

Цена в розницу — договорная

Индекс 70946

Положение о конкурсе “Армия России: война и мир”

написание драматургического произведения, посвященного Российской Армии

1. Организаторы конкурса

Управление культуры Министерства обороны Российской Федерации, Центральный академический театр Российской Армии (далее — ЦАТРА).

2. Цель конкурса

Создание ярких и правдивых драматургических произведений на армейскую тематику с целью их дальнейших постановок в ЦАТРА и других театрах страны в театральном сезоне 2014 / 2015 гг.

3. Идея конкурса

Содействие поиску современного имиджа Российской Армии, создание целостного, объективного представления об армейских реалиях, исторических армейских традициях, демонстрация преемственности основных духовно-нравственных ценностей отечественных Вооруженных Сил.

4. Условия конкурса

На конкурсе принимаются творческие работы, присланные по официальному адресу ЦАТРА в печатном или электронном виде до 1 августа 2014 г., с указанием фамилии, имени и отчества автора, года создания работы, контактного телефона и адреса. Если присланная на конкурс пьеса защищена патентом или иным документом, подтверждающим авторские права, копии этих документов должны быть приложены к творческой работе. Присланные произведения не рецензируются и не возвращаются авторам.

Адрес Центрального академического театра Российской Армии:

129110 г. Москва, Суворовская пл., д.2, ФГКУ культуры и искусства “Центральный академический театр Российской Армии” Министерства обороны Российской Федерации. Электронный адрес: konkurs-catra@yandex.ru

5. Сроки конкурса

Работы авторов принимаются в ЦАТРА с 1 февраля по 31 июля включительно 2014 г. с пометкой “Конкурс”.

Подведение итогов конкурса состоится 22 сентября 2014 г. перед открытием нового, юбилейного 85-го театрального сезона Театра Армии, который начинается 25 сентября 2014 г.

Победитель конкурса получает Гран-при и денежную премию в размере 150 тыс. рублей. Работа, получившая Гран-при, станет основой спектакля, который будет поставлен в Театре Российской Армии. Премия за второе место — 100 тыс. рублей. Два третьих места — по 50 тыс. рублей. Если победитель конкурса не является жителем Москвы и Московской области, он получит возможность приехать в Москву за счет театра. Лучшие работы будут рекомендованы для постановки в российских театрах.

Информация о конкурсе размещается на официальных сайтах Министерства обороны, Центрального академического театра Российской Армии www.teatrarmii.ru, на социальных порталах, портале “Воентернет”, сайтах Союза писателей и Союза театральных деятелей, в журналах “Театральная жизнь”, “Сцена”, “Современная драматургия”, в федеральных и местных СМИ.

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 “Перводика”, тел.: (495) 672-70-42, e-mail: info@periodicals.ru

ОАО “Агентство Роспечать”, проект “Офис-Москва”, тел.: (495) 785-14-79,

e-mail: skotnikova@rosp.ru; kans@rosp.ru

ООО “Руспресс” (“ИнформСервис”), тел./факс: (495) 651-82-19,

e-mail: abcnewpress@gmail.com

Выписывайте, читайте журнал

“СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ”!

Интернет-версия: <http://rusovt.ru/ef6/177911?cldren=0>

Критика, теория, история и библиография в свободном доступе на сайте: www.teatr-lib.ru

ISSN 0207-7698

16+

Современная

Драматургия

2014 Современная Драматургия



В НОМЕРЕ:

Пьесы **МАРИИ АПРАКСИНОЙ,**
УЛЬЯНЫ ГИЦАРЕВОЙ,
ОЛЖАСА ЖАНАЙДАРОВА,
НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ, МАРИНЫ КУНОВСКОЙ,
БИМУРЗЫ МАНТАЕВА,
ПАВЛА ПАВЛОВА, СЕРГЕЯ РУБЕ

ПИТЕР КУИЛТЕР

«Прощание на бис»

ИОГАНН НЕСТРОЙ

«Злой дух Лумпацивагабундус,
или Беспутная троица»

2
апрель-июнь

2014

Современная драматургия, 2014, № 2, 1-264



Современная

In this issue:

Violin, Tambourine and Iron by N. Kolyada. Two events take place at a roadside cafe on the outskirts of a provincial town. In part one, the next day after the wedding ceremony, the newlyweds and their parents, though they keep arguing, intend to continue the celebration. In part two, a daughter of a local barmaid comes into town to leave her black child with mom.

Pangs of the Sane by S. Rubbe. An unassuming single woman, a school teacher, meets a stranger who tells her that she will beget a child from a Holy Spirit. The events of this «comical fantasy» remind one of a well-known Biblical story.

Dramatis personae-2013/14 Contest

Joot by O. Zhanaidarov. That's what they call in Kazakhstan the famine of the 1930's. The action takes place in this dire period, as well as present time, in Moscow, where a grandson of the survivor comes to tell the story of his family to a young female journalist.

Moscow — Noginsk by P. Pavlov. Three monologues-confessions delivered in a suburban train car. Three characters: an old man, who wants to take vengeance on his offender; a vagrant tradesman, who dreams of a writing career; and a young man, a love failure...

My Golden Ones... by M. Apraksina. Three grown-up sons have left their village to make money away from home. The parents are waiting for them eagerly. When they come back, the youngest boy is missing. The alarm proves to be well-founded...

Lee Sun Google by M. Kunovskaya. The character of this monodrama is a lonesome American of Chinese descent who has become a living function of the famous search system.

V. Rozov Contest

Matchbox Plant by U. Gitsareva. Four tales about domestic crime based on criminal reports in a local newspaper.

Games on a Roof of an Old Mill by B. Mantaev. The story of a mountain village and its old men who, in spite of long hard lives, managed to preserve high spirit, dignity, royalty, and love...

Foreign Plays

The Actress by Peter Quilter (England). Sentimental comedy about a theatre actress who is leaving the stage.

Critique. Theory

Eleven reviews of new shows, primarily based on modern plays. Followed by: notes on NET festival (S. Lebedev), talks with playwrights N. Kolyada (S. Novikova) and M. Ivashkavicius (A. Barkar), director A. Nerovnaya (V. Begunov), articles about shows in St. Petersburg based on Ibsen (Ye. Sokolinsky) and Chekhov (A. Platonov). V. Shunikov analyzes plays developing classical plots. We continue to publish chapters of The Experimental Dictionary of Russian Plays from the 20th-21st Centuries.

History. Bibliography

A play by the Austrian playwright *Johann Nestroy* (1801—1862), *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, with a foreword by I. Proklov. Review of H.-T. Lehman's book, *Post-Dramatic Theatre*, by G. Kovalenko.



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. Бартнев
В. Бегунов
И. Болоткин
И. Вишневская
Е. Гремлина
В. Забалуев
Г. Коваленко
Н. Колюда
А. Коровкин
С. Новикова
И. Райхельгауз
П. Руднев
В. Рыжолова
М. Шемдхой

Над номером работали:

обложка — Г. Повагин
верстка — А. Рыбников
корректурa — Ю. Екстратова

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 33,16 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 в ООО "Типография Гарт". Тираж 1650 экз.

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

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

2 Современная

апрель — июнь
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>
Н. Коляда	4	Скрипка, бубен и утюг
О. Жанайдаров	21	Джуг
П. Павлов	40	Москва — Ногинск
М. Апраксина	57	“Золотые вы мои, золотые...”
М. Куновская	82	Ли Сан Гугль
С. Руббе	96	Муки здравомыслящих
У. Гицарева	116	Спичечная фабрика
Б. Мантаев	126	Игры на крыше старой мельницы
		<i>Зарубежная драматургия</i>
П. Куилтер	155	Прощание на бис
		<i>Критика. Теория</i>
	178—198	В пьесе и на сцене (рецензии О. Булгаковой, В. Бегунова, А. Ивановой, С. Лебедева, В. Москвитина, И. Сафуанова, О. Фукс)
С. Лебедев	199	Эффект флейты
Н. Коляда	202	“В театр надо вкладывать идеи” (интервью С. Новиковой)
М. Ивашкявичус	204	“Самое лучшее — не думать о режиссере” (интервью А. Баркара)
А. Неровная	208	“Не боюсь новой драмы” (интервью В. Бегунова)
Е. Соколинский	213	Ибсен по-питерски и по-московски
А. Платунов	217	Необязательные мысли
В. Шуников	219	Игра с литературной традицией...
	224	Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков (продолжение)
		<i>История. Библиография</i>
И. Проклов	234	Иоганн Нестрой и венская народная комедия
И. Нестрой	239	Злой дух Лумпацивагабундус, или...
Г. Коваленко	259	Театр как индикатор времен
		<i>Хроника. Информация</i>
		177, 233, 262—263

На обложке. Вена, “Бургтеатр”; памятная монета к 200-летию со дня рождения И. Нестроя (см. с. 234—258).

2-я стр. обл. Е. Миронов в спектакле “Гамлет / Коллаж” по трагедии В. Шекспира. Театр Наций, постановка Р. Лепажя (см. с. 191).

Фото М. Гутермана

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

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

Пьесы

Николай Коляда: “В театр надо вкладывать идеи”

Беседу ведет Светлана Новикова

У него сама фамилия — веселье и праздник. Так и видишь ряженых девиц и парубков, дружно распеваящих колядки, пока хозяева наполняют их мешок своими дарами. Коляда и есть человек-театр. В юности актер, потом драматург и режиссер. А еще — Учитель с большой буквы, создатель целой уральской школы. Мало кто так печется об учениках, как он. Известность Олега Богаева, Василия Сигарева и других начиналась с того, что Николай Владимирович, приезжая в театр “Современник” на свои постановки, раздавал в большом количестве их пьесы. В том числе и мне. Интернета тогда еще не было.

Но и этого ему было недостаточно — он мечтал о собственном театре, и 4 декабря 2001 года, в день своего рождения, получил разрешение открыть “Коляда-Театр”. Здания не было, он сам ставил и прокатывал спектакли на чужих сценах. Обрасстал командой из учеников, артистов, тех, кто готов работать за идею. Театр жил (и живет) трудно, но ярко. Коляда вкладывает в любимое дитя свою поистине “ядерную” энергию, свои заработки на стороне: гонорары за пьесы, идущие по всему свету. Ради привлечения зрителя выдумывает разные штуки: “Суп-Театр”, “Театр в бойлерной”, конкурс пьес “Евразия”, фестиваль современной уральской драматургии “Коляда-Plays” и другие. Наконец, завоевывается здание — старый двухэтажный особняк со зрительным залчиком на 56 мест. А рядом — деревянная будка, “Колядаскоп-Театр”, где в окошечко можно посмотреть разыгранное куклами действие. У него девиз: каждый месяц новый проект. Постепенно “Коляда-Театр” становится нужным Екатеринбург, признанным и публикой, и местной властью.

Наш разговор происходит во время московских гастролей “Коляда-Театра”, после спектакля по пьесе Коляды “Большая Советская Энциклопедия”. Театр играет в Центре на Страстном — двенадцать дней, восемнадцать пьес.

— Николай Владимирович, меня заинтересовала ваша публика. Я не встретила в зале знакомых лиц, то был рядовой зритель. Внимательный и впечатлительный — после финала долго аплодировали, многие стоя. Но я не видела ни одного критика.

— Московская критика меня не любит, поэтому я никого не приглашаю. Сами, если хотят, приходят. Московские критики хотят славить других. Зачем им я? Не хочу добиваться ничьей дружбы. Недавно услышал, как одного известного, обласканного тусовкой режиссера спросили, не совестно ли ему выпускать спектакль за восемнадцать репетиций? Он сказал: неважно, что будет на выходе, какой спектакль — важно, с кем ты дружишь. Не стыдно ему? Я себе такого не позволяю, никогда не выпущу спектакль, если вижу, что он не сделан, хоть год буду делать. Пусть те приходят, кому наш театр интересен. Вот Валерий Кичин влюблен в наши спектакли, искренне влюблен, снимает на камеру и приносит нам диски. Раньше он наш театр ненавидел — по рассказам других. А потом, когда мы уже в Париж съездили, решил сам посмотреть, что это за театр. Ему понравилось, теперь ходит на каждый спектакль. А у вас какие впечатления от “Большой Советской Энциклопедии”?

— Скажу честно: меня это не тронуло. Ваши персонажи Вика с Артемом сами виноваты в своей жизни. Нельзя сказать, что жизнь их страшно обездолила. Не хочет Вика выходить за-

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2012 г.

муж за “борщовые помидоры” — так сделай сама что-нибудь. Она никого не любит: ни своих учеников, ни жениха, ни свою умершую родственницу, от которой рассчитывает получить наследство. При этом ничего не делает, чтобы изменить собственную жизнь. Только вешается на первого встречного — Артема.

— Вы мне напоминаете моего знакомого, который говорит про чеховских трех сестер: “Ну что они так страдают? Почему бы им не взять билеты и не уехать в Москву?” Чем чеховские сестры лучше моей Вики? Чем лучше чеховская Маша, которая тоже не любит своего мужа?

— Это другое время и другая ситуация. Машу выдал замуж отец, и тогда ей, только выпущенной из гимназии, Кулыгин казался умным.

— Но и моя Вика — не б..., она, как Бланш Дюбуа из «Трамвая “Желание”», которая говорила: “Я всю жизнь зависела от доброты первого встречного”.

— Я размышляла, почему мне многие ваши персонажи не близки. Потому что они непронувшиеся души. Не живут, а влечат жизнь...

— А залу они близки. Мы кончаем играть — зрители благодарно встают, нас двадцать минут не отпускали со сцены.

— Да, я видела: зал был настроен на вас. Ощущение, что у вас в Москве есть своя публика. Что она собой представляет?

— Да самые простые люди! Мне одна женщина после спектакля говорит: “Можно вас обнять? Я будто в гостях у соседней побывала и поплакала, но было хорошо”. После вчерашнего я всю ночь получал письма. Почему их это трогает? Девочка одна написала: мне было очень больно и я не поняла почему. А я понимаю: потому что она себя видит в персонажах. Задумывается: куда я бегу, зачем мне это? Люди чувствуют страх смерти. Некоторые думают: все умрут, а я останусь. Но это не так — умрешь и ты.

— Для ваших пьес нужен зритель особый — доверчивый, эмоциональный. В Москве публика другая.

— Уверяю вас, я не собирал их по Москве. У нас так каждый раз, а это уже седьмой или восьмой приезд к вам. У нас сейчас за 12 гастрольных дней 11 аншлагов. Притом что билеты не дешевые: 1700 рублей.

— Зато последняя ваша пьеса “Скрипка, бубен и уют” меня задела. Я вижу в ней выход на новый для вас язык и нового героя.

— Она очень простая на вид, а на самом деле — сложная. Я уверен, ее очень сложно поставить. В ней нет экзальтации, пространственных монологов, которые я сую во многие пьесы, вроде истории про то, как кто-то ребенком в детстве хоронил кошечку. Мне представилась огромная Россия. На самом деле, это Каргополье, я туда езжу на машине по дороге в Пресногорьковку, к отцу, и останавливаюсь в придорожном кафе. Это в Курганской области. Из Екатеринбурга для меня — середина пути. Там варят очень вкусные пельмени. Я там пью кофе “три в одном”, как мои персонажи, ем пельмени и наблюдаю жизнь. Туда заезжают дальнотбойщики. Там есть объявление: “Принимаем заказы на проведение свадеб и похорон”. Я себе представил, как туда приходят работяги, местная интеллигенция и что с ними происходит. Что придумал полностью, так это историю про негретенка, которого укачивает на руках буфетчица.

— В этой пьесе наконец я вижу героиню. В других ваших пьесах мне трудно найти понимание с вашими персонажами. Не могу с ними солидаризироваться. Они вызывают жалость, но такую, понимаете ли, сверху вниз. Кажется слишком жалкими: сами виноваты, что такая у них жизнь. А ваша буфетчица Ольга, она же всех бомжей кормит и ребенка, нагулянного у дочери, берет. Интересно, что в первой части пьесы буфетчица самая обыкновенная, ее интересует только, когда горячее подавать. Она специально отстраняется от разбирательств “народа” с “интеллигенцией”. Во второй части она плечо, опора, настоящая мать-кормилица. Это та героиня, с которой я могу солидаризироваться. Я кричу: это же я! Я такая, как ты.

— Она здесь как мать-Россия. Ну куда деть ребеночка? Не выкинуть же? Приблудный, черненский, но свой — дочка же родила.

Окончание на с. 202

“Действующие лица-2013/14”: итоги

Кто, откуда, про что и как

Можно констатировать, что конкурс превратился в международный смотр современной русскоязычной драматургии. На нем были представлены 275 пьес из 14 стран. Кроме России это Белоруссия, Болгария, Великобритания, Германия, Израиль, Казахстан, Канада, Латвия, Литва, США, Украина, Франция, Япония. Россия представлена не только двумя столицами и Екатеринбургом (традиционным оплотом современной драматургии), но и более экзотической провинцией. К примеру, в конкурсе были пьесы из таких населенных пунктов, как Верхняя Пышма, Пыть-Ях, Большой Камень, Выкса, Козловка, Котово... Пишут мужчины, женщины (первых примерно в два раза больше, чем вторых), пишут подростки и старики, профессионалы и дебютанты.

Пишут больше про страшное. Про убийства, мрак и беспросветность провинциального существования. Про бессмысленность социальной гонки, злобу и жестокость, предательство. Кое-кто (очень и очень редко) пытается написать комедию. Лучше бы они этого не делали: русскоязычная комедия, видно, умерла вместе с Островским. Еще очень любят писать философские и религиозные притчи — с участием Бога, дьявола и других представителей высших инстанций.

Пишут по-разному. Но больше всего по чужим моделям. Я уже писала об этом в журнале год назад — об интертекстуальности в современной культуре. Нынешний конкурс наглядно демонстрирует: эта тенденция не только не ослабевает, но становится все более агрессивной. Подавляющее число пьес, вошедших в лонг-лист (то есть лучших), написано по принципу палимпсеста: авторы сознательно отсылают читателя к известному тексту, направлению, культурному явлению. Самостоятельные сюжеты довольно редки. Как редки и попытки драматургов создать произведение про нашу сегодняшнюю жизнь. Гораздо проще в тысячный раз поведать историю о Сальвадоре Дали или Марлен Дитрих. Много монопьес. И не потому, что драматург ставит перед собой такую задачу — создать пьесу для одного актера. Совершенно очевидно, что это монолог самого автора, его рассказ, его история. Как она будет воплощена на сцене, драматурга интересует в последнюю очередь. Он создает текст, судьба которого оказывается в руках режиссера. Или не оказывается.

Для публикации в журнале выбраны пьесы, которые принципиально отличаются от общего ряда именно своей самостоятельностью и стремлением авторов создать оригинальный, а не вторичный продукт. Объединяет их мрачная, даже депрессивная тональность: все они как раз “про страшное”. Двое из представленных авторов — Мария Апраксина и Павел Павлов — не новички в “Действующих лицах”. Пьеса Апраксиной “Золотые вы мои, золотые...” — жутковатая ретродрама из народной жизни. В ней много действующих лиц и событий, внятно прописан сюжет, подробно разработаны персонажи. На основе такой пьесы вполне можно было бы снять жесткое реалистичное кино. Как ни странно, при всей формальной непохожести произведение Апраксиной имеет точки соприкосновения с монопьесой Павлова “Москва — Ногинск”. Прежде всего, в лексическом плане — оба автора используют простонародную речь. Да и страшные сюжеты обеих пьес варьируют одну и ту же тему — темной и мутной природы человека.

“Ли Сан Гугль” Марины Куновской — тоже монолог. И тоже довольно грустный. Герой Куновской нетипичен для современной драматургии, предпочитающей представителей низших социальных слоев, — он программист, обслуживающий поисковую систему в Интернете. И хотя история его довольно прямолинейна и банальна, пьеса заслуживает внимания хотя бы тем, что автор не боится строить свой текст на лексике образованного класса.

Наконец, “Джут” Олжаса Жанайдарова — пьеса, получившая первое место в конкурсе — является, на мой взгляд, настоящим событием в литературе. Именно ради таких событий, пусть единичных и редких, и стоит проводить конкурсы. Пьеса не только открывает малоизвестную страницу нашей истории (джут — это казахский аналог украинского, российского голодомора 30-х годов), но и поднимает важнейшую сегодня тему потери истинных ценностей и растворения собственного “я” в глобалистической суете и бессмысленности.

Екатерина Кротова

Наш человек в Германии

С Сергеем Руббе я познакомился на фестивале “Авторская сцена” в Нижнем Новгороде. Узнав, что предстоит жить в одном номере с драматургом из Кельна, я заволновался: куда же я дену свой набор вредных привычек? Со своими людьми можно договориться, а тут носитель пресловутой немецкой педантичности. А когда Сережа достал из чемодана маленький походный уютюг, я понял, что наступает полный “орднунг”. Не доверять российскому гостиничному сервису вполне естественно, но не до такой же степени, чтобы возить с собой уютюги!

В тот момент я подумал, что имею дело с молодым пижонем, приехавшим блеснуть европейской продвинутой уныльностью. Уныло предчувствовал демонстрацию драматургических фокусов, которых в современных пьесах и так в избытке, а спорить с представителем новомодных течений не хотелось изначально.

Конечно, мы обменялись своими пьесами, которые должны были представить на фестивале. И уже после третьей страницы его “Жульеты”¹ я понял, что пижоном, готовым к скоропалительным выводам, являюсь я сам. Не буду расточать чрезмерных восторгов по поводу пьесы, но скажу определенно: я увидел живой текст, написанный про живых людей автором, равнодушным к своим персонажам. Были какие-то мелкие претензии к технике, к избыточности диалогов, простительных, впрочем, для дебютанта. Но главное, сразу стало ясно: передо мной прирожденный драматург.

Странным образом оказалось... Хотя почему странным? Понятным образом оказалось, что у нас много общего: мы родились в одной стране, читали одни и те же книжки и принадлежим к одной и той же культуре — русской, хотя я живу в Башкирии, а Сергей вырос в Казахстане. В 90-х он вместе с родителями переехал в Германию и там спустя некоторое время обнаружил в себе склонность к драматургии. А после того как “Жульета” была признана лучшей на Нижегородском фестивале и вскоре появилась в виде полноценного спектакля в театре “Комедия”, можно было уверенно говорить о появлении нового многообещающего таланта.

Думаю, удачной получилась и вторая пьеса Сергея — “Карпуша forever”. Я сейчас говорю даже не о вкусовых пристрастиях — понравилась, не понравилась, — а о самом факте появления пьесы, которая тоже была напечатана² и поставлена на сцене нескольких российских театров, что, несомненно, доказывает ее профессиональную состоятельность. Вторая пьеса для начинающего автора является, наверное, не менее (а может быть, и более) значимой, чем первая, особенно если та оказалась успешной. Часто драматурги, делая “вторую серию”, начинают эксплуатировать успех своего предыдущего текста или кидаются в другую крайность, создавая нечто совершенно несвойственное себе по творческому духу. Так сказать, демонстрируют, насколько многообразна “палитра мастера”. Руббе удалось этого избежать и тем самым расстаться со скользким определением “начинающий”.

Дело в том, что предыдущий “багаж” в драматургии абсолютно ничего не значит. Можно написать две, три, пять неплохих вещей, а потом хоть застрелись... Неважно, какую по счету пьесу пишет автор, каждая — серьезное испытание.

Название третьей пьесы Сергея Руббе “Муки здравомыслящих” в этом смысле звучит символично, хотя речь в ней идет отнюдь не о муках творчества.

Нужно сказать, что Сергей не печет пьесы как пирожки. Появление каждой его вещи требует немалого времени. Каждому автору нужен свой срок — тут нет ничего удивительного. Немного странным может показаться другое: даже после того, как пьеса появляется на свет в законченном виде, Руббе, несмотря на первые благожелательные отзывы, продолжает уверять, что текст “совершенно не получился” и он показывает его “на всякий случай”.

Необходимо знать Сергея, чтобы понять — это не кокетство, не желание набить себе цену, а особенная авторская деликатность. Просьба прочесть “Муки здравомыслящих” тоже сопровождалась кучей извинений за, возможно, зря потраченное время и сомнениями в нужности пьесы как таковой.

Однако меня это не сбilo с толку, и принимаясь за чтение “комической фантазии” Сергея Руббе, я был полон надежд. Они оправдались. Думаю, что сейчас не стоит исследовать сюжет этой пьесы (хотя он построен на одной очень известной истории) и пускаться в рассуждения по поводу глубины и узнаваемости характеров персонажей. Каждый сделает выводы сам. Скажу только, что и в этой вещи Руббе не изменил своему творческому почерку. Он говорит о серьезных вещах, не впадая в занудное морализаторство, добивается в диалогах легкости и обещанной комичности, при этом избегая пустословия, обходится без банальностей и не производит в тексте натужных экспериментов. Мне было легко и интересно читать эту пьесу. Надеюсь, она покажется интересной и другим читателям журнала.

Владимир Жеребцов

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2010 г.

² Там же, № 3, 2011 г.

“Пушкин больше не ходит ни к кому. Его все достало”

Драматурги в поисках нового героя

Конкурс современной драматургии имени Виктора Розова “В поисках нового героя” был частью большой программы РАМТа, театра — дома драматурга, посвященной его 100-летию. Возраст и нынешнее местожительство участников не оговаривались — но в конкурсе участвовали лишь пьесы, написанные в последние пять лет. В конце 2013 года жюри определило десятку пьес шорт-листа и тройку победителей. В Черной комнате РАМТа прошли читки пьес шорт-листа, подготовленные режиссерами Ольгой Лысак, Александром Смольяковым, Александром Дорониным и Галиной Зальцман. Подробный отчет — на сайте театра: www.ramt.ru

Что показало это взбаламученное море файлов (в лонг-листе было свыше шестидесяти пьес)? Что в России-2014 нет ни мейнстрима, ни “большого стиля”, ни всепобеждающей моды. Что средний уровень телесериальных, прости господи, диалогов и психотипов, если и подмял сознание широкого российского зрителя, то мало повлиял на начинающих драматургов (хотя и такие “стилизации” в лонг-листе были). Что “новая драма” с ее опытом не столько новой социальности, сколько новой надрывной безнадеги влияет на начинающих столь же мало. Что остросюжетный хоррор российских 1990-х, тектонические сдвиги последних двадцати лет плохо поддаются осмыслению: новых типажей российского человека, новых обстоятельств образа действия, новых конфликтов в жизни появилось куда больше, чем в пьесах. Что даже выбор новых исторических сюжетов и героев непредсказуем: пьеса о Кенгирском восстании в ГУЛАГе 1954 года и о русских асах Первой мировой, о Тарасе Шевченко и о “Битлз” (биографическая пьеса Александра Игнашова об украинском классике и написанный с молодым азартом восхищения “Парень из Ливерпуля” 24-летнего Ильи Леонова вошли в шорт-лист). В одной из пьес лонг-листа действовали ангелы семи чинов небесной иерархии, в другой речь шла о завоевании Англии норманнами: широк русский человек...

Комедии с крепко закрученным сюжетом, отрада антрепризы, абсолютно вышли из обихода. Никто, кажется, даже не пытается их писать. Вообще если и встречается закрученный сюжет с неожиданной развязкой, то кажется, что изгибы сюжета повторяют реальность. Как в пьесе 32-летнего Александра Цоцхалова (Санкт-Петербург) “Кружение Наргиз”, где герои — действительно новые: измученная эмигрантка из Средней Азии (в прошлом поэтесса и политик, из национальных романтиков конца 1980-х) и филолог-востоковед, запутавшийся между нею и ФСБ, между тройными оперативными комбинациями, “интересами России” и понятиями о чести.

Лирические драмы оказались самым жизнестойким жанром. Акварельная пьеса 24-летней Серафимы Орловой из Омска “Дерево без цветов” (с авторским жанровым определением “постсоветская пьеса”) интересна не только явной литературной одаренностью автора, но и попыткой противопоставления двух типажей “отцов”: свободомыслящий декан в джинсах, знаток Кабуки и студенческого сленга, обожаемый факультетом, грешный всеми грехами 1980-х (от заброшенной документации до брошенной семьи), явно уступает в глазах автора своему преемнику — сухарю, педанту, человеку долга. И кстати сказать: это действительно новый, “постсоветский” взгляд на вещи.

К “новой драме” среди десяти лучших пьес Розовского конкурса тяготеет только “Спичечная фабрика” Ульяны Гицаревой (Екатеринбург). К школе Николая Коляды она не принадлежит (как не принадлежали к ней, скажем, братья Пресняковы), но brutальный Урал в начале XXI века вновь и вновь рождает драматургов. В анамнезе текста — документальные судебные очерки самой Ульяны. Из четырех “бытовух” (три убийства, одно нанесение “тяжких телесных”) и монологов-интермедий сложилась пьеса сурового стиля с отличным чувст-

вом языка. Языка шероховатого и замученного. Похожего на блеклые стены пятиэтажки в ярких и грязных наклейках реклам и матерных надписях.

Гицарева передает точной интонацией довольно глубокие социальные смыслы: *“Ему девятнадцать лет, работает сторожем крана на стройке. Мама говорит “непыльная работа”. Кому надо воровать кран? Его даже не спрятать. Хотя и платят Виталику немного. Но зачем ему много? Хватает. Он лужает семечки и стреляет ими в бутылку из-под пива, зажатую между кроссовок. Пока еще ни разу не попал.*

Виталик. В нашем городе три памятника. Зоя Космодемьянская в парке. Недавно ее кто-то после дискача отколол и сдал в цветмет. Два осталось. Ленин на площади. Он большой, в пальто. Когда я мелкий был, думал, это самый сильный пацан в Новоиветске”.

Все, как по всей уездной Руси: “сотики” со стразами, танцы с “медляками”, малый бизнес — школьный сторож зимой расчищает каток на льду реки и берет за вход по 10 рэ; патриотический клуб в гараже, сходящие с ума от воспоминаний ветераны Афгана. Спичечная фабрика — градообразующее предприятие — становится емким символом самого городка. Городка — метафизического конвейера, где судьбы превращаются в спички: не ломаются, так сгорают.

А если вернуться к задаче конкурса, поиску нового героя? Ближе всего — пьеса Рахили Гуревич “Дон-дон-дери”. На сцене — Всероссийская школьная олимпиада по предмету “Технология” (если попросту, речь идет о шитье). В гостинице города Подросийска теснятся девчонки-финалистки. “Занимаются мистикой”, во всех губерниях это модно: на сиреневую помаду должен прийти вампир, на мат — Матный гномик, а “Пушкин больше не ходит ни к кому. Его все достало”.

В какой-то степени пьеса Гуревич напоминает “Галку Моталко” Натальи Ворожбит¹. Со всем неуловимо, отзвуком — “Фабричную девчонку” Александра Володина.

Конкурс — возможность выбиться в люди. И грызутся финалистки не по-детски. Сначала — просто так, как дома приучены, потом дело идет к травле “интернатской” Оли. Эта девочка с Камчатки, умеющая шить со скоростью мастериц Диора, стойко переносящая издевательства, лютую зависть, пионерлагерное хулиганство и девчоночью дедовщину, девочка, за которой не стоит ничего, кроме дара и одержимости, выросшая на холодном ветру новых времен и твердо знающая, что за свою судьбу отвечает только она, больше никому, — и есть “новый герой”.

В “Лесе” Кирилла Серебренникова этот новый типаж сироты с прямыми плечиками, знающей, что кроме себя полагаться не на кого, отлично играла Анастасия Скорик в образе Аксюши.

Пьеса Биймурзы Мантаева “Игры на крыше старой мельницы” написана твердой рукой театрального профессионала. Автор — режиссер с большим опытом, много лет работавший в Дагестане, а ныне поселившийся в Турции. Его четверым героям сильно за семьдесят. Из большого мира, где была и Отечественная война, и послевоенные голод и сиротство, они давно ушли в малый, но родной, соприродный и унаследованный от предков райский мир горной деревни, где время измеряют сменой плодов — от черешни до тыквы, плату за помол берут притчами, лечат луной и слюной верблюда. А человеческое благородство, верность и любовь сильны, как в сказках и притчах.

В пьесах Розовского конкурса — скажем еще раз — невозможно определить “ключевую тему” и вывести некую равнодействующую, понять единый вектор времени, его ценности и смыслы. Судя по текстам и персонажам — такого вектора и таких смыслов в нынешней России нет. Мы по-прежнему живем во времени, где “все переверотилось и только еще начинает укладываться”.

Но — как любое другое — это неясное, разбитое на осколки время рождает хорошие пьесы.

Елена Дьякова

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2003 г.



Вест-Энд, Бродвей... далее везде?

Один из самых успешных современных драматургов, невероятно востребованный практически в каждом уголке театрального мира, Питер Куилтер уже известен российским читателям и зрителям. Два года назад была опубликована его знаменитая, сенсационная по содержанию пьеса “Несравненная” (“Glorious!”)¹, посвященная жизни американской певицы Флоренс Фостер Дженкинс, сумевшей прославиться, несмотря на полное отсутствие у нее вокальных данных и благодаря исключительной силе характера и безграничной вере в свой талант. Недавно эта трогательная и смешная трагикомедия была поставлена Романом Виктюком в своем театре и пользуется постоянным вниманием зрителей.

Удача сопутствует Куилтеру с первых шагов на драматургическом поприще. Уже первая его пьеса “Respecting Your Piers”, впоследствии переписанная автором и названная “Curtain Up!” (“Поднять занавес!”), имела шумный успех.

Международное признание драматурга началось после дебюта в лондонском Вэст-Энде, признанном наряду с нью-йоркским Бродвеем законодателем мод мировой театральной сцены. Комедия о “фабрике” поп-звезд “Woovand” (“Музыкальные мальчики”) шла затем в Южной Африке, Восточной Европе (Польша, Словакия, Эстония) и Голландии, где совершила поистине марафонский тур по 60 сценам — огромная цифра для маленькой страны.

Не меньшее распространение за пределами Англии получила пьеса Куилтера “End of the Rainbow” (“Последний луч радуги”), рассказывающая о последних концертах знаменитой певицы и звезды Голливуда Джуди Гарланд (матери Лайзы Минелли), ее отчаянной попытке вернуться на вершину музыкального Олимпа. Впервые поставленная в австралийском Сиднее в 2005 году, она также шла при полных аншлагах на Вест-Энде и Эдинбургском театральном фестивале, была удостоена в Англии нескольких престижных наград. Семимесячный прокат спектакля в Голландии увенчался триумфальными показами в амстердамском королевском театре “Сагге”. Бродвейской премьеры пришлось ждать целых семь лет, но зато здесь пьеса стала подлинной сенсацией сезона. Критики ведущих американских изданий, включая “New York Times” и “Time”, наперебой старались перешеголять друг друга в комплиментах пьесе и ее исполнителям. Спектакль был буквально осыпан разнообразными театральными премиями. Прокат, первоначально запланированный на два месяца, немедленно продлили на полгода. В этом году в Голливуде должна состояться экранизация пьесы.

Но все-таки “чемпионом” зрительского успеха стала пьеса, с которой Питер Куилтер впервые появился перед россиянами. “Несравненная”, начав-

шая свой путь в Бирмингеме и продолжившая его в Лондоне, где шла шесть месяцев подряд, стала лидером мирового театрального проката. В первые пять лет после создания она была поставлена в 45 театрах 24 стран, переведена на 14 языков, ее увидели более миллиона зрителей. И эти внушительные цифры продолжают расти, в том числе за счет постановок в России и Белоруссии.

Даже короткий перечень произведений Питера Куилтера убеждает в постоянстве его творческих интересов. Герои драматурга принадлежат миру искусства, большой сцены — шоу-бизнеса или театра. Можно предположить, что и сам он вышел из подобной профессиональной среды. Но это не так: Куилтер начинал свою карьеру в качестве телеведущего на канале Би-Би-Си. Тем не менее, любая деталь его пьес говорит о хорошем знании сцены — во всех смыслах этого слова. И не только “лицевой” ее стороны, но и — что особенно важно в данном случае — закулисной. Той, где проявляются подлинные характеры персонажей и где кипят невидимые публике страсти.

Публикуемая нами комедия “Прощание на бис” еще раз подтверждает справедливость такой оценки.

Несколько часов сценического времени проходит в гримерной комнате театральной мегазвезды, выступающей с прощальным спектаклем, для которого она (немаловажная деталь для российского зрителя) выбрала роль Раневской из “Вишневого сада”.

Важное достоинство этой смешной, временами трогательной пьесы — блестящая главная роль для немолодой актрисы. Но ее трудно назвать сольной — так же как невозможно считать эпизодическими остальные, столь же детально выписанные характеры. Бывший муж героини, ее взрослый сын, постоянная костюмерша, амбициозный режиссер спектакля, наконец, забавный старичок-женех — все образуют красочный ансамбль, где каждому принадлежит своя партия, своя мелодия и свое соло. Сомнения главной героини, смех и слезы прощания, объятия и проклятия, объяснения в любви и ненависти чередуются здесь — как в жизни. И как на сцене. Автор исследует людей театра, их пути к постижению самих себя, поиски любви и понимания.

Эта динамичная, полная сочных деталей, юмора, остроумных диалогов пьеса была написана меньше года назад и практически сразу объявлена к постановке в театрах Германии, Испании, Южной Африки, Франции, Бразилии, Болгарии и Чехии. Первая премьера, намеченная в Рио-де-Жанейро, должна совпасть по времени с выходом этой публикации (май 2014), а затем планируется постановка на Бродвее.

Виктор Дальский

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



“Под занавес” прошлого года в Москве на Большой и Малой сценах грандиозного здания-звезды Центрального академического театра Российской армии состоялся II фестиваль государственных драматических театров Вооруженных Сил Российской Федерации “Звездная маска”.

Министерство обороны РФ, основной организатор смотра, постаралось сделать так, чтобы все коллективы-участники могли находиться в Москве в течение всего фестиваля, смотреть спектакли друг друга, присутствовать на обсуждениях и клубных встречах, обмениваться мнениями в неформальном общении с коллегами и специалистами.

Эти театры, находясь в ведомственном подчинении армии и флота, приехали хотя и из крупных городов, но с дальних границ нашей страны. Но они представили вполне зрелые, внутренне духовно масштабные работы, показав и определенный срез нестолничной театрально-культурной жизни, и то, что отдаленность не мешает им быть вписанными в современную проблематику российской культурно-общественной и творческой жизни.

Особенно интересно было наблюдать общение этих далеких от центра творческих коллективов со столичной публикой. Залы ЦАТРА (в этом театре и Малая сцена вполне себе вместительна) на спектаклях “Звездной маски” были полнехоньки — каждый день наблюдались самые натуральные аншлаги, что, конечно, радостно для театров. Но серьезный материал для размышлений и оценок давало само наблюдение за тем, как вдумчиво, на одном дыхании смотрели зрители фестивальные спектакли. Наверное, это самый важный итог “Звездной маски”: она показала, что наш обычный, массовый театральный зритель самых разных возрастов и социального статуса тяготеет все же к основательным, серьезным, духовно содержательным спектаклям. Это могут быть и комедии, и драмы. Это может

Военные театры: на суше и на море

быть сложное и новаторское по языку действо. Но зритель откликается на внятный, яркий, образный сценический рассказ об узнаваемых житейских ситуациях, о стойких, самобытных личностях. Зритель ценит не снисходительное, а уважительное отношение к себе театра и режиссуры. Зритель внимательно вслушивается в текст и вдумчиво следит за сюжетом, а не только за постановочными трюками и изысками. По крайней мере, такова была публика на этом фестивале, и она благодарно принимала заявленные в афише постановки, самые разные по творческой манере и по выбору драматургического материала.

Открыли фестиваль хозяева — Центральный академический театр Российской армии — премьерой по драме Алексея Толстого “Царь Федор Иоаннович” (в постановке и сценографии своего главного режиссера Бориса Морозова). Эффективные, но не перегруженные костюмы (художник Елена Предводителева), строгие, лаконичные, открывающие пространство огромной сцены декорации, главными ударными элементами которых стали колокола. Мощная и в то же время тонко нюансированная игра Николая Лазарева в роли царя Федора. Перемещение артистов, особенно в массовых сценах, охватывали и территорию зрительного зала — зрители если не буквально вовлечены в действо, то включены в него “территориально”. Потому что режиссерская идея этого спектакля в том, что власть охватывает и обнимает все пространство той земли, где народ живет и строит свою жизнь. Власть необходимо осуществлять — дабы был порядок в земле и обществе, и покой, и защита. Власть — не идол, не фетиш, хотя таким ее грозным, мучительно-притягивающим и отталкивающим символом выступает в финале спектакля надвигающийся на царя Федора, а потом на Годунова трон с шапкой Мономаха на сиденье. И важно то, кого изберет судьба для осуществ-

ления власти. Власть — проклятие, мука, крест. И насыщенная необходимостью. Но такой же насыщенной необходимостью является и то, что власть должна опираться не только на прагматические требования момента и текущей суеты, но и общечеловеческие, незыблемые нравственные постулаты.

Драматический театр Восточного военного округа (г. Уссурийск) перенес нас в годы Великой Отечественной, сыграв драму “Рядовые” в постановке Валентина Свиридова по довольно уже давней пьесе Алексея Дударева¹. Очень просты декорации — несколько локов, имитирующих кирпичные развалины, среди которых идут бои (художник-постановщик Юрий Воронов, художник по костюмам Елена Махонько). Это спектакль, в котором главное — артисты, и они выкладываются, что называется, по полной, хотя далеко не все роли получились одинаково удачными и равными по наполненности и убедительности.

В афише фестиваля оказался еще один спектакль по военной пьесе А. Дударева (но уже сравнительно недавно написанной) — “Не покидай меня”: постановка Александра Губарева в Драматическом театре Черноморского флота им. Б. Лавренива (Севастополь, Крым). Это тоже достаточно лаконичное по сценографическому решению действо (художник-постановщик Галина Бубнова), построенное по законам реалистического психологического проживания актерами жизни своих персонажей.

