

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

3 Современная

июль — сентябрь
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>
<i>А. Коровкин</i>	3	Тетки
<i>А. Молчанов</i>	31	Фолкнер
<i>В. Зуев</i>	43	Пусть-Хрустальный
<i>Д. Верясова</i>	57	Тушь, варенье, птеродактиль
<i>Ф. Нагим</i>	73	Фонарик
<i>Д. Ретров</i>	92	Как я провел воскресенье
<i>Ю. Поспелова</i>	107	Who is absent today?
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>Н. Саймон</i>	115	Повесы
<i>А. Николаи</i>	141	Очень дружная семейка. Телеграмма. Шутка
		<i>Критика. Теория</i>
	154—176	В пьесе и на сцене (рецензии <i>О. Булгаковой, В. Бегунова, А. Ивановой, Т. Купченко, С. Лебедева, В. Москвитина, И. Сафуанова</i>)
<i>Е. Соколинский</i>	177	О классике бедном...
<i>А. Молчанов</i>	183	“Драматургия — это структура” (интервью <i>С. Новиковой</i>)
<i>И. Вырыпаев</i>	189	“Есть всего один импульс — творческий” (интервью <i>С. Лебедева</i>)
<i>И. Болотян</i>	196	Вернуть героя в “центр”
<i>П. Богданова</i>	204	Смерть драмы
	212	Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков (продолжение)
		<i>История. Библиография</i>
<i>Е. Панфилова</i>	218	“Энциклопедия пародий”
<i>Я. Благодаров</i>	223	Смешное сборище, или Мещанская комедия
<i>А. Ляпина</i>	244	Герман Банг и Всеволод Мейерхольд...
<i>В. Мейерхольд</i>	249	Короли воздуха и Дама из ложи
<i>П. Руднев</i>	255	Неопределившийся
<i>С. Стахорский</i>	257	Федор Волков: между мифом и фактом
		<i>Хроника. Информация</i>
		113, 216—217, 263—264

На обложке. Московский университет в конце XVII века. (К публикациям на с. 216—240).

2-я стр. обл. “Кухня” А. Уэскера (“Современная драматургия”, № 4, 1994 г.) в театре “Сатирикон”, постановка К. Райкина. Сцена из спектакля.

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

Пространство праздника

Мое знакомство с творчеством Александра Коровкина началось с предложения принять участие в антрепризном спектакле “Тетки”, который начинали репетировать. Попросила прислать пьесу. Прочитала список действующих лиц и вспомнила, что чуть похожих персонажей уже встречала в спектакле Театра им. Гоголя, очень давнем спектакле со Светланой Брагарник в главной роли. Прочитав пьесу до конца, поняла, что отчасти похожими оказались только главные персонажи, то есть сами тетки. И что на спектакле в Театре им. Гоголя мне было совсем не смешно, хотя это тоже была комедия.

В пьесе, которую я прочла сейчас, было столько свежести и так много смешного, что я согласилась участвовать в предложенном проекте с радостью.

Пьес, написанных на актрис моего возраста, почти нет. Они все наперечет и много раз играны нашими знаменитыми мастерицами сцены, а потому и удел повзрослевших актрис весьма печален.

Найти роль для возрастной актрисы очень трудно, поэтому пьеса А. Коровкина просто находка для театра, радость для завлита, ищущего пьесу, и счастье для актрис “нежного” возраста.

Роли в пьесе интересны все, авторские ходы неизбиты и юмор хорошего уровня.

Придя на первую репетицию, я познакомилась с режиссером Володей Устюговым. Он произвел на меня удивительное впечатление: настолько заразительно, интересно, увлеченно и талантливо рассказал, как он этот спектакль себе представляет, предложил нам, опытным актерам, настолько неожиданные и парадоксальные ходы, что я влюбилась в его режиссуру мгновенно и еще больше оценила достоинства пьесы. Она дает возможность для безграничного творчества. Чистое пространство праздника для актера в совместной фантазии с партнерами и режиссером.

Я — то счастливое исключение, которое подтверждает правило. Играю много. К счастью, так сложилось, что к моему недавнему юбилею играла в семи пьесах прекрасных и самых разных авторов: Сэмюэль Беккет, “Счастливые дни”; Вуди Аллен, “Пули над Бродвеем”; М. Цветаева, “Федра”; А. Островский, “Бешеные деньги”; Айвон Менчелл, “Девичник Club”; Альберт Гурней, “Любовь. Письма”; Пьер Нотт, “Две дамочки в сторону севера”. И все роли главные, не проходные, а потому мое суждение — это не впечатление актрисы, изголодавшейся по ролям и кидающейся на любое предложение.