Оба спектакля публика смотрела чутко, воодушевленно приняла артистов. Но оба эти спектакля обозначили проблему, которая все чаще встает перед театрами — иные тексты наших современников, еще недавно вызывавшие грандиозный энтузиазм театров и горячий прием зрителей, на наших глазах словно увядают, теряют свое обаяние. Но, пожалуй, это все же не старение, не истирание-изнашивание текста. Скорее, тут надо говорить о том, что время требует более внимательного и вдумчивого вглядывания в природу каждого прозаического и драматургического текста, к которому

Окончание на стр. 233

¹ “Современная драматургия”, № 1, 1985 г.

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Премьеры “Гоголь-центра”

Маша и мыши

“Марина” Л. Стрижак

Малая сцена “Гоголь-центра” нет-нет да и превращается порой в “страшную детскую” — то нянька здесь на “Елке у Ивановых” хозяйскую дочку загубит, то Медея в одноименной постановке — своих сыновей. В новом спектакле Жени Беркович “Марина”, действие которого разворачивается в заброшенном детском саду и вокруг него, вообще “ребятня и взрослые пропадают зря”.

Зрители же попадают сюда, пройдя через громоздкую, прямо у порога установленную игровую площадку, мрачностью своей больше напоминающую языческое капище — кривые скамейки, покосившиеся и посеревшие от дождя и ветра деревянные фигуры сказочных персонажей. Эта своеобразная инициация для публики — приглашение к путешествию на край ночи, символический переход на темную, потайную сторону бытия, напрямую соотносится и с первым названием этой пьесы Любви Стрижак “Когда солнце сядет”.

А когда солнце сядет, в лес на поиски пропавшей четырехлетней Маши выйдут отряды добровольцев, направляемые сотрудниками МЧС. И надежды у профессионалов, признаться, мало — ранее здесь нашли окровавленные трупы девочек постарше: в округе, похоже, орудует маньяк. Но волонтерам о том знать без надобности — каждый и так спешит сюда скорее не для помощи, а за нею. “Со своим счастьем все по домам сидят”, — поясняет бабушка-фронтвичка (Людмила Гаврилова), приведшая сюда стеснительную внучку для знакомства хоть с каким-нибудь мужчиной. Для частного сыщика Игоря (Сергей Галахов) это не просто отличный способ заработка, но и, похоже, предлог вырваться из тягостных семейных оков. Даже выполняющий служебный долг эмчээсник Женя (Сергей Муравьев) ищет возможности, отличившись здесь, перейти на работу в полицию. А уж сколько личных проблем принесла с собой парочка самозванцев — обладающий якобы паранормальными способностями и явно переполненный гормонами

подросток Милош (Игорь Бычков) и опекающая его 30-летняя Леля (Светлана Иванова-Сергеева), выдающая себя то за психолога, то за кулинара, а на поверку оказавшаяся бухгалтером по имени Марина — ломать голову не одному детективу.

“Несчастный детектив”, как Милош с первых же минут дразнит Игоря, за этот дуэт и берется — с так и необъяснимым до конца, до финальной фразы пристрастием. Для начала отгаскивает этого паясничавшего горе-экстрасенса от убитых горем родителей пропавшей девочки. Парню же все равно, кого эпатировать, и, объявляя себя геєм, он переключается на сыщика. Оглашая, правда, правила игры: “Все не там, где кажется. Все не то, чем кажется”. Повсюду маски, образы, личины — каждый выбирает по себе.

Впрочем, выбора большого зрителю постановка не предоставляет — благодаря особенностям сценографии ему предложены три ролевые модели: по центру сцены установлена огромная детская горка, на заднике-ширме которой — полустертые изображения Крокодила Гены, Чебурашки и Шапокляк. Несоразмерная помещению и как собственно горка задействованная лишь в паре-тройке мизансцен, она буквально выдавливает актеров на авансцену, вынуждая тех играть “крупный план”, где они берут не тонкостью и глубиной, но широкими, выверенными мазками, либо — ютиться в углу и полумраке на капище-пяточке, но там вообще ни о какой игре и речи нет. Зато нависающие над всеми мультяшки невольно дают новое рас-

пределение ролей. Эмчезник, очевидно, работает под доброго Крокодила Гену, за Шапокляк тут детектив Игорь, а Чебурашкой выглядит причудливая Леля. В следующем эпизоде роли меняются: Генкой становится Игорь, буквально приклеившийся к этой парочке, вьющийся вокруг да выясняющий, кто они и откуда, Чебурашкой — Милош, агрессивно поначалу настроенная Леля-Марина выглядит натуральной старухой Шапокляк. Ну и так далее. И хотя эти ассоциации можно было бы опустить, но на них заостряет внимание и “профессионал” Игорь своей репликой про то, что “заброшенный детсад — это символично получается”. К тому же отношения в каждой сцене выстроены по схеме такого треугольника четко, проиграны характерно и точно.

Режиссер вообще умело разобрала спектакль на этюды, но вот собрать, скорее даже стянуть их в единую, упругую структуру, не хватило то ли времени, то ли сил. При этом Беркович пошла на поводу у текста, доверившись не только тому, что сказано, но и тому, как сделано — а пьеса состоит из отдельных коротких фрагментов, часть из которых к тому же — флешбэки. В итоге ровное повествование задает такой же ритм и постановке. Мизансцены монтируются встык, но, отыграв одну, актеры, видно, не знают, как перейти к следующей, и словно на репетиции ждут должных указаний. Их нет — повисает пауза, но паузу они не держат и выглядят потерянными, как та искамая малышка. А спектакль в целом — как набор невеселых, в общем-то, картинок. Для их просмотра нужно обладать, скорее, даже не киношным мышлением, в отсутствии которого, к слову, Милош упрекает свою подругу-журналистку, вынырнувшую в одной из сцен-воспоминаний, но — клиповым.

А клипы целой плеяды современных музыкантов, от Брайана Молко, скажем, до Мэрилина Мэнсона, повлияли на создание Игорем Бычковым образа своего Милоша. Ну а его “выход в голом” — в одной из сцен он появляется и витийствует обнаженным, зажав лишь плюшевого мишку меж скрещенных ног — это явный отсыл к обложке альбома “Mechanical Animal” того же Мэнсона. Хотя и к “Саломее” Обри Бердслея тоже.

И вот эта подробно, методом актерских

наблюдений сделанная роль Милоша да его сидящей на транквилизаторах мамы в исполнении Ирины Рудницкой (“Я слишком одинока, чтобы думать о других”) — пожалуй, наиболее яркие персонажи спектакля. Внешность детектива тоже врезается в память, но в основном благодаря не в тон (серо-черный) подобранным, кричащим коричневым туфлям. Хотя драматург в “афише” пьесы с какой-то подкупающей подростковой наивностью разделила всех действующих лиц на “красивых” и “обычных”. Игорь должен быть красивым, потому все в нем, как завещал классик, прекрасно. Вот Леля-Марина в исполнении Светланы Ивановой-Сергеевой прекрасна во всех отношениях. Но нездешней, не от мира сего красотой. Оттого и сравнивают ее окружающие с юродивой, порой наделяя и куда более грубым, непечатным эпитетом. В отличие от всех остальных актеров, играющих в строгом соответствии традициям психологического реализма, она со своим отстранением словно из иной постановки сюда вошла.

С персонажей же “обычных” спрос, по авторскому замыслу, невелик. Но вот Сергей Муравьев, помимо сотрудника МЧС играющий здесь папу пропавшей Машеньки и главреда-шоумена, вкладывается в каждую роль со всей отдачей. И эти его “минуты славы” идут в общую копилку бенефисов “Марины”.

Этот текст, кстати, анонсируется как “лучшая пьеса Стрижак”, что, конечно, делает рекламу спектаклю, но весьма сомнительный комплимент — автору. Это первая пьеса молодого драматурга, но известность Любовь Стрижак принесли “Кеды”¹, позднее написанные, но раньше поставленные столичной “Практикой” и питерским “ОН.Театром”. Хотя именно в “Марине” не просто затронуты проблемы экзистенциальных кризисов и запотоколирован внешний ход процессов, а предпринята попытка заглянуть вглубь, отыскать причины и проследить их развитие. Более того, нашупан способ их подачи, точнее, отражения возникающих при этом диссонансов.

И Беркович именно что поставила внешний план пьесы Стрижак, нежели представила режиссерское видение, и отдала эту часть спектакля на откуп актерам, отчего отдельные сцены превратились в по-на-

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2013 г.

стоящему бенефисные номера. Как, к примеру, действительно блестящий выход уже упомянутой Рудницкой.

В основную канву повествования вплетена еще и отсутствующая в пьесе история ухода Маши (Ольга Добрина), где возникают персонализированные детские страхи — мертвые девочки-мышь в окровавленных костюмах, которые вначале пугают ребенка, затем увлекают и, играя, заманивают его в лес. Этот режиссерский прием выполняет еще и утилитарную роль — мышь-трикстеры (Марина Селезнева и Яна Иртеньева) выступают в качестве исполнителей специально сочиненной к спектаклю музыки композитора Сергея Невского. Вокально-инструментальные вставки удачно закольцовывают спектакль темой ночных кошмаров, но, вклиниваясь в основное действие, из-за своей неслаженности (или неотрепетированности) разрыхляют и без того, как уже говорилось, неплотную сбитую постановку.

Главное же, что здесь удалось — показать, какими комплексами прорастают во взрослом человеке укоренившиеся в младенчестве страхи или полученные в юности психологические травмы и как недополученные в детстве любовь и простое внимание близких сказыва-

ются на последующей линии поведения человека. (Недаром, к примеру, Игорь сразу определяет Милоша как “гея-спекулянта на материнских инстинктах”.) И также показать, как люди глубоко и безнадежно одиноки и как эти отчаявшиеся одиночки словно мотыльки летят, откликаясь на любую беду. Но нет в этом никаких альтруистических побуждений, зачастую это всего лишь еще один способ или решить свои проблемы, или сбежать от них. Не всегда, причем, удачный способ — так, не умеющая устроить собственную жизнь Леля-Марина, отдавшая, к слову, собственного ребенка на воспитание бабушке в Севастополь, но рвущаяся помогать всем и вся, от такого перенапряжения в финале внезапно умирает. Просто сердечный приступ. Но все не просто оказывается, когда Игорь, бросаясь к ее телу, вдруг выкрикивает: “У нее письмо от моего сына”. Тут впору отматывать повествование назад в поисках спасительных, все объясняющих флешбэков. Ан поздно — уже и давно позабытая тут девочка нашлась, попросту вдруг выйдя из леса, да и спектакль закончился. Потому-то прочее — и главное — додумывай, зритель, сам. Пока солнце не сядет...

Игра в ящик

“Пробуждение весны” по пьесе Ф. Ведекинда, либретто и текстам песен С. Сейтера

Мытарства с мюзиклом по немецкому классику, когда премьера, заявленная чуть ли не как главное событие сезона, раз за разом откладывалась, стали в итоге походить на состязание из разряда спортивных, когда команде важнее именно что забить этой постановкой своеобразный “гол престижа”. Но победа эта в своеобразном театральном первенстве, судя по всему, оказалась из разряда пирровых.

Пьеса “Пробуждение весны” написана в 1891 году, но впервые поставлена в Германии лишь через пятнадцать лет и чуть позднее в России — Мейерхольдом. Спустя еще сто лет мюзикл по этой пьесе стал лауреатом сразу в восьми номинациях главной американской театральной премии “Тони”, среди которых отмечен как лучший мюзикл и особо — за лучшие режиссуру и хореографию. На сегодняшний день он поставлен уже в 35 странах мира, идет даже в Южной Корее и Новой Зеландии¹. А вот в России актеру Алексею

Франдетти, купившему права на его постановку, до обращения в “Гоголь-центр” площадки ни в одном профильном театре найти не удалось. Причина, надо думать, в чрезмерной актуальности, чреватой уголовной ответственностью, этой пьесы. Хотя, с одной стороны, проблемы полового воспитания подростков позапрошлого столетия выглядят сегодня более чем наивно, с другой — нынешние запреты, возникающие в стране как реакция на любые чих, как раз к такой ситуации вскоре и мо-

¹ В Германии также пользуется успехом драматический римейк “Пробуждения весны” (“Live Fast — Die Young”), написанный Н.Д. Калисом. См.: “Современная драматургия”, № 3, 2013 г.

гут привести. Когда, к примеру, довольно уже развитая девушка Вендла, старшая сестра которой рождает уже второго ребенка, не имеет ни малейшего представления, откуда берутся дети, а ее чересчур зажатая и недалекая мать не в состоянии даже намеками объяснить это. И отделяется условно-догматической формулировкой про “сильную любовь к мужу”. Итог — после первого же свидания с парнем девушка забеременела и затем погибла во время неудачного подпольного аборта, на который ее отвела все та же заботливая и “сильно любящая” мать.

Но это одна из сюжетных линий пьесы, затрагивающей весь спектр неудобных вопросов в отношении полов. В центре ее — мир стремительно взрослеющих подростков, открывающих для себя не только тему секса, но и насилия. Причем социального в том числе. История на сцене “Гоголь-центра” разворачивается в одной из школ для мальчиков, героями которой становятся отличник Мельхиор (Риналь Мухаметов) и его друг-изгой Мориц (Роман Шмаков), параллельно даны эпизоды из жизни в школе девочек, где учится Вендла (Мария Селезнева), контрапунктом и пунктиром — отношения в их семьях.

Не по годам интеллектуально развитый Мельхиор — нигилист и ницшеанец, кумир всех окрестных девчонок и головная боль педагогов. У него есть свое мнение по всем вопросам, в том числе и стоящему на повестке дня половому. Он готов аргументированно отстаивать свою точку зрения, да при случае и физически постоять за себя тоже.

Его же по всем статьям неуспевающему другу Морицу приходится в разы хуже — в школе его не считают ни способным, ни достойным продолжать обучение учителя, дома его за это же тиранит отец.

На улице меж тем весна, девочки влюбляются в мальчиков, мальчики — не только в девочек, но и в мальчиков тоже. Но Морица в частности волнуют подробности: а что же и как там дальше, в деталях? В ответ Мельхиор сочиняет для него трактат с картинками. Сочинение объявляют порнографией, автора исключают из школы и при полном одобрении родителей помещают в закрытое спецучреждение для потенциально опасных подростков. До того, правда, он успевает полюбить Вендлу со всеми уже вышеописанными для нее последствиями.

Морицу же в итоге не засчитывают переводные экзамены, он кончает с собой, прыгая с крыши. Пребывавший все это время в изоляции и ничего не знавший, Мельхиор наконец бежит из своего узилища, но, придя в назначенный час на свидание на кладбище, находит там лишь могилы и друга, и возлюбленной. В открытом, но невнятном финале он присоединяется то ли к новым друзьям, с которыми “войдет в цветное лето”, то ли к старым, с которыми уходит “из серых будней”.

Кирилл Серебренников, выступивший здесь как постановщик, художник и сценограф, предлагает стилизованно-ретроспективный взгляд на эти события — все персонажи носят немецкую школьную форму конца XIX века, но в каждом классе есть камера видеонаблюдения. И мониторы на заднике сцены в режиме онлайн и черно-белой эстетике немного кино дают как крупный план текущих событий, так и восстанавливают закадровую хронологию отдельных, в диалогах персонажей вскользь упомянутых эпизодов.

Так же полностью погрузиться в атмосферу 90-х XIX века не дают и тексты песен в переводе Жени Беркович: “круто”, “пипец” и “фигня” явно не из лексикона подростков тех лет. Впрочем, перевод вполне адекватный и даже целомудренный по сравнению с оригинальными текстами Стивена Сейтера, имеющими, кстати, награды в номинациях “Лучшие стихи к песням”. А ее перевод “Мама, мне больно” — вообще потенциальный хит этой постановки. Но проблема тут не в содержании, а в качестве исполнения, о чем немного ниже.

Как еще одно звено, связующее с временем нынешним, стоит отметить персонажа по имени Отто в исполнении Никиты Кукушкина — в других ролях и спектаклях brutally обритый актер здесь щеголяет в блондинистом паричке с челкой, играя услужливо-глумливого фискала, одним своим видом и ужимками вызывая стойкие ассоциации с персонажами популярного сегодня мультсериала “Симпсоны”.

Ну а формообразующими пространством элементами стали в человеческий рост неокрашенные ящики из ДСП, при должной расстановке служащие и школьными партами, и мебелью в комнатах, кабинками в спортивной раздевалке и чердачными выходами на крыше, местом свидания и, нако-

нец, надгробиями.

Все, казалось бы, выверено, продумано до мелочей. Да и воспитанники Серебренникова — актеры “Седьмой студии” — демонстрировали класс в постановках и не такого уровня сложности.

Но все же это мюзикл. И когда актеры начинают петь, то просто хоть святых выноси в этих самых дээспэшных гробах. Понятно становится, хотя бы отчасти, почему премьера “Весны” раз за разом откладывалась. Причина далеко не в официально объявленных проблемах со звуком. Ведь отлично играет и хорошо звучит в зале оркестр под управлением Армена Погосяна. Но куда подевались вокальные данные актеров “Седьмой студии”? И почему столь неуверенно, словно служат лишь для того, чтобы подпирать ящики, держатся они на сцене?

Списать их блеклое, невыразительное исполнение на отсутствие опыта в “мюзикальных” делах труппы и на то, что сложный мюзикальный материал претерпел сильную трансформацию, деформацию точнее, в исполнении драматических артистов? Но у режиссера Алексея Франдетти он вроде б и не-

малый. Да и пели же они в этом зале в “Братьях” Алексея Мизгирева, отлично некоторые поют и в выпущенных уже после “Весны” Серебренниковым “Мертвых душах”. (Тут, сильно забегаая вперед, стоит отметить, что и хорошо уже знакомые ящики из ДСП использованы здесь в количестве меньшем, но с не меньшим успехом.) Ну а самостоятельно поставленная на “Платформе”, а в конце прошлого сезона перенесенная сюда же, на гоголевскую сцену “Охота на Снарка” до сих пор ходит в списках самых оригинальных спектаклей столицы, а ведь по жанру он — чистый мюзикл. Живой и оригинальный, в отличие от “Пробуждения весны”.

Но что есть, то есть: “галочка” о постановке всемирно прославленного мюзикла. Славы здесь нисколько не сыскавшей, даже напротив — история из 1891 года и выглядит-то как действующий экспонат, завезенный сюда на время реконструкции Политехнического, скажем, музея. Хотя еще может послужить и наглядной моделью альтернативного будущего — мораль в России, однако же, крепчает.

Автор рецензий — Сергей Лебедев

Все ненужное — на слом

“Последний идол” А. Звягинцева в Малом театре

Малый театр, один из старейших драматических театров России, по праву считается корифеем в постановке классических пьес. Появление в его афише спектакля, поставленного по пьесе современной — событие неординарное. Спектакль “Последний идол”, поставленный режиссером Владимиром Драгуновым по пьесе российского писателя Алексея Звягинцева, пополнил репертуар сцены на Ордынке.

Действие происходит в начале 90-х, в смутную эпоху распада Советского Союза, повлекшего за собой резкие перемены в мировоззрении и образе жизни абсолютного большинства его бывших граждан. Российские режиссеры неоднократно пытались (и продолжают это делать сейчас), каждый по-своему, осознать и отразить в своих спектаклях значение этого катаклизма, пережитого всеми нами в недавнем прошлом. На сломе времен, как известно, обостряются конфликты не только общественные, социально-политические, но и личностные, в том числе семейные. Распад семьи как отражение распада в обществе — тема нередкая для рос-

сийской и западной драматургии: здесь уместно будет вспомнить и “Вишневый сад” Чехова, “Егор Булычов и другие” Горького, и если говорить о современных авторах, “Август в округе Оссейдж” американца Трейси Леттса¹. “Последний идол” — о том, как смена эпох влияет на жизни отдельных людей.

Центр сцены и большую ее часть занимает загородный дом, до недавних пор принадлежавший семье “известного деятеля прошлых времен” Иконникова. Более года назад хозяин скончался, и теперь руководство дачного поселка вынуждает выселяться его вдову и двоих взрослых сыно-

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

вей. После распада СССР привилегии, полагавшиеся высокопоставленным советским чиновникам / военным / деятелям искусств — в данной истории имеется в виду государственная дача, — были в большинстве случаев признаны незаконными и попросту отобраны. Понятно, что столь разительные преобразования тяжело были восприняты обитателями вышеупомянутых дач.

В доме царит хаос — жильцы готовятся к переезду и сборы в полном разгаре. На авансцене куча накопившегося за долгие годы разномастного дачного скарба. Основной конфликт разгорается вокруг гипсового бюста — портрета хозяина дачи, когда-то подаренного ему неизвестным скульптором. Старший сын Виктор (Глеб Подгородинский), в надежде, что про “идола” забудут, попросту заколачивает дверь сарайчика, где скульптура дожидается решения своей участи. Младший сын Максим (Григорий Скрыпкин), гуляка и выпивоха, доверяет бюсту хранение заветной бутылочки алкоголя — прячет ее под постаментом. Если бы не настойчивость их матери Веры Александровны (Татьяна Лебедева), сыновья с удовольствием оставили бы бюст в сарае и ни разу бы о нем впоследствии не вспомнили.

Декорации не меняются все время действия спектакля; ожидая приезда грузовой машины, члены семьи Иконниковых выясняют отношения, ругаются, припоминают друг другу былые обиды и неблагоприятные поступки. По ходу развития сюжета открываются тайны взаимоотношений героев как внутри семьи, так и с их дачным окружением. Выясняется, что оставляемый дом собираются перекупить давние знакомые хозяев Юсины, долгие годы считавшиеся их лучшими друзьями. Затем становится известно, что одним из членов руководства дачного поселка является бывшая пассия младшего из братьев, причем взаимоотношения влюбленных складывались настолько трагично, что после того как пара рассталась, девушка пыталась покончить с собой.

Еще один неожиданно раскрывшийся дачный секрет заключается в том, что дочь местной сторожихи Клавды оказалась двум выселяемым братьям родной сестрой по отцу. Сама же сторожиха пытается выпросить у Иконниковых пресловутую статую — для себя, на память.

Выходит, что суть конфликта вокруг выселения семьи Иконниковых из бывшей го-

сударственной дачи заключается отнюдь не в наличии каких-либо политических мотивов у руководства дачного кооператива: наоборот, мотивы у выселяющих главным образом личные.

После долгих споров бюст, который выбрасывать жалко, а разбить не поднимается рука, решают попросту закопать в землю. С торжественной процессией туда же отправляется оставшаяся от Иконникова-старшего коллекция макетов известных символов советской эпохи: Большого театра, монумента “Рабочий и Колхозница”, сталинской высотки.

О бывшем хозяине дачи соседи вспоминают с большим уважением: это он практически на пустом месте затеял постройку поселка и много способствовал его благоустройству. Однако его семье не нужно ничего из того, что осталось от их когда-то влиятельного родственника. Не разбираясь в ценности оставляемых предметов, они стремятся как можно быстрее снести с глаз долой все, что осталось от прежней жизни. Сыновья и внучка Дуня (“отрезанный ломоть”, как она сама себя называет) абсолютно не дорожат ничем из утраченного дачного имущества. “Упакованная” в черную кожаную куртку-косуху Дуня (Ольга Плешкова) собирается замуж за заграничного бизнесмена, друга одного из братьев Иконниковых: будущее этой страны — не ее будущее. Мать семейства, привыкшая к комфортной жизни, переживает исключительно по поводу потери благоустроенного загородного существования. Для семьи Иконниковых социалистическая идеология, как и ее символы, не имеют большого значения. Здесь ценятся лишь материальные блага, полагавшиеся в свое время советскому функционеру.

Несмотря на серьезность темы, спектакль можно назвать комедией. Актеры с удовольствием существуют на сцене в образах современников: Татьяна Лебедева в роли “потерявшейся во времени” старомодной истерической дамы Веры Александровны Иконниковой, Алена Охлупина в роли молодящейся Таисьи Семеновны Юсиной, суетливо помогающей Иконниковым собирать имущество, подталкиваемая желанием поскорее переехать в теперь уже свой дом. Глеб Подгородинский, премьер Малого театра, сыгравший множество главных ролей классического репертуара, отлично вписы-

вается в образ комичного, потрепанного жизнью Виктора, которого его суперсовременная племянница Дуня безоговорочно записала в неудачники.

Не настаивая на строго определенной точке зрения и не давая строгих оценок проис-

ходящему на сцене, режиссер спектакля и автор пьесы предлагают зрителям самим разобраться в том, что хорошего и ценного было в нашей общей, уже прошлой советской жизни, а от чего действительно стоило избавиться.

Ольга Булгакова

Ода к радости

“Лада, или Радость” по повести Т. Кибирова в РАМТе

Современная русская пьеса — редкий гость на сцене Молодежного театра. Видимо, нечасто совпадает “группа крови” новой драмы и РАМТа — не тот язык, не тот спектр вопросов, а главное, не то идейное содержание, как бы пафосно ни звучало последнее словосочетание. Тем не менее, никто в театре и не думает исключать из разговора со своим зрителем день сегодняшний — вот только материал для подобной беседы здесь часто черпают из прозаических источников. Как, например, в одной из последних премьер этого сезона — спектакле “Лада, или Радость”.

Эта постановка Марии Брусникиной, для которой перевод прозы на сценический язык стал чуть ли не визитной карточкой, основана на повести поэта Тимура Кибирова — первом его прозаическом опыте, надо сказать. Повести о собаке. Или о жителях российской глубинки. А вернее всего — об одной абсолютно счастливой деревне. И ключевым здесь будет слово “счастливой”.

Если пролистать сегодняшние афиши наших театров, а потом для верности еще и пересмотреть все анонсируемые ими постановки, то можно будет с легкостью убедиться, что счастье в этих спектаклях является крайней редким компонентом. А беспримесная радость — еще более редкой зрительской эмоцией. Можно долго размышлять над тем, почему так сложилось, но от этого факта никуда не уйти — в современном театре есть все что угодно: “социалка”, политика, кафедральный пафос, многозначительность, порой даже смех, а радости нет. И вот создатели спектакля “Лада...” прикладывают все усилия, чтобы эту нехватку радости восполнить.

Одой к радости можно было бы назвать эту театральную историю, сценическое пространство которой разомкнуто в бесконечность. Художник Николай Симонов разместил жителей одной отдельно взятой деревеньки на деревянном волнообразном помосте прямо среди зрителей. А зрителей посадил на сцене так, что помост этот врезается в пустоту зрительного зала, словно вырыва-

ясь за свои пределы. И вот эта устремленность вовне и ввысь стала определяющей не только для сценографии, но и для актеров, поставленных режиссером в довольно непростые условия. Все, что они делают, это “провоцируют” радость, довольно патетически и витиевато выраженную в повести Тимуром Кибировым. И главной задачей для них становится не скатиться самим в патетику и мелодраму, но удержаться, как на натянутом канате, в приподнятом состоянии духа и подтянуть к себе всю публику.

Задача сродни цирковой эквилибристике, но этот сложный трюк артистам удается проделать с такой видимой легкостью, что страшно представить, сколько труда и выдумки было вложено в каждую из сыгранных ими ролей. Татьяна Матюхова, Алексей Блохин, Тарас Епифанцев, Наталья Чернявская, Александра Аронс, Виктор Панченко и Владислав Погиба сумели стать в этом спектакле слаженным и отстроенным джазовым оркестром, где каждый музыкант — виртуоз-импровизатор, который сознательно “дал обет” не отказываться от своей уникальной личности, но посвятить ее некой единой цели. Они жонглируют предложенными им ролями, то лишь контурно обозначая свой персонаж, то погружаясь в него до полного слияния; то наблюдая за происходящим со стороны, то с головой окунаясь в предлагаемые обстоятельства.

И первая среди всех — Нелли Уварова. Именно она играет ту самую Ладу, что дала имя спектаклю. Собачку Ладу, испытавшую в начале своей жизни захлебывающуюся от восторга любовь, а затем — необъяснимое предательство. Ладу отчаявшуюся и Ладу взрослеющую, на наших глазах пытающуюся снова обрести “чувство жизни”. У Нелли Уваровой — звезды телеэкрана, примы театра — в актерском списке множество ролей, среди которых и лучшие роли мирового репертуара, но, как ни странно это прозвучит, именно роль дворняги Лады кажется ее высшим свершением. Лады, дающей актрисе возможность такого диапазона эмоций и состояний, что вряд ли можно успеть их сыграть и прожить. Уварова успевает. Успевает и большее — избежать зримой опасности скатиться в схематизм или умильную “тюзятину”, свойственные большинству театральным постановкам “про животных”. Она играет свою Ладу так, словно общается с близкой подругой — то дурачась, то обретая серьезность, но ни на мгновение не позволяя “подруге” отдалиться, стать чем-то отдельным от нее самой. Она играет со своей Ладой так, как играла с Ладой в их счастливые дни подобравшая ее девочка — самоабвенно и взахлеб.

Собственно, повторюсь, так всерьез и взаправду ведут свою игру в этой постановке все актеры. Ведь Марина Брусникина решает свой спектакль как раз таки через игру — игру с текстом, игру с предметом, а главное — игру с предлагаемыми обстоятельствами.

Предлагаемые обстоятельства здесь, как уже говорилось, — деревня в российской глубинке. Самая обычная — где активная жизнь протекает летом, когда на свежий воздух сюда выбираются из задымленных мегаполисов горожане, а зимой пытаются свести концы с концами совсем немногочисленные коренные жители. Картинка безрадостная, но более чем стандартная. И вот эту-то деревенскую жизнь и предстояло вынести на сцену. Ничего себе темка для современного театра.

“Деревенская” тема для нынешнего театрального зрителя додинскими “Братьями и сестрами” начинается да ими же, пожалуй, и заканчивается. Да и то деревня там, как и в фоменковской “Одной абсолютно счастливой деревне”, от нас уже далекая — по-

слевоенная. Сегодняшняя сельская жизнь, навскидку, возникала лишь в премьеры “Современника” двухлетней давности — “ГенАциде”, но была это, скорее, шаржированная антиутопическая зарисовка¹. В “Ладе...” же показанную деревню тоже сложно назвать натуралистичной, но и на раскрашенный лубок она не тянет. Тут другое — реальность, окрашенная в поэтические, а затем и в театральные тона.

Одинокая старуха, коротающая дни со своим равным котом, ее давно умерший муж, местный алкоголик-матерщинник, продавщица сельпо да таджик, напугавший своим появлением всю деревню, а затем ставший ее полноправной частью, — вот, собственно, и все наличное население. И волки, осаждающие деревеньку холодными заснеженными ночами. Безысходность.

Безысходность, оборачивающаяся на сцене РАМТа нескончаемым праздником — не бессмысленным, но осознанным. Это праздник и счастье по поводу каждого прожитого дня. Как говорилось в одном известном детском стихотворении? “О чем поют воробушки / В последний день зимы? / — Мы выжили! / Мы дожили! / Мы живы, живы мы!”

Именно об этом поет дворняга Лада, общими усилиями всей деревни вырванная у зимы и у смерти. Поет она, а с ней и все остальные. Поют, как церковный хорал, шиллеровско-бетховенскую “Оду к радости”. Поют, и радость наполняет, окутывает весь зрительный зал, заставляя каждого из сидящих в нем забыть все суетное мелочное и оставить место лишь одному чувству — чувству жизни.

Спектакль Марины Брусникиной не отвечает, кажется, ни одному из требований, предъявляемых к современному театру, — он не призывает к политическому протесту, не заостряет внимания (с фактами в руках) на социальных бедах, не прикидывается недостижимо интеллектуальным. Он вполне себе традиционен в своей сосредоточенности на давно выброшенном за ненадобностью и обвиненном в излишней пафосности понятии — жизни человеческого духа. И в этой своей старомодности он оказывается куда более новаторским и куда более авангардным, чем ставшие мейнстримом многочисленные “скандальные” постановки. И

¹ Можно также вспомнить вполне реалистическую “Любовь людей” Д. Богославского в Театре им. Вл. Маяковского. (Ред.)

оказывается, что зритель изголодался по такому искусству. Изголодался по жизни. Изголодался по радости, воспетой в спектакле. Написанная Шиллером в конце XIX века и тогда же положенная на музыку Бетховеном “Ода к радости” стала своеобразным провоз-

вестником европейского романтизма. Кто знает, может быть, и спектакль “Лада, или Радость” предвещает приход в театр нового романтизма взамен уставшему постмодерну и стремительно размывающемуся “постдраматизму”?

Анастасия Иванова

Неожиданное в привычном

“Любовь и голуби” В. Гуркина в Театре на Юго-Западе

Все чаще оказывается, что даже классические тексты, не говоря уж о пьесах, писанных в последние полвека, не то что устаревают... но как-то утрачивают притягательность и шарм. Но одновременно обнаруживаются произведения наших современников-драматургов, обретающие с течением времени прочность и все большую притягательность. Такова история, рассказанная когда-то Владимиром Гуркиным и ставшая основой культового фильма — “Любовь и голуби”. Недавно она с успехом поставлена в московском Театре на Юго-Западе, который открыл в этом тексте признаки театра абсурда.

Сложился некий стереотип того, как должен выглядеть спектакль, в основе которого пьеса Гуркина. Вроде бы это натуральная правда околицы и сельского подворья, населенного эдакими серьезно-наивными и первоначально-простыми чудиками. Чувств своих они сдерживать не могут, но их природы, как и природы своих желаний не понимают; порой это приводит к почти вселенским катастрофам — но им все прощается, поскольку все это славные ребята и зла никому не желают, и не ведают, что творят...

Режиссер О. Леушин сгустил до предела этот фольклорно-портяночно-домотканый стиль и подал его как антураж жизни персонажей, в который они сами играют. Это то, что в прозе хорошо умел передавать Шукшин. Это же качество так же хорошо чувствовал и умел передать в пьесах Гуркин: некоторую показушность, театрализованность, наигрыш поведения сельских людей, некую чрезмерную демонстративность переживаний — не только, когда они на людях, на улице, но и в доме, среди своих. Это своеобразная форма рефлексии. Ибо рефлексия — размышления о природе вещей, о причинах своих поступков, об их последствиях, о странностях жизни и неожиданно крошечных результатах. Эти результаты проистекают как от нарушения этических норм, так и от их соблюдения.

И под рукой постановщика возникает странная сценическая реальность — натуральный театр представления, лукавый, лихой, где жизнь протекает, как сельские гулянки под гармонь, и все вроде на “фу-фу”, и

“хи-хи”. Но почему-то вдруг так защежит от предчувствия беды сердце...

Слева, у выхода за кулисы — что-то вроде сарая или лабаза и лестница на голубятню (художник О. Леушин). И отсюда же ведут ступеньки в дом Василия Кузякина и его семьи. Справа спускается к авансцене помост. По нему прибегают соседи, на нем распеваются соседки, здесь куражится и пьяненький Митя Вислухин. В центре неизменная квадратная колонна, подпирательная потолок (конструктивная несущая деталь этого театра), она окружена с трех сторон лавочкой. И тут происходят всякие тайные встречи, неожиданные разговоры, эпизоды ненужных знакомств, измен или прозрений. В это условное пространство (как бы театр в театре и одновременно их общее закулирье) выбегают персонажи как на трибуну, как на клубные подмостки — представить очередной эпизод-выверт своей души и своей судьбы. Как на лобное место, ибо сцена для тех, кто показывает спектакль и живет в нем, как раз и есть лобное место. Актеры показывают своих персонажей, как если бы эти персонажи представляли нам себя в таком облике, в каком их “принято” показывать при постановке пьес Гуркина и вообще “деревенских” сюжетов. То ли актеры — и через их игру постановщик — подмигивают нам; то ли персонажи подмаргивают, намекая, что все не всерьез, что все эти крики, драки, слезы, упреки ревности и угрозы обиды — показушность, демонстрация. Вот, дескать, до чего меня довели, себя не помню!..

Но при этом мы ощущаем неподдельность и искренность актерского существования в образах, подлинность переживаний персонажей, когда все — буквально на разрыв аорты. Постоянно показывая и подчеркивая свою отстраненность от маски-типажа, актеры одновременно сливаются с ней, и перед нами — живой, настоящий, мучающийся, переживающий человек, ищущий выхода их тупика своих ошибок и обид.

Тут подтанцовки и подпевки ощущаются совершенно естественно. Собственно перед нами как раз настоящий мюзикл-стилизация. Монологи и диалоги естественно переходят в пляски, чечетку, кадрили и частушки. Вся эта история построена по внутренней музыкальной логике. Здесь каждый драматический выход — сольный или дуэтный номер, четко и жестко вписанный в череду других номеров-эпизодов: трио, квартетов, ансамблей. А расцветивается все это перебивками-рефренами “хора” — то под аккомпанемент гармошки, то под собственное пение. У каждого персонажа — яркая, точная, характерная деталь в костюме (художник по костюмам О. Иванова). И в ансамблевых сценах образуются яркие, но гармоничные композиции-узоры на бело-желто-сером фоне деревянных конструкций. Или возникает контрастный акцент — серый городской костюм Василия, когда он в санатории на отдыхе, и насыщенно-красный наряд Раисы, которая едва не увела Василия из семьи. Все это организовано и подано как игра в игру; как игра со смыслами, ставшими стереотипами; как игра со стереотипами и штампами рассказа о деревенском человеке — и как соревнование всех со всеми в мастерстве этой игры.

Не всем удается одинаково органично существовать сразу в манере представленного театра и в стилистике психологического реализма. Пожалуй, лучше всего это выходит у А. Шатохина (Василий) и Ж. Чирвы (Надя, жена Василия). Вполне поддерживают их в этом Л. Ярлыкова (Люда, дочь Василия) и К. Курочкин (сосед Митя). А вот О. Ивановой (жена Мити) лучше дается “переживальческо-драматическая” манера игры. Да и А. Назаров (Ленька, сын Василия), кажется, не очень твердо владеет условно-игровыми приема-

ми. А. Иванова (Оля, еще одна дочка Василия) и К. Дымонт (разлучница Раиса) порой оказываются сильнее в психологических сценах, порой — в “представленческих”. Но в целом в спектакле сложился замечательный актерский ансамбль и каждый артист на своем месте.

Постановка по сюжету Гуркина оказывается сколь неожиданной, столь и органичной. Ибо перед нами четко прописанная режиссерски и внятно сыгранная “драма среднего возраста”, когда хочется перемен, и всем хочется счастья, но не ценой же измены и развала семьи! И как потом простить дурацкий морок, как переступить через обиды? Через уязвленное самолюбие? Через чувство вины, которое гонит тебя в омут головой? Подспудно раскрывается то горькое послевкусие поступка, когда не хочется думать о последствиях — но приходится их расхлебывать. Приведя эту историю к благостному финалу, Гуркин, тем не менее, жестко и бескомпромиссно обрисовывает своих, так любимых им, персонажей. Хочется быть простыми. И следовать бездумно устоявшимся правилам. А если они кажутся “лишними условностями” — то перейти их, и тоже как бы по простоте души... И тут-то и возникает горькое ощущение абсурда: просто дал себе волю! Не справился с чувствами! Но жизнь и будущее вдруг распались, и куда идти?! Это ведь еще и история о том, каких мук стоит исправление ошибок и обретение нового доверия; как трудно самого себя остановить в беспредельности покаяния; как возникает вина того, кто не хочет и не может простить чужую вину. Тут, правда, произошел некоторый перекосяк. Тепло-ироническая, абсурдная в своем стремлении все сделать втайне история примирения Василия и его жены Нади оттесняет всех остальных участников событий. Они здесь чисто связующие элементы. Несколько меняются жанр и стиль спектакля, обернувшегося лирико-иронической психологической драмой. Но к последней сцене все выравнивается. И в заливчатских поклонах явлен новый прочный мир, поскольку всем удалось переступить через упреки и обиды. Но сквозь праздник примирения сквозит ощущение зыбкости нового равновесия.

Валерий Бегунов

Сотворение Канта

“Кант” М. Ивашкявичуса в Театре им. Вл. Маяковского

После постановки русской (“Таланты и поклонники”) и зарубежной (“Господин Пунтила и его слуга Матти”) классики художественный руководитель “Маяковки” взялся за современную драматургию и поставил пьесу своего соотечественника Марюса Ивашкявичуса¹.

Миндаугас Карбаускис, некогда начинавший в “Табакерке” как режиссер камерных пространств, постепенно перешел к спектаклям большой формы, лишь изредка (как например, в РАМТе в постановке “Ничья длится мгновения”) обращаясь к формам малым, замкнутым. Теперь же, когда он принял на себя художественное руководство Театром им. Вл. Маяковского, и вовсе трудно было ожидать возвращения к камерности, ведь, как ни крути и как к этому ни относиться, малые сцены в любом театре остаются, как правило, за режиссерами очередными или начинающими, но никак не главными.

“Кант” поставлен, конечно, не на Малой сцене — на основной, но фантазией Сергея Бархина он помещен в закрытый шестиугольный павильон примерно на 150 зрительских мест. (Павильон этот, к слову, планируется перевезти на сцену филиала, когда она, наконец, откроется после ремонта.) Все сценическое пространство — небольшой пятачок в центре, окруженный на три четверти зрительским амфитеатром, да небольшой оставшийся игровой сектор, примыкающий к дверям, откуда в это выделенное пространство и попадают актеры. Такой вот синтез античного театра и лекционной аудитории. Весь пятачок занимает круглый обеденный стол, за которым и разворачивается основное действие.

Пьеса Марюса Ивашкявичуса, приправленная обманной детективной интригой, по сути своей является пьесой-дискуссией, а значит, и пьесой, на дискуссию вызывающей. Жанр спектакля — «О “Критике чистого разума”» — задает тему дискуссии. И тоже обманывает. В какой-то степени. Ведь от обсуждения своего главного труда немецкий философ ускользнет еще в самом начале беседы, четко оговорив “правила поведения”: никаких разговоров о профессии за дружеским столом. Но обман этот обманчив. Как известно, сам Кант писателем был совершенно невозможным, но зато лектором был непревзойденным, способным увлекательно и ненавязчиво объяснить сложнейшие посылы

своих философских изысканий. Оттого-то и попадаем мы, зрители, в этот своеобразный лекторий на званом обеде при свечах.

Сотрапезники Канта (богослов, судейский, врач да полицмейстер) — люди более чем простые (если говорить, конечно, не о положении в обществе, а об интеллектуальной подготовленности к беседе с философом), и вопросы, которые возникают в их беседе, примерно того же порядка. Почему яблоки не падают на землю? Почему не улетают на юг птицы? Почему почти перестали умирать люди? И зачем, в конце-то концов, человек вздумал подниматься под небеса? Вот круг вопросов, который занимает пятерых взрослых мужчин в перерыве между бульоном и треской, а вовсе не “вещь в себе” и не “чистый разум”.

Возникает закономерный вопрос: что, собственно, из этих довольно-таки бессмысленных, полуабсурдистских диалогов остается для зрителя? Отдельные репризы и комические положения? Если так, то этого слишком мало, ведь не Рэя Куни разыгрывают на подмостках Театра им. Вл. Маяковского. И главное, если бы было именно так, спектакль вряд ли сумел бы почти три часа удерживать внимание публики, а это все-таки происходит, несмотря на отдельные затянутости и композиционные провисания.

“Канта” делают актеры. Карбаускис-режиссер намеренно отступает на второй план, кропотливо вылепливая очень актерский спектакль. Михаил Филиппов, Игорь Костолевский, Александр Андриенко, Юрий Коренев и Виктор Запорожский ведут бесконечную и, признаться, довольно однообразную беседу на пятерых настолько виртуозно, что смысл произносимых ими реплик становится почти что неважным. Так порой бывает: актерская подача текста, подхватывание интонации партнера, моментальный отклик на каждый его жест, на каждую паузу — творят особую артистическую ткань спектакля,

¹ Беседу с драматургом см. на с. 204. (Ред.)

затмевающую все прочие его составляющие. Любая реплика становится лишь поводом для нового витка игры, для новой демонстрации мастерства.

И все это притом, что актеры, по сути, характеры и образы не создают (те из них, что играют гостей Канта) — лишь намеки, эскизы, яркие мазки, призванные подчеркнуть и сделать объемнее центральную фигуру. Собственно, самого великого философа. Его играет Михаил Филиппов.

С приходом Миндаугаса Карбаускиса в Театр им. Вл. Маяковского у Михаила Филиппова словно бы открылось новое актерское дыхание. Нет, интересные, да и крупные роли были у него и прежде, но теперь они буквально обрушились на артиста. Художественный руководитель поставил в “Маяковке” уже три спектакля (четвертый лишь доводил), и во всех трех главная роль была отведена именно Филиппову: Великато в “Талантах и поклонниках”, Пунтила в “Господине Пунтиле” и вот теперь Кант.

Этого Канта описать крайне сложно. Герои, как нас учили, раскрываются в действии, но действия здесь толком нет. Герои раскрываются в диспуте, но нет здесь и диспута (только лишь легкая, ни к чему не обязывающая беседа). Герои раскрываются во взаимодействии с другими персонажами — и вот это уже “теплее”. В пьесе Ивашквичюса и в спектакле Карбаускиса в этом смысле мы видим Канта с нескольких разных сторон: в кругу приятелей, в общении с незнакомкой и бесконечных перепалках с преданным слугой.

В первых двух случаях Кант Михаила Филиппова играет. Играет в философа, уставшего от своей бесконечной философии и стремящегося к простоте, если не сказать безыскусности человеческого общения. Навное дружелюбие — вот та маска, за которой скрывается Кант большую часть спектакля. Но оставаясь в одиночестве или наедине со своим старым слугой, он становится иным.

В роли слуги — Мартина Лямпе — Анатолий Лобозкий. Карбаускис уже не первый раз сводит этих двух актеров и “сплетает” их в сложные взаимоотношения. Собственно, и схема “слуга — господин” была ими уже отработана в “Пунтиле”. Но вот только на этот раз все иначе. Если в пьесе Брехта слуга и господин были антиподами, стремящимися “по-

глотить” один другого, то здесь Кант и Мартин являются чем-то неделимым, чуть ли не невозможным один без другого.

Дуэтные сцены Михаила Филиппова и Анатолия Лобозкого — пожалуй, лучшие в спектакле. Их перепалки, их взаимные “подколы”, мгновенные оценки и какая-то нервующая ниточка, соединяющая их на протяжении всего действия, придают этой, в общем-то, отвлеченной постановке дыхание жизни. В этих сценах схематичная картинка спектакля (схематичная по самой своей задумке) приобретает объем и глубину, давая возможность зрителю не только понаблюдать за очаровательной разминкой ума, но и почувствовать что-то большее. Почувствовать не эпоху, не пространство, но человека. Того самого, именем которого назван спектакль и который до этого момента был для нас лишь автором нечитаемого талмуда.

И вот Михаил Филиппов минута за минутой творит для нас, зрителей, этого человека. Человека сложного, неуспокоенного. Способного предаваться легкомысленной беседе, но одновременно “закрывать” вопрос совести и переходить к вопросу любви. И для этого актеру, как оказывается в спектакле, совсем не обязательно изо всех сил “подчеркивать свое присутствие”, но достаточно просто сидеть и просто говорить. Просто... В этой простоте игры Филиппова скрыто многое, не поддающееся анализу. Многое, чтобы описать которое понадобился бы труд мудренее самой “Критики чистого разума”.

Кстати, а что же она? Эта самая “Критика”, вынесенная в подзаголовок спектакля? Да ничего. Пока она существует отдельно, где-то в параллельной Вселенной. Возможно, пройдет время, и “Критика” пересечется со спектаклем, но пока она остается лишь забавным определением жанра — не больше. Для блага постановки хочется, чтобы это сближение все-таки произошло. Но вот что касается самого Канта... Филиппов признавался, что “Критику” не то что не перечитывал, но и не читал и что ему хватило лишь одного знания о своем герое: это был человек, который сказал о нравственном законе внутри нас и о звездном небе над нами. Поразительно, но после игры Михаила Филиппова в качестве послевкусия остаются именно эти мысли — о нравственном законе и о звездном небе...

Анастасия Иванова

Хроника скотского времени

“Карамазовы” в МХТ им. А.П. Чехова

Спектакль Константина Богомолова всячески выворачивается из жанровой униформы: то ударится оземь и обернется страшной сказкой, то завьется мелким бесом гламурного кича, то ужалит ядовитой сатирой. То ошарашит подробной тихой психологической игрой, когда каждое слово романа бьет наотмашь сегодняшней правдой.

В черной-черной комнате, на черном-черном диване, за черным-черным столом, уставленным черными-черными бутылками с черным-черным вином... святой старец Зосима принимает у себя отца и сыновей Карамазовых, чтобы наставить их на путь истинный и покой в их души ниспослать. Но не вышло у старца Зосимы: рассорились отец и дети вконец, и сам он вскоре помер да и засмердел...

Богомолов выкинул из названия романа слово “братья” — здесь все персонажи мазаны одним черным карамазовским миром. И позволил себе довести до логического конца судьбы младших Карамазовых: Алешу — до греха самоубийства, Митю — до казни (она становится избавлением от его земных мучений), Смердякова — до принятия духовного сана, а Ивана — до старости в полном достатке (разумеется, в компании черта).

“Карамазовы” — поистине ренессансное пиришество распада, тления, разложения. Навязчивый образ духоты и смрада гуляет по всему спектаклю: на помин души Федора Палыча Смердяков готовит “говядину по-карамазовски”; злосчастная мать Ивана и Алеши (Надежда Борисова) читает пушкинское “Здесь русский дух, здесь Русью пахнет” — в Чермашню Ивану надо было съездить, чтобы проведать мать в психушке.

Текст романа точно разрисован на полях скабресными картинками-комментариями из сегодняшнего дня. Вот “Скотское ТВ” ведет прямой репортаж с похорон старца Зосимы для передачи “Вера. Надежда. Любовь”. Вертлявый комментатор (Павел Чинарев) походя дает точный диагноз сородичам: количеством скорбящих старец обязан своему тлению — лично убедиться в пахнувшей греховности столь духовного лица особенно приятно.

Вот штампует безумные аферы роковая блондинка Хохлакова-кубышка, владелица “Скотского банка” (Марина Зудина) — отмахнувшись от калеки-дочери, получает адриналин за просмотром ужастиков и ничуть не удивляется, когда прямо с экрана, из ком-

пании всевозможных монстров сходит на сцену красавчик-мент (Максим Матвеев). То, что происходит между собой у этой парочки, Богомолов перевел в глумливый текст, что проносится по экрану с нечитабельной скоростью, пока сладострастники неподвижно сидят друг против друга — полная атрофия чувств, извращение ума.

Вот Катя-кровосос (Катерина Ивановна — Дарья Мороз) заполучила, наконец, своего возлюбленного предателя Дмитрия — в морозильной установке морга. Так вытравляется все живое для полноправного владения мертвечиной.

Вот Смердяков предъявляет Ивану (Алексей Кравченко) доказательство убийства — коробочку с тремя тысячами и шевелящимися червями. Без сомнения — такие же черви копошились и в романе Достоевского, не зря же страшная улика пролежала в земле столько времени. Хочешь денег — изволь подавить в себе отвращение.

Вот избивает худосочного сына физически более крепкий отец под сладкоголосого Льва Лещенко: “Родительский дом — начало начал и в жизни моей надежный причал”. В родительском доме нашей общей судьбы спрятано столько невыносимых тайн, что никакой сладкой патоки советских шлягеров не хватит, чтобы их утопить.

Впрочем, самые сильные сцены спектакля — не те, где режиссер приводит к единому знаменателю сегодняшнюю криминальную хронику и классику полуторавековой давности, а те, где он остается в рамках текста, идет вглубь, а не вширь, добываясь от актеров завораживающе-пугающей органики.

Но вначале было распределение ролей. В нем ключ или один из ключей к пониманию режиссерского замысла. Алеша Карамазов через игру Розы Хайруллиной породнился с Лизаветой Смердящей — оба соединились в старом бесполом пугливом существе, старательно спрятавшемся от жизни, задавившем

в себе все живые чувства с фамильным карамазовским сладострастием. В спектакле есть эпизод: из общепитовской алюминиевой кастрюли с надписью “Лизавета Смердящая” (лагерными красными кривыми буквами — как “Пюре” или “Каша”), где завелся младенец Смердяков (пупс с зеркалом вместо лица), выливают липкую жижу. Так же обходится со своей жизнью и Алеша. Обвенчается с “Лизой-деревяшкой”, исполненной той особой злобой, которой пропитываются обделенные любовью калеки (так в спектакле зовется Лиза Хохлакова в исполнении Натальи Кудряшовой). Да и шагнет вместе с ней с крыши вышки — выплеснет свою жизнь в небытие.

Одно и то же лицо досталось старцу Зосиме и Смердякову (Виктор Вержбицкий). “Смердяков хотел стать слугой Господа, а стал слугой Федора Павловича” — ерничают титры на плазменных экранах. Впрочем, и Господу он в спектакле Богомолова тоже успел послужить — вместо петли принял послушание и сан. У Смердякова и старца Зосимы однокоренные смыслы, если так можно выразиться, — гнилое нутро, смердящая душа, смердящий дух. И когда мы видим, как равнодушно и цинично Зосима “умиротворяет” матерей больных или мертвых детей, становится понятно, что жизненный опыт у святого старца богат грехами. Правда, одно “чудо”, созданное с помощью высоких технологий, он все же явит озлобившейся, разуверившейся матери (Надежда Борисова) — дозволит ей на миг увидеть свое дитя, умершее трех лет от роду. На экране в бесконечном белом коридоре она увидит взрослого парня, который весело и равнодушно показывает ей, что здесь, в стерильном раю, у него все ОК.

По этому же коридору потом уйдет, шатаясь, казненный Митя (Филипп Янковский, временами до боли похожий на своего отца) — после той “профилактической работы”, которую провели с ним в полиции (а действительность подкинула столько под-

робностей насилия, что никакому Федору Михайловичу не приснилось бы), казнь стала для него избавлением. Если и есть в этих “Карамазовых” претендент на вакантную должность святого — так это именно Митя, безвольный, слабый, влюбленный, вдруг осознавший, что искупить всю эту карамазовщину больше некому. Только ему.

И наконец, главное достоинство “Карамазовых” — Игорь Миркурбанов: Федор Павлович Карамазов, он же Черт. Парадоксальным образом именно этот бесовский тандем в исполнении так ярко возвратившегося на нашу сцену актера заставляет вспомнить о богоискательстве. Ни больше ни меньше. Федор Павлович, владелец питейных заведений, пьяница, богач и чуть ли не главный спонсор церкви в Скотопригоньевске, видит насквозь ее прогнившую суть, становясь ее главным прокурором и осознавая свою правоту, оплаченную так недешево. Тяжелое давнее похмелье, отвращение к лицемерию “святости”, отвращение к самому себе, все еще ждущему вопреки очевидности какого-то спасения, нерастраченная физическая сила — от такого “коктейля” Федора Павловича выкручивает так, точно под ним горит и дорогое кресло, и сама земля.

Тем разительнее отличается от него Черт — спокойный, точно переступивший границу, за которой осталась надежда. И когда Черт говорит о своей мечте воплотиться в семипудовую купчиху, что ставит Богу свечку, и когда с рычащей яростью поет, выворачивая наизнанку, другой советский хит — “Я люблю тебя, жизнь”, невозможно не расслышать тоску мыслящего человека от невозможности веры. Слишком много мы знаем (а что забылось, то сохранилось в подкорке, растворилось в крови), слишком много претерпели, не раз были сломлены, не раз предавали и были преданы, чтобы позволить себе роскошь чистой веры в высший, а главное — добрый разум.

Ольга Фукс

Трагедия проекций

“Гамлет / Коллаж” по трагедии В. Шекспира в Театре Наций

Знаменитый психолог Лев Выготский в своем труде о трагедии “Гамлет” заметил, что в этом произведении все события и персонажи выступают как тени, отражения, проекции: “Поистине, это трагедия проекций”. Именно этим словосочетанием можно охарактеризовать и концепцию спектакля, поставленного канадским новатором сцены Робером Лепажем.

Идея постановки “Гамлета” как монодрамы не нова. Еще Гордон Крэг, ставивший вместе с К.С. Станиславским и Л.А. Сулержицким “Гамлета” в Московском Художественном театре в 1911 году, считал, что спектакль должен стать “монодрамой”, и публика будет смотреть на сцену “глазами Гамлета”, видеть короля, королеву, двор “не такими, какие они на самом деле, а только такими, какими они представляются Гамлету”¹.

В 1995 году одновременно Робер Лепаж и другой известный современный режиссер Роберт Уилсон поставили монодрамы по “Гамлету” и сами же сыграли все роли. Правда, в давней постановке (спектакль назывался “Эльсинор”), по словам Р. Лепаж, он использовал другие фрагменты трагедии, делал другие акценты (например, на мотивах кровосмешения). От того спектакля остался мотив одиночества, но теперь в центре внимания мэтра — тема сумасшествия, паранойи, шизофрении. Не случайно спектакль Театра Наций начинается с изображения героя, скорчившегося в углу помещения с белыми кафельными стенами и освобождающегося из опутавшей его белой ткани — как будто смиренной рубашки пациента лечебницы для душевнобольных.

Место действия с самого начала и до конца представляет собой куб — точнее, три его грани. Здесь Р. Лепаж в полной мере использует достижения современной техники. В книге “Моя жизнь в искусстве” К. Станиславский жаловался в связи со сценографическими замыслами Г. Крэга: “Как примитивна, наивна, ничтожна сценическая техника!.. В этой области нет изобретательности. <...> Пусть скорее придет то время, когда в пустом воздушном пространстве какие-то вновь открытые лучи будут рисовать нам призраки красочных тонов, комбинации линий. Пусть другие какие-то лучи осветят тело человека и придадут ему неясность очертаний, бестелесность, призрачность, которую мы знаем в мечтах или во сне и без которой нам трудно уноситься ввысь”.

С тех пор прошел целый век, и все те “лучи”, о которых мечтали Станиславский и Крэг, теперь к услугам постановщиков.

Куб висит в “пустом воздушном пространстве”, на его гранях разнообразно проецируются фактуры белоснежного кафеля, дворцовых мраморных плит и даже лесного болотца.

В нем открываются всевозможные люки и двери, через которые персонажи, воплощаемые Е. Мироновым, входят, выходят, мгновенно (в стиле Аркадия Райкина) переодеваются, перегримировываются, перевоплощаются. Пространство вокруг куба порой подсвечивается, изображая, например, звездное небо (художник-сценограф Карл Фийон, художник по костюмам Франсуа Сен-Обен, видеохудожник Лионель Арну, художники по свету Брюно Маттэробер и сам Р. Лепаж). При этом куб вращается, а актер выходит на его наружную поверхность и балансирует на углу, напоминая, как замечали многие очевидцы, Маленького Принца на его крошечной планете. Эта аллюзия (Принц Датский — Маленький Принц) лишней раз подчеркивает, что содержание трагедии интерпретируется как внутренний мир (собственная планета) именно заглавного героя.

Р. Лепаж, прославившийся в числе прочих достижений и широким использованием возможностей современной сценической техники (хотя сам признается, что не искушен в технологиях, даже электронные сообщения с трудом отправляет), разумеется, использует и видеопроекции, чтобы показать лица крупным планом, и не боится представить таким образом героев, контрастных по отношению к Гамлету: Гертруду в ярком макияже и солнцезащитных очках, Клавдия в сержантском мундире, орденах, короне и с козлиной бородкой. Так в полной мере демонстрируется искусство перевоплощения Е. Миронова. Лишь в считанных эпизодах актера дублирует Владимир Малюгин (изображает, например, вид со спины полураздетой Офелии или заколотого Полония, а также Лаэрта в начале дуэли с Гамлетом).

В качестве основы для ряда костюмов, интерьеров, причесок взят стиль середины и конца шестидесятых — начала семидесятых годов XX века, когда появились экранизация Г. Козинцева, спектакль Ю. Любимова и мультфильм “Бременские музыканты” (Гамлет и Офелия в воплощении Е. Миронова внешне чрезвычайно напоминают тамошних Трубадура и Принцессу, только расклешенных брюк не хватает). Полоний в шляпе, плаще, с портфелем (тоже начала семидесятых) напоминает

¹ “Гамлет”. Режиссерская экспозиция (1909—1911). Запись беседы 24 апреля 1909 г. - Музей МХАТ. Архив К. С., № 1279 (запись 16 апреля 1909 г. № 1278).

преуспевающего функционера, возможно даже из секретных служб, и гибнет на боевом посту. Е. Миронов силен в характерных, гротескных ролях (например, Озрика, представленного в виде управляемой нитками марионетки).

Особенно поражает эпизод “Мышеловки”, где, просто пересаживаясь на несколько сантиметров, актер успевает перевоплотиться, не меняя грима и костюма, из Гамлета и в королеву, и в короля, и в возлюбленную принца. В этой сцене Р. Лепаж виртуозно дважды применил прием “*Mise en abyme*” (здесь: “театр в театре”). Если у Шекспира события трагедии преломляются через постановку бродячей труппы и отражаются в реакциях основных персонажей, то в спектакле эти реакции, в свою очередь, как будто преломляются через сознание главного героя. И если “театр в театре” можно интерпретировать как “театр в квадрате” (то есть театр, помноженный на себя), то прием Лепаж можно назвать “театром в кубе” (понимая здесь куб уже не как декорацию, а как результат возведения в третью степень).

Р. Лепаж показывает и владение наработками современной семиотики: наряду с метафорами (пограничье между замкнутым кубом и пустым пространством или звездным небом, не говоря уже о бесчисленных метафорах в поэтическом тексте Шекспира) использует и метонимии (короткое изображение Гамлета с флейтой вместо полного эпизода, где он в разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном предлагает им сыграть на флейте), и другие художественные приемы. Например, придуманный постановщиками элемент — Гамлет случайно порезался бритвой, что навело его на монолог “Быть или не быть...” — предвосхищает финал, когда герои один за другим гибнут от холодного оружия. Вряд ли все эти режиссерские находки — результат учености, скорее это плод таланта, опыта и художественного чувства.

Из особенностей спектакля отметим еще другие моменты, подтверждающие приверженность постановщиков стилю рубежа 60—70-х годов XX века.

Актера, ярко декламирующего про Гекубу, Гамлет видит по телевизору в версии козинцевского фильма, а с руководителем

бродячей труппы договаривается по проводному телефону. Вместо черепа Йорика используется рентгеновский снимок.

Разумеется, в реализации замысла такого размаха, как воплощение поистине бессмертной трагедии Шекспира, не обходится без трудностей и не все они, пожалуй, преодолены.

Воплощение роли Офелии вызывает чувство неловкости и за режиссера, и за актера. Хотя исполнитель неплохо имитирует женскую речь, его комплекция не позволяет увидеть в этой фигуре хрупкую девушку.

Этой Офелией довольно реалистично имитируются роды и утопление в болотце младенца, завернутого в тряпки. Такая интерпретация имеет право на существование — даже классику Виктору Гюго казалось, что Офелия была беременна. Красочно показано, как героиня (Е. Миронов, висящий на крюке) погружается в водную пучину.

Однако главные трудности постановки, на наш взгляд, связаны все же с текстом, языком трагедии. Опять-таки обращаясь к опыту сотрудничества Станиславского с Крэггом, заметим, что в “Моей жизни в искусстве” российский режиссер вспоминал лингвистические проблемы: “На этой почве неверного перевода происходили часто очень крупные недоразумения...”

Конечно, трудно ставить на чужой речи спектакль по произведению, где язык имеет такое большое значение.

В постановке Театра Наций трагедия дана фрагментарно и многие полные глубокого и остроумного смысла куски остались за кадром. В ряде мест диалог просто отсутствует (в сценах Гамлета с Офелией, с Розенкранцем и Гильденстерном), что, на наш взгляд, обедняет смысл трагедии. Это можно объяснить лишь тем, что нельзя объять необъятное. В спектакле не ставилась цель передать полностью содержание шекспировского произведения. На наш взгляд, решалась другая задача: с помощью синтеза визуального ряда с применением самых современных технологий, с одной стороны, и мастерского актерского воплощения, с другой, передать ощущение разлома, пограничья между жизнью и смертью, разумом и безумием, реальным и сверхъестественным, ощущение мира, в котором “пала связь времен”.

Ильдар Сафуанов

Луч тьмы в темном царстве

“Леди Макбет нашего уезда” Н. Лескова в МТЮЗе

Очередная премьера Кама Гинкаса удивляет, как удивляют все его премьеры. Удивляет новой для тюзовской сцены “звездой” из додинского театра — Елизаветой Боярской. Удивляет тьмой лесковской прозы. Хотя тяга к этой тьме для режиссера привычна. Он любит жесткие и жестокие истории, обнажающие самое дно страстей человеческих.

Кама Гинкас любит ставить прозу, перекидывая многочисленные мостики между прямой и косвенной речью (и та, и другая вложена в уста персонажа, что дает ему возможность балансировать на тонкой грани, то остраняться, то вживаться). Кама Гинкас любит разбираться с натурами, идущими до последнего предела, готовыми стучаться в дно и потолок бытия. Роберто Зукко, Медея, Гедда Габлер, Катерина Ивановна Мармеладова, Парадоксалист Достоевского — его герои. Лесковская Катерина Измайлова (Икатерина Ильвовна — называет ее любовник Сергей) просто не могла не появиться в этом ряду. Но страшноватая эта вещица оставляет ощущение... легко, чуть ли не радостно сделанной работы — столько в ней театральной фантазии.

Пространство Сергея Бархина точно ложится в пушкинскую формулу “бездны мрачной на краю”. Бездна угадывается сразу за крутым подъемом, который берет сцена, — проходной постоялый двор, с которого рано или поздно всем придется отправиться по этапу. Все здесь основательно, грубо, некрасиво, кривобоко, нелепо, все годится для выживания — не для жизни. Сани с толстенной шубой, лопаты, метлы, ухваты, ржавые стены. И серебряные оклады без образов — форма все богаче, а вместо содержания пустота.

Лейтмотивом своего спектакля Кама Гинкас выбрал знаменитое Великопостное песнопение Павла Чеснокова “Жертва вечерняя” — может быть, лучшую музыку православия, в гармонии которой растворились и завывания зимнего ветра, и русская бесконечность, и тоска, и мольба. В прологе под нее маршируют арестанты, медленно проваливаясь в собственные шинели и вычерчивая во мраке образ безголовой жутковатой толпы. Из нее вырывается взбунтовавшийся арестантик с похабной частушкой (позже мы узнаем, что это Сергей Игоря Балалаева), но безголовые его враз утихомят, чтобы не

смел высовываться, не смел поганить живым, слишком живым фальцетом ледяное величие молитвы.

Разделись, обрели лица, разобрали роли. Только одинаковые грубые кирзовые сапоги у всех остались — что у купцов, что у челяди: грязь их уравнила, без сапог грязь не одолеть. Катерина Львовна (Елизавета Боярская) — еще одна живая душа в этом сонном царстве. Честно старается подладиться под мертвечину купеческого быта с чаепитием из блюдечка, с молитвой на пустые образа, с суровостью тестя и мужской слабостью мужа. Но глухая злоба заточенного в клетку, в безвоздушное пространство человека быстро просыпается в ней.

Сергей в своей дурацкой красной рубаше (единственное яркое пятно на серо-черно-бело-ржавом фоне), с крикливой балабайкой становится для нее глотком родниковой воды, чистого воздуха, жизни. Понимающе кивает Аксиныя (Софья Сливина) — бесстыжая дворовая девка, нагулявшая внебрачного ребенка (и нет сомнений, кто его отец). Без ревности, но с каким-то глуповатым самодовольством смотрит она на хозяйку, что не устояла, да и оказалась далеко за ней в очереди к женскому счастью.

Только Измайлова не будет довольствоваться ворованным воздухом. Животное, природное, дионисийское, темное, сильнейшее чувство, что разбудил в ней этот вертлявый парень, никогда не встречавший отказа, прекрасно уживается в ней с трезвым холодным расчетом и дьявольской интуицией. Суровый кряжистый мужик Борис Тимофеевич (Валерий Бариннов), выпоровший до полусмерти Сергея (а тот почти рад принять эту “епитимью”) и не придумавший еще, как расправиться со змеей-невесткой, даже крикает от изумления, узнав, что будет отравлен. И в глазах его проступает что-то детское и без-

защитное — разве может божьему человеку прийти в голову такая извращенная жестокость? Герой Валерия Баринова еще не раз вернется на сцену, только уже не хозяином жизни, а ночным кошмаром Катерины Львовны, а затем и проводником смерти — благо невестка не остановилась на нем одном.

Любовь досталась душе незрелой, неодохворенной — и превратилась в лавину, селевый поток, сметающий все на своем пути, уничтожающий даже инстинкты самосохранения, материнства. Измайловой, что называется, масть идет в руки: бесстыже-покорная, глумливая, подкупленная челядь послушно молчит, а новая преграда на пути к счастью — муж Зиновий Борисович (Александр Тараньжин) — гораздо слабее предыдущей. И убивать все проще, все веселее. “Попа”, — сипит умирающий Зиновий. “Хорош и так будешь”, — отрезает Катерина Львовна. Ее мошна набита деньгами, в чреве младенец, под боком без пяти минут муж. Только разглядеть его подступившее отвращение напополам с ужасом она неспособна.

А впереди самая страшная преграда, самая высокая. У Измайловых объявился малолетний наследник — угроза не счастью Катерины и Сергея, а только деньгам. Режиссер не щадит ничьих нервов — ни зрительских, ни детских. Рабочие деловито сбивают гостью кроватку, так похожую на гроб. “Тетенька, мне страшно”, — плачет в кроватке-гробе ровесник убиенного Феде Ля-

мина (Степа Степанян). Катерина деловито отбирает подушку у задрожавшего Сергея — с таким же настроением русская баба взваливает на себя любую поденную работу, с которой не справился слабак-мужик. Чего с него возьмешь?

Замелькают в памяти, выстроятся в неровный ряд духовные наследники леди нашего уезда. Крестьянки из толстовского “Воскресения”, что крестили ненужного ребеночка (а как же без крещения?!), а после не кормили (сравнительно законный способ избавиться от лишнего рта). Его же героини из “Власти тьмы”. И так вплоть до сегодняшних скупых сводок — что ни день, то найденный мертвый ребенок (а то и не один), даже дел уголовных не заводится.

И как итог этого пути, фраза, которую Измайлова — Боярская произносит сухим, перегоревшим голосом: «В острожной больнице, когда ей там подали ее ребенка, она только сказала: “Ну его совсем”».

Ничего не осталось в этой женщине, чье лицо стало как обуглившаяся головешка. Только “сука-любовь” так и будет до самого конца терзать ее душу, бросит в драку с соперницей — не из-за мужчины даже, а из-за тряпки, красных чулок. В сценической версии “Леди Макбет” нет паромы и ледяной воды, куда Измайлова стащила соперницу. Катерина Львовна исчезнет, как в прахе, в равнодушной толпе каторжан, легко переступившей и втоптавшей в грязь двух сцепившихся в драке арестанток. Чтобы не мешали молитве.

Ольга Фукс

Ключ без разгадки

“Канкун” Ж. Гальсерана в Театре на Малой Бронной

Полвека назад Эдвард Олби написал пьесу “Кто боится Вирджинии Вульф”, которая обрела громадный успех на Бродвее. Лавры той пьесы, похоже, до сих пор не дают покоя драматургам, и то и дело появляются подражания и римейки. И вот еще одна вариация на ту же тему — пьеса “Канкун” современного каталонского драматурга Жорди Гальсерана, известного по драме “Метод Грёнхольма”, которая была поставлена в ряде стран и экранизирована.

Две супружеские пары среднего возраста, связанные четвертьвековой дружбой, вместе проводят отпуск на популярном мексиканском курорте Канкун. Загорают, купаются в теплом море-океане, а по вечерам расслабляются за бутылочкой-другой алкоголя. Языки развязываются, и вот одна из

женщин, Реме (Татьяна Тимакова), признается, что вышла замуж за Висенте (Иван Шабалтас) с помощью хитрости: после очередной вечеринки в молодости припрятала ключ от машины Висенте, в результате ее подругу Лауру (Надежда Беренева) отвез домой Пабло (Владимир Яворский), а Реме

соблазнила и женила на себе Висенте. Этим она сломала судьбу обоих мужчин — влюбленного в нее Пабло, которого оставила с носом, и Висенте, который мечтал вовсе не о карьере хозяина типографии, унаследованной от тестя — отца Реме.

Вся остальная троица реагирует на ее признание шуточками: например, предлагают временно поменяться партнерами. Потом, основательно нагрузившись спиртным, трое отправляются спать в свой бунгало, оставив обессиленную Реме ночевать на пляжном шезлонге.

Утром, проснувшись почему-то в своем бунгало, Реме обнаруживает стоящего посреди комнаты голого мужчину — но не своего мужа, а Пабло, который ищет свои трусы. Появляются и Висенте с Лаурой. Поведение всех троих призвано убедить Реме в том, что ее муж — Пабло, а не Висенте и у нее нет детей, а дети Висенте, которым звонит Реме, называют мамой Лауру. Теперь оказывается, что в свое время Реме не решилась припрятать ключ от машины Висенте и он уехал провожать Лауру и женился на ней, а мужем Реме и владельцем типографии стал Пабло.

Вся эта кошмарная ситуация так и не разрешается до конца спектакля, оставляя зрителей в таком же недоумении, как и Реме: как такая метаморфоза могла случиться?

Тема множественности возможных линий жизни не впервые встречается в драматургии. Можно вспомнить хотя бы пьесу А. Арбузова “Выбор” или же пьесы Л. Пиранделло. Обычно такие произведения, в самом деле, трактуют проблемы морального выбора и его последствий. Пьеса Ж. Гальсерана, как и положено современному литературному произведению, не дает готовых ответов (какой выбор был бы лучше, например, для Реме: хитростью женить на себе Висенте или довольствоваться Пабло в качестве жениха), тем более что, как поется в песенке, “неизвестно, кому повезло”.

Постановка Сергея Голомазова подчеркивает моральную “нагруженность” содержания: герои надрывно жалуются на судь-

бу, порой многозначительно задумываются. Контрапунктом к действию выстроена сценография (художник-постановщик Михаил Краменко): сменяют друг друга на заднике большие видеоизображения солнца и луны (даже кадры космонавтов на Луне мелькают); более того, спектаклю предпослан подзаголовок: “полнолуние без антракта”.

И все же не оставляет ощущение, что Ж. Гальсеран все моральные страдания включил в пьесу лишь для “престижности” — как, например, в былые годы горожане считали своим долгом иметь книжные шкафы с собраниями сочинений. А по сути, содержание произведения — отражение малосодержательной жизни современных обывателей, состоящей из рутинной работы или бизнеса, модных автомобилей и курортов и вечеринок с алкоголем.

Пьеса “Канкун” похожа на успешную драму Ясмин Реза “Бог резни”. Оба эти произведения, как будто замешенные на закваске упомянутой знаменитой пьесы Э. Олби, которая, в свою очередь, восходит к приемам О’Нила и Стриндберга, возвращают нас к бульварному достриндберговскому театру. Разумеется, театр этот преломлен не только через приемы Бродвея и современных европейских мелодрам и фарсов, но и намекает на острые проблемы: злоупотребления фармацевтических корпораций в комедии Я. Реза или пустота жизни, посвященной потреблению, у Ж. Гальсерана. Но если в “Метод Грэнхольма”, сделавшем каталонскому драматургу имя в Европе, важные болевые точки в мире современных человеческих отношений и бизнеса составляли основу конфликта, то в пьесе “Канкун” они выглядят лишь “вишенкой на торте”.

Вероятно, публике в Европе интересно смотреть на благополучных буржуа, которые после бутылки спиртного начинают выяснять отношения и горевать о бесцельно прожитых годах. Теперь, наверное, и нашим зрителям интересно смотреть на такое.

Ильдар Сафуанов

Вдалеке от Москвы

В жизни, как в жизни

“Фронтовичка” А. Батуриной в Драматическом театре Тихоокеанского флота (Владивосток)

Это давно напрашивалось: перевоссоздание истории “Гадюки” на новый лад, в новую эпоху — и совсем о другом социальном типаже. Молодой драматург Анна Батурина, ученица Николая Коляды, несколько лет назад написала пьесу “Фронтовичка”. Начав с “Коляда-театра”, она успешно завоевывает сцены Урала, Приуралья и Сибири. Один из наиболее удачных спектаклей — в постановке и сценографии главного режиссера Театра ТОФа Станислава Мальцева.

Итак, пролог: закончилась война, из госпиталя выписывается Мария Петровна Небылица, двадцатитрехлетняя женщина. За плечами — год хореографической школы. А в войну — фронтовая любовь до гроба. Потом потеря ребенка от любимого человека, из-за ранения. Любимый, Матвей Кравчук — лихой воин, только его ждет демобилизация, и он предлагает любимой ехать жить к его матери. По дороге к штабу Марию подвозит на мотоцикле еще один лихой вояка, Илья, получив в награду поцелуй. А дальше у Марии — перипетии мирной жизни, послевоенный трудный быт, притирание к новым людям, преодоление разницы в привычках, взглядах, опыте. Выстраивание непростых, но очень тесных отношений с Ниной Васильевной, матерью Матвея. Устройство на работу в клуб руководителем хореографического кружка. Резкий, бескомпромиссный, не терпящий лжи, круто замешанный на романтическом ощущении правды характер Марии прокладывает ей дорогу к взаимопониманию с окружающими, к успехам в деле. После всех стычек Мария налаживает дружбу и с капризным директором клуба, и с его еще более капризной женой; завоевывает преданную любовь своих юных учениц. И когда осталось лишь соединиться с любимым, он приезжает с новой, законной женой, ждущей от него ребенка...

Этот наворот событий постановщик не стремится передать бытовой жизнеподобной игрой в натуралистических декорациях. Сцена пуста — эпизод в госпитале играется “на ногах” среди нескольких знаковых аксессуаров. Главная вещь на сцене — тянувшийся почти по всей ее ширине тонкий брус овального сечения, похожий на станок в классе хореографии. В “клубных” сценах

это и есть станок, у которого упражняются ученицы Марии. В других случаях это подоконник в комнате Марии, через который перелезают званые и незваные гости. Или поднимающаяся вверх опора, на которой вывешивают лозунги и плакаты к праздникам и важным мероприятиям, как и положено в клубе. Стол и стулья с одной стороны — комната в доме матери Матвея и уголок в столовой. Ближе к центру сцены по ходу событий появляется кровать и тумбочка — это жильё Марии, куда ей пришлось переселиться, когда любимый привез новую жену. С другой стороны возникают то ширмы, то дверной косяк с белой дверью: это вход в комнату Марии или путь в клубные помещения — смотря по обстоятельствам. Вещественные детали важны для постановщика только как обозначение очередного пространства событий и в том или ином эпизоде. Главное для режиссера — точность и легкость актерского взаимодействия. Весь этот спектакль — череда ярких поведенческих этюдов и сценок. Характеры персонажей очерчены несколькими яркими, точными штрихами. Порой эта условность и обобщенность — на грани масочности, а отдельные сценки — на грани эстрадных гэгов. Но постановщик и актеры, как правило, удерживаются в границах сути событий и стилистики пьесы, пронизанной юмором ситуаций и ироний реплик. Идет мирная жизнь! Сколько надежд впереди! И что значит по сравнению с оставшейся в прошлом войной “отдельные бытовые трудности” — к ним можно относиться с юмором!..

Сюжет и дальше будет развиваться по романтико-иронической и мелодраматической направляющим. Бывший любимый становится главным в угрозыске. Ученицы Марии завоевывают призы на конкурсе.

Она помогает всем, кому может. И ее поддерживают буквально все окружающие, проникаясь трогательным сочувствием к ее судьбе, ее стойкости, верности, честности, возвышенному строю души. В нее вдруг влюбляется мальчишка, выросший под ее руководством в хорошего аккомпаниатора. И вот перед самым его призывом в армию, преследуя его за то, что нарвал цветы на общественной клумбе и влез в окно Марии, чтобы их ей вручить, с героиней вновь встречается ее прежний любимый. Короткое драматическое объяснение, совместная ночь и еще более драматическое утреннее объяснение: Матвей оскорбляет Марию, она в ответ оскорбляет его, возбудив дикую ревность, — и он всаживает ей в бок нож...

Всего этого хватило бы на большой роман или длинный сериал. И в том, как написана пьеса и из чего сложен сюжет, чувствуется влияние нынешнего ТВ и кино.

Но при этом Анна Батурина сумела создать атмосферу житейского неостановимого потока, внутри которого складывается и развивается судьба яркой, противоречивой, симпатичной личности. Постановщику Станиславу Мальцеву важно было передать именно это: горькую иронию. И трагизм жизни, негаданность случайностей и свет надежды. Вслед за молодым автором режиссер рассказывает о становлении человека, о том, как молодая женщина, воодушевляемая жадой счастья, строит свою судьбу в драматических обстоятельствах, раз за разом начиная все сначала.

Отслужил армию мальчишка-аккомпаниатор. Сел в тюрьму Матвей. А выжившей и в этот раз Марии приходится все бросить и уехать из города... И вот эпилог: где-то, на каком-то вокзале Мария вместе с другими женщинами из ее бригады ждет поезда, чтобы отправиться к новому месту работы. Выпивают, угощают какую-то старуху-пропойцу. В темном пространстве мелькают лучи света, персонажи сидят на вещах или прямо на земле — словно в свете единственного станционного фонаря. Зыбкость, мимолетность жизни в огромном непроявленном просторе. Случай-

ность свиданий и встреч... И тут — неожиданная встреча с тем же мотоциклистом Ильей. Он, как и многие в ту пору, одет в полувоенное. Но теперь у него вполне цивильная профессия. И в диалоге Марии и Ильи почти повторяются слова, сказанные ими друг другу, когда он вез ее на мотоцикле. Илья говорит, что Мария по-прежнему не умеет целоваться... В этой шутке — надежда и утверждение встретившегося наконец счастья.

Да, автора можно упрекнуть в рыхлости начала и финала. В стремлении “рисовать картинку”, даже необязательные — все “промежуточные” эпизоды и окружающий антураж. Финал вообще можно было чисто драматургически решить не многолюдно, а в диалоге двух главных персонажей — Ильи и Марии. Но театры преодолевают эти недочеты ради достоинств пьесы: автору не откажешь в точности слуха, в легкой полетности письма, в умении несколькими фразами и словечками создать атмосферу, обрисовать характер, очертить суть столкновений и событий. В спектакле Драмтеатра Тихоокеанского флота возникла доверительно-подкупающая интонация. Сложился отличный ансамбль — из череды ярких ролей (притом что многим актерам пришлось “примеривать” по несколько персонажей). Причем возрастные роли умело и точно сыграны совсем молодыми артистами — Нина Васильевна, мать Матвея (Е. Удатова), Марк Анатольевич, директор клуба (С. Кашуцкий), его жена Галина Сергеевна (А. Пасикова). Хороши и Матвей (С. Лисинчук), и Илья (В. Журавлев), и многие другие — и группа юных танцовщиц (учащиеся детского театрального факультета Академии искусств). Но, конечно, главная удача, стержень этого спектакля — Мария Небылица в истово-самозабвенном исполнении Т. Зарюты.

Спектакль тихоокеанцев не столько исторически-просветительская история, сколько хроника того, как душа учится не утрачивать надежду.

Валерий Москвитин

События

Сергей Лебедев

Эффект флейты

Ежегодно фестиваль NET (New European Theatre — Новый Европейский Театр) знакомит россиян с наиболее интересными зарубежными спектаклями, неважно, поставлены они признанными мастерами или же, напротив, доселе неизвестными смельчаками. Своеобразной выставкой достижений театрального искусства стал и нынешний, 15-й NET, программа которого непреднамеренно, по словам организаторов — критиков Марины Давыдовой и Романа Должанского, сложилась так, что позволила определить и его тему — “От спектакля к перформансу”.