Заинтересовавшись автором, я прочитала другие его пьесы¹, написанные ранее, и увидела, как от текста к тексту Александр Коровкин взрослеет, растет и оттачивает мастерство. Вообще, к пьесам такого жанра, как “Тетки”, а именно комедии положений, у нас относятся с предубеждением. Имею в виду, к новым пьесам авторов, пишущих в этом жанре. Зато с каким благоговением оглядываются, например, на Тирсо де Молина. А как иначе? Классик! Хотя комедии его намного скучнее (позволю себе такое хамство). Мы расточительны, не ценим легкости и воздушности таланта!

Я бы хотела, чтобы Александр Коровкин написал пьесу для меня. Желаю ему удач во всех его начинаниях и верю в их счастливое продолжение.

А “Тетки”, думаю, быстро разойдутся по театрам и принесут много радости актерам и зрителям, которые очень чутки ко всему талантливому.

Вера Алентова

¹ В “Современной драматургии” опубликованы: “Около любви” — № 3, 1999; “Кукла для невесты” — № 3, 2001; “Палата бизнес-класса” — № 4, 2011 г. (Ред.)

Что такое гелертер?

Готовясь к беседе с Александром Молчановым, наш корреспондент Светлана Новикова прочитала его новую пьесу, публикуемую сейчас журналом.

С. Н. У меня ощущение, что “Фолкнер” написан не автором “Убийцы”¹, “Дневника Шахида”² и “Снежного городка”, а совершенно другим человеком

А. М. Но, безусловно, москвичом. И она — про других людей.

С. Н. Начинаешь читать: муж, жена и полумифический любовник. Камерная вещь...

А. М. (Смеется.) Буржуазная штучка для антрепризы: кто прячется в спальне?

С. Н. А через несколько страниц понимаешь: вещь философская. Она выходит на такие психологические глубины... Я поняла ее как семейное пространство, в котором людям не хватает воздуха и они вынуждены фантазировать.

А. М. Мой герой писатель. Меня занимает тема жизни с творческим человеком. Как он влияет на свое окружение? Станиславский, например — как он действовал: напрямую на людей, которые с ним общались. Или опосредованно — через книги, спектакли. Или Гротовский — у него же нет почти ничего, книг он не оставил. Есть несколько статей и три снятых на пленку спектакля, в которых ничего не разобрать. А он продолжает на людей действовать... Я считаю: как XX век был веком Станиславского, так XXI будет веком Гротовского. Почему Гротовского? Я думаю, он был “радиоактивен”, рядом с ним нельзя было находиться.

С. Н. Гений опасен для окружающих?

А. М. В деревне, где я вырос, у наших соседей росло очень красивое дерево. Но оно выпивало все соки из земли — у них ничего не росло. Когда соседи срубили дерево, сразу стало голо, некрасиво, зато в огороде все стало расти. Так и талантливый человек. Он может выпивать из своей семьи все соки. Я думаю, что в “Фолкнере” ситуация такова... Есть такой немецкий термин “гелертер”, обозначающий героя вроде Фауста в начале книги Гёте. То есть ученый, знающий теорию, но не знающий, как применить ее на практике. Герой пьесы “Фолкнер” — такой вот гелертер. Он много говорит об искусстве. Но все его высказывания — ерунда. Настоящий творец там женщина, которая рядом с ним. Она задавлена мужчиной. Он дерево, а она — цветок, который вырос рядом с ним. Искусство не отражает действительность, а создает ее. Знаете, есть гипотеза: наша планета Земля и вообще Вселенная устроены так, как необходимо нам, людям. Мы можем жить только в таких условиях (вода, атмосфера и прочее). Чуть-чуть в другую сторону — и мы не могли бы существовать.

Полный текст беседы читайте на с. 183

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

² Там же. № 4, 2007 г.

В поисках счастья

Если задаться целью, то можно провести такой флешмоб: выстроить всех учеников Коляды в одну шеренгу, затылок в затылок, по годам появления на семинаре, и получить длинную очередь от дверей нашего театрального института до памятника Ленину в Екатеринбурге или от нового здания “Коляда-театра” до общественной “бани с колоннами” на улице Первомайской. По-прямой — метров триста, средняя спринтерская дистанция. Нам, выросшим в советских очередях, проще мыслить буквальными категориями — очередь же стоит за чем-то, каждый желает приобрести что-то? А что? Успех? Да. Признание? Да. Но думаю, главное для всех — желание быть услышанным. Конечно, как в любой очереди, попадают люди случайные: помню на семинаре женщину лет шестидесяти, которая работала на трубном заводе и хотела писать пьесы о жизни рабочих. Потом она сказала: “Я отойду на пять минут” — и больше не вернулась.