Проследить этот сквозной сюжет в программе фестиваля можно как на примере постановок таких значимых фигур современного театра, как Питер Брук, Кристоф Марталер и Иво ван Хове, так и трех смелых экспериментальных постановках ни разу до этого не выступавших в России итальянцев Стефано Риччи и Джанни Форте, испанца Давида Эспинозы и французов Филиппа Кена и Гаэтана Вурка. Последний, кстати, стал еще и лицом нынешнего фестиваля — это его портрет с “зеленой фигой”, как обозвала непонятного рода завитушку в руках артиста фейсбучная молодежь, на протяжении трех недель украшал Москву в конце 2013 года.

И пока в самих московских театральных кругах все не стихает спор о новой драме и старой школе, о репертуарном театре и театре проектом, Кристоф Марталер, находясь вдалеке и даже “над схваткой”, взял да и смешал все форматы в один. И выдал на-гора в родном для него швейцарском “Базеле” не микс, а органичный сплав в виде своего нового, только что показанного на последнем Авиньонском театрального фестивале спектакля “King Size”. Его московской премьерой на сцене Центра имени Вс. Мейерхольда и открылся 15-й NET.

King Size (“королевский размер”) — это большая двуспальная кровать в гостиничном номере, вокруг — да и просто в которой — все действие и происходит. Она, собственно, на сцене и установлена. А начинается все с пробуждения в ней постояльца отеля, который, напевая хорошо поставленным голосом про то, что “солнце встало, и нам пора”, собирается куда-то по своим делам. После его ухода в номере появляется прислуга, которая, тоже напевая, наводит порядок, а после укладывается спать. И далее уже не покидает номера, а лишь меняет костюмы: с вечерних — на униформу, с концертных оперных — на концертные эстрадные. И все поют, поют, поют. В репертуаре Бах и “Битлз”, Майкл Джексон и Моцарт. Причем оперные арии исполняют вальяжно и даже развязно, пританцовывая с

маракасами и трещотками, а попсовые шлягеры — строго, сверяясь с нотной партитурой. В таком разрыве шаблона одна из главных задуток Марталера. Недаром перед началом спектакля на десятке языков мира, включая русский, зрителям позволяется не только не отключать свои мобильные телефоны, но вообще вести себя как кому заблагорассудится в нарушение всех запретов. Ходячим подтверждением тому — то и дело появляющаяся на сцене бабушка (драматическая, к слову, актриса Никола Вайсе, а прочие у Марталера — профессиональные музыканты), чьи выходы (и выходки) не имеют никакого логического обоснования. А уж произносимые монологи тем более: публика в течение добрых пяти минут внимает зачитываемому ею набору бессмысленных фраз, надерганных из порнороманов и философских трактатов, после чего она объявляет: “А теперь прослушайте весь этот бред еще раз, но уже на французском”.

Вообще-то бабушка Вайсе здесь — джокер, как после спектакля призналась сама актриса, придуманный в самую последнюю минуту перед выпуском “King Size”. Она — тот самый трикстер, который прошивает миры и налаживает связи между обыденным и божественным, а в этом спектакле еще и вносящим долю здорового абсурда, чем роднит эту постановку с пьесами Беккета или куда как более близкого для нас Чехова. И потому если вначале эпиграфом к спектаклю хотелось привести цитату из “Зависти” Юрия Олеши “он поет по утрам в клозете”, то в финале представляются логичными “милиционерские” строки Дмитрия Пригова: “Он представляет собой Жизнь, явившуюся в форме Долга. Он краток, а искусство долго, и в схватке торжествует Жизнь”. Впрочем, это опять-таки уже чисто российская экстраполяция впечатлений на сугубо европейский формат представления.

И к слову, об особенностях восприятия вообще. Если западный зритель на “King Size” буквально покатывается со смеху, то российский смотрел настороженно. Тут для него не-

обычен не только сам формат, но и репертуар, во многом у нас незнакомый: если классические произведения знатоки еще различали, то эстрадные шлягеры, как, к примеру, песенки из немецких сериалов, в массе своей публика попросту не знает. И наоборот — когда по всему миру зритель очень серьезно принимает “Волшебную флейту” Питера Брука, то на ее показах в Москве и Питере ряды театралов то и дело взрывались от хохота. После актеры недоумевали: “Как можно, это же так трагично?!” Объясняли несдерживаемой радостью от встречи с прекрасным. Точнее — волшебным.

“Волшебная флейта” в свободном переложении режиссера Питера Брука, композитора Франка Кравчика и автора адаптации либретто Мари-Элен Этьен, поставленная во французском “Буфф дю Нор”, действительно свободна от всех условностей и прочих избитых оперных канонов, сложившихся вокруг этого произведения. Легкая, камерная и буквально воздушная постановка представляет собой этакий флер воспоминаний, в том числе и о легендарной бруковской “Махабхарате” — благодаря использованным здесь стеблям бамбука, которыми актер Абду Уологом размечал по ходу действия сценическое пространство. Собственно, пример такого вот оригинального решения — достаточно емкий образ и для описания принципа постановки Бруком всей оперы в целом: там, где можно обойтись без обязательных, не играющих принципиальной роли элементов, он и обходится. В итоге получается то самое фирменное “пустое пространство”, в котором выкристаллизовывается гений Моцарта при сохранении всей магии театра. За которыми и после которых только и остается — *silentium* (молчание)...

Еще одна камерная, точнее трехкамерная, постановка от мэтра европейской сцены — “Сцены из супружеской жизни” Иво ван Хове по сценарию Ингмара Бергмана. Но если в самом бергмановском фильме, снятом в 1973 году, одна вчера еще благополучная, а сегодня уже разводящаяся супружеская пара Юхана и Марианны играет многоактную пьесу, то в спектакле голландца Хове, поставленном пять лет назад в “Тонеельгруп Амстердам” и уже успевшем объехать весь мир, три таких пары проигрывают один и тот же акт. Причем если в первом отделении это три разные сцены, трижды одновременно показанные в трех разных пространствах, то во втором — три сцены, разом, за исключением финала, играемые этими же тремя парами на одной площадке. И тут каждый зритель — а публику еще на входе во “Дворец на Яузе”, где были показаны “Сцены”, разделили на группы и рассадили по разным отсекам — выстраивает собственный спектакль. Так, для одних здесь мог сложиться

линейный сюжет, для других — уже его развязка с двумя флешбэками. Лишь в итоге режиссер всех вывел на одну финишную прямую, где ширмы взмыли под колосники, три группы зрителей и три пары Юханов и Марианн оказались вместе на одной сцене. Для многих столичных зрителей эта ситуация оказалась сродни “дежавю” — нечто подобное многие испытали на недавней мхатовской премьере “Сказка о том, что мы можем, а чего нет”. Но спектакль Хове и постарше будет, да и разница принципиальная еще и в том, что три пары начали произносить, каждая на свой манер, один и тот же диалог, вот лишь мизансцены при этом разыгрывая разные. И только в самом финале на сцене осталась одна, самая старшая из трех, пара в исполнении Янни Гослинга и Хьюго Кулсхена. И когда ее Марианна заснула при свече и под мелодию Мишеля Леграна ее Юхан медленно и неуклюже принялся вальсировать над своей спящей красавицей, это выглядело так просто, трогательно и забавно.

И все эти, в общем-то, простые, трогательные и... незамысловатые, да и так хорошо уже известные по культовому фильму Бергмана истории фламандцы играли не просто в традициях психологического реализма, а так естественно и свободно, оставаясь самими собой, будто и не перевоплощались вовсе...

А вот сеанс полнейшего — от доспехов до трусов и бикини — развоплощения героев представила экстравагантная итальянская парочка Стефано Риччи и Джанни Форте в своем российском варианте инсценировки средневековой поэмы Лодовико Ариосто “Неистовый Орланд”. 100% неистовства — в одноименном, по-английски, разумеется, “100% Furioso”. Впрочем, на “Платформе” в рамках фестиваля NET этот спектакль сыграли российские актеры и — на русском. Кастинг в Москве компания “Ricci/Forte” провела еще в апреле 2013-го, набрав труппу из двадцати человек, в которую наряду с нашими соотечественниками вошел ведущий актер “Ricci/Forte” Джузеппе Сартори. Хотя если чем он и выделялся во время представления, так это разве что своим ростом — по накалу страстей, экспрессии игры и, где надо, драматическим переживаниям россияне не уступали ни в чем. Да иначе и спектакль не состоялся бы: “В тот день, когда мы перестанем сгорать от любви, многие люди погибнут от холода” — эту цитату постановщики “Ricci/Forte” и сделали основным движущим принципом своего “Неистовства”. При этом, правда, подстраховавшись и изрядно подогрев априори не готовую публику, превратив “Платформу” в участок тропического пляжа. Но зритель сначала в холодном предбаннике выслушивает и молитву при свечах, и клятву под дождем сразу двоих Орландо — го-

лые, лишь в плавках да солдатских ушанках актеры, поливая себя из бутылок, захлебываясь, читали классический текст Ариосто. И только после этого его впускали в зал, где пробираться к своему месту приходилось по усыпанному песком пространству сцены сквозь строй шепчущих строки любви дев и юношей в купальниках и плавках. Не эпатажа ради, а энергообмена для. Вычленив и показать суть страсти любыми средствами — вот задача актеров. Их бешеная одержимость, порождаемая любовной страстью, но для пушного эффекта подкрепленная и личными историями, читаемым здесь вербатимом, буквально разлитая в атмосфере спектакля, постепенно передавалась и залу. Чем и достигался главный эффект — вот те самые 100% *fugioso*, которые и после окончания спектакля еще долго бродили в крови и будоражили сознание публики.

А самый потрясающий эффект в “*Mi Gran Obra*” (“Моем большом спектакле”) — конечно, от несопоставимости его размеров и его же размаха. “*Mi Gran Obra*” — самый большой театр в мире, с труппой в 300 актеров, рок-группой и военным оркестром, кучей животных, среди которых африканский слон, а также с машинами на сцене, электровозом и вертолетом. Только все это в масштабе 1:86. Придумавший это чудо Давид Эспиноза спокойно уместяет его в одном чемодане и при наличии зрителей быстро разворачивает на любом столе. В рамках фестиваля NET это оказался стол в Боярских палатах СТД, вокруг которого за раз умещалось всего 20 человек. Зрители в первом круге могли следить за спектаклем невооруженным глазом, прочим раздавали бинокли.

И вот на пустом листе ватмана появляется одна фигура, затем вторая — они встречаются, общаются, женятся, летают отдыхать на райский остров, где вместо облака вдруг нависает огромная банка колы, способная раздавить их тихое уединение, а вот их уже трое... Постепенно пространство заполняется разнообразными людьми самых разнообразных занятий, и уже каждый из смотрящих волен придумать для этой мини-цивилизации свою историю, проследить судьбу — это же театр, а не кино, и несфокусированный взгляд зрителя волен в своих предпочтениях...

Но когда, вконец забывшись и пытаясь вчитаться в лозунг на транспаранте демонстранта, отрываешься от бинокля, чтобы оценить надпись невооруженным взглядом, а видишь вместо этого песчинки человеческих фигурок на столе. И вдруг замечаешь вокруг себя

людей, секунду назад так же как и ты погруженных в созерцание сцен из жизни Лилипутии, быстро и точно выстраиваемых и тут же сметаемых рукой этого каталонца. Только чувствуешь себя при этом не Гулливером, а стремительно вернувшейся в реальность и к стандартным размерам Алисой — вот это и есть главное чудо этого спектакля, рожденного считай что из ничего. Из каких-то дополнительных фигурок для детской железной дороги.

Так же буквально из ничего, из одного лишь желания скрасить безрадостные да и бессмысленные будни родился “Эффект Сержа” — многомерный при всей своей внешней, граничащей с абсурдом наивности продукт французской “Вивариум-студии” в постановке Филиппа Кена. За какой-то час с небольшим перед зрителем разворачивается как минимум шесть разноплановых представлений и микроперформансов, объединенных лишь присутствием одного персонажа — того самого Сержа. Вначале профессиональный актер Гаэтан Вурк — тот самый, с “зеленой фигой” на афише — долго и подробно знакомит публику с жилищем Сержа. Исследуя все возможные закоулки его незатейливо обставленной квартиры, он для полноты картины проползает даже под расстеленным ковролином: а вдруг хотя бы там завалилось что-то интересное, из ряда вон выходящее? Ни-че-го. И вот из этого самого “ничего” — из обычной радиоуправляемой игрушки, с бенгальским огнем на крыше нарезающей круги у ног одного ошеломленного гостя, или под вагнеровский “Полет Валькирий” мигающих фар автомобиля, на котором приехал другой, он создает и дарит яркие, пусть короткие, но эффектные праздники своим друзьям. Причем для каждого — единственный и неповторимый. Кстати, оценить эту щедрость на сцене ЦиМа должны были уже друзья московские — просто приглашенные из числа местных зрителей гости. И принципиально непрофессиональные актеры. Их непосредственные, неотретированные реакции — также составляющая “Эффекта Сержа”. Это еще и обнажение приема, как с помощью незамысловатых театральные уловки можно смешать “карту будня” с выдумкой и в то же время — как, впуская обыденное и даже обывательское на сцену, можно расширять привычный театральный формат.

Все это вместе и позволяет раздвигать границы зрительского восприятия, чем, собственно, фестиваль NET и занят последние полтора десятка лет.

Мастерская

Николай Коляда: “В театр надо вкладывать идеи”

Беседу ведет Светлана Новикова

Окончание. Начало на с. 2

— **Вы были самым репертуарным автором театра “Современник”. До сих пор там идут ваши “Мурлин Мурло” и “Заяц Love Story”. Что-нибудь еще ваше они планируют?**

— Там сейчас ставят в основном молодые режиссеры. Им не нужны мои пьесы, они не будут меня ставить, будут “Гедду Габлер”, “Фрекен Жюли”.

— **Что вы скажете о новом поколении режиссеров?**

— Они думают, что профессия режиссера — это мизансцены, как говорит Виктюк, “одна встала, две сели”. А режиссер — это когда есть что сказать.

— **Вы ставите классику, пьесы своих учеников и свои собственные. Мой приятель-драматург говорит, что не надо автору самому себя ставить. Нужен взгляд со стороны.**

— А у меня по-другому. Я написал 108 пьес¹, поставлены 80, на разных материках, от Австралии до Кубы. Другая режиссура ничего мне не открыла! Эти спектакли похожи друг на друга. Поэтому я и стал ставить сам.

— **Вы не только драматург и режиссер, но еще и антрепренер. У вас частный театр — редкое, уникальное явление в наши дни. Знаю, что вы вкладывали в него свои гонорары.**

— Этого мало: надо вкладывать идеи!

— **Помню ваш рассказ про “Суп-Театр”, в котором каждый получал миску сваренного вами супа, ломоть хлеба и возможность посидеть на читке пьесы.**

— Да. Потом был “Чай-Театр”, “Театр в бойлерной”... Одно, другое, третье. Надо было привлечь зрителя. Каждый раз мы изобретали что-то новое. Будоражили, придумывали. Играли всю ночь, или начинали спектакли в 10 вечера, или рано утром. Играли марафон. Потом “Евразия”, “Коляда-Plays”... Я все время что-нибудь придумываю. Мы вначале очень бедно жили, но я всегда актерам повторял: терпите, мы еще будем ездить за границу, будут деньги. У нас уже зарплаты 25—30 тысяч рублей. “Коляда-Театр” начал зарабатывать. Нам никаких денег не дают, мы платим за отопление, за электричество. Билеты у нас на стационаре стоят 700 рублей, и все раскуплено на месяц вперед. За новогодние дни мы много играли и прилично заработали. На заработанные деньги я купил шесть квартир недалеко от театра, в них живут наши актеры и технические работники. Неплохо, да? Это и есть построение бизнеса. Я поселил тех, кто мне нужен, незаменимых. А еще купил автобус для театра. Между прочим, я даже получил премию Дягилева в Перми как лучший продюсер. Я всем занимаюсь, не только ставлю. Я и директор, и главный бухгалтер.

— **Ваше обещание актерам выполнено: театр ездит за границу. С каким репертуаром?**

— Классическим. На Авиньонский фестиваль везем “Маскарад”, “Вишневый сад” и “Женитьбу”. В Румынию и Грецию возили “Гамлета”, в Польшу — “Вишневый сад”, “Ревизора”, “Гамлета”, “Короля Лира”, «Трамвай “Желание”» показывали по всей Франции.

— **Так когда же вам теперь писать пьесы?**

— Летом, в отпуске. Закатываюсь в деревню и пишу за лето по две пьесы. Это необходимо, я зарабатываю на свою жизнь исключительно пьесами. Минувшим летом написал “Скрипку, бубен и уют” и маленькую пьеску “Капсула времени”.

— **Ваш театр много ездит. Как у вас складываются отношения со зрителем? Он же разный на периферии и в столицах, в городах больших и маленьких. Со всяким зрителем находите взаимопонимание?**

¹ 15 напечатаны в “Современной драматургии” (с 1988 по 2014 год).

— У нас разные спектакли. “Большая Советская Энциклопедия” — очень простой, “Маскарад” — яркий, насыщенный, там море реквизита, танцев. Я поставил “Маскарад” еще и в Кракове, в Театре Юлиуша Словацкого. Переписал Лермонтова...

— **Зачем?**

— А “Маскарад” — очень плохая пьеса. Написана плохим языком. Скажем, баронесса Штраль говорит: “Я вас не убегаю”.

— **Так это литературная норма языка той эпохи! Я встречала выражение “я бегу вас”.**

— У Пушкина такого нет почему-то! Он писал нормальным языком. Вся пьеса “Маскарад” плохо написана. Лермонтову был 21 год, что он мог написать? Я переписал пьесу так, что она сейчас — конфетка.

— **Ничего себе — переписать “Маскарад”!**

— Ну, не переписал, а скажем так: сделал сценический вариант. Поляки перевели мой вариант — прекрасная переводчица Агнешка Любомира Пиотровска.

— **Гастроли в Москве подходят к концу. Вы удовлетворены ими?**

— Да. Мы заработали четыре миллиона! Я не могу допустить, чтобы мои артисты ели одну картошку. Я привез всех своих артистов на все двенадцать дней, чтобы смотрели московские театры. Это им подарок, они же играют не все дни. Привез даже двадцать своих студентов на четыре дня, чтобы они и сыграли, и погуляли по Москве. Они были заняты в двух спектаклях “Коляда-Театра” и еще в своем — “Старые песни о главном”. Он сделан на языке глухонемых. Что тут творилось! Полный зал глухих, глухонемых и здоровых. И все плачут!

— **Почему у студентов такой необычный уклон?**

— У меня на актерском курсе есть режиссер, педагог и сурдопереводчица Марина Крашенинникова, она преподает азбуку жестов — языка глухонемых.

— **Зачем вам такой предмет? У вас есть такие студенты?**

— Нет. Я познакомился с Крашенинниковой, когда мне нужна была азбука жестов для постановки “Клаустрофобии” Кости Костенко. Там был глухонемой персонаж, надо было актеру дать несколько уроков. Мне принесли кассету с записью, где глухонемые поют песни. Представьте: они не слышат, но поют, и это колоссально! Я пришел в восторг и сказал: надо ввести в обучение актеров театрального института жестовый язык. Обязательно! Потому что это развивает их невероятно. Развивает мышление! Они начинают ценить слово. Понимать, что есть люди, которым, чтобы сказать слово, надо сделать несколько движений. У студентов это получается идеально. И это их самих невероятно меняет. Действует на них пластически. Студенты не учат этот язык целиком, а только разучивают песню. Мои студенты играют полуторачасовой спектакль из одних песен. У нас такой был отклик! Глухонемые не аплодируют, а поднимают кисти вверх и машут. Что творилось здесь после этого спектакля! Люди подходили ко мне и благодарили своими особыми голосами. Дома играем и для слышащих, и для глухих. Принимают прекрасно! Мы возили это в Тюмень, Ижевск, Озерск. Был на московском спектакле писатель Евгений Попов. Так он позвонил потом и сказал: “Коля, я подумал, что мир спасет не красота, а доброта”.

— **Я не была в вашем театре в Екатеринбурге, но на сайте видела виртуальное путешествие по этому миниатюрному пространству. Как может окупаться зал на 56 мест?**

— Мы играем много спектаклей, в выходные — по два детских плюс вечерний. А скоро у нас появится новое здание. Губернатор Свердловской области дал деньги на реконструкцию кинотеатра “Искра”, теперь там будет “Коляда-Театр”. Ремонтировать будет московская фирма “Ресма”, которая выполняла работы в Кремле, она выиграла наш тендер. У нас будет два зала. Один на 120 мест (можно будет увеличить до 200), второй — многофункциональный. Будем играть параллельно в двух залах. Ох, будем деньги зарабатывать! А в нашем здании останется Центр современной драматургии, в котором я художественный руководитель. Этот Центр существует пять лет и делает совместные проекты. Недавно поставили с нашим Театром музыкальной комедии спектакль “Сатори” по пьесе Костенко. Спектакль грандиозный! А его “Клаустрофобия” у нас до сих пор идет. С огромным успехом!

— Помню эту вашу постановку: вы ее когда-то привозили и играли в “Современнике”. Помню еще вашу классную читку другой пьесы Костенко — “Немецкие писатели и проститутки”. Впечатление как от полноценного спектакля: артисты в костюмах, в гриме, звучала музыка...

— Я не люблю, когда читают с листа: бу-бу-бу. Мы делаем читки, и это всегда почти спектакль. Наш зритель привык ходить на читки новых пьес.

— Вопрос “под занавес”: что имеет для вас самое большое значение?

— Человеческая жизнь. Нет ничего дороже.

Марюс Ивашкявичюс: “Самое лучшее — не думать о режиссуре”

Беседу ведет Александр Баркар

Марюс Ивашкявичюс улыбчив, весел, удивительно открыт и доброжелателен. Сидя в кабинете главного режиссера Театра им. Вл. Маяковского, он рассказывает о своей новой пьесе “Кант”. Легко, без нажима, откровенно — как будто беседует на кухне с давним приятелем. Ивашкявичюс в нынешнем театральном пространстве фигура культовая. Он стал драматургом номер один в Литве буквально в одночасье. Он легко сталкивает нос к носу в своих пьесах великих поэтов и писателей, персонажей сказок и литовских обывателей. По его “Мадагаскару” Римас Туминас поставил свой знаменитый спектакль, и по сей день являющийся своеобразной литовской театральной легендой. Его драматургию отличают ироничность, многослойность и некоторая абсурдность. Сам о себе он говорит как о кинорежиссере, а писательской деятельности отводит лишь малую толику свободного времени. Сегодня писать для него — развлечение, хобби. Но тем не менее, именно пьеса “Кант”, фантазирующая о некоторых эпизодах жизни великого прусского философа, стала поводом для обстоятельного разговора с Марюсом о литературе, жизни, философии, театре и даже о баскетболе.

— Вы писали пьесы о Карлсоне и Русалочке, Жорж Санд и Адаме Мицкевиче. Почему на этот раз ваш герой — немецкий философ? Откуда растут идеи для вашей драматургии?

— Слово “немецкий” здесь не совсем точное, потому что даже сейчас, если вы встретите выходцев из Восточной Пруссии или их родителей, то они обязательно вас поправят: “Мы не немцы, мы восточные пруссы”. Это как Австрия — тоже немецкоязычная, но не Германия. А потом, самое интересное в том, что сам Кант считал себя выходцем из Шотландии — кто-то из его дедов приплыл в Клайпеду. А современные ученые и вовсе считают, что эти шотландцы на самом деле были литовцами. Так что Кант был литовец. (Смеется.) Наверное, это комплекс всех маленьких народов — искать в больших людях каплю себя. Кроме того, и географическая близость сыграла определенную роль: мы живем близко к сегодняшнему Калининграду — бывшему Кенигсбергу. Но все равно самым интересным был сам Кант — его личность, тот философский мир, который он сотворил, и тот маленький мирок, который он создал вокруг себя в Кенигсберге. Меня это очень заинтересовало. Когда я углубился во все это, то увидел, что мои бывшие стереотипы очень быстро разрушаются. Я увидел вместо сухого неинтересного философа симпатичного человека и даже, можно сказать, немного ребенка в хорошем смысле этого слова. Ребенка в мужском теле.

— Очень часто современные драматурги обращаются к историям из жизни великих людей прошлого. Почему современному зрителю так интересно наблюдать за жизнью давно умерших персонажей?

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2006 г.

— Думаю, что интересно не столько наблюдать за ними, сколько посмотреть на себя под другим углом зрения. Увидеть современность на самом деле очень тяжело. Нужно какое-то расстояние. Если для примера взять меня, действие моих пьес и фильмов никогда не происходит в Вильнюсе. Всегда либо в других городах, либо в другом времени. Мне, как и многим писателям, нужна дистанция, чтобы посмотреть на себя, на свое время и свое пространство со стороны. К примеру, “Мадагаскар” фактически был пьесой про современную Литву, Европу и Россию, но через призму начала XX века. Повторение человеческих ошибок, человеческих жизней, в которых можно увидеть всего себя от начала до конца.

— Чего вы ждете от спектакля по вашей пьесе и какие чувства испытываете, когда написанный вами текст обретает плоть?

— В молодости я всегда испытывал шок, когда впервые видел свою пьесу на сцене. Я приходил в театр и видел, слышал свой текст в ролях — он звучал иначе, чем я себе воображал. Но понемножку с годами к этому чувству привыкаешь. Ты приходишь в театр и знаешь, что это будет не то, чего ты ожидал. Правда иногда происходит чудо, и здесь, со спектаклем “Кант”, оно произошло. Практически после первой репетиции, на которую я попал, все увиденные в моем сознании образы забылись. Эти артисты и действие, которое происходило, сразу стали доминировать над тем, что было у меня в голове раньше. Это случается очень редко — только когда театр и актеры особенно удачно интерпретируют текст. Таких удач у меня в жизни было не много.

— Когда писатель создает прозу, он чаще всего рассчитывает, что его текст будет прочитан и осмыслен. Когда поэт пишет стихи, он надеется, что текст будет прочитан и почувствован. А что побуждает драматурга писать пьесы? Чего вы хотите от своей собственной драматургии?

— Сначала я писал драматургию просто для того, чтобы она хорошо читалась. Потом понял, что это ошибка, потому что пьеса, которая хорошо читается, слишком часто плохо играется. Такой вот странный парадокс. Потом я начал писать так, чтобы пьеса хорошо слушалась. Может показаться, что это близкие понятия: “читалось” и “слушалось”, но это совершенно не то же самое.

Я никогда в жизни не думал и не планировал быть драматургом. Я шел в литературу. Эта тяга у меня была с детства — писал прозу, все было понятно... И вдруг как-то нечаянно драматургия появилась в моей жизни. Был у нас конкурс современной литовской драматургии, и я быстренько, за месяц практически, написал пьесу — писал по ночам. Конкурс я выиграл, пьесу поставили, и дальше понесло. От моей воли уже ничего не зависело.

Кто-то из русских драматургов, по-моему Гришковец, сказал такую вещь, которая мне очень понравилась: “Как только я напишу первую пьесу “в стол”, это будет моя последняя пьеса”. На самом деле драматурга очень легко убить, убить его мотивацию, просто не ставя его пьесы. Прозаика или поэта таким образом убить сложнее — даже если не напечатает, можно найти способ донести текст до читателя. А драматург не станет, скорее всего, сам ставить свою пьесу. Это скользкая профессия. Я все время чувствую, что я здесь не навсегда. Это только пока мне везет. Но наверняка придет время, когда наступит “stop” и нужно будет куда-то поворачивать.

— Не секрет, что каждый автор очень ревностно и трепетно относится к своим творениям и, соответственно, выбор режиссера может определить судьбу новой пьесы. Как выбираете режиссера вы? Какими качествами должен обладать режиссер, чтобы вы доверили ему постановку своей пьесы? Того же “Канта”, например.

— Он должен быть литовцем. (Смеется.) Конечно, еще одна мотивация для драматурга — знание, что твоим текстом интересуются и что его будет ставить хорошая труппа с сильным режиссером. В случае “Канта” все вышло немного странно. Я знал Миндаугаса, но так как он никогда и ничего не показывает в Литве, а я редко бываю в Москве, то я ничего из его работ не видел. Мы как раз недавно разговаривали, и у него возник примерно тот же вопрос: “Как ты решил эту пьесу предложить мне?” Я не знаю. Это вышло нечаянно. Мы познакомились на “Фейсбуке”. Я как раз заканчивал писать “Канта” и

предложил его Миндаугасу. Настоящее интернет-знакомство. И судя по тому, что я увидел на прогоне, это было самое правильное мое решение.

Конечно, любую пьесу можно ломать. Но я думаю, что, если бы режиссер ломал пьесу “Кант” и показывал себя, режиссера, это бы не прозвучало так, как звучит здесь. Миндаугас растворяется во всем. Мне кажется, это высший пилотаж. Ты смотришь на прекрасную актерскую игру и не видишь, кто это сделал. Ты видишь результат в намеках, в интонациях, а режиссера как будто и нет. Но все работает идеально, звучит современно и со вкусом¹.

Я помню, когда мы с Римасом Туминасом делали “Мадагаскар”, он в первой части сделал что-то похожее — растворился в спектакле. И вдруг наши литовские критики написали: “А где же здесь режиссура?” Мне кажется, это очень глупо — искать в спектакле режиссерскую показуху. Я сам кинорежиссер и для меня самое лучшее, когда, смотря фильм, ты не думаешь про режиссуру и про работу камеры. Не думаешь просто потому, что нет времени об этом подумать. Это для меня высшее, что может быть, и, мне кажется, Миндаугас именно это сделал в “Канте”.

— Перед премьерой спектакля выудить хоть какую-то информацию о сюжете пьесы или каких-то его подробностях было совершенно невозможно — все, от PR-отдела театра до актеров и режиссера — хранили молчание. Почему постановку окружили таким флером тайны?

— Есть очень показательная история о том, как Хичкок делал свой фильм “Психо”. Он прочел новый роман Роберта Блоха и решил снимать фильм по этому роману. Первое, что он сделал — выкупил весь тираж из всех книжных лавок, чтобы будущие зрители не имели возможности узнать сюжет. В нашем случае это почти то же самое. Так как пьеса содержит элемент детектива, очень важно выдержать в тайне сюжет. Кажется, нам это удалось. Мы сделали это для того, чтобы зритель, который придет на спектакль, получил больше удовольствия. Конечно, потом интрига будет раскрыта, это понятно, что сделаешь? Но хотя бы для трехсот первых человек мы это сделали. Но в ближайшее время, даже если будут рассказаны детали сюжета, я пока не буду нигде публиковать полный текст пьесы, потому что услышать и прочитать в соцсетях или в критике сюжет — это одно, а прочесть саму пьесу — совершенно другое. Спойлеры какую-то часть удовольствия отнимут, но важно большую часть этого удовольствия все-таки для зрителя оставить.

— Как часто бывает, к творческому процессу художника побуждает некое событие — оно как отправная точка в путешествии в неизведанные пространства. Какие события, эмоции или мысли побудили вас к написанию этой пьесы?

— Само начало — очень длинная история, которую я, если честно, не очень хочу рассказывать. Но я помню одно чувство. Иногда хочется сделать что-то невозможное. В данном случае хотелось вызова самому себе. Что может быть максимально несовместимо, как не философия Канта и театр? Для меня это был вызов. У меня нет никакого философского образования и когда я, имея идею писать о Канте, попробовал влезть в текст “Критики чистого разума”, то понял, что это первая в моей жизни книга, которая совершенно не впускает в себя человека без особенной подготовки. Тогда работа разделилась на два этапа. Первый — попытка понять или узнать все-таки, что там написано. Я обращался к литовским философам-кантистам, и они очень мне в этом помогли.

Но была и другая задача, намного более сложная. Хотелось проникнуть в этот город — Кенигсберг, которого сейчас совершенно не осталось. Не так много в мире городов, которые исчезли полностью, при этом оставшись территориально на том же месте. Калининград — совершенно другой город. Когда-то в своей юности в Калининграде я занимался контрабандой, зарабатывал так, удваивал стипендию. Слава богу, мне не очень везло — нас каждый второй раз ловили и все отнимали. Но этот город мне был знаком. А хотелось проникнуть в другой город — тот, который стоит за Калининградом. Через Канта, через окружающую его среду мне хотелось письменно, драматургически, театрально воссоздать Кенигсберг. Я не знаю, получилось это или нет, но если зрители хотя бы на

¹ Рецензию на спектакль см. в этом номере (с. 188).

пять минут забудут, где они находятся, и почувствуют себя живущими в Кенигсберге в XVIII веке, то это уже будет большой удачей. Будет такое нематериальное восстановление пропавшего города.

— **С каждым новым произведением автор вынужден либо повторять себя, копируя свои же лучшие находки, либо отказываться от них и рисковать. Вы всегда ставите перед собой планку, которая кажется недостижимой?**

— Стараюсь. Что для художника самое главное? Мотивация. Когда я писал пьесу про Адама Мицкевича, то увидел такую тенденцию: поэты где-то в тридцать с чем-то лет теряют мотивацию. Они понимают, что занимаются какой-то ерундой. Что-то с человеком такое делается, что он перестает видеть в творчестве смысл. Я тоже все время живу с этим страхом, что придет день и я пойму, что нет смысла в том, что я делаю. Это очень страшно, потому что непонятно, что я буду делать после этого. И для того чтобы этот день не наступил или отдалился как можно дальше, хочется ставить перед собой сложные задачи, преодоление которых было бы по-настоящему интересным.

— **Считается, что в любом творческом процессе неизбежны “муки творчества”. Если художник не страдает, если все получается легко и просто, то вроде бы как произведение не имеет высокой ценности. На ваш взгляд, любое сочинительство — страдание?**

— У меня все иначе. Это не заноза и не мучение. Сочинительство — не то, что мешает, а, наоборот, самое большое удовольствие в моей жизни. Ты садишься за стол, начинаешь писать что-то новое... и вот уже появляется такая интересная дрожь, нерв — ведь ты не знаешь, получится ли у тебя что-то вообще... Носить в себе какую-то идею, умножать ее внутри — прекрасное чувство. Я не согласен с утверждением, что творчество — это болезнь. Я знаю, что многие творцы преподносят свою работу как страдание, но для меня это что-то совершенно противоположное.

— **Есть ли авторы, тексты которых для вас имеют большое значение? Кто те писатели, произведения которых для Мариюса Ивашквичюса важны? За чьим творчеством вы следите?**

— Конечно, они есть. Но я всегда по этому поводу склонен помолчать, потому что их всегда много, а многих и вовсе ты знаешь лично. Так что не хочется кого-то обидеть. Я не скажу.

— **Когда вы посмотрели первые прогоны спектакля “Кант”, что для вас стало неожиданностью? Смогли ли вас чем-то удивить актеры Театра Маяковского?**

— Вы знаете, у нас в Литве сложилась парадоксальная ситуация — у нас нет пожилых актеров. Примерно в 90-е годы в наших театрах случились эдакие “чистки”, подобные сталинским. В этот период театры были полностью обновлены и все старшее поколение было выброшено на улицу. Тогда, конечно, это дало мощный творческий толчок: театры из академических, традиционных, классических стали экспериментальными, потому что с молодыми людьми подобное создавать было легче. Но потом вдруг оказалось, что мы что-то потеряли. Эти актеры, которые были уволены, они нигде больше не появились — остались в своих домах, многие деградировали... Актеры без работы — это очень страшно. Таким образом, была снесена большая часть нашей литовской театральной истории. Наверное, это можно было сделать как-то по-другому, изящнее... Не знаю. Возможно, тогда нужна была такая мера, но сегодня это становится проблемой.

И вот здесь в Театре Маяковского я увидел прекрасно играющих актеров в возрасте. Мало того что меня удивляет их сценическая сила, меня поражает еще и их сила физическая. Я смотрел репетиции на протяжении трех дней и понимаю, что до этого у них тоже был марафон этих репетиций. В один день они сыграли два спектакля. И Немоляева, и Филиппов, которым уже немало лет. А там, поверьте, есть что делать. Это не короткие выходы, они практически живут на этой сцене. Я боялся, что второй спектакль уже “сядет”. Ничего подобного.

Мы потом с моими друзьями долго обсуждали, как это будет на литовской сцене. Возможно ли в Литве найти собрание подобных актеров? Сейчас мне кажется, что для рождения этой пьесы в театре этот случай был просто идеальным. Это интуиция прошептала мне: “Отправь пьесу Миндаугасу”.

— Притчей во языцех стал литовский театр в Москве. Даже просто имя литовского режиссера на афише уже практически гарантирует пристальное внимание и успех у публики. В Москве два крупнейших театра возглавляют литовские худруки, на гастрольные спектакли Эймунтаса Някрошюса не достать билетов... Как по-вашему, в чем секрет популярности литовского театра?

— Я думаю, что у каждого народа есть своя специализация. Так вот мы, литовцы, специализируемся в баскетболе и театре. (*Смеется.*) В русских баскетбольных командах, как и в русских театрах, тоже много литовцев. Театр в Литве, как и баскетбол, такая полурелигия. Люди идут в театр. Театр — единственное, что не было разрушено полностью в 90-е. В годы, когда было уничтожено многое, в том числе и литовское кино, театр сумел себя не только сохранить, но и набрать силу. В Москве много театральной Литвы, но ведь и не только в Москве. У литовских режиссеров есть по одной-две страны, где их очень любят. Някрошюс — просто бог в Италии, там не знают имени величественнее. Коршуновас покорил Норвегию и немножко Францию. Цезарис Граужинис стал лучшим режиссером Греции, работает в Афинах... Так бывает всегда, если есть какая-то почва и появляются несколько сильных лиц в какой-то области, то они поднимают за собой все остальное. Такой феномен случился с литовским театром. Не знаю, как долго это продлится. Видите, все разъехались. Литва не может удержать как своих спортсменов, так и своих режиссеров. Здесь для них открываются совсем другие возможности. Если в Литве они должны просить каждую мелочь, то здесь и там они все получают. Как противостоять такому соблазну?

— Если бы золотая рыбка или джинн из лампы предложил вам сегодня загадать три желания, то что бы вы попросили на этот год?

— Трех желаний мало. У меня есть разные проекты и планы. В Риге мы выпускаем премьеру с Коршуновасом, в конце года вышел мой первый полнометражный художественный фильм. Такой период премьер. А дальше... Меня сейчас очень занимает кино. Я заразился и последние два года занимался только кинематографом. А театр для меня это то, что существует всегда. Когда возникнет интерес со стороны мощных театральных людей или темы, которые меня интересуют, я снова вернусь в театр. Буду возвращаться в него всегда, но не знаю, станет ли это главным в моей жизни. Когда-то я пробовал режиссировать в театре и мне не понравилось. Для меня это слишком медленно. Хотя я сам медленно пишу — “Канта” писал около года. Кино меня устраивает тем, что там есть временные рамки, а значит, ты должен идеально быть готов. Это моя стихия. Когда тыловишь нужный момент — все. Ты зафиксировал, снял, поймал. Тебе не надо сто раз повторять, терять и опять находить. Это в театре напрягало меня больше всего: поймал нужное, а завтра приходит актер и ты никак не можешь обратно это выкопать. Я не могу перенести таких потерь. Но писать для театра я буду.

Здесь в Москве происходит, как мне кажется, какой-то большой театральный ренессанс. Я вижу большую театральную силу и энергию. Я был здесь лет десять назад, и тогда театральная Москва мне немножко казалась трупом. Сейчас все совсем иначе. А вот в Литве из-за отъезда лучших сейчас какая-то пауза. И она, к сожалению, не придает мотивации работать в театре.

Анна Неровная: “Не боюсь новой драмы”

Беседу ведет Валерий Бегунов

Московский драматический театр “Бенефис” занимает уютное двухэтажное здание на улице Гарибальди, неподалеку от метро “Новые Черемушки”. Маленький театр в большом городе, довольно далеко от центра, в спальном районе. Есть ли разница в жизни таких творческих коллективов по сравнению с теми, что укрепились внутри Садового кольца? Там конкуренция. Но это многообразие предложений развивает публику. И ее там много, она более активна и разнообразна...

— **Когда возник ваш театр?**

— Подобно многим нам подобным, мы начинали во время студийного бума второй половины 80-х годов. Тогда это был эксперимент — и творческий, и организационный. Мне самой тогда казалось странным предложение создавать театр где-то так далеко! Теперь Москва еще больше выросла, но и развились ее дальние районы, расширилась транспортная сеть, и мы как бы приблизились к центру. Мы живем! И у нас свой зритель, к нам приходит очень много молодежи.

— **Идешь от метро, спросишь: “Где тут театр?” — любой готов объяснить.**

— Поначалу не знали. Но сейчас... Когда ловлю машину ехать в театр — я недалеко живу, — говорю адрес, сразу уточняют: “Там, где “Бенефис”? В магазинах узнают меня и даже мою собачку... Я была и членом, и председателем жюри КВН Юго-Западного округа, участвовала и в других социокультурных программах округа. И всегда у нас с местной властью были дружеские, деловые отношения. Тут и ответ на вопрос: в чем отличие нашей ситуации от тех новых небольших театров, которые создавались в центре столицы. Те, кто в центре, мало что выгадали — если судить по тому, что происходит, по тому, какие статьи пишет, например, Михаил Левитин: с болью, с кровью. Там их добивают... Но, по-моему, неважно, где ты расположился. Я решила делать театр. Собрала труппу, людей в цеха. Все профессионалы, все специалисты. Многие пришли из других театров. Не ощущаю, чтобы место, отдаленность влияли “в минус”. Плюсы? А в том, что других здесь театров нет. В ЮЗАО только наш “Бенефис” и театр Валерия Беляковича “На Юго-Западе”. И какие между нами просторы! И мы тут не теряемся. Нас замечают. Знают. Интересуются. Поддерживают управа, префектура. По крайней мере, до сегодняшнего дня так есть. Сотрудничают с нами. Проводят у нас свои мероприятия.

— **Ваше положение двояко. С одной стороны, театру тут, в отдаленном районе, надо быть и ТюЗом, и “взрослым”, и драмой, и комедией, и даже музыкальным! Надо развивать зрителя! И привлекать публику самых разных вкусов и предпочтений. С другой стороны, в большом городе, тем более в столице, масса предложений. Это влияет на вкусы и поведение публики даже в районах, отдаленных от центра.**

— У нас ДК “Меридиан” рядом! Там проходит много творческих и досуговых программ. На его сцене выступают гастролеры, показывают антрепризные постановки со “звездами” — и подчас неплохие. Да, это конкуренция. Но у нас есть свой зритель. А в этом ДК очень серьезный, культурный директор. И они нам помогают. Даже дают возможность ставить столик для продажи билетов. И мы у них играли на большой сцене. Мы вместе создаем культурную среду.

— **Такое сотрудничество теперь редкость! Нетипичный пример.**

— Многое зависит от того, какие партнерские отношения складываются. И насколько активно и разумно участвует в этом власть. Заложила традиции партнерства Нина Николаевна Базарова, будучи руководителем Управления культуры префектуры нашего округа. Она всех объединяла. Помогала создавать театры и новые культурные центры. Например, ДК “Вдохновение”. Там, кстати, создана большая театральная площадка. И мы там играли. Там директриса — жесткий руководитель. Она, кстати, в префектуре работала и курировала нас... И ей, что называется, тоже надо было жить. Но она брала для показа наш спектакль. Как это удалось сделать? Сюжет спектакля “Актерский веселый батальон” — бригада актеров выступает на фронте перед бойцами. Его решили показать для ветеранов. Зал оплатило Управление культуры ЮЗАО через Департамент культуры Москвы. Такое партнерство с большими ДК можно укрепить только на условиях, которые выгодны и им, и нам. Надо искать спонсоров аренды, проката... Сейчас Нина Николаевна Базарова директор музыкальной школы и советник префекта. И важно, как будут работать те, кто пришел ей на смену.

— **Из рассказанного вами следует, что небольшому театру в отдаленном районе надо строить особую прокатно-репертуарную политику? Ясно понимать: что можно вывозить на большие сцены, а что играть только “дома”...**

— Когда играем на большой площадке, я думаю о том, сколько из этих “своих” зрителей не придет к нам, “в свой любимый дом”. А играешь в другом районе — ДК “Вдохно-

вание” далеко от нас — это еще и реклама, и к тебе могут начать приходить новые зрители. А “Меридиан” рядом. Так что надо “разводить” прокат “в гостях” и у себя.

— **Вы учитываете, планируя репертуар, интересы конкретных зрительских групп?**

— Не могу сказать, что у нас есть спектакли для конкретной социальной группы. Но, конечно, ставя тот или иной спектакль, мы рассчитываем на определенный контингент. Руководитель театра должен понимать это, иметь в виду и учитывать. Но пробуждение интереса к театру осуществляется не только самими спектаклями. Департамент культуры выделяет, как особую задачу, привлечение детей и молодежи в театры. Мы участвуем в таких программах. Недавно проводили фестиваль детского рисунка. Работы юных художников вы видите на стенах нашего фойе. Вручение призов и подарков было настоящим праздником. Нам помогали — и спонсорами служили — серьезные организации, ответственные за социопрограммы для детей и подростков. Это успешные программы, и мы намерены продолжать в них участвовать. Ездили на Кипр в рамках благотворительной акции, сыграли спектакль-мюзикл...

Я думаю о том, что может быть интересно подростковой аудитории. Недавно учителя школ нашего Юго-Западного округа, которые нас любят и ходят на все спектакли по классике, пришли с предложением что-то поставить для старшеклассников 10 — 11-х классов. Я сразу не могла ответить, что бы я могла предложить...

— **...и возник спектакль по пьесе Ярославы Пулинович “Учитель химии”?**

— Не совсем поэтому. Но адресован он школе и молодежи. Как-то на меня повлияла ситуация со средним образованием и школой, возникшая с приходом в Министерство образования новых людей. И то, что мои дети рассказывали о школе. И что рассказывают дети моих знакомых. Шприцы под лестницами. Подростковая жестокость. И то, что выплескивается в Интернете... Я думаю, жизнь школы — важная тема. Я безразлична к тому, как растут наши дети, в каких условиях и что их окружает, чем они питаются. Да, безусловно, “Учитель химии” — очень жесткий спектакль¹. Не все учителя и даже театральные критики его принимают. Но на фестивале в Липецке он прошел с огромным успехом у публики. Зрители встали! Много теплых слов сказал мой болгарский коллега. Сколько крику было по поводу фильма “Школа” Гай Германики: мол, такого нет! Но есть разные школы, кому как повезло... Есть острые проблемы — наркотики и многое другое. Театру нельзя мимо них проходить! Мир перевернулся!.. Хотя, правда, никогда прежде мне не хотелось ставить такие жесткие спектакли, как “Учитель химии”.

— **Но начинал “Бенефис” как независимая команда с не очень-то “мягкой” пьесы Ворфоломеева “Срок проживания окончен”. А еще у вас Владимир Агеев ставил “Игру в классики” по Алехандро Гонсалесу. Там был совсем не благостный сюжет!**

— Да, правда. Тогда надо вспомнить и постановку “Уличной ласточки” Нины Садур с участием Евгения Князева. Он прежде такого материала не играл. Да и опыт непривычный: не на большой сцене, а глаза в глаза со зрителем. Мы до сих пор с ним в очень теплых отношениях... Да, тот драматургический материал был весьма суровым! Но там было и то, что меня особо интересует: что выплескивается из нашего подсознания? Как человек понимает себя? Свои тайные неосознаваемые мотивы? Я все время возвращаюсь к этой теме. Сейчас по Тургеневу такую постановку сделала. Ведь и “Учитель химии” об этом: человек проживает определенный путь, как он его оценивает? Как оценивает себя? Каков его взгляд на себя? На тайное в собственной душе? Как это в нем происходит?

— **Вы предложили зрителю еще и иной способ общения. В малом пространстве, в той же “Игре в классики”, не было разделения на сцену и зал: вы с Агеевым предложили зрителям перемещаться в пространстве игры вместе с артистами.**

— Да, когда мы начинали, было настороженное отношение к камерным театрам. Во всем мире они были уже привычны, а мы только осваивали. В большом здании большой зал, “за свои деньги имеешь вещь”... Но зритель нас понял и принял. К нам пошли те, кто хочет дышать рядом с актером. Мы стоим на традициях психологического реализма. И как раз в ту пору надо было осваивать и иные традиции. Скажем, театра абсурда. Когда

¹ См. рецензию в № 1 “Современной драматургии” за 2013 год.

я училась актерству, у нас он еще не очень был в ходу. А когда обучалась режиссуре, мы уже этот театр изучали. Надо было найти способ раскрытия такого материала. Скажем, на драматургии Нины Садур.

— **Вы рассчитывали на понимание публики, доверяли ей?**

— Конечно. Зрители искали нас после фестивалей. Но честно скажу: никогда специально не думала о зрителе. Я ни в коем случае не игнорирую его. Но для меня важно вот что: если мне интересно то, что я решила поставить, то я найду... обнаружится тот зритель, которому это тоже интересно. Вот мы сделали очень непростой спектакль, по сути, фестиваль — “Любовница”, по пьесе В. Сигарева “Фантомные боли”. И наши зрители его с увлечением смотрят. Публика идет к нам. Она доверяет мне. У меня же нет “звезд”! Идут на тургеневский спектакль по “Кларе Милич” — сначала находят и читают повесть. Зритель во все времена разный. У нас в книге отзывы замечательные отклики учителей и учеников на увиденные спектакли. Пишут об испытанном потрясении, о переменах в собственной душе. Ясно, что, скажем, учителя более “проблемные” зрители, чем их ученики. Учителя всегда немного идеализируют. Вроде бы варятся внутри житейских проблем. Но не хотят подпускать их близко к сердцу. А кто-то просто с трудом преодолевает стереотипы. От спектакля по Тургеневу ждут сентиментальной милоты, привычных Асю, Базарова... А у нас речь о глубинных, мучительных философских прозрениях, когда человек уходит... А кто-то высказывал после “Любовницы” и кричал: “Безобразия! Мы напишем!”... Ну, так сейчас и на Табакова пишут. Но такое у нас бывает редко. Нет, публика совсем не дура. И мы находим тесный контакт с нашим зрителем. Хотя, да, есть такие, кто хочет, чтобы их душу совсем не беспокоили. Как-то гуляю с собачкой. Пристроилась женщина и говорит: “Мне так нравится ваш спектакль! Но как же мне привести моих двух мальчиков, им почти по семнадцать...” Я говорю: “Тогда не надо Шекспира читать. Зачем тогда Ромео и Джульетта? Отелло?” Тогда сиди и смотри свое телемыло. И будешь спокоен.

— **У вас всегда есть постановки по новым пьесам новых авторов. Вы сознательно идете на риск? Чего вы ждете от “новой драмы”? Что ищете в этих текстах?**

— Ну, какой риск... “Новая драма”... была “новая волна”... Да, это порой непривычно публике, критике. Но я уже сказала: ставлю то, что мне интересно. Не всегда задевают сами тексты как материал. Но мне интересны истории, человеческие судьбы.

— **Бывает и замечательно написано! Но не все театры и критика хотят услышать эти сегодняшние драмы.**

— Я этого никогда не боялась. Мне это интересно. Особенно то, что “новая драма” предъявила очень интересных авторов-женщин. У меня лежат две замечательные пьесы, хочу их ставить. Уже и актерам сказала. И они ждут. Меня “цепляют” женские истории. И вот я вижу пьесу, которая о том, о чем я всю жизнь мечтала ставить. Но пока беру другое. У нас два проекта. Один, лабораторный, я доверила Жене Вакунову, нашему актеру. Название “Серебряные сны” — о Серебряном веке через историю, Незнакомку, Прекрасную даму... Еще готовлю классический водевиль, комедию-шутку. Ведь зрители то и дело спрашивают: а когда вы комедию сделаете? Ищу, что меня зацепит. Идет у нас “Сватовство по-московски” по пьесам Островского — авторы Геннадий Гладков и Юлий Ким. Это просто хит! Или “Легкомысленная комедия” по Уайльду.

— **Многие считают, что в современной пьесе не найдешь тех глубин и сложностей, которые есть в классике, что тут не на чем воспитывать, учить и развивать актера. Но вы именно в новых пьесах находите возможность глубоко показать тайное в подсознании человека, его противоречия, “двойные состояния”... Классика, видимо, не дает вам такого материала?**

— Нет, почему? Вот я взяла Тургенева. Это очень таинственный автор! Многие его повести подзабыты. А что-то и недопонято. А ведь он заглянул в такие бездны человеческой души! Особенно в своей последней вещи “Клара Милич” (спектакль у нас называется “Другой Тургенев. Актриса”). Он там, конечно, копнул подсознание. И я хотела там копнуть. И кто умеет считывать такое, а не только смотреть историю, те просто рыдали. Как после “Уличной ласточки”. А кто-то не понимал, не считывал...

— Но это проза. А я говорю о драматургии. В иных новых пьесах есть то, к чему у нас прежде не любили обращаться: мир подсознания. Туда нырнешь — да и порой не вынырнешь! И не все актеры любят такой материал, такую драматургию.

— Порой актеры вообще этого не понимают! В “Любовнице” занята молодая актриса, талантливейшая, одна из лучших наших актрис... ей было очень трудно! Включение, переключение, возврат, опять переключение, непрямолинейный психологический рисунок. Но она мне доверяла и за мной шла. Получилась грандиозная роль! Когда мы подписывали с автором договор, я сказала: не буду называть, как у вас — “Фантомные боли”. Для меня в этих “фантомных болях” главное — боль женской судьбы. Я такое и в классике нахожу! У Чехова, например. Он иначе видит внешний и внутренний мир. Я взяла его поздний рассказ “Невеста”. Там есть персонаж, который полностью соответствует моему представлению о том, что и как надо показывать во внутреннем мире человека. И раздвинула историю немного, добавила персонажей из других рассказов. И там такая женская роль! У Чехова обычно все персонажи — мужчины и женщины — говорят, говорят: “Дело надо делать!”... и никто не совершает поступка. А в этом рассказе героиня совершает поступок. И эта история как-то созвучна с сегодняшним днем. Мы играли ее в Центре СТД “На Страстном” и в Мелихове. Были замечательные отзывы критиков.

— Для нынешнего театра, для современных пьес актера надо учить по-другому?

— Конечно! Я им все время говорю: у вас есть основа. Режиссер дает вам толчок, идею, направление. Но я не буду все разжевывать. Вы же сами можете и должны разбирать и строить роль. Меня так учили! Учили домашней работе. Я не требую, чтобы еще до первой читки актеры знали текст наизусть. У меня импровизация. Все рождается сейчас, сию минуту. Давайте предложения, этюды. Я знаю, как буду делать тот или иной текст. Не тормозите репетицию бесконечными вопросами-ответами и рассуждениями. Очень прошу: доверьтесь мне! Вы должны сделать то, что я предлагаю. Я вам расскажу, почему я это предлагаю, и вы, профессионалы, уже сами в домашней работе достроите. И не застревайте на частностях, на мелочах. Порой просто приходится тащить актера мимо ненужных подробностей, чтобы он развил мысль. Особенно когда большие монологи...

— Ну да, “новая драма” любит длинные монологи, описательность. Порой вся пьеса словно один длинный рассказ от первого лица. Почти проза...

— Актеры так обучены, что должны каждое слово сыграть. А я их толкаю: двигай мысль! Что ты мне разыгрываешь всякие штучки, веди рассказ! Что ты все хочешь разжевывать?! Публика уже проехала дальше... Такой манере учила старая школа: актер должен ничего не пропустить! А я говорю: сбросил все наигрыши и вперед, подряд! Как вот Эфрос в свое время кричал из зала на репетиции: “Подряд!..” Я сразу вывожу на сцену, читка всего один-два раза, и сразу на ноги, и большими кусками, и сразу выстраиваю взаимодействие.

— Словом, есть перспектива у театра в нынешнее время?

— Я не думаю, что нам грозит упадок интереса к театру. Без театра нет развития души и построения культуры. Только театр воспитывает душу. У нас в репертуаре есть много того, что надо смотреть именно подрастающему поколению, подросткам. И “Любовнице”. И “Учителя химии”. И такого Тургенева, а не того — миленького, гладенького, привычного. Есть и музыкальные хиты. Нарасхват! И такое должно быть в репертуаре. Есть “Любовь. Фантазии. Инопланетяне” по “Фантазиям Фарятьева” Аллы Соколовой, с бардами. Его смотрит очень много молодежи. Приводят детей. С театром прорастает душа. Ты видишь живых людей. И энергия напрямую тебе передается. И ребенок это чувствует. А начинается все с кукольного театра. Я вообще оптимистка. У нас своя публика. Если мы ей интересны или о нас узнали через “сарафанное радио”, то нас ищут, заказывают билеты онлайн... Вырастают новые зрители — школьниками они писали сочинения по “Уличной ласточке”. А теперь приходят уже с женами, мужьями, с детьми. Мы меняемся. И они меняются вместе с нами во времени. Они молодые, они хорошо видят, чувствуют и понимают то, что вокруг.

Живая классика: Санкт-Петербург

Евгений Соколинский

Ибсен по-московски и по-питерски

Неожиданно накатила на нас волна ибсенизма! Одна за другой появились на петербургских подмостках: “Гедда Габлер”, “Кукольный дом”, наконец, “Враг народа”, вещь почти забытая. Так и ждешь “Бранда”, “Дикую утку”. Ибсен возвращает нам свои мрачные пророчества, еще более омраченные современными интерпретаторами. Впрочем, интерес к Ибсену не регионален. “Ибсеновский аккорд” прозвучал в театрах Москвы и Петербурга. Говоря попросту, в последнее время были показаны две “Гедды Габлер”, два “Врага народа”, “Кукольный дом”. Несколько раньше (в 2008 г.) антрепризный “Белый театр” представил документальную пьесу “Ибсен-Стриндберг” Веры Бирон в исполнении Сергея Бызгу и Валерия Кухарешина. Еще до гинкасовской “Гедды” (в Александринке) на городской афише значились две “Гедды”, до нынешнего “Кукольного дома” (“Приют комедианта”) шли две “Норы”.

Вроде удивляться нет причин. Ибсен — классик. Мы же не удивляемся обилию чеховских премьер, трем-пятым “Идиотам”, “Гамлетам”, “Тартюфам” одновременно. И все-таки драмы Ибсена в репертуаре стоят особняком. Когда в театре становится чего-то слишком много, нужен противовес. Ибсеновская чеканность формы и конфликта противостоит “размытости” чеховской. Уже не говоря о современной “новой” драме, где структура, сюжет фактически не признаются. В пору сплошных антигероев приятно, что у Ибсена герой всегда есть. Гамлеты, Мышкины, Вершинины — сплошная неопределенность. У Ибсена уж герой (чаще героиня) так герой. Он знает, чего хочет и

кто сволочь. Другое дело, выполнить свою мечту или миссию не в состоянии.

Впрочем, можно объяснить популярность Ибсена и его театральной эффектностью. Правда, Н. Бердяев (еще в 1928 г.) сетовал: из Ибсена у нас берется не самое лучшее: “Нора”, “Гедда Габлер”, демонические женщины, социальная сатира. Почти век спустя мы выбираем то же — это интересно смотреть и слушать. Женские образы льстят дамскому сердцу, а Стокман, Бранд льстят мужскому уму или, как Пер Гюнт, мужской победительности. Однако, независимо от половой принадлежности главных героев, его пьесы очень мужские, что тоже редкость в наш феминизированный век.

“Вода и камень, лед и пламень...”

Но вернемся от общих рассуждений к конкретике театральной жизни. В “ибсеновском аккорде” различается московская и петербургская режиссерская рука. Московская, конечно, более брутальная, “басовая”. Это тем более наглядно, когда москвичи ставят свои опусы на петербургских площадках. Разумеется, не в прописке дело. Кто такой Кама Гинкас? Каунасский житель? Красноярский? Ленинградский? Да, жил во всех этих городах, хотя театр Гинкаса, каким мы его сегодня осознаем, выкристаллизовался в Москве. Второй москвич, уже молодого поколения, Юрий Квятковский, поставил очередную версию “Кукольного дома” в продвинутом “Приюте комедианта” Виктора Минкова.

Дело не в том, что московское или петербургское мироощущение правильное или неправильное, но они разные. Прежде всего это сказывается в отношении ко времени. При всей вариативности петербуржец не может и не хочет отрешиться от прошлого, от традиции. Достоинство это или недостаток — кому как кажется. Скажем, московскому режиссеру Никите Кобелеву нужна помощь современного текстовика Саши Денисовой, чтобы переписать “Врага народа” (Театр им. Вл. Маяков-

ского). Ему обязательны современные реалии. “Утром в газете — вечером в куплете”. У Квятковского к стилистике рэп-речювок (в них уложены реплики беззащитного Ибсена) добавлены импровизированные размышления актеров о жизни.

Льву Додину в МДТ для модернизации не требуется переписывать пьесу — он ее только сокращает. И все же на гастролях в Екатеринбурге зрители и представители власти были убеждены: спектакль поставлен исключительно к губернаторским выборам в Екатеринбурге. “И 130 лет назад это все уже было?” — с изумлением спросил Додина местный босс.

Московско-петербургские ибсеновские спектакли (Гинкаса и Квятковского) обращены даже не в современность, а в будущее. Москва — источник перемен в государстве, поэтому режиссеры нацелены на будущее или увереннее заглядывают в него. Будущее для них — реальность, хотя и малоприятная. Дом Гедды и дом Норы — омертвевшее будущее, сделанное современными художниками-дизайнерами и рекламщиками (Полина Бахтина в спектакле Квятковского). Оно эффектное. И родившиеся дети Норы, и неродившийся ребенок Гедды, который у Гинкаса в форме заро-

дыша плавают на экране плазменной панели, будущего не имеют. Правда, молодой Квятковский несколько иначе относится к футуро-антуражу. Плазменная панель для него чуть ли не главное действующее лицо. Технократизм оформления не угрожает, как у Гинкаса — Бархина, а провозглашает новый быт, его Нора вроде недостойна. Как выразился театральным флагманом будущего (заметьте, его “Кукольный дом” выдвинут на “Золотую маску”), “мы с художником Полиной Бахтиной фантазируем на тему идеального дома будущего. Здесь каждая бытовая мелочь решена с помощью высоких технологий и человеческий фактор сведен к минимуму. Максимум комфорта”. Действительно, к чему нам “человеческий фактор”? Только мешает. Критик Татьяна Джурова называет Нору Ольги Белинской “женщиной-терминатриком” и полагает, что под ее платьем-скафандром, вероятно, “прячется кнопочная панель с набором функций (веселье, секс, материнство?)”.

Гинкасовская “Гедда” — создание как бы переходное от “московского” продукта к “петербургскому”. Режиссер оставляет в спектакле свободную зону традиционного актерства (Игорь Волков, Юлия Марченко, Семен Сытник, Тамара Колесникова). Да, они смешные, но человеческие. Мария Лозовая — Гедда — почти механизм, изящная куклолка Барби с неестественной безынтонационной, подчеркнуто артикулированной речью. Эта Гедда по-своему привлекательна (у нее, скажем, идеальная юная фигура), и в то же время она недочеловек для Гинкаса, знавшего иные времена, иной театр. Критики отмечали у героини Марии Лозовой “стерильность” и “асексуальность”. Сам Гинкас пояснял: «Подобный персонаж готов к самосожжению и одновременно к сжиганию всего вокруг только для того, чтобы утвердить свое исключительное “я”». У Квятковского сбой в “человеческое” свидетельствуют, скорее, о недоработке или тлетворном влиянии петербургской культуры, которая нет-нет и вылезает. В Александринском спектакле зоны традиционности концептуальны.

В “московско-петербургских” спектаклях — эстетизация антуража будущего. Нора у Квятковского дана почти безоценочно. Вероятно, он согласен со своим “соратником” по новому театру Вырыпаевым: “Мне все равно, про что спектакль. Для меня главное — как”. Петербуржцам не все равно.

В московско-петербургских постановках режиссеров занимает эгоизм индивидуалиста, противостоящего социуму. В работах петербуржцев — личность, противостоящая вредоносному обществу болоту.

Если попытаться найти родовую черту всех петербургских спектаклей (вспоминаются и “Привидения” Г. Тростянецкого, и “Строитель Сольнес”,

“Привидения” В. Туманова) независимо от времени постановки, то это — жесткость. Петербург не-сентиментален и строг. Всем памятным мне петербургским Норам свойственна жесткость. У первой, Галины Короткевич (реж. Н. Бромлей, 1948), это была энергия и четкость нравственных позиций женщины из поколения победителей. По сцене проносился ураган, не признающий половинчатости и расхлябанности. Ирина Савицкова (Александринка, 2005) вместе с режиссером Александром Галибиным как бы выворачивала наизнанку ситуацию пьесы. Нора действительно становилась разрушительницей, а Хельмер — хранителем домашнего очага.

За последние годы, на мой взгляд, сложилась ибсеновская петербургская трилогия (я имею в виду, без варягов) о судьбе русской, а может быть, и петербургской интеллигенции. В спектакле Владислава Пази Комиссаренко — Гедда в самой малой степени была стервой. “Гедда” Театра им. Ленсовета — об утонченной культуре, которая обречена на гибель. В отличие от Квятковского и Бахтиной с их “комфортным” дизайном, Пази и художник Мария Брянцева выстроили жилище Тесманов таким, что жить в нем нельзя. Все такое ажурно-белое, стеклянное, непрочное! И сама Гедда тоже почти стеклянная.

Гедда отчуждена от всего в мире, особенно от членов новой семьи. Родственное прикосновение или слово пронзают ее будто электрическим током. Главный пластический лейтмотив Елены Комиссаренко: отстраниться рукой от ситуации, партнера. Упоминание о детях (они случаются по ходу совместного проживания) ранит красавицу — нежную лань подобно раскаленной стреле. Это вам не “спортсменка” Лозовая, состоящая из одних мускулов.

Другой вариант интеллигентности, комически типовой. Муж Йорген (популярный персонаж сериалов Виктор Бычков): волосы всклокочены, руки не знает куда употребить, очки, бессмысленность во взоре — словом, гуманитарий. Под стать ему жена фотга, по совместительству помощница гения-культуролога. Теа (Нина Скляренко) опять же близорука, суетлива, наивна. Может ли не раздражать неврастеничку с дрожащими пальчиками назойливое желание чужой тетушки Юлиане (да еще в немодной шляпке) всех обиходить и обласкать? Даже Эйлерт (Сергей Кудрявцев) — вовсе не байроническая личность, как хотелось бы Гедде, а смесь обиженного мальчика с Володарским или Луначарским.

Гедда, по сути, художница, этакий Бёрдслей, Климт от жизни (рисовать не умеет). Гедда — Комиссаренко — хрупкий оранжерейный цветок. Он должен погибнуть. У интеллигенции нет будущего. Разумеется, Ибсен писал о другом, но не будем же мы вспоминать об авторе!

Восторг поражения

“Парочка подержанных идеалов” (“Росмерсхольм”) — вторая часть петербургской трилогии о порядочности, идеалистичности, также обречен-

ной на гибель. Григорий Дитятковский даже не попытался как-то приспособить пьесу под вкусы аудитории. Это спектакль не для хипстеров, на ко-

торых ориентируется, скажем, Квятковский. С максимализмом Росмера и Ребекки Дитятковский поставил “Росмерсхольм”, отказавшись от наработанных в прежних работах изысканных, прихотливых приемов. Спектакль получился строгий, суровый, даже монументальный.

Люди, его населяющие, стиснуты среди высоких четырехугольных колонн из темного шершавого камня. Персонажи кружатся между десятком каменными столбами. Под финал колонны раздвигаются, давая видимость освобождения, хотя речь идет о свободном выборе смерти.

Современная интеллигенция пережила двадцать лет назад период нравственного подъема, а нынче, подобно ибсеновской Ребекке из “Росмерсхольма”, “лишилась способности действовать”. А разве не актуально звучат слова бывшего учителя Бределя о “великом секрете действия и успеха: жить без идеалов”? Кстати, именно из реплики Бределя Григорий Дитятковский и позаимствовал название для своего спектакля: “Парочка подержанных идеалов”.

В двойном самоубийстве Ребекки и Росмера нет никакой истерии. В нем есть, скорее, религиозный экстаз. Не случайно театровед А.А. Юрьев нашел переключки с финалом драмы и текстом из Евангелия от Матфея. Молодым актерам у Дитятковского пришлось несладко.

Располагающиеся по противоположным кон-

цам сцены, на полу и под колосниками, Руслан Барабанов (Росмер) и Дарина Дружина (Ребекка) должны буквально перекрикиваться. Пьеса увидена как поэтическая драма (она и есть поэтическая драма), и способ произнесения текста в ней особый. Здесь уместны и публицистические обращения к публике, и широкий патетический жест. Но мы от этого отвыкли. Так не играли лет пятьдесят, и для сегодняшнего зрителя подобная манера выглядит странно. По крайней мере, к ней нужно снова привыкать. То, что Дружина и Барабанов (Росмер), в меньшей степени, с этим справляются, уже большая их заслуга. Дружина сумела передать труднейшее: трагизм с улыбочкой на устах. В Ребекке Вест видели демона, святую, патологичную личность с эдиповым комплексом. Ничего этого на сцене нет. Дружина — Ребекка, безусловно, обаятельна, но не той женской манерностью, которой пленяют нас большинство современных актрис. Ее состояние души, особенно к финалу, можно определить парадоксальным словосочетанием: восторг поражения. Мы действительно, в массе своей, люди слабые и сделать ближних своих подлинно свободными не смогли. Но лучшие из нас (а именно такими являются Ребекка и Росмер) властны над своей личностью. Способны не только осознать границы своих возможностей, но и достойно выйти из игры.

Убийственная прозрачность

Наконец, третья часть ибсеновской петербургской “трилогии”. “Враг народа” в МДТ продолжает тему личности и безысходности, доводит до предельной откровенности и простоты разговор о власти и обществе. Росмер и Стокман — две стороны одной медали. У обоих есть миссия. Но один винит себя в неспособности ее выполнить, другой винит общество и уходит в никуда. В известном смысле, оба правы. Виновато и общество, и он сам, как часть этого нежизнеспособного общества, которое убивает само себя. Не имеет смысла продолжать жить? Или продолжать как получится?

Герой Сергея Курышева полностью отбрасывает интеллигентское прекраснородушие, политическую наивность. Здесь ничего нельзя сделать — сознает додинский Стокман, но и приспособиться к этой ситуации не хочет. В этом он отличается от современной интеллигенции, которая в большинстве своем идет на компромиссы.

У автора “Враг народа” заканчивается прочувственной репликой Петры: “Отец!” Отец, хоть и одинок среди сограждан, тешит себя надеждой: воспитаю, мол, своих и чужих мальчиков свободными людьми.

Стокман Сергея Курышева выходит на сцену спустя 130 лет после опубликования пьесы. Он избавился от иллюзий, уже не рассчитывает на рождение свободных людей. Стокман отгораживается от всех, в том числе и от родных, прозрачной (но как бы железобетонной) занавесочкой и рассказывает залу о своем *абсолютном* одиночестве.

Действие спектакля предельно спрессовано — где они, пять ибсеновских говорливых акта?! Кажется, прошел миг с начала, когда речь шла о вкусном ростбифе, а вот и финал с его мучительной пустотой. Ибсеновский Стокман полон энергии, готовности бороться. Стокман петербургский понял: можно бороться с начальством, но нельзя бороться со “сплоченным большинством”. Поэтому обращения в зал двусмысленны: то ли это вызов враждебной толпе, то ли все-таки слабая надежда на понимание. Иначе зачем ставить спектакль?

И все же последние главные спектакли Додина — об уходе в никуда. Курышев — Стокман уходит от реальной жизни в себя.

Некоторые критики смущены простотой, даже прозрачностью спектакля, ищут десятые смыслы. Но, наверно, пришло время “простых” спектаклей: “Литургия Zero” В. Фокина, “Москва — Петушки” Г. Козлова, “Билли Бадд” В. Декера (в опере). Нам демонстрируют своеобразную простоту притчи, аллегории с ангелами и дьяволами.

Минувя многоречивое авторское вступление, режиссер поставил на фоне занавеса в разных концах просцениума “светлого” Томаса Стокмана в помятых белых брючках и затянутого в черное его брата Петера Стокмана. Томас — частное лицо и протестант, а Петер — представитель власти и бледнолицее “умертвие”, как будто выкопанное из могилы. Курышев в постановках Додина — всегда знак неприятия дурно пахнущей действительно-

сти. По сути, он неизменен. Власова почти не узнавать в роли мэра. Его герои раньше были жизнерадостными, пусть и озорниками. Здесь персонаж Власова почти избавлен от будничных проблем. Он гасит чужие, собственные порывы, фактически убивает брата, словно Каин Авеля.

В постановке нет быта, даже намек на быт. Хотя вторая сцена — как будто застолье. Но это мнимое застолье, пародия на домашнее общение, пародия на оживление и бодрость. Последняя попытка героя вписаться в социум. На самом деле речь идет о собрании, совещании. Или даже “тайной вечере”, где “пророки” с бородками разной формы минут через десять окажутся Иудами. Да и как не стать Иудой, когда задет твой кошелек. Тут не до истины. Начало второго действия с натуральным собранием и вовсе злая насмешка над фальшивой демократией с его комичной игрой вокруг выбора председателя.

Нет смысла отрицать публицистичность премьеры МДТ, что не исключает ее более широкий, философский план. Именно сатирический слой считается публикой. Зритель с радостью приветствует слова Стокмана о дурных правителях, инвективы в адрес “сплоченного большинства” и об отравленных духовных источниках. Стокман обращается не столько к этому залу, сколько к миру, который готов лишь к легкому либертинажу.

Разумеется, когда я говорю о публицистике, то не имею в виду молодецкую митинговость. Не тот театр и не тот способ существования актера. Религиозный мотив запрятан в подтексте. В реальности спектакля Томас лишь в самом начале является как яркая, большая фигура в подсвеченном проеме двери. Это действительно “явление”. Далее Курьшев лишается какой бы то ни было символичности. У Стокмана нет также повадок трибуна. Тяжелый человек. Он не вещает, а размышляет вслух. Каждое слово дается с трудом. Доктор как бы выдавливает слова из-за кромки зубов, растягивая и пожевывая губы, неловко утирая рот ладонью. Стокман трогателен и даже по-своему забавен. По-детски округлившись глаза смотрят на свое окружение и на нас с вами изумленно.

Вероятно, с той же чужаковатостью, но с большим простодушием играл Штокмана (так его называли в МХТ) Станиславский, чьему 150-летию посвящена постановка. Знаменитый спектакль МХТ 1900 года был традиционнее, “реалистичнее”, но все рецензенты тоже писали об удивительной простоте. При этом упоминали точно схваченные типы норвежцев. Вот уж что абсолютно чуждо сегодняшнему Додину. Перед нами на сцене МДТ психологический театр, но психология эта не историко-этнографичная, не подробно взятая. Время “Братьев и сестер”, даже “Московского хора”, для Додина миновало.

Только один персонаж дан крупным планом. От А. Завьялова, И. Черневича и С. Козырева не требуется детальной проработки образа. Они всего лишь обозначают лабирующее общественное мнение. Большинство персонажей изображены эскизно, хотя эскизы хороши, особенно у Игоря Черне-

вича — редактора газеты Ховстеда и Александра Завьялова — Аслаксена. Эскизы — не карикатуры. Как часто мы встречаем подобных измочаленных компромиссами деятелей СМИ, которым надо “лицо сохранить”, но из газеты не вылететь. У Черневича тоскующий взгляд, известная перекошенность и нервный вскрик: “Я не флюгер!” Ну конечно, не флюгер. Успокойтесь, успокойтесь. А как доволен собой Аслаксен! Так и сочтется благонамеренностью, уверенностью в своих силах, здравомыслием. Из трех столпов общества, сидящих за столом, как на выставке, заводчик Мортен Хиль — Сергей Козырев — наиболее нервен, колюч, готов к резким поступкам. Нервность можно простить — у него в руках деньги.

На женских персонажах внимание не акцентировано. Катрину и дочь Петру (Елена Калинина и Екатерина Тарасова) режиссер убрал в тень. Жалкая попытка семьи поддержать мужа и отца ничего не меняет. Женщины как бы воплощают бессильное меньшинство, оно, правда, тоже не полностью уверено в правоте Томаса Стокмана. Эти женщины, прошедшие революцию, войну, блокаду, перестройку (конечно, они петербурженки, а не норвежки), одеты бедненько, но чистенько. Постоянно готовы к разорению.

Зато в правоте Томаса уверен Лев Додин. И для него важна предельная ясность высказывания. Собственно, он сохранил лишь ибсеновский сюжет и главные реплики персонажей. Все остальное убрано. “Врага народа” я бы назвал монологом-реквиемом. Не буквально, разумеется. Но атмосфера скорбного трагизма создана. И с помощью музыки. Фонограмма из Пёрселла траурна. “Враг народа” — реквием для голоса Стокмана по утраченной правде, бесстрашию, нравственности. Другого спектакля подобной убийственной простоты и безысходности я не знаю. Впрочем, покинув дом-тюрьму с решетчатыми окнами, оставшись в абсолютном одиночестве, Стокман действительно стал свободен. Это ли не оптимизм?

Лет десять назад Сергей Аверинцев писал в связи с Ибсеном об утрате нами понятия “значительного”. Додин и Дитятковский его вернули. Ни минуты не пытаются публику развлечь. Несущественно, что “Росмерсхольм” показан на Большой сцене БДТ, а “Враг народа” внешне камерный. Они оба каждый по-своему масштабны. Петербургские спектакли, не пренебрегая формой (она по-петербургски четко очерчена), прежде всего, “старомодно” говорят о смысле жизни и способе жить.

Разговор об Ибсене в Петербурге, как ни странно, смыкается и с темой будущего театра. В новом журнале Татьяны Москвиной “Время культуры” Алексей Битов рассказывает, как происходит в столице уничтожение репертуарного театра. Впрочем, речь не только о театре репертуарном. О театре вообще. Петербург как город консервативный сопротивляется “оптимизации” театра долгие. Техно-театр, театр-концерт проникает в его поры медленнее, пока на немногих, малых площадках. И, главное, зритель Петербурга в массе своей вовсе не стремится к техно-театру, “музыкально-драма-

тичным” версиям обновленной, обесмысленной классики. У нас не много зрителей хипстеров. А если они и есть, то ищут развлечений не в драматическом театре.

“Враг народа” лишний раз доказывает жизнеспособность, современность театра традиционно-го, психологического. Спектакль награжден как

главное событие сезона “Золотым софитом” и номинирован на “Золотую маску”.

Пока театр вербальный, ориентирующийся, в первую очередь, на содержание, будет существовать, Ибсен будет появляться на сцене вновь и вновь. Даже если спектакль представляет собой воплощенный крик отчаяния.

Александр Платунов

Необязательные мысли

Пьесы Чехова появляются на сценах петербургских театров регулярно. Любители статистических выкладок смогли бы подсчитать среднюю интенсивность чеховских постановок и зависимость ее от различных обстоятельств. Но даже без этого кропотливого труда очевидно, что чаще ставят в юбилейные года, отдавая дань давней русской традиции — задуть юбиляра в объятиях... Последний юбилей случился в 2010-м — Антону Павловичу исполнилось 150. Черда юбилейных премьер завершилась “Тремя сестрами” МДТ-Театра Европы в постановке Льва Додина, ставшими самым большим свершением Года Чехова. О спектакле написано и сказано так много и нередко так талантливо, что нет нужды писать о нем еще раз. Тем более что нас интересует то, что возникло после Додина, в последующее после юбилея трехлетие, когда Чехов из окруженного вниманием юбиляра стал одним из имен на ежедневной репертуарной афише Петербурга. Каков он — “обыденный” Чехов?

Уже неюбилейный 2011-й начался со спектакля, который кажется театральным эпиграфом ко всему нашему дальнейшему разговору. В только родившейся “Мастерской” сыграли “После Чехова” современного ирландского драматурга Брайана Фрилла — пьесу, в которой ведут диалог два чеховских персонажа: Андрей Прозоров и Соня Себрякова. Продолжение чеховского сюжета вполне банально: Андрей заливает жизненные неурядицы алкоголем, Соня изредка встречается “по-взрослому” с женившимся на Елене Андреевне доктором Астровым и тоже не прочь приложиться к бутылочке... Нетрудно представить происходящее одним из эпизодов многосерийного сериала по всем чеховским пьесам, в 25-й серии которого пенсионерка Аркадина интригует в Доме ветеранов сцены, а в 48-й повзрослевший Бобик Прозоров метит в депутаты. Что-то мне подсказывает, что это предположение не вполне фантастично. Герои Чехова столь часто нас посещают в последнее столетие, что воспринимаются почти соседями, часть жизни которых нам известна посекундно, а оставшаяся является поводом для подобных предположений. Пора признаться, что место “нашего всего” уже давно и прочно занято именно Чеховым, а вовсе не Пушкиным. Чеховские фразы, чеховские мотивы, чеховские герои, выпавшие из первоисточника, обретают самостоятельную жизнь в иных мирах. Даже тогда, когда театры ставят собственно чеховские пьесы...

В “Трех сестрах” Льва Эренбурга в Небольшом драматическом театре много натурализма и физиологии. Чеховские персонажи пьют, пошлят, истерят... Действие, словно у Горького, движется от скандала к скандалу. Поневоле вспомнишь, что более столетия назад в Сатине Станиславского

кто-то видел опустившегося доктора Астрова, который мог бы оказаться в горьковской ночлежке. У Эренбурга обходятся без всякого “бы”...

В “Чайке” Йонаса Вайткуса на сцене “Балтийского дома” пьеса превращена в череду разностильных эпизодов, соединенных в сюрреалистическую цирковую фантазмогорию. Как остроумно пишет о Вайткусе Николай Песочинский: “Он ставит спектакль про отношения не в артистической семье, а — в артистической голове”. Дали, Всеволод Эмильевич Дапертутто, Леонид Андреев, Булгаков — возникающие в многочисленной критике о спектакле имена звучат чуть ли не настойчивее собственной фамилии автора.

Если у Вайткуса безумствует на сцене столичная гламурная богема, то в “Чайке” Театра имени Ленсовета, поставленной Олегом Леваковым, действуют их провинциальные родители и родители их родителей. Поразительно, что Аркадина Инессы Перельгиной-Владимировой даже внешне похожа на Аркадину Натальи Индейкиной, как бывают похожи только мать и дочь. А о людях простых и обыкновенных должно рассказывать в простых драматургических формах. «“Чайка” у него, — как абсолютно исчерпывающе писал о спектакле Левакова Дмитрий Циликин, — комедия положений, причем написанная кем-то типа классиков непрезентабельной советской репризной комедии Рацера и Константинова».

Анджей Бубень, ставя чеховские водевили в Театре на Васильевском, решил пойти еще дальше — в смысле временной дистанции — и “посмотреть на этот текст (именно так: текст! — А. П.) как на новую драматургию, созданную год-два назад”. Уж не знаю как насчет драматургии первой свежести, но абсурдистов и Мрожека спектакль Бубеня

вполне заставляет вспомнить. Фрачный невзрачный Ломов, сватающийся к не дошедшей до управления государством кухарке Чубуковой под советским плакатом: “Нет в мире краше птицы, чем свиная колбаса”. Неутешная вдова Попова, распевая арию из оперетки Дунаевского под траурным портретом Чехова. Сумка Мерчуткиной с изображением Мэрилин Монро. И взвизгивающая на весь этот современный кавардак из глубины веков (и сцены) античная голова.