С Зуевым по-другому. Владимир в “голове” этой очереди, он поступил к Коляде раньше других, кажется, учился вместе с Сигаревым и Богачевой и отличался особым взглядом на суть вещей. В первую очередь Владимир — поэт. Он всегда был для меня поэтом, который пишет пьесы. И это принципиально важно, потому что поэтический дар очень трудно укладывается в “схематичность” драматургии. Как сохранить себя как поэта в рамках театральной и очень навязчивой условности?

“...я однажды двину далеко
за предел, во внешние просторы,
заводить с собою разговоры,
смыслу отдаваясь целиком,
обретая точку для опоры...”

Внешне Владимир не похож на поэта: нет в нем роковой богемности, кудрей нет (взгляните на фотографию справа), в его глазах не “туманность”, а едкая насмешка, и главное — он носит очки в строгой оправе, что окончательно разрушает образ стихотворца. Побреем Пушкина, пририсует ему очки — и получим Владимира Зуева.

Конечно, его минималистичные пьесы¹ внешне напоминают пьесы Коляды и по содержанию, и по построению, но нет в них “жесткости”, присущей нашему мастеру. Владимир создает мир более “мягких, податливых” людей, и это его принципиальный авторский выбор. Как и в новой его пьесе, публикуемой на этих страницах, герои Зуева прячут в себе поэзию, умышленно недоговаривают, не раскрывают свой объем, предлагая нам узнаваемые маски и образы повседневности. Работая с реальностью, поэт неожиданных образов уступает место предсказуемому драматургу, указывая таким образом на “типичность”, “схематичность” трагического настоящего. Из чего и вытекает название диалогии “Удельный вес счастья”. На первый взгляд, название сомнительное, но после прочтения становится очевидным, что иначе назвать нельзя. Герои Зуева хотят, жаждут счастья. А какое оно, это счастье? Что это, счастье? Как устроено, из чего? Нет ответа ни у Зуева, ни у Чехова, ни у Шекспира. Или я, по крайней мере, надеюсь, что нет. Ведь ответ на банальный вопрос о счастье делает абсурдным существование последующих поколений литераторов. Зачем писать, если ответ на главный вопрос уже найден? Впрочем, это уже другая пьеса.

Владимиру Зуеву желаю никогда не расставаться с внутренним конфликтом “поэт — драматург”, который и будет дальше гнать автора по скользким лабиринтам творчества, а читателям желаю терпения, потому что драматургия Зуева как шорох часов: главное — дождаться боя.

Олег Богаев

¹ В “Современной драматургии” напечатаны: “Мамочки” — № 4, 2006; “Чужие здесь не ходят” — № 4, 2007; “Детский мир” — № 4, 2008; “Икотка” — № 4, 2011 г. (Здесь и далее прим. ред.)

² Мы публикуем первую, вполне самостоятельную, “женскую” часть этой диалогии. “Мужская” называется “ГТО”.

“Свободный театр-2014”

Феноменология человека

Журнал “Современная драматургия” публикует четыре пьесы из шорт-листа конкурса “Свободный театр”, ныне возобновленного после нескольких лет пребывания в анабиозе.

Две пьесы на троих героев, вынужденных обитать под одним кровом, принадлежат перу молодых авторов Дарьи Верясовой и Юлии Поспеловой. В первой из них, “Тушь, варенье, птеродактиль”, две сестры развивают свои застарелые конфликты. Сюжет очень напоминает «Трамвай “Желание”», но перенесенный в наше время, на Петроградскую сторону. У старшей сестры Ольги — бывшей пианистки, чья карьера завершилась с переломом руки, — идеалистическое мировосприятие, перфекционизм, желание образовать и обустроить сестру младшую. Ее несвоевременный визит в Петербург сродни нашествию. Младшая сестра Женя прекрасно живет и без нее, не думая о принципах и регуляции быта. Когда конфликт достигает апогея, она просто уходит, внезапно уезжает с “перспективным” любовником, оставляя “завоевательнице” квартиру и инфантильного, апатичного бойфренда Тимура ей на попечение, словно бы отдавая сестре свою судьбу, которой та так хотела управлять.

В пьесе “Who is absent today?” Ю. Поспеловой мы видим, как город постепенно съедает мигрировавшего провинциала, отбирает силу. Нет видимой причины, но социальный аутизм, безразличие, демотивированность превращают человека в овощ, чьи сны наполнены содержанием и активностью, но явь, реальность патологически пусты. Комната Вадима в идеальном порядке, будто никто в ней не живет, каждый день тщательно исполняемая процедура надевания и снятия глазных линз только и напоминает о присутствии человека в реальности. Юлия Поспелова в аллегорической форме рассказывает о частом феномене современного человека: потере воли к жизни, обесмысливании существования.

“Фонарик” Фариды Нагима — история ностальгического, сентиментального свойства. Двое немолодых людей вспоминают прошлое, играя себя и свое окружение. Тема пьесы: история нужна только ее свидетелям, ценности прошлого (в данном случае советского) оказываются важными только в символическом значении, но теряют значение для тех, у кого нет памяти. Советская интеллигенция гибнет в шуме времени, оставляя нам сокровища особого стиля человеческого общения.

Денис Ретров написал монолог взрослеющего ребенка “Как я провел воскресенье”. Из радужного школьного сочинения, после которого тинейджер решает стать писателем, вести дневник, ткется печальная история первого соприкосновения с жесточайшей реальностью взрослого мира, погружение из рая безмятежности в ад узнавания того, что содержит ящик Пандоры.

Павел Руднев



Если пройти мимо огромного здания на углу Страстного бульвара, к которому приклепан Театральный центр СТД России, и нырнуть в широкие стеклянные двери в тыльном отростке са-мого эсэдэшного особняка, то можно попасть в так называемые Боярские палаты. Эти крестово-купольные сводчатые помещения (назвать их просто комнатами компю-клавиатура не нажимается) минимально приведены в божеский вид, снабжены возможностью ставить какой-никакой пространственно-сценический свет, подключать компьютеры, звуковую и музыкальную аппаратуру. И вот в эти древние краснокирпичные неоштукатуренные стены удачно и органично вписалась программа литературно-театральных читок и демонстраций драматургических сочинений под общим названием “Открытая история. Театр”.

Авторы идеи и модераторы — драматурги Ольга Михайлова, Елена Исаева и Ксения Драгунская; директор — Людмила Циш-ковская; исполнительный продюсер — Варвара Пушкарская. Перед началом каждой читки-показа Ольга Михайлова формулирует для пришедших зрителей смысл и задачу проекта: показать-озвучить в свободном игровом пространстве (в виде срепетированной читки или полужизни, наброска спектакля) новые пьесы на историческую тему или об известных исторических персонах, но написанные современными авторами. Выбор пьес определяется не только “историей”, “персоной” и теми возможностями, которые открывает этот материал для театра, но и литературными достоинствами самих текстов.

Можно сказать, что проект этот чрезвычайно актуален, навен, что называется, самим духом нашего проблемного времени и разворачивается очень вовремя. Да, конечно, представляется важным преодолеть определенные застоявшиеся драматургические и театральные стереотипы того, как

История оживает в Боярских палатах

надо говорить об истории и исторических фигурах, что выбирать из исторического материала, как строить сюжет, показывать характеры и т.п. Важно также не-сколько “подправить” полемические залеты, перхлесты и заблуждения нью-драмы и докудрамы — тут, в наследии постмодерна и его игр со смыслами, в борьбе за опровержение прежних канонов, “актуальная пьеса” породила уже свои “новые штампы”. Но самая главная задача проекта “Открытая история. Театр” — это вернуть нашему коллективному общественно-художественному мышлению интерес к истории, к тому, из чего вырастаем мы нынешние и наша современная жизнь. Повернуть нашу душу и ум глазами в прошлое, в его глубины и противоречия, из которых, между прочим, вырастают грандиозные прозрения и совершаются немислимые взлеты.

То, что называется ныне “раскрытием исторической темы” и несется к нам с кино- и телеэкранов, изливается со страниц книг и разнообразных периодических изданий, из уст госдеятелей и чиновников от культуры, из виртуального пространства Интернета, порой иначе как безмозглой дурью и не назовешь...

Дело ведь не только в том, что история и судьбы исторических персон поучительны. Главное — сам по себе замечательный, интереснейший материал для художественного творчества и житейских аналогий. Вернуть историзм в наше мышление. Вернуть заинтересованное увлечение историей. Вернуть кайф от соприкосновения с историей. Это и есть один из главных смыслов такого проекта, как “Открытая история. Театр”. И не случайно обсуждения увиденного с участием специалистов театра, зрителей, авторов пьес, постановщиков и участников читки проходят бурно, увлеченно и заинтересованно.

Вот несколько читок-показов, уже прошедших в рамках этого

проекта.

“Святая блаженная Ксения Петербургская в житии” Вадима Леванова, читка, срежиссированная Гарольдом Стрелковым. Это гирлянда эпизодов из житейного (а не бытового) повествования знаменитой Ксении Петербургской. (Принцип связи этих эпизодов в чем-то внутренне родственен тому, как на иконе, посвященной житию того или иного святого или тому или иному библейскому эпизоду, вокруг основного изображения располагаются повествовательные клейма-эпизоды). Эта пьеса, кстати, уже поставлена в двух или трех театрах (в том числе и в Петербурге). Текст по структуре и форме — психологическая драма. Но подступаться к этой пьесе и очерченному ей материалу совсем не просто — ибо, по сути, это совершенно небытовой и как бы внеисторический сюжет, хотя и с массой знаковых, типовых житейских подробностей. Кстати, у постановщиков этого текста теперь будет возникнуть и проблема с лексическим материалом: там довольно много нецензурных слов, а ныне это “низзя”... Гарольд Стрелков, начав обсуждение, рассказал, что в Петербурге в его небольшом театрике нередко сам драматургический материал по объему и длительности показа оказывается много-много короче, чем разговор о нем. А по тому, как Стрелков вел дискуссию и какие вопросы задавал присутствующим, было понятно, что у него накопились какие-то внутренние, принципиальные проблемы во взаимоотношениях с нынешними поисками в современном сценическом искусстве.