Сменивший Бубеня на посту главрежа Театра на Васильевском Владимир Туманов прочитал “Дядю Ваню” в стилистике так любимой им поставилевской драмы, собрав разномастную василевскую труппу вокруг большого круглого стола-арены, на которую по традициям отечественного разгуляя периодически взбираются обитатели серябряковской коммуналки. В центре “хоровода по господину Фрейду” сексуально неудовлетворенная красавица Елена — вокруг мужчины в разной степени мужской и интеллектуальной потенции и съехавшая с катушек, видимо на почве чтения профессорских опусов, “старая галка” Войницкая. Чья пьеса? Аллы Соколовой? Петрушевской? Оли Мухиной?

“Первую газетную свежесть” демонстрируют в “Русской антрепризе”. Цитатами из блогов “Эха Москвы” кажутся реплики героев “Палаты № 6” Влада Фурмана. Знаменитая лесковская фраза здесь как бы переименована на “вся *сегодняшняя* Россия — палата № 6”. Врывающийся в зал хор оценителей мог бы на сцену и не возвращаться — чем собственно он отличается от традиционной публики частного заведения Рудольфа Фурманова? .. В том же зале — подаваемый на маленьком блюдецке антрепризной сцены “Вишневый сад” Юрия Цуркану с вешающейся на занавеске Раневской заставляет еще раз вспомнить Брайана Фриля: у него Маша Прозорова (по мужу Кулигина) тоже покончила с собой, только более удачно.

Несмотря на то, что кому-то покажется, будто вышеприведенное перечисление выросло из череды сценических неудач чеховских пьес в петербургских театрах, это не так. Тем более что среди них есть постановки, достойные серьезного и внятного анализа. Речь совсем не о качестве спектаклей, и оценивать их автор этих заметок и не собирается. Речь о том, что не только в последние три года, а намного раньше на российской сцене повелось “дополнять” Чехова чем-то послечеховским. Кажется, современной режиссуре, как и многим критикам в момент появления чеховских пьес, сами по себе они кажутся не до конца сценичными, недосказанными, требующими обязательного растолкования более привычными театральными средствами. Потому-то и возникают многочисленные параллели с теми, чьи имена приведены выше, и со многими другими. Современная режиссура в гениальной пушкинской формуле “истина страстей, правдоподобие чувствава-

ний в предполагаемых обстоятельствах” очевидно больше интересуется предполагаемыми обстоятельствами.

Конечно, Чехов необыкновенно пластичный драматург. Воспринимающий мир в его данности, он легко вбирает в себя данности других. Феноменально пластичный, но никогда не растворяющийся до конца в колбе театральных экспериментов. Какой бы инородной стилистикой его ни нагружали, чеховское в итоге возникает почти везде. Оно, почти невыразимое словами, витает в атмосфере самого провального режиссерского эксперимента. Чеховский текст, как бы его ни монтировали, в каждом своем фрагменте самоценен, как расколотое на мелкие осколки зеркало все равно несет на себе отражение реальности. Но, как кажется, предельно важны для Чехова не только реплики и монологи героев в сопровождении авторских ремарок. Важна и сама структура его пьес. Как содержательна структура пушкинского “Опыта драматических изучений”, с тяжелой руки Белинского в миру называемого нелепым словосочетанием “маленькие трагедии”. Не случайно Пушкин хоть и мимоходом, но настаивал на том, что весь цикл должен играть целиком и именно в том порядке, в котором составил его величайший из русских поэтов. А то, что сценическая практика пушкинскую целостность раздербила, ей же и хуже... Так и ставят — это про скупость, это про зависть, а это про любовь — не допрыгивая до величия пушкинской “большой трагедии о жизни и смерти” до сих пор. С Чеховым история похожая, но сама идея структуры другая. Попробуйте в симфонии разделить композицию и мелодику — получится сумбур вместо музыки. Чеховский симфонизм — это уже не совсем структура, это, говоря банальным языком, мировоззренческое единство формы и содержания. Что ни сделай из золота — цепочку или брошь — золото останется золотом. Как ни интерпретируй чеховские пьесы и ни изгаляйся над ними — чеховские мотивы пробиваются практически самостоятельно через любые наслоения. Но хочется-то не только мотивов; те редкие случаи, когда театры добиваются полноценного звучания чеховской полифонии, открывают Чехова в его масштабности и глубине постижения жизни. Драматургия Чехова не набор фабульных поворотов и обозрение характеров, она, будучи адекватно прочитана, становится частью представлений о мире каждого из нас, выходя за пределы сценической коробки. Как любой гений, Чехов философичен, но принятие жизни в ее осмысленно-бессмысленности и тривиально-исключительности присуще ему более чем кому-либо из драматических писателей. Поэтому и достойно прочитать его способен только художник, хоть в какой-то мере соразмерный его таланту — Малером, знаете ли, тоже каждый второй не дирижирует. В Петербурге такой только один — Додин. Ну, собственно, этим все и сказано.

Культурный слой

Владимир Шуников

Игра с литературной традицией в новейшей отечественной драме

Поэтика российской драмы рубежа XX—XXI веков во многом определяется переосмыслением литературной традиции, осуществляемым современными авторами. Письмо “вторым слоем”, игра с художественными принципами разных литературных школ и направлений порождает насыщенность новейших произведений для театра цитатами (прямыми и скрытыми), аллюзиями и реминисценциями из иных текстов. Доминантным источником заимствования становится русская литература XIX столетия.

В своей статье мы рассмотрим несколько произведений, представляющих собой разные варианты взаимодействия с классическими “первоисточниками”.

Заглавие драмы Василия Сигарева “Метель” (1999) адресует эрудированного читателя к одной из “Повестей покойного Ивана Петровича Белкина”, написанных А.С. Пушкиным. Пьеса подтверждает это предположение: современный автор переносит на сцену сюжет классика.

Принципы изображения человека и мира в повести Пушкина основываются на иронии над романтическими канонами и даже отчасти на пародировании таковых. Например, разные характеристики Марьи Гавриловны сведены в предложении как однородные прилагательные, поскольку для романтизма это является дежурным набором черт героини: “Марья Гавриловна стройная, бледная и семнадцатилетняя девица”¹. Подчеркивается либо известность сообщаемых обстоятельств читателю², либо же комическое несоответствие изображенной ситуации шаблонных предметных деталей, столь любимых романтиками³. Авторская ироническая модалность раскрывает несостоятельность романтического мироощущения как героев, так и читателя. Последнему демонстрируется, чем оборачивается романтическая иллюзия при попытке воплотить ее в жизнь и как сама действительность может быть полна поистине мистических коллизий, которые свежи и убедительны, а тем самым сильнее воздействуют на читательское воображение, чем романтические шаблоны.

В силу того что объектом литературной игры становится эпическое произведение, в котором речь героев представлена в минимальном ко-

личестве, драматург получает определенную свободу. Он излагает события от лица персонажей, поэтому в пьесе “Метель” большая часть текста создана самим В. Сигаревым. Драматург “реабилитирует” персонажей классика, изображая их искренне любящими, а не действующими в соответствии с книжными романтическими образцами. Несколько измененная сюжетная ситуация показывает, что герои находятся в безвыходном положении: их побег — это шаг отчаяния. Они, в отличие от персонажей Пушкина, не рассматривают его как непродолжительное приключение, которое закончится покаянием перед старшим поколением и возвращением к бывшей гармонии в отношениях с ним. В “Метели” Сигарева представлен ролевой романтизированный взгляд на любовь, побег, тайное венчание и прочее, но он отделен от главной героини и передан иной даме, обозначенной инициалами К.И.Т. Естественно, что этот образ оттеняет образ Маши, возвышая героиню в глазах читателя.

Доминирование точки зрения героя на события мотивирует автора трансформировать классический сюжет: так как именно Маша оказывается главной страдающей персоной, на ней и сконцентрировано все внимание. То, что у Пушкина составляет главный элемент развития действия и предшествует первой кульминации (блуждание Владимира Николаевича во время метели), в пьесе отсутствует.

Изменение трактовки образов героев приводит к тому, что Сигарев почти не использует цитаты из “Метели” Пушкина: отдельные заимствованные выражения, обозначающие связь современного текста с классическим, встречаются лишь в речи К.И.Т., мыслящей роман-

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-книга, 2008. С. 968.

² “Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена”; “Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равную страстию и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать” (Там же. С. 969).

³ Так, в весьма драматический момент — при сочинении прощального письма родителям — героиня пользуется “тульской печаткою, на которой изображены были два пылающие сердца с приличной надписью...” (Пушкин А.С. Указ. соч. С. 969).

тично. Только в финале он приведет речь Бурмина без изменений, так как в этот момент герою говорит искренне. Обратим внимание, что Сигарев изменяет фразы Марьи Гавриловны, так как у Пушкина героиня к тому моменту вновь играет роль согласно романтическим канонам.

Финал пьесы не менее эффектен, чем развязка в произведении А.С. Пушкина; но если при чтении классика мы воспринимаем все произошедшее как разрешение некоего казуса, то здесь — как вознаграждение за страдания и, как озвучивает автор, милость рока. Казалось бы, все это должно вызывать у читателей сочувствие к героям Сигарева, даже более искреннее и сильное, чем к персонажам пушкинской повести.

Однако обратимся к авторскому паратексту в пьесе: появляющийся в финальной ремарке образ судьбы, высших сил, восстанавливающих гармонию в жизни героев, нарочито условен. Остальные образы в этой ремарке тоже могут быть оценены не иначе как литературные штампы: “И в это мгновение ангелы заплакали на небе от счастья. И пошел дождь...”¹ В авторском слове (здесь, а также в начальной ремарке) мотив судьбы утрируется — в речевой формуле, стилизованной под литературную речь XVIII — начала XIX века, состоящей из междометия и эмоционального повтора ключевого слова: “Эх, судьба, судьба, судьба!”² Эта фраза становится рефреном, обрамляя пафосные размышления, изложенные возвышенно-поэтическим слогом. Образный ряд и особенности стилистики приводят к выводу: авторская позиция в пьесе ролевая. Он имитирует в своей речи манеру иных сочинителей, причем не Пушкина, а как раз романтиков.

Пародийность (в силу утрирования черт имитируемой поэтики) иных ремарок в пьесе Сигарева тоже очевидна: в описании церкви опознается стилистика готических романов, она же ощутима в гиперболизации образа метели, которая “все кричит и кричит, словно роженица, явившая в руки повитухи мертвеца”; далее “вой <ветра> еще более страшный, еще более душераздирающий”, наконец, “метель все орет и орет, как животное после неточного удара мясника”³.

Искренне пережитую героями и изложенную в их речевых партиях историю автор декорирует литературной “мишурой”, реализуя принцип деконструкции. Читательская рецепция произведения дихотомична: сочувствие к персонажам не исчезло окончательно, его “послевкусие” сохранено — и вместе с тем автор-

ский паратекст не позволяет относиться к показанной истории как заслуживающей серьезного восприятия.

В пьесе Сигарева достигается тот же художественный эффект, что и у классика, — ирония над литературностью. Но современный автор демонстрирует, как можно создать более изощренный — постмодернистский — вариант иронии.

Пьеса “Русское варенье”, созданная Людмилой Улицкой в 2003 году, соотносима с эстетикой и проблематикой драматургии А.П. Чехова. Наиболее очевидны параллели с комедией “Вишневый сад”. На связь между произведениями указывает заглавие современной драмы — именно из вишни будут варить герои варенье. Правда, эта ягода ими покупается, так как собственный сад персонажей окончательно засох.

Сопоставление названий произведений Чехова и Улицкой позволяет обнаружить различие позиций этих авторов. Чеховское заглавие поэтично, образ вишневого сада символизирует красоту “старого мира” и вызывает сочувствие автора и читателя, т. е. формирует лирическую модальность. Словосочетание “русское варенье” таких коннотаций лишено и, напротив, может интерпретироваться как ироничный “гастрономический” аналог номинации “вишневый сад”.

Коллизия чеховской драмы в пьесе Улицкой перенесена в современную нам эпоху: действие разворачивается в “усадьбе” XX века — герои живут в дачном поселке Академии наук под Москвой. Старшее поколение персонажей представляет собой элиту недавнего советского прошлого — научных работников, которые теперь уже не вписываются в жизнь. Пришло время других героев — успеха добиваются сын Натальи Ивановны, коммерсант, и его жена, сочиняющая женские романы под псевдонимом Евдокия Калугина. Герои не хотят потерять свою дачу (отказываются продавать ее целиком или делить на более мелкие дачные участки), но по ходу действия все более очевидным становится, что этот итог неизбежен.

Система персонажей пьесы Улицкой эксплицирует еще более широкий ряд чеховских произведений, с которыми напрашиваются сопоставления: в некоторых действующих лицах узнаваемы герои все того же “Вишневого сада”. Андрей Иванович своей непрактичностью и любовью к риторизмам похож на Гаева (герой формулирует лишь один тезис: “Русский человек любит прикидываться дурач-

¹ Сигарев В.В. Метель // [Электронный ресурс]. М., 2010. URL: <http://sigarev.narod.ru/doc/metel.htm> (дата обращения 19.12.2010).

² Там же.

³ Сигарев В.В. Указ. соч.

ком...”¹, который повторяет несколько раз с вариациями); Константин в своем безделье симметричен Пете; Семен Золотые Руки — современный аналог плебея и хама Яши; имя одной из дочерей Натальи Ивановны — Варвара, эта героиня отличается набожностью. В то же время у Натальи Ивановны есть еще две дочери, которых вместе с Варварой в одной из ремарок автор называет “три сестры”², напоминающая о другой пьесе Чехова. Их, как и героиню классика, не устраивает насыщенная жизнь, они считают идеальным пространством далекий город (уже не Москву, она героям доступна, а Париж, Амстердам и прочие). Ряд героинь — Наталья Ивановна, Марья Яковлевна — говорят о своем жертвенном труде ради счастья других, поэтому могут быть сопоставлены с персонажами пьесы “Дядя Ваня”.

В связи с этими героями в пьесу введен набор концептов из чеховского творчества. Прежде всего, конечно же, идея несовпадения эпохи и мировоззрения человека: невозможности жить по-старому (старый дом разрушается, жить в нем так, как это было прежде, более нельзя) и одновременно с этим ущербности новых моделей поведения и идеалов. В речи ряда героев звучит идеализация и даже героизация прошлого, при этом они повторяют, что жизнь прошла зря. Персонажи не замечают движение времени или ощущают его быстротечность. Наталья Ивановна является апологетом постоянного труда, в то время как Ростислав излагает альтернативный идеал: “Хватит работать! Пора отдохнуть! Пришло время отдыхать!”³

Л. Улицкая не предлагает собственную интерпретацию концептов, которая была бы радикально отличной от чеховской. Современному автору привлекает другое: предметом игровой трансформации становится художественная техника драматурга. Улицкая пользуется чеховскими приемами, но в значительной степени усиливает их. К примеру, это касается катастрофичности мира: в ее пьесе герои не просто не могут себя финансово обеспечить, чтобы сохранить родовое гнездо. Их дом в аварийном состоянии, ощущение того, что он скоро рухнет, последовательно нагнетается: пол в нескольких местах прогнил, свет регулярно отключается, засоряется уборная, потом перестает поступать вода и т. д. В итоге персонажи живут едва ли не на улице, варят варенье на костре и все равно продолжают утверждать, что

покинуть место, где жили их предки, невозможно. Образ кризисного мира явно гиперболизирован и тяготеет к тому, чтобы стать гротескным. Улицкая находит эффектный эмблемный образ, позволяющий отразить процесс сокращения жизненного пространства: в тех местах, где сгнил пол или по каким-то иным причинам ходить уже нельзя, герои ставят стулья, переворачивая их вверх ногами. Пространство все более заполняется такими импровизированными баррикадами.

Улицкая утрирует чеховскую поэтику намеков и отказывается от их иносказательности. Так, в “Вишневом саде” Раневская старается не замечать того, что приближается день торгов, и лишь однажды проговаривается: “Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом”⁴. У Чехова эта фраза предельно значима — она эксплицирует скрытое беспокойство героини. Персонажи “Русского варенья” неоднократно говорят о том, что дом вибрирует (а следовательно, может рухнуть). И в финале дача героев действительно проваливается под землю. Метафорический образ из пьесы классика в произведении Улицкой реализуется буквально, чеховский прием получает бурлескное воплощение.

Казалось бы, персонажи в современной пьесе и отношения между ними изображены по-чеховски, но фактически — иначе. В “Русском варенье” все они номинально являются одной семьей (за исключением Семена Золотые Руки). Однако душевности в их отношениях нет. Финал пьесы “счастливый” — сын Натальи Ивановны Ростислав перевозит героев в новый комфортный дом. Но делает он это не из любви к близким, а прежде всего потому, что строит на месте их дачи развлекательный центр, т. е. планирует получить от этого материальную выгоду. Образ Ростислава, облагодетельствовавшего близких без любви к ним, оказывается сниженным по отношению к чеховскому Лопухину: тот был крепостным у отца Раневской, но при этом заявляет: “...я забывал все и люблю вас, как родную... больше, чем родную”⁵. Вследствие этого конфликт в душе персонажа, который был у Лопухина, — между самовозвеличиванием и состраданием Раневской — исчезает. В свою очередь, данный образ не вызывает авторского сочувствия — утрачивается лирическое начало. Такой системой персонажей снимается и сюжетный мотив несчастной любви, непонимания и несовпаде-

¹ Улицкая Л.Е. Русское варенье // Улицкая Л.Е. Русское варенье и другое. М.: Эксмо-Пресс, 2008. С.75—190. С. 102.

² Там же. С. 189.

³ Там же. С. 190.

⁴ Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Т. 13: пьесы 1895—1904. М.: Наука, 1986. С. 219.

⁵ Чехов А.П. Указ. соч. С. 204.

ния запросов людей (Лопухин и Варя у Чехова), что также приводит к минимизации авторского сострадания героям, являющегося “фирменной” чертой чеховской манеры.

Текст пьесы Улицкой строится на основании тех же принципов, что и драмы А.П. Чехова. “Русское варенье” изобилует диалогами, лишь номинально являющимися таковыми: реплики разных героев в них содержательно не связаны друг с другом. В речи большинства персонажей регулярно осуществляются тематические скачки от обсуждения частных проблем, комментариев актуальной ситуации к философским рассуждениям о глобальных вопросах — и обратно. Внутренняя алогичность высказываний используется Улицкой, как и драматургом-предшественником, в качестве средства создания комического эффекта и экспликации “недотепистости” персонажей. Улицкая по-чеховски дискредитирует проникновенные высказывания героев — звуковым антуражем, сопровождающим их. Но в использовании всех этих приемов нет чеховской деликатности. Они реализуются в пьесе нарочито: чтобы подчеркнуть отсутствие взаимопонимания между героями, Улицкая заставляет их не только отвечать друг другу невпопад, но и говорить одновременно, перекрикивая друг друга. Ассортимент звуков и шумов в пьесе для чеховской стилистики совершенно избыточен¹. Все это меняет качество комизма — он огрубляется.

В “Русском варенье” можно обнаружить богатый арсенал “фирменных” приемов Чехова, представлены многие образы из его произведений. Однако нарочитое использование чеховской техники, стремление усилить и заострить производимый ею эффект оборачивается ее пародированием. Образы в силу своей гиперболности и даже гротескности оказываются ближе не чеховским, а, как ни парадоксально это звучит, совсем иным по эстетическим качествам — гоголевским. То, что Л. Улицкая ориентируется и на поэтику Н.В. Гоголя, подтверждает использование в пьесе художественных нововведений этого автора. Самый яркий пример — предложение в конце пьесы прибег-

нуть к “цветовому удару”². По своему шокирующему воздействию на зрителя он должен быть похож на немую финальную сцену из “Ревизора”. В результате в пьесе современного автора оказываются сплетены разнородные творческие манеры драматургов-классиков.

Пьеса “Смерть Ильи Ильича”, написанная Михаилом Угаровым в 2000 году, представляет собой иной вариант взаимодействия современной драмы с классикой.

Интертекстуальный фон в пьесе широк: упоминается Фридрих Шиллер, представленный как полковой врач, давший начало чуть ли не фрейдизму, “голядка” Достоевского, тезис Ницше “Бог умер”, процитирован словесный портрет Печорина из романа “Герой нашего времени” М.Ю. Лермонтова. Все эти образы — маркеры того культурного слоя, с которым играет Угаров.

В заголовочном комплексе содержится аллюзия на произведения двух авторов XIX века, на которые более всего надо обратить внимание при анализе этой пьесы: роман И.А. Гончарова “Обломов” (в заглавии вынесено имя главного героя, Ильи Ильича Обломова) и повесть “Смерть Ивана Ильича” Л.Н. Толстого.

С романом Гончарова пьесу связывает многое: из этого источника Угаров берет почти всех персонажей, сюжет и даже (!) немалую часть текста. Формула, заимствованная из названия толстовского произведения, помогает обозначить вектор переосмысления Угаровым жизни Ильи Ильича: современный драматург представляет существование Обломова как обрекающее героя на смерть. Поддерживает такую интерпретацию и эпиграф к пьесе — цитата из романа Гончарова — диагноз врача о том, что Обломов болен и в силу этого должен отказаться от “ежедневного хождения в должность”³.

От других аналогичных драм эту пьесу отличает то, что в ней предельно высока доля чуждого слова — колоссальное количество точных цитат из романа Гончарова. Ключевой принцип трансформации классики в данном произведении близок парафраза: притом, что воспроизведена узнаваемая последовательность

¹ “У спектакля разнообразная и сложная звуковая партитура, которая в идеале доходит до симфонизма. Составляющие партитуры — треск пишущей машинки, на которой печатает Наталья Ивановна, компьютерная музыка, производимая Константином, а впоследствии, когда компьютер окончательно ломается, грохот ударной установки, подозрительный скрип раскладушки, временами доходящий до неприличия, мяуканье кошки, которая жаждет любви, вибрация отбойного молотка, дребезг разбиваемой посуды и прочие шумы домашнего обихода: спускаемой воды в туалете, падения предметов, колокольный звон из близлежащего монастыря, звонки телефонов — главным образом, Лизиного мобильного — и, наконец, визг тормозов и рев бульдозеров. Естественно, все эти шумы не заглушают речи” (Улицкая Л.Е. Русское варенье // Улицкая Л.Е. Русское варенье и другое. М.: Эксмо-Пресс, 2008. С. 75).

² “В последней сцене возможен цветовой удар, как в современной дискотеке” (Улицкая Л.Е. Русское варенье // Улицкая Л.Е. Русское варенье и другое. М.: Эксмо-Пресс, 2008. С. 75).

³ Угаров М.Ю. Смерть Ильи Ильича [Электронный ресурс]. М., 2010 URL: <http://lib.rus.ec/b/109310> (дата обращения 19.12.2010).

событий из классического романа, более того, она загнана в “прокрустово ложе” знакомого эрудированному читателю классического текста, Угарову удается представить иной образ героя.

В процессе чтения пьесы мы постоянно опознаем те или иные фрагменты текста из романа Гончарова: у нас возникают определенные ожидания — в связи с тем, что мы знаем “классическое” продолжение этих фрагментов. Но в пьесе продолжение оказывается иным: досочиненные Михаилом Угаровым фрагменты речевых партий героев комичны, тем самым радикально меняют образы персонажей. По “рудиментам” гончаровского текста у читателя формируется мнение об Илье Ильиче как о человеке серьезном, склонном к философствованию. Фразы, которыми наделяет героя Угаров, представляют его как эксцентрика, ведущего себя не всегда адекватно (почему он и считается в пьесе душевнобольным). Так, беседа с Ольгой, герой посредством слов из романа Гончарова кажется способным на сильные чувства, а буквально в следующей реплике, сочиненной Угаровым, предстает ребенком¹. Характеризуя героиню, сначала Обломов упоминает портретную деталь, придуманную Гончаровым, которая раскрывает психологию героини и представляет Илью Ильича как весьма пронизательного человека. Угаров обогащает эти наблюдения Обломова иными, которые могут вызвать у читателя только улыбку². “Ортодоксальный” образ Обломова (и других персонажей) постоянно актуализируется в нашем сознании — и столь же регулярно трансформируется.

В созданных современным автором фрагментах текста изменена и речевая манера Обломова: в отличие от пространных высказываний Ильи Ильича, заимствованных из гончаровского романа, здесь речь героя состоит из простых и лаконичных предложений. Синтаксические особенности речи не обусловлены содержанием, напротив, дезавуируют его, пре-

вращая реплику в своего рода речевую игру³.

Меняется темпоритмика речи: Илья Ильич у Угарова может говорить быстро, импульсивно. При этом в его речи содержится большое количество ненужных подробностей (например, последовательное и подробное перечисление всех травм головы, когда-либо имевших место).

В итоге образ главного героя в пьесе становится “мерцающим”: он постоянно трансформируется из серьезного человека в клоуна, из здравомыслящего — в реагирующего неадекватно. На наш взгляд, цель такого варьирования — сделать классический текст не утомительно назидательным, а вызывающим юмористическую улыбку. Но посредством этого выразить и новый авторский взгляд на жизнь Ильи Ильича: Угаров предлагает осмыслить существование Обломова онтологически. Современному автору этот герой кажется нежизнеспособным по причине того, что пытается сохранить себя как человека, не размениваясь на разные социальные роли. Поэтому в пьесе номинация болезни Ильи Ильича звучит по латыни “totus”, т.е. “целый человек”⁴. Невозможность такого образа жизни в современном мире, где все увлечены сиюминутными проблемами, обрекает героя на смерть. Сквозь веселость проступает драма, рождающая у читателя ощущение жертвенности героя.

В драме рубежа XX—XXI веков можно обнаружить стиливые маркеры, образы и концепты многих авторов XIX столетия, часто — в весьма неожиданном сочетании. Заимствования объемны и многоплановы, однако созданный при помощи чужого слова художественный мир в новейшей драматургии радикально отличается от образов реальности в классических “первоисточниках”. В итоге преобладающим в современных произведениях для театра становится пародийный вектор осмысления литературной традиции, хотя не всегда он изначально очевиден — в ряде пьес маскируется под стилизацию.

¹ “Обломов. Пойдите минуточку! Мне стыдно. Поверьте, это вырвалось невольно. Я не смог удержаться. Я сам теперь жалею! Бог знает что дал бы, чтоб воротить глупое слово. Забудьте! Тем более, что это — неправда.

Ольга. Неправда? Что неправда?

Обломов. Уверю вас, это только минутное. От музыки.

Ольга. Все же я пойду. Ма tante ждет.

Обломов. Вы в салочки играете? Или в пятнашки? Это очень просто, я вас мигом научу. Хотите, сейчас и начнем? А лучше — в жмурики! У вас платок есть?

Ольга. Платок?

² “Обломов (смутившись). Какова? Ах ты господи, не сказать. У ней одна бровь никогда не лежит прямо, а все немного поднявшись. И не нащипана пальцем в ниточку. Нос выпуклый, губы ровные. Росту среднего. Кушает с аппетитом. А как в пятнашки играет, как увертывается! А догнав, пятнает по спине довольно сильно” (Там же).

³ “Обломов. Я очень болен.

Аркадий. И что же у вас болит?

⁴ Там же.

Теория

Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков

(Подготовительные материалы)¹

Деконструкция² (от лат. de “обратно” и constructio “строю”; “переосмысление”) — понятие современной философии и искусства, означающее понимание посредством разрушения стереотипа или включение в новый контекст. Исходит из предпосылки, что смысл конструируется в процессе прочтения, а привычное представление либо лишено глубины (тривиально), либо навязано репрессивной инстанцией автора. Поэтому необходима провокация, иницирующая мысль и освобождающая скрытые смыслы текста, не контролируемые автором. Разработано Жаком Деррида, однако восходит к понятию деструкции Хайдеггера — отрицания традиции истолкования с целью выявления сокрытого смысла. Д. — ключевое понятие постмодернизма, определение которого можно найти в многочисленных словарях, зачастую буквально повторяющих друг друга. Как известно, термин был введен в широкий оборот Жаком Деррида и с его легкой руки вошел практически во все сферы общественного сознания.

Особенно часто этот термин употребляется при характеристике постмодернистских произведений литературы и искусства. Однако в каждой области помимо общих проявлений существуют и специфические, характерные именно для этого вида художественного творчества черты.

Театр — одно из наиболее демократичных и, можно сказать, оперативных видов искусства и поэтому наиболее отчетливо отражает многие художественные тенденции времени, а также те изменения, которые происходят в современном обществе. Каждая новая эпоха порождает свой эстетический язык, и как считают многие исследователи, язык нашего времени — это язык постмодерна. В то же время сама суть театра близка постмодернизму, многие категории которого связаны с театральной практикой — игровое начало, карнавализация, имитация реальности. Видимо, именно поэтому многие черты постмодернизма заявили о себе в театре гораздо раньше, чем в повествовательной прозе, сформировав новый театральный язык, во многом отличный от того, который долгое время превалировал в сценическом искусстве. Этот

процесс коснулся как драматургии, так и сценического воплощения классических пьес. По сути, произошел глобальный пересмотр канона — классические пьесы стали переписываться или совершенно по-новому интерпретироваться, в постановках стали преобладать условность и минимализм, изменилась техника актерской игры. Современный театр даже называют “театром деконструкции” (Леман). Как отмечает Тарасов, «в нем прежде всего деконструируется привычная роль автора, снимаются оппозиции “автор — актер”, “актер — зритель”». Немецкий исследователь Леманн считает, что “изменение обращения с театральными знаками привело к тому, что границы между театром и другими формами взаимодействия, например, между театром и перформансом (чья цель — вызвать переживание реальности), стали очень подвижными. Постдраматический театр можно определить по аналогии с понятием и предметом “концептуального искусства”».

Когда мы говорим о Д. в театре, то следует иметь в виду два аспекта театральной практики — текстовую основу, то есть драматургию, и спектакль. Д. в драматургии проявляет себя, с одной стороны, в новых театральных текстах, в которых “исчезают принципы наррации и организация фабулы. Это означает отказ от драматического действия, от интриги” (Шевченко, с. 143). С другой стороны, она реализуется в Д. классического канона, что получило свое выражение в римейках классических произведений, ставших в этой сфере еще более популярными, нежели в повествовательной прозе. Переосмысливая классические сюжеты, современные авторы переносят акценты, выявляют скрытые смыслы и, в конечном счете, вступают в полемику с оригиналом, отстаивая особое художественное видение оригинала.

Хрестоматийным примером Д. шекспировского “Гамлета” является пьеса Т. Стоппарда “Розенкранц и Гильденстерн мертвы”, написанная в ту пору, когда термины “постмодернизм” и “Д.” в отечественном литературоведении еще не употреблялись, да и на Западе не так прочно вошли в обиход. Тем не менее, эта пьеса является одним из наиболее ярких и удачных примеров Д. классического сюжета, на

¹ Продолжение. Предыдущие части Словаря (составитель С. Лавлинский) опубликованы в № 4, 2011; №№ 1, 2, 2012; №№ 1, 2, 3, 4, 2013 г. (Ред.)

² ©Шамина В.Б., 2013.

примере которой можно наглядно продемонстрировать сущность данного понятия.

Название пьесы Стоппарда резко полемично по отношению к шекспировскому. Современного драматурга интересуют не короли и герои, действующие на авансцене исторических нарративов, а те, кто остаются на заднем плане. Главными героями здесь, как следует из названия, становятся два жалких дворянина, игравшие в шекспировской трагедии более чем скромную роль. Их выдвижение на первый план, однако, вовсе не означает, что их личностные характеристики стали совершенно иными. Напротив, Стоппард явно отталкивается от шекспировских персонажей. У него эти герои так же нивелированы и похожи друг на друга, как и у Шекспира, однако здесь эта идентичность доводится до абсурда: их постоянно путают все персонажи пьесы и они сами путают друг друга и самих себя, постоянно забывая, кого как зовут.

Интересно отметить, что вся пьеса Стоппарда является искусной сценической актуализацией знаменитого шекспировского тезиса: “Весь мир — театр, люди — актеры”. Этот афоризм становится структурообразующим принципом всего произведения, и то, что происходит на сцене, является его последовательной расшифровкой. Не случайно бродячие комедианты, исполняющие в пьесе Шекспира служебные функции, здесь превращаются в главных действующих лиц, несущих основную смысловую нагрузку. С их появления начинается действие, они появляются в кульминационные моменты пьесы, они же ее завершают. Их мелодия звучит на всем протяжении действия, их комментарии выражают основные авторские идеи. Подобная актуализация метафоры является одним из характерных приемов деконструкции классического произведения и заставляет вспомнить рассуждения Деррида о том, что грамматическое, лингвистическое, риторическое значение деконструкции связано с “машинностью” — сборкой-разборкой машины как целого для транспортировки в другое место (Деррида, с. 53—57).

Театр и реальность в пьесе Стоппарда сплетаются в нерасчленимый клубок, в результате трудно сказать, где кончается театр и начинается жизнь. В пьесе бесконечно обыгрывается глагол “to act”, означающий одновременно “действовать”, “поступать” и “играть”. Розенкранц и Гильденстерн чувствуют себя то персонажами какой-то неведомой им пьесы, то зрителями собственной жизни. Оба эти понятия — “зритель” и “персонаж” — в данном контексте глубоко близки по сути: оба выражают идею пассивности, зависимости и невозможности что-то предпринять и изменить в окружающем мире или в собственной судьбе. Эта мысль о предопределенности человеческой судьбы так-

же выводится Стоппардом из шекспировского афоризма, ибо само понятие театра предполагает наличие пьесы, автора и режиссера, актер при этом лишь выполняет то, что ему предписано, следуя авторскому и режиссерскому замыслу. И в своей пьесе Стоппард последовательно создает образ лживой, бесконечно меняющей лики реальности, жизни-карнавала, где правда и ложь, жизнь и смерть, порок и добродетель — всего лишь маски, скрывающие истину. Таким образом, используя в своей пьесе не только шекспировский сюжет, но и целый ряд шекспировских мотивов, Стоппард деконструирует оригинал, буквально воплощая идею о том, что в ходе этого процесса речь идет не столько о разрушении, сколько о реконструкции ради постижения того, как была сконструирована некая целостность, и выводит из шекспировского материала собственную философскую концепцию. Всем ходом своей пьесы Стоппард последовательно утверждает множественность и непознаваемость истины, трагическую детерминированность человеческого существования, полное отчуждение индивида от истории, общества и даже собственного “я”, то есть создает типично постмодернистскую концепцию личности.

Одним из способов деконструирования оригинала является его помещение в новый контекст. Этим приемом также активно пользуются авторы драматургических римейков. Так, Дж. Осборн в пьесе “Место, называющее себя Римом” на сюжет “Кориолана” Шекспира полностью, сцена за сценой следует оригиналу, используя те же образы, но переводя их на язык прозы и при этом как бы снижая шекспировскую ситуацию. В то же время скрупулезная верность оригиналу сочетается в пьесе Осборна с нарочитым введением современных реалий: в сценах битв здесь используется современное вооружение — винтовки, гранаты, танки; Кориолан прилетает на самолете, выборы консула во многом напоминают процедуру современных выборов на Западе: журналисты, молодежная толпа с плакатами откровенно современного и даже непристойного содержания, пикеты полиции, громкоговорители и т. д. То есть вся атмосфера, в которой действуют шекспировские герои, сугубо современная даже без элементов стилизации. Таким образом, деконструируя исторический контекст, автор сталкивает шекспировского героя с современной аудиторией и ставит перед ним проблемы сегодняшнего дня.

Еще более радикально подвергли Д. классический (“патриархальный”) канон представительницы феминизма. Этот процесс начался с феминистской критики, возникшей как явление в 1960-х годах и занимающей сегодня прочное место в современном шекспироведении. “Феминистская критика” (Г. Спивак, Б. Джон-

сон, Ш. Фельман, Ю. Кристева, Э. Сиксу, Л. Иригарай, С. Кофман и др.) трактует Д. как вариант отказа от логоцентризма, отождествляемого с традиционным для “мужской” западной цивилизации “фаллоцентризмом”. Она сосредоточена на разоблачении “мужской” (“ложной”) традиционной культуры и противопоставлении ей “интуитивной”, “женской” природы письма; противовесом стереотипов “мужского” менталитета выступает привилегированная роль женщин в формировании структуры сознания (см.: Natalie).

Согласно исследованию Кэрол Нили “Феминистские модели в шекспироведении”, в феминистской критике существует три наиболее ярко выраженных подхода к анализу шекспировских произведений:

компенсирующий, основанный на переоценке характеров шекспировских героинь с целью избавления от традиционных патриархальных стереотипов, присутствующих в прежней критике;

оправдательный, делающий акцент на социальных условиях существования женщин в елизаветинском обществе, их дискриминации, что, в конечном счете, объясняет пассивную позицию одних и жестокость других героинь;

преобразующий, рассматривающий противодействие женщин силам патриархата в их стремлении отстоять свое “я”. Этот принцип активно используется и в феминистской драматургии.

Д. подвергаются прежде всего те знаменитые тексты, протагонистами которых являются мужчины, а женские образы, с точки зрения феминистской критики, показаны через призму мужского восприятия, а следовательно, однобоко и клишированно. Именно так большинство феминистских критиков расценивает Шекспира, считая, что женские образы в его пьесах, как остроумно в свое время заметила Вирджиния Вульф, это мужчины, переодетые в женское платье. Отсюда и желание переписать, дописать, подкорректировать, то есть дать шекспировским сюжетам новую, феминистскую перспективу. Яркими примерами этого явления может служить пьеса “Дочери Лира”, написанная творческой группой английских женщин-драматургов “The Women’s Theatre Group”, и пьеса “Доброй ночи, Дездемона (Доброе утро, Джульетта)” известной современной канадской писательницы и драматурга Энн Мак-Дональд.

Пьеса “Дочери Лира” представляет собой предысторию событий, разворачивающихся в трагедии Шекспира “Король Лир”. В целом эта предыстория создается с целью перенести акценты, намеченные автором-мужчиной, с одних образов на другие, на тех, чей психологический облик, по мнению авторов-женщин, недостаточно раскрыт.

В пьесе комментируется тот уклад жизни в семье короля Лира, который предшествовал моменту раздела королевства между тремя дочерьми. Рассказ ведется от лица шута короля. Во многом он выполняет здесь ту же функцию, что и шут в трагедии Шекспира: ему свойственны мудрость и понимание жизни, что он и пытается донести до всех остальных героев пьесы. Он также исполняет роль хора — комментатора событий, помогая связать разрозненные фрагменты. Кроме того, он привносит в пьесу карнавальное начало, перевоплощаясь то в одного, то в другого персонажа (короля, королеву, кормилицу), проигрывая сцены из прошлого. При этом шут в новой пьесе — андроген (феминистские драматурги часто используют этот прием, считая, что он помогает избавиться от стереотипных представлений о гендерных ролях). Нетрудно заметить, что авторы этой пьесы стремятся к более глубокой мотивации женских персонажей, прежде всего отрицательных. Эту мотивацию они ищут в подоплеке семейных отношений, вследствие чего в переработанной версии и становится необходимым дополнение недостающих звеньев в лице матери-королевы и кормилицы. Все это приводит к полной децентрализации: протагонист оригинала — король Лир — превращается в неоправданно жестокого тирана, узурпатора, привыкшего распространять свою власть не только на подданных, но и на членов своей семьи, в частности, на женщин. Интересно, что сам он не появляется на страницах трагедии. О нем лишь вспоминают, его поведение описывают, комментируют, его видят со стороны, но не более. Так, все происходящее показывается и оценивается только через призму женского восприятия, женские образы становятся центральными, полностью вытесняя мужские.

Пьеса “Доброй ночи, Дездемона (Доброе утро, Джульетта)” Энн Мак-Дональд представляет собой остроумный феминистский римейк сразу двух шекспировских пьес — “Ромео и Джульетта” и “Отелло”. Автор деконструирует тексты двух известнейших трагедий, вводя в сюжет “мудрого дурака”, шута, появление которого в нужную минуту могло бы радикально изменить ход событий. В роли шута выступает женщина-шекспировед Констанция Ледбелли, оказавшаяся внутри этих текстов в собственном сне. Этот прием меняет жанр с трагического на комический и радикально разрушает штампы зрительского восприятия хрестоматийных сюжетов.

Не менее активно феминистские авторы деконструируют и мифологические сюжеты. Женщины-драматурги выбирают мифологические сюжеты, в центре которых стоят женские образы, и дают свои интерпретации античных мифов. Такова пьеса “Возвращение Персефоны”, поставленная и написанная театральной

труппой РИФТ в 1974 году. В пьесе события мифа о Деметре и Персефоне перемежаются сценами из современной жизни. Зевс и Гадес планируют похищение Персефоны, потому что Гадесу одиноко, и Зевс соглашается ему помочь, так как он знает, что Персефона владеет “тайной лона”. Если Зевс узнает секрет Матери-Земли, он усилит свое могущество. Так оно и происходит, и начинается эра патриархата. Основная идея этой интерпретации вполне прозрачна и откровенно декларативна: похищение и последующее насилие над Персефой символизирует подавление и унижение женщин в патриархальном обществе. Здесь насилие становится ключевой метафорой мужской власти над женщиной. Похожую интерпретацию античного мифа мы находим и в пьесе “Электра говорит”, третьей в трилогии Марты Бэсинг “Дочерний круг”, где исследуется роль женщины в семье. Так же, как и в пьесе о Персефоне, это феминистская Д. известного мифа. Аудитория слышит рассказы Клитемнестры, Ифигении, Кассандры, Афины и Электры о тех событиях, которые раньше были известны только в мужском изложении. В своих монологах они оспаривают то, какими они предстают в мужских рассказах. Так, Ифигения не принесла себя добровольно в жертву, но пыталась сопротивляться. По мере развития сюжета женщины дома Атреев раскрывают то, как мужчины использовали их в качестве объектов для достижения своих целей, ни в коей мере не считаясь с их собственными интересами или намерениями.