“Толстого нет” Ольги Погодиной-Кузьминой. Режиссер Марина Перелешина (она, кстати, в качестве актрисы участвовала в предыдущей читке по пьесе В. Леванова). В этой истории, вправду, Льва Толстого нет. Есть его жена, многочисленное семейство и прислуга, а также разные пришедшие люди. Все разворачивается незадолго до ухода из Ясной Поляны и смерти писателя. Склоки, дразги,

Окончание на с. 216



Нью-йоркский “монстр”

Популярнейший американский драматург Нил Саймон, предки которого были одесситами, родился 4 июля 1927 года, что в немалой степени знаменательно. Четвертое июля — День Независимости, любимый и широко отмечаемый праздник в США. Саймон появился на свет в Бронксе, одном из пяти округов Большого яблока, как именуют Нью-Йорк его жители. Действие почти всех пьес Саймона, а их более тридцати, происходит в Нью-Йорке, и персонажи его пьес, как правило, нью-йоркцы, спящие по его улицам, работающие в тамошних офисах, забегаящие в бары и ночные клубы.

Когда Саймону предложили написать предисловие к собранию его пьес, он сочинил эссе “Портрет писателя-шизофреника”. Оно открывалось выразительной семейной сценой, имевшей реальную подоплеку. Вскоре после свадьбы между драматургом и его женой (неизвестно, какой по счету: он был женат пять раз) состоялся “чемпионат тяжеловесов”, начавшийся с взаимных оскорблений и закончившийся тем, что супруга влепила ему в глаз здоровый кусок замороженной телятины (по мнению Саймона, поступила правильно). В сущности, этот эпизод, взятый из жизни, типичен почти для всех его пьес, многие из которых в той или иной степени автобиографичны.

Автобиографизм — одна из прочных традиций американской литературы. Английский критик Бенедикт Найтингейл упрекает американскую драму в “перегрузке пеленками”. Ему возражает крупнейший американский критик Роберт Брустин, отмечая непреходящее значение семейной пьесы, доказывая, что первопричиной политических ошибок является “неисследованность отношений родителей и детей: семейная и политическая амнезия связаны”¹. Нил Саймон в русле этой традиции продолжает собственные исследования.

Его путь к творчеству типичен для американских писателей, обязательно проходивших “свои университеты”. Голодное детство в эпоху Великой депрессии, когда едва ли не единственной связью с жизнью были немые фильмы Чаплина, ставшие для него профессиональной школой; далее служба в армии, незаконченный университет, работа на радио и телевидении. Он писал скетчи. Его соавтором неоднократно был Вуди Аллен.

Первая же комедия, “Повесы”², сейчас впервые публикуемая в России, была поставлена на Бродвее и принесла ему известность, которая затем только увеличивалась, превращаясь в громкую славу, востребованность на сценах едва ли не всего мира. В

нашей стране хорошо знают его пьесы “Билоси-блюз”, “Последний пылкий влюбленный”, “Весельчаки”, “Босиком по траве” и другие.

Доброжелательные критики ведут литературную родословную Саймона прямою от Менандра, называют “Шекспиром / Мольером наших дней”. В действительности же он лишь автор “хорошо сделанных пьес”, и если уж с кем-то его сравнивать, то с английским собратом Ноэлем Кауардом. Пьесы Кауарда элегантны, с легким стремительным диалогом, в котором часто угадывается стиль интеллектуальной богемы, в то время как не менее остроумный, легкий, стремительный диалог Саймона, напоминающий игру в пинг-понг, вполне демократичен. В нем много бытовизмов, его персонажи — обычные люди обычных профессий. Лучшую характеристику им дает сам автор, приоткрывая дверь в свою творческую лабораторию: «Смотрю на себя в зеркало и вижу монстра. Если это монстр, почему у него такой открытый взгляд и почему он с такой добротой смотрит на мир? Если это человек, почему он взирает на себя с таким отвращением и презрением? Ночь. Битва со сном. Человек устал, но писатель не знает усталости. Он полон идей, вокруг него толпятся персонажи со своими конфликтами и ситуациями. “Черт бы вас побрал! — вопиет нутро писателя. — Дайте мне поспать!” Наступает утро, на лице человека следы бессонной ночи. Монстр свеж и готов к работе. Человек через силу тащится на кухню, чтобы через силу впахнуть в себя какую-то еду, чтобы монстр мог жить, видеть, изучать и в конце концов принести себя в жертву листу бумаги в пишущей машинке, напечатав перечень придуманных персонажей, которые будут идентифицироваться с реальными людьми. Им будут симпатизировать, смеяться над ними, подбадривать, восхищаться или игнорировать. Автор печатает восхитительное название: “Новая комедия... такого-то”³».

В 1983 году появился театр, носящий имя Нила Саймона: живущие драматурги никогда прежде не удостоивались такой чести — только он, обладатель самых престижных профессиональных наград своей страны: “Оскара”, премии Тони и Пулитцеровской премии. Он любимый автор демократического зрителя, видящего в его супружеских парах, взрослых детях и подростках себя, свою жизнь, свои проблемы. Интеллигенция ценит его за неиссякаемый юмор, продолжающий традиции Марка Твена и Чарли Чаплина, за узнаваемые, очень жизненные ситуации, лиризм и грусть, без которых жизнь была бы неполной.

Галина Коваленко

¹ *Brustein R. Combating Amnesia. // Brustein, R. Who Needs Theatre: Dramatic Opinion. N.Y., 1987. P. 80.*

² Оригинальное название “Come Blow Your Horn”.

³ *Simon N. The Collected Plays of Neil Simon. Introduction. Portrait of the Writer as a Schizophrenic. Vol. 1. N.Y., 1971. P. 9.*

Содержание малой формы

В № 2 нашего журнала за 2012 год вы могли прочитать статью о творчестве классика итальянской драматургии Альдо Николаи, предваряющую публикацию одной из его многочисленных полноформатных пьес “Кто здесь террорист?”¹.

В этом номере печатается одноактная пьеса и два монолога для театра, что обогащает наше представление о диапазоне мастерства писателя.

Малая театральная форма занимала в творчестве Николаи особое место. С полным правом можно сказать, что именно он вернул ее на сцену итальянского театра. Широко распространенная в конце XIX века форма монолога вскоре оказалась на периферии театра — актеры отдавали предпочтение многоактной пьесе. Редко кто из больших актеров обращался к одноактовкам или монопьесам. В основном они шли на сценах небольших “подвальных” театров — владельцы крупных, как правило, отказывались заниматься этим малопривлекательным для них делом. Да и драматурги с большой неохотой тратили время на подобные формы. Альдо Николаи не был исключением.

Но в начале 50-х годов у него произошла встреча, повлекшая резкую смену его отношения к одноактовкам и монопьесам. В одном из таких “подвальных” театриков он познакомился с очень популярной в те годы театральной и киноактрисой Паолой Борбони.

Дальше рассказывает он сам.

“Паола была необыкновенная актриса. Она позволяла себе делать на сцене то, от чего шарахались другие. Она постоянно что-то придумывала, экспериментировала, расширяя границы творческой свободы. Театральный монолог казался ей самым подходящим инструментом для этого. Первое, что она сказала мне, едва нас познакомили:

— Альдо, напиши для меня монолог шлюхи.

— Я подумаю, — ответил я, совсем не собираясь делать это.

С этого дня каждую ночь ровно в три часа у

меня звонил телефон, и в трубке раздавался бодрый голос Паолы:

— Альдо, что там с моим монологом?

Как-то раз я, как мне показалось, аргументированно, постарался выпутаться из этой ситуации.

— Паола, никак не пишется, — сказал я, — я незнаком ни с одной шлюхой твоего возраста.

Паоле в то время было уже за пятьдесят.

Ничего не ответив, она положила трубку. Я вздохнул с облегчением, подумав, что наконец отвертелся. Я плохо знал Паолу. Она позвонила следующей же ночью:

— Альдо, я провела сегодня потрясающий вечер! Ни за что не догадаешься с кем! С проституткой, которой шестьдесят два года! А она все еще пользуется спросом! Она мне порассказала такое! В общем, она согласилась встретиться с тобой сегодня вечером!..

Я вздохнул. Мне не оставалось ничего другого, как смириться со своей участью”.

Так был написан первый монолог, блестяще исполненный Паолой Борбони у рампы туринского Коммунального театра. За ним последовали новые в исполнении той же Паолы. Между прочим, и сам автор иногда разыгрывал с ней на сцене свои одноактные диалоги.

Монологами Николаи увлеклись и другие известные итальянские актеры. Альдо вошел во вкус. В результате им было написано более двадцати одноактных пьес и пятьдесят театральных монологов, с успехом шедших и продолжающих идти на подмостках многих театров мира.

Как и в “больших” пьесах, драматург оставался верен себе и в малых. Присущие ему ирония и юмор, сдобренные хорошей порцией легкой грусти, поэтичность, парадоксальность, а порой и макабризм даже выигрывали, поданные зрителю в концентрированном виде.