Д. в драматургии всегда включает в себя игру с языковой основой классического текста. Д. здесь “означает выяснение меры самостоятельности языка по отношению к своему мыслительному содержанию” (Деррида). К такой игре, в частности, обращается Виктор Коркия в пьесе “Гамлет.гу”. Он обращается к наиболее часто цитируемым строчкам и, буквально следуя их логике, в конечном счете, разрушает заложенный в них смысл, доводя его до абсурда.

“Гамлет. Мир — это тюрьма, в которой заключена Дания.

Дания — это тюрьма, в которой заключен мой череп.

Мой череп — это тюрьма, в которой заключена моя мысль.

Моя мысль — это тюрьма, в которой заключено мое “я”.

Мое “я” — это тюрьма, в которой заключен весь мир” (Коркия В. Гамлет. гу. — М: Глобус, 2001. С. 4).

И еще один пример:

“Гамлет. Есть вещи, друг Горацио, что и не снились нашим мудрецам.

Горацио. Нашим, милейший принц?

Гамлет. Я хотел сказать — вашим.

Горацио. Вашим, милейший принц?

Гамлет. Я хотел сказать — и нашим, и вашим.

Горацио. И нашим, и вашим, милейший принц?

Гамлет. Я хотел сказать — мудрецам” (Там же, с. 38).

Прием доведения до абсурда логического умозаключения часто используется и самим Шекспиром в “Гамлете” (например, в рассуждениях принца о том, как Александр Македонский может стать затычкой для пивной бочки (Шекспир У. Гамлет // Полное собр. соч. в 8 т. М.: Искусство. 1994. Т. 8. С. 136).

Не менее активно пользуется этим приемом и Л. Петрушевская в своей пьесе “Гамлет. Нулевое действие”. Ее Гамлета также, как и шекспировского, мучает вопрос “быть или не быть”, правда в интерпретации рассказчиков Пельше, Куусинена и Зорге, которые “четыре месяца ошиваются в виде театральной труппы, как шпионы вокруг замка”, он выглядит иначе:

“Пельше. Сам с собой разговаривает, сам себя все время спрашивает, быть или не быть, вот в чем вопрос, видали?

Куусинен. Все время так: бить или не бить.

Пельше. Выть или не выть. Пока не воет.

Зорге. Лить или не лить — этого он не спрашивает, льет где попало.

Пельше. Ныть или не ныть, нет вопроса, ноет. Всем жалуется громко. Насчет ног уже три месяца решает, мыть или не мыть...

Зорге. Пить или не пить — тоже не спрашивает, пьет.

Куусинен. Пошел на кладбище, могильщиков озадачил: рыть или не рыть. Они ему лопату не дали, сами роют.

Пельше. Увидел Офелию, спросил: жить или не жить. Она покраснела. Думала, что намек. А он просто так, в рифму” (Петрушевская Л. Гамлет. Нулевое действие // Измененное время. — СПб., 2005. С. 25).

Так, ключевой вопрос шекспировской трагедии тиражируется, порождая серию симулякров, подменяющих суть структурой и сводящих саму проблему к нулю.

Не менее активно Д. используется и режиссерами-постановщиками классических пьес. Очень часто определенное интонирование известной фразы или обыгрывание ее с помощью неожиданной мизансцены может существенно изменить первоначальный смысл. В этой связи можно вспомнить спектакль “Горе от ума”, поставленный в конце 1970-х в Малом театре с Виталием Соломиным в главной роли. Все помнят первое появление Чацкого: “Чуть свет уж на ногах...” — в этот момент актер, вихрем ворвавшийся в комнату, шлепался к ногам Софьи: “...и я у ваших ног”, — смущенно продолжал он, уже сидя на полу. Таким образом режиссер и актер деконструировали двухвековую традицию пафосного исполнения роли Чацкого.

Иногда даже сам факт назначения на роль актера, внешность которого не соответствует привычному зрительскому восприятию, позволяет деконструировать годами или даже веками сложившийся образ персонажа, как, например, назначение на роль Кабанихи из “Грозы” в спектакле Нины Чусовой в “Современнике” (2004) молодой и миловидной Елены Яковлевой.

Наиболее простым способом Д. классического произведения на сцене, как и в случае с римейками, является перенесение действие в современность, постановка классической драмы в современных костюмах и декорациях. Этот прием, ставший театральным штампом новейшего времени, разрушает привычное восприятие произведения и помогает как бы примерить классический “прикид” на себя.

Режиссерскую практику не обошло стороной влияние феминистской эстетики, и излюбленным приемом в современном театре стала “смена гендерных ролей”, которые, по мнению идеологов феминизма, являются сугубо социальным конструктом. Так, например, гендерная идентичность шекспировских шутов в современном театре часто подвергается Д. (наиболее яркие примеры: шут в знаменитом спектакле “Буря” Бориса Цейтлина, получившем “Золотую маску” в 1995 г., и шут в “Короле Лире” в постановке Юрия Бутусова в театре “Сатирикон” в 2006 г.).

Когда речь о театральной Д. классического произведения, очень важно четко определить, что именно подвергается Д. — расхожие зрительские представления о том, как должно выглядеть классическое произведение на сцене, или существенные для его понимания элементы структуры и смыслы.

Ни один вид искусства не может основываться на разрушении традиции ради разрушения, поэтому каждый значительный художник, будь то драматург или режиссер, деконструируя известную структуру и / или старое прочтение классического произведения, создает возможности для появления новых структур и новых прочтений, в каждом конкретном случае

по-разному решая идеологические и / или эстетические задачи.

Лит-ра: Деконструкция. Эстетика. Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. М., 1989. С. 71; Деконструкция. Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. I. М., 2000. С. 614; *Деррида Ж.* Письмо японскому другу // Вопросы философии. 1992, № 4, С. 53—57; *Леман Ханс-Тус.* Постдраматический театр. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru:81/nlo/2011/111/le22.html>. Несмелова О.О. Интеллектуальные игры с Бернардом Шоу // Постмодернизм в зарубежной и русской литературах [коллективная монография]. Казань, 2011. С. 189—200; *Neely C.T.* Feminist models of Shakespearean Criticism: Compensatory, Justificatory, Transformational // Feminist Criticism of Shakespeare: Women Studies. London, 1980; *Natalle E.* Feminist Theatre. A Study in Persuasion — New York@London, 1985; Постмодернизм. Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. III. М.: Мысль, 2001. С. 97; *Тарасов А. Н.* Журнал: Философия и общество. Выпуск № 1 (53), 2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.socionauki.ru/journal/articles/130319/> (дата обращения: 15.04.2013). *Шамина В.Б.* Пьесы Тома Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в драматургии // Ученые записки Казанского государственного университета. Т. 151, кн. 3. Казань, 2009. С. 133—144. *Шамина В.Б.* Феминистские римейки шекспировских пьес // Постмодернизм в зарубежной и русской литературах [коллективная монография]. Казань, 2011. С. 165—172; *Шамина В.Б.* Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции. Гл. V. “Женская драма”. Казань, 2007. С. 150—199, 1960; *Шамина В. Б.* Российская гамлетiana, На крыльях чеховской “Чайки” // Постмодернизм в зарубежной и русской литературах [коллективная монография]. Казань, 2011. С. 172—180; 180—188; 189—200; *Шамина В.Б.* О постановках классических пьес на немецкой сцене // Современная российская и немецкая драма и театр. Казань, 2011. С. 15—21; *Шевченко Е.Н.* Феномен постдраматического театра // Постмодернизм в зарубежной и русской литературах [коллективная монография]. Казань, 2011. С. 143—146.

В.Б. Шамина

Метадрама¹ — специфический тип пьес, предполагающий рефлексию своей “сделанности”, принадлежности к миру искусства: произведение словно “рассказывает” о собственном устройстве и проблематизирует творческий процесс своего создания (как правило, благодаря “рамочной” конструкции: это “роман о том, как создается роман” и, соответственно, “пьеса о том, как ставится пьеса”). По определению английского исследователя Манфреда Джона, метадрама — “это тип драмы, который актуализирует саморефлексию драматической формы, исследует представление о

том, что именно жизнь (драма) подражает искусству, а не наоборот, как следует из предположения Аристотеля. Часто метадрама использует театральное пространство в качестве места действия (в пьесе), и репетиции или “игра в пределах игры” становятся частью действия” (Джон).

Рефлексия границы “театр/действительность” сама по себе не нова: топос вселенского театра (*theatrum mundi*) хорошо известен и драме барокко, и драме романтизма, но в литературе XX—XXI веков он получает наиболее кон-

¹ © Синицкая А.В., 2013.

центрированное выражение и в какой-то мере способен обозначать уже не только собственно границы жизни и искусства, но и некоторые симптомы трансформации самой драматической природы. Так, П. Зонди в “Теории современной драмы” приводит примеры изображения творческого процесса как симптомы эпизодической драмы, то есть обнаружения множественности точек зрения и активизации авторского присутствия.

Однако понятие М., несмотря на принятую по умолчанию аналогию с метароманом и, шире, метапрозой, не столь активно используется в отечественном научном обиходе, хотя и имеет безусловный классический образец: “Шестеро персонажей в поисках автора” Л. Пиранделло.

Полноценная расшифровка понятия М. требует обращения и к исторической поэтике, и к истории эволюции сценического пространства. Принято считать, что метарефлексия во многом свойственна, хотя бы имплицитно, прежде всего роману, причем как изначальное жанровое качество, и почти любой романский шедевр, даже не относящийся собственно к метапрозе, будь то “Дон Кихот” или “Мертвые души”, так или иначе включает в себя поэтологические элементы, рассказывающие об их собственном устройстве. Однако и для драмы проблема границ между вымыслом и реальностью была не менее органична, и ее оформление началось, конечно, не с Пиранделло. Именно благодаря самой очевидной пространственной выраженности отсутствия / наличия границ между сценой и зрительным залом довольно высокий уровень теоретической рефлексии рамок и границ действия (именно как факт авторского осмысления, а не просто как факт художественный) в каком-то смысле в драме даже несколько “старше”, чем в прозе. Так, итальянский возрожденческий театр предложил подлинно революционное для своего времени эстетическое решение: в XV веке зона зрителей отделяется от зоны зрелища. Игровые нарушения границ сценической условности возможны только тогда, когда эти границы четко выражены и осознаются, поэтому такая фиксированная точка зрения, вопреки поздним стереотипам, вовсе не сковывала воображение зрителей, а, наоборот, активизировала его, была не формализующей, а продуктивной конструктивной особенностью: “сцена становится местом сотворения собственно театральной иллюзии <...>, накапливаются иные средства достижения художественной подлинности в игровом отражении бытия” (Молодцова, с. 305). Так рождалась концепция собственно театрального пространства, во многом предопределившая пути развития образной структуры всего европейского театра, особый тип эстетической коммуникации. И принцип М. в XX—XXI веках во многом не

только демонстрирует актуализацию уже разработанных в театре приемов организации художественных уровней, но и их влияние на сам романский язык (не случайны и категории “народного театра” и “театрального хронотопа” в характеристике романного жанра, например, у Бахтина), на усложнение читательской / зрительской иллюзии.

Возможности смещения этой, прежде всего пространственно-визуальной, иллюзии разнообразно воплощены, например, в поэтике “ученого театра” (предшествующего комедии dell'arte): композиционная функция интермедий, лапши, участие “рамочных” персонажей — Пролога и Аргумента, рассказывающих публике содержание и достоинства пьесы и спорящих о театральных канонах, особая роль в пьесе плута-манипулятора, который способен словно “со стороны” увидеть события и организовать механизм интриги — все эти качества обнаруживают проницаемость границ театрального зрелища.

В начале XX века в работах о. П. Флоренского, Н.Н. Евреинова, М.М. Бахтина прямая ренессансная перспектива витрувианского типа в театре и в живописи, дистанция между картиной/сценой и восприятием реципиента подвергалась критике как монологически-агрессивная. Петер Зонди, пытаясь зафиксировать некие новые качества драмы XX века, пишет о том, что “сцена “на итальянский манер” исчерпала себя, но только она и является наиболее адекватной абсолютному характеру драмы, и об этом свидетельствует любой ее признак. Она совершенно не знает перехода к зрительному залу (например, ступенек), но она не отдалена от зрителя больше, чем само драматическое действие. С самого начала игры, часто сразу после того, как произнесено первое слово, она становится видимой, ее существование словно создано самой игрой. В конце действия, когда падает занавес, сцена вновь скрывается от взгляда зрителя и кажется, что над ней властвует игра, делая ее своей составной частью. Огни рампы создают иллюзию, что сцена сама из себя излучает свет, в котором она так нуждается” (Зонди, с. 15).

Именно так характеризуется “абсолютная драма”, и все освоение нового театрально-драматического опыта XX—XXI веков проходит в координатах этой формулы драматичности, пусть и по отрицательной шкале — как постоянное смещение границ точки зрения.

Таким образом, М., вернее, метадраматичность / метатеатральность — как качество, в первую очередь читаемого текста, — наследует и чисто сценографические решения пространственно-коммуникативных границ и оказывается важной призмой, через которую следует оценивать изменение драматического языка уже в XXI веке.

Надо признать, что представление о принципах М. на современном русскоязычном материале, в особенности в отношении новейших драматических произведений, слабо структурировано.

Это обстоятельство обусловлено рядом причин. Во-первых, наложением сразу нескольких терминологических полей: не всегда ясно, чем отличается метадраматичность и метатеатральность, какие изменения претерпевают эти качества в современных условиях, а также, например, как метадраматичность соотносится с другими важными для новейшей драмы признаками, например, с перформативностью, адресностью или нарративизацией. Во-вторых, в современных условиях метарефлексивность свойственна, в том ли ином качестве, почти всем литературным явлениям, и “новейшая драма” в полной мере реализует различные практики: трансгрессии (А. Юберсфельд), метатеатра (Л. Абель), металеписи (Ж. Женетт) — как постоянного наложения фикциональных уровней и игровых переходов между ними, которые позволяют выразить опыт творчества. Однако трактовка и описание проблематизации границ между миром героев и миром создателя и реципиента в театральном-драматической сфере сегодня подчас приводит к противоречивым наблюдениям: высказывается точка зрения, что сегодня вообще непродуктивно использовать термин “театр в театре” на материале современной драматургии (Макаров, с. 86) именно потому, что новейшая драма демонстрирует поразительное разнообразие подобных форм, резко отличающихся от концепции барокко, маньеризма или модернизма. Предлагается взамен “метадраматичности” использовать термин “метатеатральность” как понятие более широкое, чем “театр в театре” или даже метадрама, и объединяющее все актуальные художественные эксперименты.

Думается, что можно опираться на следующие тезисы: под М. следует понимать формы рефлексии над драматической категорией словесного текста, метатеатральность — феномен осмысления не только собственно словесного, но и театрального языка, в его визуально-пластическом выражении. Вряд ли продуктивно настаивать на абсолютном схоластическом различии этих терминов, скорее, следует говорить о нюансировке исследовательских задач и попытаться выстроить некие типологические ряды, которые позволили бы и конкретизировать, и обобщить действительно новые формы в театральном-драматическом искусстве конца XX — начала XXI века.

Можно говорить о том, что если в определенные эпохи театр — это отражение самой модели мироустройства в ту или иную эпоху, то и категория метадраматичности / метатеатральности может приобретать ту или иную акценти-

ровку. Соответственно, если формула *theatrum mundi* рождена художественной философией барокко и маньеризма, а формула метаромана наиболее четко выражена модернизмом (хотя метапроза продолжает активно развиваться и сейчас), то и современная российская драма демонстрирует ряд особых качеств, которые необходимо рассматривать в единстве культурного контекста.

Представляется, что в пестром потоке новейшей драмы можно выделить следующие виды М. и ее характеристики.

1. “Театр в театре” пиранделловского типа, предполагающий изображение спектакля или репетиции. Границы реальности и театральной иллюзии сдвигаются, и сами зрители оказываются втянуты в процесс проблематизации творчества. При этом проблематизируется идентичность героя и зрителя, театр сам захватывает территорию реальности. Задачи такого удвоения мира, когда театральная сцена и зрительный зал отражаются друг в друге или меняются местами, уже в XX веке решались самыми различными способами, в рамках иногда прямо противоположных художественных концепций: как на уровне открытой провокации антидрамы (П. Хандке, “Оскорбление публики”), так и в форме добротной коммерческой комедии с привкусом трагифарса (“Шум за сценой” М. Фрейна: изображение репетиции превращается в каскад комических нелепиц, которые сначала “рассыпают” сюжет, потом обнаруживают симметричное взаимообратное единство зрительного зала и сцены — в определенный момент сама публика оказывается буквально “за кулисами”).

В российской традиции театрально-кинематографические сюжеты обращаются к тематизации образа “жизнь / сцена” благодаря чеховским сюжетам, что позволяет придавать особую глубину традиционной реалистической эстетике (фильм К. Худякова “Успех” (1984): столичный режиссер ставит в провинциальном театре “Чайку”) или обнаружить игровую природу текста (В. и М. Дурненковы, “Супротив человека”).

Как последовательная разработка метафоры театра выстроены многие сюжеты драматурга А. Строганова: почти каждая вторая пьеса посвящена изображению творческого процесса, место действия разворачивается в театре или затрагивает настоящих / бывших актеров, режиссеров, драматургов и т. д. В орбиту проблематизации театральной иллюзии оказываются втянуты почти все фигуры постановки, в том числе и “маргинальные” (осветители, рабочие сцены, разбигающие бутафорию, и т. д.). Таковы пьесы “Кода”, “Ломбард”, “Интерьеры”, “Искушение снегом”, “Ленин”, “Все, только не целовать!” и др. Фантазмагорический образ театра представлен, например, в пьесе “Щелкунчик

мастера Дроссельмейера”, в которой действие оказывается множеством театров, вставленных друг в друга по принципу “матрешки”, а язык романтической образности включен в игру зрительского калейдоскопа.

Театральное пространство в той или иной степени становится местом действия в пьесах “Убийство драматурга” Г. Акбулатовой, “Ад Станиславского” О. Богаева, “Фильм с артистами, которых нет”, “Две пьесы для двух актрис” И. Мухаметовой; “Антракт” А. Мардания, “Шуба-дуба” С. Медведева. Специфическая рефлексия творчества в русле постмодернистских тенденций, иногда отсылающая к принципам пастиша на образ драматического искусства, содержится в произведениях В. Сорокина “Дисморфомания”, “Юбилей”; М. Курочкина “Кухня”, “Имаго”; В. и М. Дурненковых “Mutter”; И. Вырыпаева “Бытие № 2”. Особо примечателен последний пример: в пьесе И. Вырыпаева персонаж, носящий имя автора, получает текст, сочиненный пациенткой психиатрической клиники, оба оказываются комментаторами рождающегося текста пьесы, а сам читательский / режиссерский комментарий также образует вставной текст, который проецируется на библейский сюжет. В финале все лица, причастные к сотворению текста, сливаются в единое целое, обнаруживая тем самым монодраматичность: проблематизируется не только и не столько театр как модель мироустройства, сколько сама возможность авторского высказывания и поиск авторской идентичности.

Однако здесь вернее говорить именно об использовании “пиранделловской” формулы, но не о полном ее воспроизведении. В новейшей отечественной драматургии гораздо больше примеров нарушения целостности пиранделловской схемы, когда метатеатральность / метадраматичность не определяется классической ситуацией “театра в театре”, а стремится постоянно выйти за эти рамки.

Нередко именно образы чеховских драм оказываются “питательной средой” для осваивания границ метаигры, настраивают метадраматическую оптику: поиск нового героя приводит к “римейковости”, “дописыванию” классического сюжета, который выступает универсальной “матрицей” театральнo-драматического языка (“Русское варенье” Л. Улицкой, “Чайка” Б. Акунина, “Та-ра-ра-бумбия” В. Коробова и многие другие. Особо примечательна монопьеса В. Леванова “Смерть Фирса” — актер, играющий чеховского героя, произносит монолог, в котором оказываются скоцентрированы почти все классические стереотипы-цитаты, и в финале явно сам актер умирает (?) за кулисами, а перед зрителями оказывается Фирс — всего лишь как литературно-драматический персонаж, маска, обретающая самостоятельность, заставляющая реальные переживания актера —

“маленького человека”. Но и тот, и другой образ оказываются “выключенными” из катартической ситуации). Сходную функцию выполняют и героини русской классической прозы, оказавшиеся внутри драматического высказывания, призванные к действию, но демонстрирующие его невозможность (“Смерть Ильи Ильича” М. Угарова, “В погоне за Дон Жуаном” Д. Белькина, “Пьеса о Розалине” Р. Всеволодова, “Достоевский-Честертон: Парадоксы преступления” В. Клименко (Клима), “Анна Каренина-2” О. Шишкина).

2. Тематизация самого процесса творчества/искусства: благодаря введению фигуры персонажа, имеющего какое-либо отношение к творчеству: писателей, художников, музыкантов (“Мойра, или Новый Дон-Кихот”, “Гендель”, “Два Кандинских”, “Вертиго” А. Строганова) или проблематизации творческого процесса (“Три действия по четырем картинам” В. Дурненкова). Стоит подчеркнуть, что сдвиги фикциональных границ и освоение языка “остранения” в драме начала XXI века проявляют себя в своеобразном процессе визуализации, влиянии живописно-пластического, а главным образом — кинематографического искусства (многие пьесы “новой драмы” явно приближаются к сценарию). “Фокусировка воспринимающего воображения”, которая отсутствует в традиционном миметическом типе драмы (Тюпа, с. 22), в новейшей драматургии визуализируется, например, в экспликации события рассказывания (рассказчик-герой-режиссер-актер) или в театризации традиционно бессобытийных фрагментов, в “скольжении взгляда”, в организации рамки восприятия (описательные ремарки).

3. Театрализирующий персонаж, мистифицирующий намерения, “выстраивающий развитие событий по очевидной логике... отличающейся обнаженной двуплановостью” (Рыбальченко). Герой, который не просто видит происходящее словно со стороны, но “обрамляет” происходящее определенной точкой зрения, которому словно передоверяется некоторая функция авторской ревизии, иногда дидактической, представлен в истории драмы достаточно ярко (например, в новой драме рубежа XIX—XX веков: Альфред Лот в пьесе Г. Гауптмана “Перед заходом солнца” является, по сути, недействующим аналитиком-наблюдателем), однако уже изначально такая фигура “постороннего” содержит в себе особый рефлексивный потенциал, выполняет функции организатора и в то же время разоблачителя театральнoй иллюзии. В конце XX века такой персонаж усиливает перформативность, сливаясь в единую фигуру автора, персонажа и актера (монопьесы В. Леванова, монологи Е. Гришковца, “Бытие № 2” И. Вырыпаева и др.). По определению В. Макарова, “зачастую театрализирующий герой демонстриру-

ет не театральную (А играет В), но перформативную (А играет А') практику бытия-на-сцене. Примерами подобных пьес с "театрализующим" персонажем выступают "Изображая жертву" братьев Пресняковых, "Собираетелъ пуль" Юрия Клавдиева" (Макаров, с. 88).

4. Театрализующие ремарки: обстановка действия, обстоятельства места и времени фокусируются так, словно это взгляд режиссера, создающий "рамку" восприятия. Превращение ремарки из функциональной в смыслообразующую произошло уже в драме XIX века, но изменения, обнаруживающие кардинальные сдвиги в самом драматическом языке, обнаруживаются в полной мере в XX столетии и приобретают большое разнообразие в драме постмодернизма. Ремарка, обнажающая именно театральную условность происходящего, очевидна, например, в пьесе Т. Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы": "Два человека в костюмах елизаветинской эпохи проводят время в местности, лишенной каких бы то ни было характерных признаков" — ремарка организует дистанцирующую, "режиссерско-зрительскую" точку зрения.

Такая установка реализуется в тенденции к нарративному "разбуханию", к экфразисной или сценарной описательности: перед читателем / зрителем почти в буквальном смысле оказывается "картина". Иногда реципиенту предлагается история, в которой ремарка, по сути, оказывается "главным героем": именно ремарка, оптические метаморфозы, концепция пространства организуются через изменение точки зрения, "театр вещей". Иногда театрализирующая ремарка подчеркивает искусственность, то есть "сделанность" самого пространства наблюдения (у А. Строганова в "Иерихоне": "Сцена представляет собой дачу Томилины в Липках. Большой старый дом. Панорама тенистого сада. Палевые интонации ранней осени"; в "Коде": "Свет, по всей видимости, давно уже чувствует себя здесь хозяином и делает с многочисленными предметами все что ему заблагорассудится, по его настроению и в зависимости от времени суток. Свет вполне одушевлен и гостеприимен"; в "Эрми-таже": "Неоновая надпись "Абс", некогда бывшая "Абсентом", в недалеком будущем, по причине малокровия пульсирующей "е", обречена превратиться в "Абс").

Персонажи отсутствуют.

Полумрак.

По воле невидимки кафе постепенно наполняется светом. Нам слышно, как невидимка ходит, щелкает рубильниками и выключателями").

Границы представляемого, пространство разыгрываемых событий фиксируются с позиций театрального созерцания, оказываются сложной "рамочной" конструкцией.

Отдельного внимания, очевидно, заслуживает вопрос соотношения развернутой ремарки, "текста в тексте" и проблемы именно читательской рецепции: текста, воспринимаемого глазами на бумаге.

Лит-ра: *Claycomb R. Staging Psychic Excess: Parodic Narrative and Transgressive Performance // Journal of Narrative Theory. 2007. Vol. 37. P. 104—127; Manfred J. A Guide to the Theory of Drama. Part II: of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres. English Department, University of Cologne, 2002. [Эл.ресурс]. URL: http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm.*

Szondi P. Théorie du drame moderne. Trad. de l'allemand par S.Muller. Paris, Circe, 2006; Головчинер В.Е. Неклассическая драма в русской литературе // Литература и театр: материалы международной научно-практической конференции / отв. ред. Э.Л. Финк, Л.Г. Тютелова. Самара, 2006. С.46—59; Барбой Ю.М. К теории театра. СПб., 2008; Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004; Ковальская Е. Не выходи из комнаты // Новая драма: пьесы и статьи. СПб, 2008. С. 5—12; Купченко Т.А. "Бытие № 2": Жанровая форма "театра в театре" в драматургии Ивана Вырыпаева // Поэтика русской драматургии рубежа XX—XXI веков: Сборник научных статей. Вып. 1—2. Кемерово, 2011. С. 147—157; Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты "новой драмы". М., 2012; Макаров А.В. "Новая драма": поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2012. № 6 (17). С.85—89; Молодцова М.М. Эволюция сценического пространства // Молодцова М.М. Четыре шедевра итальянского "ученого театра" эпохи Возрождения. СПб., 2011. С.302—315; Пави П. Словарь театра. М., 1991; Политыко Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь, 2010. Вып. 5 (11). С.165—174; Рыбальченко Т. Л. Образ театра в русской драме 1950—1980-х годов // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2009. Вып.10. Поэтика драмы в литературе XX века. С.181—227; Рытова Т. А. Русская драматургия 1990-х — 2000-х годов: проблематика, семантика, поэтика. Томск, 2011; Соколова Е.В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама: автореферат дисс. на соискание степени... канд. искусствоведения. СПб, 2009; Тюпа В.И. Драма как тип высказывания // Поэтика русской драматургии рубежа XX—XXI веков: Сборник научных статей. Вып.1—2. Кемерово, 2011. С. 11—22; Шилова Е.Н. Метадрама в творчестве Кэрил Черчилл: дисс. на соискание степени... канд. филолог. наук. Екатеринбург, 2011.

А.В. Сеницкая



Окончание. Начало на стр. 177

обращается театр. Пьесы Дударева только по видимости бытово-натуралистические и жизнеподобные. При всей точности житейских знаков и обрисовке характеров, этот автор тяготеет к обобщенно-эпическому, а не приземленному рассказу о жизни и уж тем более о войне. Неявно, но достаточно внятно строй его пьес опирается на принципы мифопоэтики и народного сказа. Хотя по форме это вроде бы чистый “жизнеподобный реализм”.

Примерно то же можно сказать о спектакле “Медея” Драматического театра Северного флота (Мурманск) — молодой режиссер Анна Фекета (это была ее первая большая и масштабная сценическая работа) взяла для постановки давнюю пьесу Людмилы Разумовской. Разумовская погрузила финал знаменитого мифа о Золотом руне, Ясоне и Мееде в густой быт, придав событиям оттенок кухонной, приземленной склоки. Анна Фекета стремилась вернуться к природе мифа, обобщить и приподнять до символа историю взаимоотношений мужчины и женщины — горючую смесь любви, верности, разочарования, горести и мести. Вся декорация — широкий наклонный помост. Фон — белый экран, который меняет цвет в зависимости от настроения эпизода (художник-постановщик Р. Чебатурина). И “Медей” здесь несколько — это разные стороны женской природы, разные ипостаси характера Медеи, хор ее разных “я”. Бытовые интонации в речи актеров сплетаются со сложной небытовой пластикой в манере модерн-танца (балетмейстер О. Даниловская). Получилась довольно интересная, но неровная работа — видна твердая режиссерская рука, сильный потенциал, но тут замыслу режиссера, пожалуй, во многом мешает природа именно этого драматургического материала.

Встык с относительно современными пьесами в программе смотра контрастно прозвучала классика. Драматический театр Балтийского флота им. В. Виш-

невского из Кронштадта показал новую версию постановки “Вольпоне и наследники” по пьесе Бена Джонсона в режиссуре Владимира Филиппова. Здесь декорации тоже минималистичны. Главное — обозначить место действия. Основную визуальную нагрузку несут броские костюмы с яркими деталями, подчеркивающими главные черты характера персонажей (художник-постановщик Валерий Полуновский). В этом классическом плутовском сюжете, опять ставшем ныне актуальным до невозможности, режиссеру важны прежде всего типаж и характеры, мотивы поведения и столкновения амбиций — и потому в спектакле важны прежде всего уравновешенность актерского ансамбля и актерские работы. Некоторые из них производят очень сильное впечатление — особенно молодой актер Александр Ленин в роли слуги-прохиндея Мухи-Моске. И тут снова надо говорить об интересном моменте взаимодействия публики и зрелища. Спектакль большой, с длинными монологами. Театральным специалистом он показался несколько затянутым. (Это впечатление можно было, пожалуй, обратить к еще кое-каким показанным на фестивале работам.) Однако было ясно видно, что публика не ощущает длинот. Некоторые замедленные по темпоритму эпизоды спектакля зрители не воспринимали таковыми! Они вслушивались в текст, в звучание речи, в вязь слов. Они жили в унисон с действием...

Пожалуй, любопытные наблюдения относительно зрителей можно было сделать и в последний день фестиваля, когда на его закрытии “хозяйин смотра” ЦАТРА представил постановку Бориса Морозова “Одноклассники” по пьесе Юрия Полякова¹. Вообще-то в ней есть элементы мелодрамы. Но критичный взгляд автора, едко обрисовывающий противоречия нашей новой “капиталистической действительности” с нечеловеческим лицом и людские амбиции и слабости, влетает в лирические мотивы и явные сатирическо-издевательские нотки. Текст получился довольно про-

творчивый по стилистике и обобщенно-критический по отражению жизни. Но театр, не избегая гротеска и даже фарсовости, все же предлагает действие, построенное по закону реалистического, как бы жизнеподобного, психологического театра. И зрители, легко отзываясь и на иронию автора, и на актерско-режиссерские гэги, тем не менее — и это явно чувствовалось — смотрели спектакль, как рассказ про реальную, свою жизнь...

Наряду с “Царем Федором Иоанновичем”, пожалуй, самое сильное впечатление на фестивале подарил Драматический театр Тихоокеанского флота (Владивосток), сыграв спектакль “Фронтовичка” (постановщик Станислав Мальцев) по одноименной пьесе современного уральского молодого российского драматурга Анны Батуриной, ученицы Н. Коляды. Автор внятно слышит живую речь людей и биение их сердец. И театру — а с ним и зрителям! — легко жить в этой лихо закрученной, но такой жизненной по своей сути истории (рецензию на спектакль см. в этом номере “СД”).

Между первой и второй программами фестиваля армейских и флотских театров “Звездная маска” прошло больше шести лет. После нынешнего смотра на итоговом круглом столе речь шла о том, чтобы этот фестиваль стал действительно регулярным и постоянным, проходя с периодичностью, скажем, раз в два года. Так что следующий смотр будет, видимо, приурочен к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне.

Речь зашла и о необходимости учредить и провести специальный драматургический конкурс, посвященный военной тематике, воинскому героизму, истории и современной жизни армии. И буквально спустя три месяца после завершения фестиваля военных театров России такой конкурс пьес был объявлен Театром Армии совместно с Министерством обороны России (подробную информацию об этом см. в этом номере).

Наш корр.

¹ “Современная драматургия”, № 3, 2008 г.

История. Библиография

Илья Проклов

Иоганн Нестрой и венская народная комедия

Фигура Иоганна Нестроя (1801—1862) — “австрийского Аристофана”, “австрийского Шекспира” и “австрийского Мольера” — требует довольно обширных предварительных пояснений, поскольку широк тот контекст, в котором ему привелось жить и творить. Безусловно, велика доля преувеличения в наделии Нестроя такими звонкими сравнениями: едва ли его драматический талант сопоставим с гением вышеозначенных предшественников. Однако то значение для австрийской драматургии, обнаружившееся, правда, только спустя полстолетия после смерти Нестроя, и та роль, какую он сыграл в становлении и развитии австрийского театра, свидетельствуют о неслучайности нахождения его имени в ряду великих имен мирового театра.

Иоганн Нестрой стал последним представителем уникального художественного явления, того веселого “содружества искусств”, которое вошло в историю театра под названием *венской народной комедии*. Ко времени появления Нестроя на венских подмостках, то есть к 1820-м годам, она преодолела довольно долгий путь. За свое более чем вековое существование она прошла несколько этапов развития, каждый из которых придавал ей новые черты, обогащал новыми жанровыми формами, рождал новые комические фигуры, подвергал тем или иным структурным трансформациям. Венская народная комедия знала периоды необыкновенной популярности, значительно превосходившей популярность официального театра, но знала также периоды (правда, непродолжительные) увядания, спада и упадка. На ее долю выпадали гонения как со стороны критики, так и со стороны властей, она сталкивалась с цензурными запретами, причем они распространялись не на отдельные пьесы или попавшие в немилость фигуры, а на все явление целиком, как это случилось, например, в середине XVIII века.

С именем Иоганна Нестроя связана последняя и, безусловно, самая славная, страница венской народной комедии. Со сценической и драматургической деятельностью Нестроя она достигла своего расцвета, стала известной за пределами Австрийской империи, но в то же время исчерпала все возможности для дальнейшего существования и развития, что среди прочего подтверждает и неудачная попытка Людвиг Анценгрубера — австрийского писателя и драматурга — возродить в конце XIX века венскую народную комедию.

Традиция, на которую опирался и от которой отталкивался Нестрой, имела глубокие и самые разнообразные корни, порой весьма неожиданные и внешне даже взаимоисключающие, корни как национальные, так и интернациональные. Широк круг тех явлений (культурного и социального порядка), которые повлияли на формирова-

ние венской народной комедии. Естественно, невозможно точно дозировать каждую из составляющих данного культурного феномена, но в числе определявших в течение продолжительного времени лицо венской народной комедии необходимо упомянуть о народном фарсе и ярмарочном театре, об искусстве барокко и искусстве бидермайера, о литературной комедии и комедии дель арте, о сказочно-волшебном романтизме и грубоватом и натуралистичном народном юморе, об иезуитском театре и, разумеется, о “карнавальном” менталитете австрийцев, сформированном удачным смешением германских, славянских и романских (в первую очередь итальянских) кровей, и не в последнюю очередь о феномене Вены как центре взаимодействия, взаимовлияния и взаимопроникновения культур. Как известно, Австрия явилась тем пространством, где соприкасались различные народы, культуры, нравы, что воспитало у ее жителей не только культурную терпимость, но и культурную отзывчивость. Поэтому в формировании венской народной комедии “поучаствовали” многие национальные театральные традиции: французская, итальянская, немецкая, английская. Венская народная комедия подхватила европейскую комедийную традицию, но развивала ее в формах, присущих национальному менталитету, интегрируя ее в народный театр, что придало ему столь своеобразный характер.

Свою роль сыграла также и давняя австрийская музыкальная традиция. Венская народная комедия невозможна без музыки и пения. Нестрой, например, с избытком использовал так называемые куплеты и кводлибеты. Куплеты служили не только для оживления действия, но и выполняли важную структурообразующую функцию: они могли содержать житейскую предысторию героев, излагать в концентрированной форме те обстоятельства, которые остались за рамками драматического

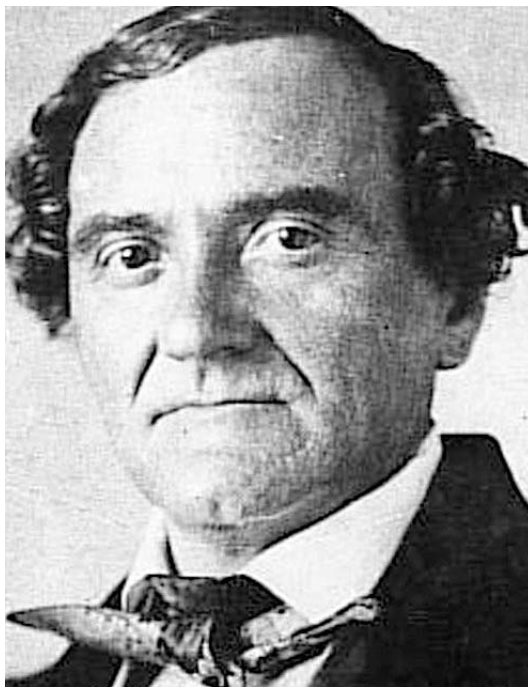
действия, попросту вводить в курс дела или, напротив, помогали эффектно закончить акт или сцену. Кводлибеты представляли собой попури известных мелодий, песен, оперных арий, зачастую с пародийно измененным текстом, и использовались они исключительно ради комического эффекта. Так, в “Злом духе Лумпацивагабундусе” довольно большой кводлибет состоит из народных песен, отрывков из опер “Севильский цирюльник”, “Ромео и Джульетта”, “Волшебная флейта” и ряда других, ныне забытых, но тогда известных каждому венцу.

Но наиболее значительную, даже основополагающую роль в становлении венской народной комедии сыграла барочная иезуитская драма. Барочное искусство и барочное мировоззрение проявило в Австрии удивительную жизнестой-

кость. Оно сохраняло свое влияние не только в XVIII веке, но в определенной степени давало о себе знать и в XIX веке. Венская народная комедия сохраняла ряд принципов барочного театра вплоть до первой половины XIX века, пока Нестрой окончательно не избавил ее от этого наследия. Определяющими “заимствованиями” из иезуитского театра стали свойственные барочному театру напряженность, аффектация, стремление к совмещению реальности и иллюзии, контрастность, дуализм высокого и низкого, земного и небесного, волшебного и бытового. Трансформация иезуитского театра на австрийской почве дала весьма неожиданные результаты. Призванный до широких масс религиозные идеи и догмы, он переродился со временем в такое театральное действие, где место библейских героев заняли волшебники и феи. Религиозные сюжеты сменились волшебными, мировоззренческие вопросы — бытовым комизмом; это привело к тому, что сказочно-волшебная пьеса стала со временем одним из популярнейших жанров венской народной комедии.

Требуется пояснения в наименовании данного явления слово “народный”. В период своей зрелости венская комедия уже не питалась народным творчеством напрямую, она, как бы законсервировав народные смеховые истоки, развива-

лась в формах профессионального театра. То есть, грубо говоря, венская народная комедия была театром не столько создаваемым народом, сколько театром для народа. Она, впитав народный смех, грубоватый юмор и комические традиции, в свою очередь “возвращала” их народу, ориентируясь на вкусы, нравственные, социальные и прочие представления человека из простонародной, ремесленной среды. Поэтому венская народная комедия преследовала одну-единственную цель — удовлетворение потребности в зрелище, то есть развлечь и рассмешить. Австрийский театр в виде венской народной комедии не стремился к воспитанию или же просвещению народа. Венской народной комедии была совершенно чужда проблемность, гражданский пафос, не говоря уже о трагизме мироощущения, которым дышит, например, современный ей немецкий театр и немецкая драматургия. Австрийский театр того времени слишком тесно, неразрывно связан со смеховой культурой, с тяготением нации к веселости и беззаботности.



Этим же объясняется вторичность литературной основы для венской комедии. Изложенная на бумаге пьеса не была таковой в строгом смысле слова, она служила скорее в качестве сценария, своего рода основой и предлогом для создания на сцене комических ситуаций, в которых актер бы мог проявить во всей полноте свой ко-

мический талант. Именно актер был центральной фигурой венской народной комедии, не он существовал для пьесы, а пьеса существовала для него. Актер имел большую степень самостоятельности; не чувствуя себя абсолютно зависимым от текста, не являясь интерпретатором авторского замысла, он осуществлял свой собственный замысел — рассмешить публику любыми средствами. Такой актер мог свободно импровизировать, обращаться к публике, вовлекая ее в активное восприятие действия на сцене. Этим объясняется и то, что первоначальными творцами народной комедии были не кабинетные драматурги, а практики театра, воплощавшие в своем лице и актеров, и драматургов, и режиссеров. Воздействие основывалось не столько на произне-

сенном со сцены слове, сколько на актерской работе, декорациях, на сценическом волшебстве, осуществляемом при помощи хорошо развитой театральной машинерии, доставшейся венской народной комедии в наследство от иезуитского театра. Венская народная комедия в своих первоначальных формах заботилась больше о зрелищности представления, нежели о его содержании. Да и с ее развитием прерогатива комизма была очевидной, поэтому драматурги, работавшие с венской народной комедией, в первую очередь должны были владеть юмористическим талантом, быть умелыми компиляторами и составителями комических диалогов.