В этом вы можете убедиться, прочитав представленные здесь работы Альдо Николаи.

Валерий Николаев

¹ Это было второе обращение к творчеству драматурга после комедии “Гамлет в остром соусе” в блестящем переводе Н. Живаго (№ 4, 2002 г.).

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Премьеры Театра Наций

“Я — счастливая!”

“Жанна” Я. Пулинович¹

В новой постановке играет Ингеборга Дапкунайте, ее героиня — self-made woman родом из 90-х. Ярослава Пулинович — драматург молодой и уже очень известный. Она привлекла к себе внимание пьесой “Наташина мечта”² — исповедью девочки из детдома, встретившей, как ей кажется, любовь и ради нее готовой пойти на преступление. С тех пор было много других пьес. Но тема стремящейся к женскому счастью хищницы остается для писателя наиболее близкой.

На этот раз ее героиня — дама в годах. Возраст Жанны приближается к пятидесяти. У нее роскошная квартира, она модно и со вкусом одета, ест правильную еду и принимает ванну с лепестками роз.

Первый выход Дапкунайте напоминает о ее роли в “Утомленных солнцем” Михалкова — та же юная стремительность походки, энергия, свежесть, ослепительная улыбка. Рядом с молодым любовником Жанна чувствует себя красоткой, не умудренной жизненным опытом. Однако эта жизненная роль для нее мимолетна. Андрей признается, что уже год встречается со студенткой, которая теперь на сносях, и уходит к ней. С его уходом для Жанны рушится не только любовь и привязанность, но и тщательно выстраиваемый образ себя — счастливой женщины, которая решает неразрешимые проблемы и как летящая бабочка порхает с цветка на цветок. Сияние исчезает с лица актрисы. Сжатые губы, сведенные брови, обжигающие холодностью глаза — настоящая Жанна сидит на кровати, прямая и собранная, как солдатик. Дальше, даже когда она срывается снова в легкость и игру, беззаботность больше не осенит ее лица.

“Жанна” — пьеса о провинциальной жизни. В Театре Наций, хоть и оставляют неприкосновенным текст, действие происходит скорее в столице. И героям и обстановке придан столичный лоск. Внешность Ингеборги Дапкунайте, тонкость ее фигуры и “иностранная” литовская красота придают несомненное благородство не такой уж, может быть, изящной героине. Сияющие черным лаком апартаменты Жанны (художник Полина Гришина) напоминают скорее номер в дорогом

отеле, чем квартиру частного лица. Даже квартира Андрея и Кати оборудована мебелью из “Икеи”. Стильной простоте пространства соответствует такая же выверенная актерская игра. Верные интонации, мелодраматизм и нажим, где нужно, почти плач у Андрея (Александр Новин), простонародные ноты готовой заголосить Кати (Надежда Лумпова), с силой сквозь зубы произносимые Жанной слова — все подается в нужной пропорции, без жирных линий и срыва в слезливую стихию мыльной оперы — и это прежде всего заслуга режиссера Ильи Ротренберга.

Снежный ком тяжелых событий накрывает Андрея и его девочку-жену. Происходит это уж как-то совсем в одночасье. Жанна устраивает так, что никто не берет Андрея на работу. Пропадают деньги, вложенные в квартиру-новостройку. Хозяйка выгоняет их из съемного жилья и насылает бандитов как раз в тот момент, когда Катя родила. Ее почти мгновенно выписывают из роддома, и вот она, побродившая по городу в дождь, стоит, больная, на пороге Жанны. К этому надо добавить, что у обоих героев есть небольшие монологи-исповеди, из которых ясно, что жизнь их и их родителей не была хоть как-нибудь сладка. Зато их дети борются за свой кусок пирога, чтобы было немного счастья, тепла и уюта.

В каком-то смысле банальна и дальнейшая история Жанны. Она сначала пытается соблазнить партнера по бизнесу (Андрей Фомин). Но тот этап своих любовных походов уже пережил. Устраивает девичник с мальчиками по вызову — с переодевания-

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

² Там же, № 1, 2009 г.

ми в роскошные, но и чуточку карнавальные (по функции, но не виду) вечерние платья (какие бы костюмы здесь мог сделать Коляда — драматургический наставник Пулинович), исповедуясь стриптизеру, как, отчаявшись, провернула авантюру с макаронами, и с этого начался ее бизнес и путь вверх. Но, как будто этого мало, приходит на могилу отца и выговаривает свои жгучие, нанесенные им неисправимые обиды. Как он выгнал из дома ее и большую раком мать, как после смерти матери Жанна скиталась по чужим углам, как ненавидела его, пьяницу, и его новую жену и детей. Как до сих пор проклинает их. Тут еще появляется тетка, готовая несчастную Жанну пожалеть. Но та, не терпящая сантиментов, прекращает ее рыдания. Балансирование на грани массового и настоящего искусства — ключевая черта этой постановки и этого текста.