Таковым компилятором, в сущности, был и Иоганн Нестрой. Из восьмидесяти трех (!) пьес Нестроя не наберется и десяти, сюжет которых был бы от начала до конца придуман самим комедиографом. Практика подобной обработки текстов была естественной для венской народной комедии, да и сам Нестрой давал себе полный отчет в том, что приспособлял тот или иной источник под нужды своего театра и своего зрителя. Он не считал себя драматургом и даже пытался отстраниться от “драматургического ремесла”, когда со временем все-таки приобрел в прессе и критике это звание. Его “драматургия” не была следствием вынашивания замысла, она рождалась на подручном материале, по поводу, часто в спешке, часто “для ненасытной театральной кассы”, поэтому Нестрой заботился прежде всего о более тщательной разработке текста своей роли и ролей своих друзей. Он с неохотой позволял публиковать свои пьесы, не занимаясь их вычиткой и корректурой, перепоручая это дело другим людям. При его жизни из печати вышло всего двенадцать пьес. При этом он никогда сам не режиссировал собственные пьесы, считая себя в первую очередь артистом.

“Возможно, Нестрой-комедиант был больше, чем Нестрой — составитель фарсов”, — допускает один из исследователей творчества Нестроя. В пользу этого допущения говорит и тот факт, что Нестрой довольно быстро попал в забвение после своей смерти. В нашем распоряжении имеется не так мало материалов — рецензии, воспоминания современников, акварельные рисунки, зарисовки, литографии, фотографии. Но они лишь отчасти позволяют судить о пластике актера, жестикуляции, пантомимических данных...

Только в начале XX века благодаря усилиям Карла Крауса имя Нестроя вновь зазвучало на театральных подмостках и в литературе. Только в начале XX века благодаря усилиям Карла Крауса имя Нестроя вновь зазвучало на театральных подмостках и в литературе. Он был провозгла-

шен классиком, и не только для австрийского искусства, но и для всего немецкоязычного художественного мира. Бертольд Брехт, Эден фон Хорват, Фридрих Дюрренматт, Петер Хандке, Эльфрида Елинек и даже, казалось бы, такие далекие от немецкоязычного пространства драматурги, как Торнтон Уайлдер¹ и Том Стоппард, оказались в сфере влияния Иоганна Нестроя.

В Австрии, пожалуй, не существует театра, в котором бы не ставились пьесы Нестроя. Довольно широко имя Нестроя представлено на театральных сценах Германии, к его пьесам обращаются режиссеры из других европейских стран. Последней громкой премьерой стала постановка “Лумпацивагабундуса” в “Бургтеатре” в сентябре 2013 года, осуществленная художественным руководителем “Бургтеатра” Маттиасом Хартманном в сотрудничестве с Зальцбургским театральным фестивалем. С именем Нестроя также связаны два ежегодных театральных фестиваля. Международное общество по изучению творческого наследия Нестроя каждое лето устраивает небольшой Нестроевский фестиваль, включающий в себя помимо показа спектаклей по пьесам Нестроя, научную конференцию и дискуссионный форум. Также в рамках театрального фестиваля в Нижней Австрии одним из обязательных пунктов является постановка пьесы Нестроя. Именем Нестроя названа одна из главных театральных премий не только Австрии, но и всего немецкоязычного пространства.

В России имя Нестроя известно мало. Первое упоминание Нестроя в XIX веке находится в “Парижских письмах” П.В. Анненкова². В советские годы было осуществлено несколько переводов его пьес, предназначенных, как правило, для самодеятельных театров, а в 2006 году в Театре на Малой Бронной по мотивам произведений Нестроя был поставлен спектакль “Кавалер роз”.

Очевидно, что при переводе на русский язык, как и на любой другой, творения Нестроя теряют свое очарование, свою исконную и непосредственную комическую силу, но надо признать и тот факт, что она была утрачена в значительной степени вообще при переносе их на бумагу, поскольку та не передавала фонетической неповторимости венского диалекта, обеспечившего во многом популярность фарсов Нестроя у публики. Но именно попытки их фонетической реконструкции вынудили Карла Крауса заявить, что Нестрой все-таки “является не австрийским диалектным поэтом, но немецким сатириком”.

¹ Пьеса Уайлдера “Сваха”, положенная в основу мюзикла “Хэлло, Долли”, является переделкой одной из пьес Нестроя.

² “Но не Бург или не императорско-королевский театр составляет физиономию Вены, а ее три народных театра, где на народном наречии даются фарсы, местные пьесы, волшебные представления, где царствует каламбур нечесаный и где гомерический хохот гремит постоянно с 7 часов вечера до 10 включительно. Герой этих театров есть актер и писатель Нестрой”.

Премьера “Злого духа Лумпацавагабундуса, или Беспутной тройцы” состоялась 11 апреля 1833 года в “Театер ан дер Вин”. Пьеса также не является оригинальным произведением в самом строгом смысле этого слова. Нестрой воспользовался сюжетом из очерка немецкого беллетриста Карла Вайсфлога “Большой выигрыш”. Однако непосредственным импульсом к ее появлению вероятней всего послужила пьеса другого представителя венской народной комедии, Йозефа Алоиза Гляйха, “Портной, слесарь и столяр” (1831).

Формально “Злой дух Лумпацавагабундус, или Беспутная тройца” является волшебной пьесой (по крайней мере, это жанровое определение дал ей сам Нестрой), и в ней, как во всякой волшебной пьесе, воссоздается два мира. Указание на двоемирие, как водится, заявлено уже в названии, обе части которого отличаются лаконичностью. В названии противопоставлены две крайности обоих миров, нечто надмирно-демоническое (злой дух) и компания забулдыг, но противопоставление это мнимое, поскольку все служат одному и тому же пороку. В самой пьесе баланс волшебного и земного нарушен, причем в пользу земного, что явилось крайне новаторским ходом Нестроя и вступало в противоречие с традицией. Волшебное действие незначительно и лишь окаймляет реальное, почти не соприкасаясь с ним непосредственно. Тем не менее, Нестрой соблюдает минимальные жанровые “приличия” — злключения беспутной земной тройцы обусловлены происками волшебного царства. Сохраняет Нестрой и другую традицию — совмещение двух жанров: волшебной пьесы и пьесы нравственно-го исправления, хотя саму идею исправления ставит под большое сомнение.

Обычно путь исправления земные герои проходили под надзором фей, магов и волшебников. В сущности, вся их судьба определялась сверхъестественными силами. Единожды согрешив или как-то иначе сойдя с пути добропорядочного жия, такой герой после череды испытаний, во время которых он почти не прикладывал собственных усилий, пользуясь исключительно помощью представителей волшебного царства, обрел свое скромное счастье и уже наученный горьким опытом и с сознанием собственного бессилия хранил верность добродетели.

Нестрой же в “Лумпацавагабундусе” покусился на такой механизм взаимодействия двух миров, причем начал он с развенчания мира волшебного. Как можно видеть, основному действию пьесы предшествует своего рода “пролог на небесах”, из которого выясняется, что в волшебном царстве появился свой возмутитель спокойствия и смутьян — злой дух Лумпацавагабундус¹, перед которым бессильно большинство могущественных фей и волшебников. Более того, оказывается, что и волшебным существам не чужды

человеческие пороки, как то: распутство, гордость, ревность и так далее и тому подобное. Очеловечивая представителей волшебного мира, наделяя их “земными” качествами и чертами, Нестрой не только добивается комического эффекта, но и покушается как на основу жанра, так и на саму идею пассивной зависимости человека от судьбы. Представители реального мира в свою очередь оказываются собственными творцами своей жизни, лишь в незначительной степени подверженными влиянию волшебных сил. Карл Майзль, несмотря на принадлежность к старой школе венской народной комедии, принял нестроевские новшества, заметил, что “пьеса обладает как раз верной порцией волшебства, необходимого для мотивации действия”.

Три главных героя пьесы — странствующие подмастерья. Они хоть и беспутны, но добрые парни и хорошие друзья, поэтому все симпатии, в том числе и автора, выпадают на их долю. Но испытание неожиданным богатством проходит только один из них. Только Ляйму удалось построить семейное счастье, но он изначально был добродетелен и добропорядочен, только в силу обстоятельств и недоразумения свернул с этого пути. Получив свою долю выигрыша, он осуществляет свою давнюю мечту — женится на своей Пеппи и обустроивает свое семейное гнездо. Портной Цвирн тоже поначалу исполнен добрых намерений и даже открывает на выигранные деньги в Праге мастерскую. Но его слабость к женскому полу и мотовство разоряют его. Книрим же вообще не утруждает себя никакими заботами. Он убежден, что через год случится конец света из-за кометы, поэтому проводит все это время в пьянстве, апофеозом которого является предпоследняя сцена пьесы, когда он в пьяном угаре вышибает дверь, чтобы дорваться до водки. Но, как, впрочем, и следовало ожидать, стремительное падение двух из трех забулдыг упрется в тупик благополучного финала. Благодаря вмешательству волшебных сил в последней сцене — эпилоге — все трое представлены отличными семьянинами и работающими ремесленниками с собственными мастерскими.

Но эта последняя — полупризрачная, иллюзорная — картина (“Поднимается декорация, изображающая облако, и на заднем плане, в другой группе облаков, можно видеть дом, в котором живут Ляйм, Цвирн и Книрим”) как бы выведена за пределы основного действия. Она воспринимается не столько в качестве обязательного благополучного финала, сколько насмешкой над такого рода финалами. Бидермайеровский идеал счастья, который проповодовали драматурги венской народной комедии и с которым Нестрой полемизировал, потерпел полное фиаско. Несостоятельной показал Нестрой и идею морального исправления и

¹ Лумпацавагабундус — латинизированное словообразование, обе части которого — Lumpazi и Vagabund — означают “бродяга”.

совершенствования. Уже предыдущие пьесы являли пессимизм Нестроя относительно человеческой природы и ее способности к добродетельному бытию. Его герои, правда, неизбежно мгновенно исправлялись в самом конце пьес, и нарушенный порядок воцарялся снова, но Нестрой столь тщательно, столь разнообразно, с неистощимой фантазией и такими богатыми красками преподносил “беспорядок”, что концовки его пьес представляли собой явный компромисс — с традицией, жанром, публикой, — какой мы видим и в “Злом духе Лумпацивагабундуса”.

Ляйм, Цвири и Книрим вызвали у зрителей одновременно шок и восторг. Шок — оттого, что на театральной сцене в качестве главных героев появились люмпен-пролетарии. Часть критики отреагировала на пьесу разгромными отзывами. Например, довольно известный в свое время писатель Юлиус Зейдлиц написал очень злоую рецензию: “...ни духа, ни души не обнаруживается в ней [пьесе], ни искры нравственности, это драма для напившихся гетер”. Припомнили Нестрою и его склонность к вульгарности и некоторой пошлости, но называли теперь это “близостью к натуре”, верностью реальности. Нестрой заговорил о простых и близких его зрителю вещах, о человеческом счастье, о трудности его достижения; он показал, что не волшебные силы, а сам человек — препятствие собственному счастью.

Однако большая часть критики, равно как и публика, неистово рукоплескала этой троице. Газетные рецензии следовали чуть ли не за каждым новым представлением, а они в течение месяца шли едва ли не каждый день. Особенно интересна в этом смысле “эволюция” газеты “Театерцайтунг”. В первой рецензии (13 апреля) газета писала об оригинальном и очаровательном произведении Нестроя, а спустя две недели (29 апреля), после двенадцати представлений в неизменно переполненном зале (а “Театер ан дер Вин” был самым большим театром Вены), была способна выражать только восторг, а Нестроя называла ни много ни мало “гениальным”. Даже недоброжелателям Нестроя было очевидно, что “Злой дух Лумпацивагабундус” стал поворотным пунктом в истории венской народной комедии.

Любопытны также записи в дневнике актера “Бургтеатра@ Карла Людвиг Костенoble: «Пьеса “Злой дух Лумпацивагабундус” Нестроя понравилась своей невероятно комичной, если не сказать двусмысленной, фантазией не только публике, но и нам — сотрудникам “Бургтеатра”». Он же записал в своем дневнике, что созданный Нестроем образ был “немного отгалкивающим”, хотя признавал, что Нестрой создал “беспутного парня самого вульгарного нрава достоверно”. К слову, “Бургтеатр” поставил “Лумпацивагабундуса” только в 1901 году.

Постановка “Лумпацивагабундуса” собрала огромную кассу. Директор “Театер ан дер Вин” Карл-Карл даже построил на вырученные деньги в Хитцинге — местечке близ Вены — виллу на

улице, которая была прозвана в народе Лумпацигассе (переулок Лумпацци) и Лумпацци-деревенька.

Через полтора года после “Лумпацивагабундуса” Нестрой написал его продолжение — волшебную пьесу “Семьи Цвири, Книрим и Ляйм, или День всемирного заката”, которая отрицала чудесное преображение беспутных подмастерьев в порядочных и добродетельных граждан. Герои пьесы постарели на 20 лет. Ляйму исполнилось 45, Книриму — 57, а Цвири — 58. Соответствующим образом состарились и маги. Двадцать лет спустя в волшебном царстве снова беспорядок. И что же выясняется? Брильянтина и Хиларис несчастливы в браке. Их бесконечные споры касаются непутевого сына Йикундуса. Отпрыск добропорядочной волшебной семьи под влиянием того же Лумпацивагабундуса встал на опасную дорожку мотовства и разгульной жизни. Но главная трагедия царства фей заключается в том, что Констанца, фея постоянства, выбрала себе в женихи опять же Лумпацивагабундуса. Стелларусу вновь приходится прибегать к решительным мерам, и он ставит такое условие: если дети беспутной троицы, как некогда их отцы, не встанут на путь исправления, как то провозгласил Лумпацивагабундус, то — деваться некуда — он даст согласие на свадьбу феи и изгнанного из волшебного царства, но вернувшегося злого духа. “Но если дети тех троих — благородного воспитания и сохраняют верность добродетели в любом положении”, то Лумпацивагабундус будет изгнан из волшебного царства на веки вечные и брак Брильянтины и Хилариса тем самым будет спасен.

На земле тоже далеко не все спокойно, беспутная троица несколько не изменилась, даже брачные узы не служат помехой для возлияний и походов на сторону. Но их дети самым странным образом не повторяют путь отцов, они выросли вопреки родителям в добропорядочных бюргеров.

И хотя критика писала, что “господин Нестрой счастливо справился с трудным заданием предоставить продолжение фарса, принятого с необыкновенно счастливым успехом”, все же оно — продолжение “Лумпацивагабундуса” — было встречено, что и понятно, намного прохладней. Зато на пьесу обратили внимание официальные органы. Император Франц указал тогдашнему полицей-президенту Вены графу Зедлнитцки на неприличность пьесы. Но цензура, которая регламентировала допуск пьес на сцену и имела предписание не пропускать намеки религиозного, политического и морального характера, не нашла в этой пьесе ничего предосудительного, напротив, обнаружила в ней предостережение от “вредных и губительных последствий беспорядочного образа жизни”.



Театр как индикатор времени

Леман, Ханс-Тис. Постдраматический театр. Издательская программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева. М.: ABCdesign, 2013. 312 с. Перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Н. Исаевой.

Предисловие А. Васильева.

Книга Лемана вышла в 1998 году. Термин “постдраматический театр” вошел в театраль- ный обиход, а немногочисленные пионеры оте- чественного постдраматического театра — ныне мэтры.

До нас наконец дошло интереснейшее ис- следование историографа, теоретика, аналити- ка этого феномена. Признаюсь, читать книгу нелегко, в том числе и по причине, что в ней идет речь о спектаклях, которые большинство критиков, теоретиков и зрителей не видели. Есть немногие счастливицы, которым легко чи- тать этот труд, потому что им известно, “из ка- кого сора он вырос”. Думаю, что не одна я, по- добно машинистке, возвращающей часть пере- печатанной рукописи романа “Иосиф и его братья” Томасу Манну, могу воскликнуть: “Ну вот, теперь хоть знаешь, как все это было на са- мом деле!” В предисловии Анатолий Васильев соединяет сарказм с пиететом в адрес русского театра. С одной стороны, постдраматический театр догнал русский театр, “чтобы дать ему пинка в задницу <...> чтобы вздрогнул, возму- тился, поссорился, заорал: черт-те что! И вер- нулся, наконец, к своему прошлому, когда он был только крепостным, а потом — и навсегда художественным!” (с. 11).

Перевод Натальи Исаевой этого труднейше- го в теоретическом плане труда блистателен, ибо создан (не сделан, не выполнен, но создан) человеком театра, кожей чувствующим его при- роду. Этим книга отличается от множества дру- гих переводов театральных изданий. Наталья Исаева широко образованна в области класси- ческой и современной философии. В четком остроумном предисловии “Теория постдрама- тического театра: пристрелка по движущейся мишени” она дает ключ к освоению книги, об- ращая внимание читателя на то, что Леман вы- водит генезис нового театрального явления, заявившего о себе в 70—80-е годы XX века, из предшествующей театральной и эстетической мысли, связывая постдраматический театр с по- стмодернистской теорией. Наталья Исаева под- черкивает, что эволюция, то есть переход к по- стдраматическому театру, начинается “с посте- пенного смещения акцентов с текста пьесы на

текст спектакля” (с. 18). Наблюдение важ- ное, помогающее осмыслить новое исполь- зование театральных знаков, создающих но- вый театральный текст. Предисловие Ната- льи Исаевой — достойный пролог к исследо- ванию Лемана, подготавливающее читателя, в том числе и психологически, к неожидан- ностям, подстерегающим едва ли не на каж- дой странице. К примеру, такой пассаж пере- водчицы, тонко передающей стилистику Ле- мана, не может не заинтриговать: “И мне не жаль, когда Леман бойко расправляется с “нар- ративом”, без сожаления выпроваживает за дверь сюжет, а с ним и плоскую механистиче- скую психологию” (с. 20). Это действительно так, тем не менее, Леман написал классиче- ское исследование, руководствуясь принци- пом историзма. Поэтапно рассматривая эво- люцию театрального искусства от антично- сти до наших дней, неоднократно подчерки- вая, как новорожденный театральный дис- курс постепенно освобождался от литератур- ного дискурса, на чем и основываются новые принципы режиссуры. В современном спек- такле могут сосуществовать разные театраль- ные концепции, которые не есть их простое сложение или соединение. Здесь хотелось бы получить определение, что есть постдрамати- ческий театр. Но получить об этом представ- ление можно лишь по прочтении труда. Ав- тор поэтапно прослеживает возникновение постдраматического театра, родившегося не на пустом месте, и его нельзя воспринимать вне связи с предшествующими формами. «“После”¹ драмы означает, что сама она со- храняется в качестве структуры “нормально- го” театра, но только в качестве структуры ослабленной и в значительной степени утра- тившей доверие <... > как почти автоматиче- ски функционирующая норма собственной драматургии» (с. 45). Начиная с 70-х годов между театром и драмой происходит все большее отчуждение и расстояние между ними увеличивается. Место диалога в при- вычном значении занимает “полифониче- ский” телесный диалог, продолжая идеи Арто. Эпический театр Брехта Леман считает

¹ Леман ряд определений и терминов выделяет жирным шрифтом.

всего лишь обновлением классической драматургии, поскольку нарратив в его театре играет большую роль. Постдраматический театр — театр послебрехтовский без политических акцентов, в котором он отводит большую роль режисерам. Перечислению их имен он отводит целую главу “Имена”. Анализируя спектакли Роберта Уилсона в ряде глав, Леман развивает идею о различии между литературным текстом и сценическим. Спектакли Уилсона он определяет как визуальную драматургию (с. 55). Из пред-драматических трагедий Расина Уилсон создает постдраматические спектакли, характерной чертой которых, в отличие от текстов Расина, является не напряжение, то есть его отсутствие. Есть ритм, семиотика тела, визуальный образ. В постдраматическом театре нет места мимезису, отсутствует трагический элемент из-за деконструкции и демонтажа текста, которые, по мнению Лемана, уже были заложены в классической драме, что отмечал Гегель в античной драме, представляющей “модель распада драматической концепции театра” (с. 74).

Дав краткий анализ классического и авангардного театра в терминологии Аристотеля, Гегеля и постмодернизма, Леман акцентирует внимание на постепенном разрыве между драмой и театром, то есть между литературным текстом и сценическим.

1880 год он называет кризисным для драмы, ссылаясь на Пиранделло и Крэга с его тезисом о том, что пьесу поставить нельзя. Этот ряд продолжается теорией театра жестокости Арто, Виткевича с его жадной “чистой формы”, “пейзажными пьесами” Гертруды Стайн, театром абсурда, который для Лемана в исследовании Мартина Эслина представляется постдраматическим театром 80-х (напомним, первое издание книги Эслина вышло в 1961 году), и Хайнером Мюллером с его особым отношением к тексту. Все это приводит к тотальному режиссерскому театру в отличие от режиссерского театра в общепринятом понимании. Тотальный режиссерский театр испытал сильное влияние молодежной субкультуры, привнесшей провокативный элемент, масс-медиа и документального театра 60-х, который Леман сравнивает с ритуалом и ораторией. В генеалогии постдраматического театра особое место занимают “Речевые пьесы” Петера Хандке, представляющие само-референцию, создающую новую, опустошающую реальность театральных знаков.

В формировании феномена постдраматического театра Леман отводит значительную роль символистскому театру с его эстетикой провокации, статики и монологическими формами. “Фауст” в постановке Грюбера и “Гамлет” Уилсона — примеры этому. Леман причисляет эти

спектакли к неолирическому театру, где сцена — «место некоего “письма”» (с. 93), то есть лирико-поэтический сценический текст.

Церемониальный характер постдраматического театра ведет начало от театра. Но через Метерлинка и Малларме непосредственно к Уилсону с характерным для него приматом сценического текста над литературным. Если Метерлинк считал, что его идея статического театра была реализована уже у Эсхила, то Леман доходит до парадоксального заявления: сценическая реальность избежала бы столь быстрого распада, будь в арсенале театра рубежа XIX—XX веков технические средства нашей эпохи. Возводя храм постдраматического театра, Леман закладывает в его фундамент акции дадаистов, смысл которых “здесь и сейчас”, насильственное вовлечение в действие публики футуристов, принцип концертных номеров кабаре, темп водевиля, приводящего к распаду театрального времени. Для сформировавшегося постдраматического театра характерна “диалектическая взаимосвязь застывшего времени и ускорения” (с. 101). Такое временное соединение приводит к доминированию атмосферы над нарративом, и вслед за Гертрудой Стайн Леман говорит о пейзажной пьесе, выливающейся в сценическое стихотворение. Монтаж образов, превращающих бессознательное в реальность, навеян экспрессионистами. Театральные тексты сюрреалистов с их провокациями способствовали и рождению перформанса.

Тадеуш Кантор, Роберт Уилсон и Клаус-Михель Грюбер создали образцовые формы постдраматического театра, воплотили идеи церемонии, голоса в пространстве, пейзажа.

Для Лемана театр Кантора — “космос художественных форм, зависающих где-то между театром, хэппенингом, перформансом, живописью, скульптурой, искусством предметов и пространства” (с. 114). Точно найденное слово “зависающее” раскрывается в анализе спектаклей “Виелополе, Виелополе” и “Мертвый класс”, особо выделяя в эстетике Кантора диалог между людьми и предметами, в частности кукол почти в человеческий рост, которых носят за собой актеры. Леман предостерегает от параллели с “актером-сверхмарионеткой” Крэга.

Склонный к парадоксу, Леман выделяет в эстетике Грюбера, который традиционные драматические тексты *дедраматизирует*, создание атмосферы и *состояния вещей*. Главным является *момент говорения*. Грюбер создает “постдраматическую меланхолию” (с. 122), *театр голоса* (с. 123). Он мастер про-

странства, в каждом спектакле создавая необычное место действия. Эти определения возникают в контексте анализа “Траурного спектакля”, в который вошли тексты Эсхила, Беккета, Лабиша и Клейста; “Ифигении в Тавриде” Гете, “Прометей” Эсхила в переводе Петера Хандке, “Последней ленты Крэппа” Беккета и ряда других.

Театр Уилсона для Лемана — театр метаморфоз, подобный происходящему в “Алисе в стране чудес”. В его театре действие заменяет превращение, рождая **“постдраматическую энергетику <...> превращая пространства сцены в пейзаж”**. В его спектаклях происходит *де-иерархизация* выразительных средств. Уилсон соединяет разные эпохи, культуры и пространства. Обращаясь к мифологии, он создает неомифический театр, в котором мифы есть образы. Созерцание превосходит интерпретацию (с. 130).

Вторая часть книги посвящена инструментарию, необходимому при анализе постдраматических спектаклей. В сущности, Леман использует научный словарь структуралистов и постструктуралистов с некоторыми добавлениями. Он вводит и новые понятия: визуализация и музыкализация театральных знаков. Последнее определение он заимствует у Элене Варопулю. Продолжая ее мысль, он говорит о звуковой семиотике на примерах спектаклей Уилсона, Брука, Мнушкиной, отмечая положительное влияние электронной музыки, расширившей возможности голоса и звука в театре. По его мнению, визуальная драматургия вытеснила драматургию в классическом понимании, в результате чего появился *театр сценографии*.

Леман абсолютизирует тело, которое «становится единственной темой», превращаясь в “техно-тело» (с. 156). Он часто использует характеристику Питера Брука “театр как таковой”, который Брук рассматривает в “Пустом пространстве”. Леман вкладывает в него иной смысл. В отличие от Брука, для него это определение вмещает множество характеристик, включая такую дефиницию, как клубная культура с обязательным для нее китчем. Он справедливо отказывает этому явлению в художественности, тем не менее, предпочитая этот, по его выражению, “плохой” театр рутинным постановкам “хорошего” театра. В спектаклях “плохого” театра он социальное событие, **“неурожайный театр”** (с. 198), из которого рождаются экспериментальные лаборатории.

Леман подробно исследует феномен перформанса, где место актера занимает “перформер”. В этой главе он говорит о концептуальном театре, то есть постдраматическом, в котором категории времени и пространства допол-

нены категорией тела, являющейся доминирующей. Один из примеров: по его мнению, актриса, отрезающая на глазах зрителей кончик языка, есть театр. Леман прибегает к дефиниции Теодора Адорно “мимезис боли”, рассматривая его в театре (постдраматическом), где боль не изображается, не играет, но испытывается самим “перформером”. Называя это “радостным актом” (с. 273), он ставит его выше катарсиса. Тут я не могу не вспомнить философскую книгу композитора Владимира Дашкевича “Великое культурное одичание”. Не могу и не хочу участвовать в “радостном акте” коллективного наблюдения чужой боли. Не хочу смотреть, по терминологии Лемана, “плохой” театр, как и противопоставляемый ему рутинный театр.

Леман неоднократно подчеркивает неоднородность и многообразие постдраматического театра и приходит к выводу, что это театр “эпохи выпавших из поля зрения образов и конфликтов”, что не означает “упадка театральности” (с. 305), и в основе его лежит “эстетика риска”, ради чего мы и идем в театр.

Погрузившись в исследование Лемана, я поняла, что видела единственный спектакль постдраматического театра и приняла его всей душой — “Счастливые дни Аранхуэса” Петера Хандке в постановке Люка Бонди. Его играли актеры-виртуозы, мастера психологического театра Дёрте Лиссевски и Йенс Харцер. Последнего незадолго до этого спектакля видела в роли Ивана в “Братьях Карамазовых” Люка Персиваля, лауреата премии Станиславского сезона 2012/2013 за вклад в развитие мирового театра.

Впечатляющий, подлинно научный труд Лемана многое проясняет в современной театральной ситуации. Леман, как в свое время Мартин Эслин, ввел понятие “театр абсурда”, дал название новому театральному направлению и расширил театроведческий инструментарий. Он блестяще анализирует (обратимся к привычному словарю) элитарные интеллектуальные постдраматические спектакли Кантора, Уилсона, Брука и других режиссеров и новые демократические формы и жанры этого феномена. Выбор широкий, на все вкусы.

Тщательный с научной и литературной точки зрения перевод Натальи Исаевой позволяет глубже понять это явление и не употреблять всуе, к месту и не к месту, словосочетание “постдраматический театр”. Анатолий Васильев, издавший книгу при поддержке Сергея Гордеева, как всегда не изменил своему потрясающему чувству новизны в театре, познакомив нас с современной театральной теорией.

Галина Коваленко



В конце минувшего года в столице прошел 3-й фестиваль малых и независимых театров и театральных групп «Московская обочина-2013». Нынешняя «Обочина» имела свои особенности. Во-первых, заметно поднялся возраст участников — и среди постановщиков, и среди сценографов, и среди актеров было немало профи средних и даже старших возрастов. Во-вторых, поиск нового языка общения с современным зрителем, новаторские изыски, поиск новых тем и небанального, свежего, незатертого взгляда на нынешнюю нашу жизнь строились на материале литературных сочинений наших современников. Но это были не только тексты, написанные в наши дни, а преимущественно драматургия и проза 60—90-х годов XX столетия. Л. Петрушевская, Б.-М. Колтес, И. Бергман, Э. Ионеско, В. Гуркин, И. Бродский, Вен. Ерофеев, Х. Кортасар — вот вполне уже ставшие классиками наших дней авторы литературных основ спектаклей в афише 3-й «Московской обочины». Обозначились и крайние точки: с одной стороны, была представлена пьеса «Икотка» молодого российского драматурга В. Зуева; с другой — была сыграна инсценировка рассказа И. Бунина «Чистый понедельник» и показана в форме срететированной читки по ролям знаменитая пьеса Г. Ибсена «Враг народа» («Доктор Стокман»).

Внутри фестивальной афиши возникали параллели и переклички. Начать с того, что фестиваль оказался в «рамочном обрамлении» поэзии. Первой в афише была постановка, соединившая манеру «Синей блузы» и элементы символично-поэтического действия, мистерии и докудрамы: «Маяковский. Совершенно секретно» (театр-лаборатория FUTURoom, режиссер М. Шмаевич). Это сценическое расследование судьбы, жизни и смерти поэта, а стержнем событий становятся его стихи. Завершался же показ спектаклем хозяев, недавней премьерой «Театрального особняка» — «Антидетектив» по поэме

Дружный марш по обочине

И. Бродского «Посвящается Ялте» (режиссер А. Васюков, художественный руководитель постановки Л. Краснов). И это тоже оказалось своеобразное поэтическое расследование, но скорее, философско-этическое: о том, где находятся границы, которые очерчивает для своего внутреннего взора человек, когда решается честно разобраться с самим собой.

Фестиваль показал, что независимые группы тяготеют к малофигурным постановкам. В афише сошлось сразу три моноспектакля! И вопреки обычным ожиданиям — дескать, будет скучно и монотонно, — это оказались темпераментные, страстные действия, с острым световым решением пространства, с необычной, почти танцевальной пластикой и экспрессивной манерой актерского существования на сцене.

Первым был показан моноспектакль «Ночь на пороге лесов» по произведению Б.-М. Колтеса — с грандиозной, подчас почти запредельной самоотдачей (порой даже разрушавшей форму действия) актера В. Любовского. Затем мы увидели «Москва — Петушки. Поэма» по знаменитому тексту Вен. Ерофеева — ироничную, необычайно нежную, трогательную и горькую, но полную надежды и обаяния замечательную работу С. Карякина. И третьим был сыгран моноспектакль по рассказу Х. Кортасара «Маргерит», (режиссер К. Демидов, хореограф А. Хасанов; театральная группа «Театркторозонет»). Здесь также актер Д. Старков продемонстрировал мощную самоотдачу, а смыслы текста и описываемых событий открывались через взаимодействие сложного пластического рисунка роли с игрой света, теней, бликов и полутонов.

Зрителям фестиваля были предложены и три дуэтных спектакля. Это «мужской дуэт», как бы бытовой сюжет наших дней, но на самом деле условно-фантастическая история «Икотка» по пьесе В. Зуева¹ (режиссер И. Глебо-

ва, Первая экспериментальная молодежная Вахтанговская студия «Турандот»). Театр «Музей человека» в режиссуре А. Гукова предложил инсценировку рассказа И. Бунина «Чистый понедельник» — историю любви, страсти, болезненного притяжения-отталкивания и обретения веры; обротное, психологически подробное действие с минимумом аксессуаров и предметов на сцене.

И чисто «женский дуэт», «Стакан воды» по давней пьесе Л. Петрушевской (режиссер Е. Соловьев, драматическая студия «Театраль») — тоже очень простая, условная сценография, тоже бытовая, подробный, проработанный до мелочей реалистическо-психологический рисунок ролей.

Почти в каждом спектакле господствовал режиссерско-сценографический минимализм сценических форм: в афишу были включены и три спектакля-трио, совершенно полярные практически по всем параметрам — по литературному материалу, творческой манере, зрительскому адресу. Но каждая работа вызвала неподдельный интерес и живой отклик зрителей. Одна из них — уже сравнительно давняя, накатанная и устоявшая постановка пьесы С. Носова «Страшилки обыкновенные» (режиссер К. Нерсисян, «Старый театр»). Это череда забавных, издевательских, в чем-то абсурдных, а в чем-то житейски узнаваемых и реалистичных историй, скетчей и эгзов, близких по манере и «ночным пугалкам» летних подростковых лагерей отдыха, и историям обэриутов. Театральная группа «Переулоч» п/р В. Красовского представила постановку Ю. Зайцева по пьесе И. Бергмана «После репетиции». Это ироничное, подчас саркастическое и весьма откровенное рассуждение знаменитого режиссера и драматурга о природе театра, природе театрального творчества, жажде одиночества и невозможности творить, опираясь только на внутренние резервы своей души. Ну, и еще одно актерское творчество, в сопровождении виолончелистки — спектакль режиссера Н. Харитоновой «Звуки и голоса» по циклу рассказов С. Козлова о Ежике,

¹ «Современная драматургия», № 4, 2011 г.

Медвежонке и Зайце. Снова мини-мум сценических предметов. Актер и две актрисы в черных лаконичных одеяниях, без всякого грима. И необычайная теплота и проникновенность общения со зрителями. Получился истинно семейный спектакль для юных и для взрослых: о хрупкой красоте мира и красоте дружбы и чуткого взаимопонимания.

Были на фестивале и крупноформатные постановки. Театр "ГМ" в режиссуре М. Фейгина представил лирико-ироническую, бытовую и в то же время поэтически приподнятую "Прибалтийскую кадрили" по пьесе В. Гуркина. Этот спектакль, как и ряд других работ фестиваля, показал, что и обычные зрители, и "продвинутая" публика по-прежнему ценят добротное реалистическое действие, в котором внятно рассказана история, а сам сюжет, режиссура и манера актерского существования обращены непосредственно к душе, к чувствам зрителей и явно берут за живое... Актерская экспериментальная мастерская "АктЭм" также показала многофигурный спектакль (но тоже решенный режиссером А. Дрозниным в минималистской манере "лаконичного театра") — "Лысая певичка" по пьесе Э. Йонессу. Издательский парадоксализм

знаменитой пьесы подчеркнут острой, но ясной режиссурой и актерским существованием на грани гротескной клоунады.

Были и еще две масштабные, объемные работы, вызвавшие неоднозначную реакцию зала. Независимый театр "Свеж" в режиссуре С. Азаряня сыграл инсценировку по давней повести О. Файнштейна "Кража". События происходят в семье, переживающей в Москве первые годы войны. Сложная композиция, длинный ряд ролей, не всегда сыгранных ровно; замечательно работающая юная актриса в роли девочки — главной героини.

Творческое объединение "Гнездо" представило композицию "Враг народа" ("Доктор Стокман") по знаменитой пьесе Генрика Ибсена (режиссер А. Гнездилов). Актеры сидели за большим столом, как бы среди зрителей. Очень продуманная, четко выстроенная ткань действия. Проработанные актерские работы (многие из которых весьма впечатляли). Актуальнейшая тема и этически необычайно жизненный современный сюжет. Но эта постановка, как и "Стакан воды" по Л. Петрушевской (и в какой-то мере "Кража" по О. Файнштейну и "Ночь на пороге лесов" по Кольте-су), обозначили важную проблему:

некое "устаревание" на наших глазах текстов, написанных сравнительно давно, но все же — нашими современниками, в наше время. Конечно, не текст сам устаревает, а какие-то его мотивы, какие-то его линии, темы, даже в чем-то форма и манера письма.

При всей камерности и минимализме ряда спектаклей в афише 3-й "Московской обочины", многие работы показали, каковы некоторые из актуальных направлений развития современного сценического языка. Например, современный театр все активнее и удачнее осваивает сочетание "волшебного", "мистического" пространства сценны с плоскостными изображениями — в том числе различного рода комбинациями световой партитуры с видеорядом. И, скажем, три таких непохожих постановки, как "Маяковский. Совершенно секретно", "Москва — Петушки. Поэма" и "Звуки и голоса", показали очень удачное вписывание видеoinсталляций в общую художественную композицию спектакля.

Своеобразное послесловие к фестивалю: его лучшие спектакли решено показывать на сценах "Театрального особняка". Уже сыграны "Звуки и голоса" и "Москва — Петушки. Поэма".

В. Б.

Лавка драматурга

В этой рубрике печатаются аннотации пьес из редакционного портфеля. Авторы и переводчики предлагают их вниманию театров¹.

Марина Ханмари

Королева Кукол и Зеркал

Сказка в двух действиях для младшего и среднего школьного возраста.

1 женская роль (25—30 лет), 1 мужская (30—40 лет), 6—8 детских (9—14 лет), 10 кукольных персонажей.

Никакого покоя не стало в Королевстве Кукол и Зеркал — днем люди, ночью — их привидения! Но если привидения так славно открывают и закрывают занавес во время представлений, то люди, конечно же, только мешают. Так может ли гордая Королева смириться с появлением труппы юных артистов-фокусников? Конечно же нет! Ее верный рыцарь протрубит в свой рог и вызовет их на поединок! Но в Королевстве Кукол и Зеркал все происходит вовремя, и пока не состоялся турнир, Королева и ее свита решают дать свое — настоя-

¹ По поводу размещения аннотаций авторы могут обращаться в редакцию по тел: +7 (495) 625-46-48 или электронной почте: moddrama@mtu-net.ru Редакция не несет ответственности за содержание этих материалов.

шее представление. Но при этом клоуны Трим и Трам становятся куклами! Ах, если бы только Королева могла понять, какая разница между куклами и живыми людьми. Но разве ей такое под силу? А как можно не прийти на помощь Триму и Траму? За измену попадает в темницу Верный Рыцарь Королевы, но наказана и сама Королева, и вот-вот разобьются вдребезги все зеркала — погибнет само Королевство. Но эта история не только об ошибках, но также об искреннем желании их исправить; она о дружбе, любви и верности, и прежде всего о любви к театру и ко всем тем, кто служит ему верно и преданно несмотря ни на что. Чудесным образом ожившая Королева отдает свою руку и сердце влюбленному в нее Рыцарю, а юные артисты становятся ее верными подданными.

Сказка о маленькой черной снежинке

4 мужских роли (одна возрастная), 2 женских, 4 детских (4 и 10–12 лет). 8 кукольных персонажей, танцевальная группа.

В этой музыкально-поэтической сказке так переплелись сон, явь и фантазия, что их невозможно отделить друг от друга. Одиноким старик день за днем припасает молоко и сметану в надежде, что у него когда-нибудь появится кот.

Маленького мальчика приглашает на танец маленькая белая Снежинка. Капризная принцесса небрежно произносит: “Фи!”, и вот уже злая Колдунья делает так, что весь снег становится невидимым, а последняя белая снежинка — черной. И черными она хочет сделать каждую снежинку, каждую льдинку и каждую каплю воды на Земле. Но у всех свои дела и заботы! Например, придворные, в особенности бывшие, озабочены только тем, чтобы быть придворными. Первый министр непременно желает быть первым. Король никак не может сочинить новогоднее обращение к перепуганному народу, а принцесса — получить в подарок черную снежинку! Спасаясь от преследования, Снежинка прячется в доме того самого одинокого старика, где узнает о коварном замысле Колдуньи и о том, что помешать ей может только она. Эта сказка прежде всего о любви каждой маленькой снежинки к нам, людям, о том, что все они нуждаются в нашей ответной любви и защите. О том, что один хочет всего и сразу, а другой отдает всего себя без остатка. О том, что, как бы плохо нам подчас ни было, всегда есть кто-то, кому еще хуже. О том, что ни зло, ни добро не исчезают бесследно.

Дудочка Факира

*Почти что сказка для почти что взрослых в двух действиях.
2 женские роли (25 и 200 лет), 7 детских (14–16 лет), 2 кукольных персонажа. Возможны варианты.*

Вот-вот прозвучит последний звонок. В шатре с золотым Набалдашником усядется Факир, и начнется сказка, в которой он, возмечтавший стать Великим Великаном, конечно же, им не станет. Но что если юные артисты рискнут по-своему сыграть финал такой, казалось бы, предсказуемой истории?

Вызов, кураж? А может быть, это желание рассказать о том не сказочном, а реальном добре и зле, которые подчас бывает так же трудно различить, как быль и небыль Некогого царства Небывалого государства? Царства, где обитают обожающие комплименты Нечисти, где вокруг заколдованного болота скачут одуроченные черти, а нет-нет да и налетает ненасытный Змей Горыныч. Именно туда Факир завлекает нечаянно сбившую золотой Набалдашник Саньку и своего любимого ученика Стеньку, чтобы, крадучись идя за ними следом, отыскать то самое заветное место, где наконец-то прозвучит его волшебная дудочка.

Но эта история не просто сказка. Это еще и попытка понять, как и почему появляются новые Факиры, желающие стать Великими Великанами. Это также история о дружбе, верности и о первой, только-только зарождающейся любви.

И вот пока Стенька хороводится с чертями, а Нечисть Пещерная Шикарная учит Саньку уму-разуму, Факир мечется по Запещерью, разыскивая их, и находит как раз в тот момент, когда они оказываются именно там, куда он так неистово стремился.

Телефон автора: (+358) 407022450, e-mail: m_hanmari@inbox.ru