Вал чернушных, выжимающих слезу подробностей совмещает в себе признаки “новой драмы” и антрепризной мелодрамы одновременно. От последней здесь складывающиеся в единое действие подробности, когда каждый мотив получает продолжение в следующей сцене. От “новой драмы” — почти документальная правдивость. Легко представить себе, что монологи сделаны на основе вербатима, натуральной жизни, схваченной на диктофон, а также живой язык, когда речь выдает происхождение героев — деревенское происхождение Кати и Андрея, плебейскую закалку Жанны.

Драматургически “Жанна” напоминает ранние пьесы Сигарева — “Пластилин”, “Черное молоко”¹, “Агасфер”². Поток тяжелых жизненных обстоятельств, катастрофических неудач приводил сигаревских героев к краю, за которым им открывались иные сферы бытия. Во всех этих пьесах были полностью условные сцены, выводящие происходящее на символический уровень. Например, расстрел обидчиков из водяного пистолета в “Агасфере”. Герои выясняли отношения не с людьми, а с мирозданием. И это переводило мелодраматизм в область трагического.

В “Жанне” Пулинович пытается проделать нечто подобное. Для постановки в Театре Наций драматург переделала финал. Она довела до логического конца черты, заложенные в характере героини. В монологе на могиле отца, этом спектакле внутри спектакля, раскрывается, что, устроив отцу роскошные похороны, Жанна тем

самым символически берет власть над ним в свои руки. Строит ему “золотую клетку” — могилу, чтобы теперь-то он уж не ушел из ее рук: с его прахом она может делать все что хочет. “Зарывает свои деньги” в землю, делая мраморное надгробье, героиня навсегда соединяя его, ушедшего в другую семью, с собой. В пределе она хотела бы этими “капиталовложениями” обеспечить ему адские муки, добраться своей волей до его пребывающей в иных мирах души.

В спектакле эти мотивы остроумно обыграны. Могила отца, ее прошлое, в каком-то смысле тайна Жанны, ее “скелет в шкафу”, буквально покоятся в основании одинокого ложа. Сорвав с кровати белье, она оказывается на кладбище у надгробья. Ее тайна — хищничество.

На протяжении всей пьесы эта черта раскрывается как бытовая. Тяжело складывались обстоятельства жизни, нужно было выжить. Время становления Жанны пришлось на 90-е. Мы видим, как Жанна буквально задавливает Андрея, не позволяя ему действовать: и диплом его куплен, и высокая должность даны просто так. Она его кормит, одевает, моет. А вот с “тетехой”, как Андрей называет Катю, наоборот, обо всем в доме заботится он. В монологе, обращенном к отцу, властность Жанны начинает отдавать inferнальностью. Впервые видно, как она выбирает злое сознательно, чтобы проявить свою волю.

Ставку на эту черту Жанна делает, когда Андрей оказывается полностью зависим от ее милости. Как только Жанна оказывается наедине с новорожденным, он очаровывает ее. И она решается на покорение новых вершин. Испробовать себя в материнской любви, найти свое счастье в жизни не с женщиной, так с ребенком. Тем более что на протяжении всего действия жизнь то и дело подкидывала ей детскую тему. Любовник ушел к беременной. Потенциальный возлюбленный погружен в любовь к маленькой дочери. Решением лишить молодых родительских прав Жанна бросает вызов человеческому. Ее хищнические притязания подчеркнуты построением финальной мизансцены. Жанна сидит посередине на крутящемся стуле, а на заднем плане, как статисты в ожидании указаний, стоят Андрей и Катя. Это новый виток раскрытия характера, открытый финал истории, когда героиня как бы говорит: хочу и буду счастливой, буду, потому что хочу.

Татьяна Купченко

¹ Там же, № 2, 2001 г.

² Там же, № 1, 2005 г.

Эх, путь-дорожка, беговая...

“Бросить легко” М. Крапивиной

На Малой сцене Театра Наций продолжают эксперименты один смелее другого. То Тимофей Кулябин древнегреческую Электру в терминал аэропорта посадит, то Дмитрий Волкострелов с Ксенией Перетрухиной публику — в армейские палатки. Но постановка Руслана Маликова “Бросить легко” выламывается даже из этого ряда уже на уровне оформления — афиши и программки любого, сколь ни было бы радикального спектакля выдерживаются в театре строго в общепринятом стиле и в фирменных “национальных” цветах — черный, белый и охра. И только здесь вызывающе прорезался кислотно-зеленый тон.

Прорезался и пролез в саму постановку: отсвечивающий в этом спектакле за костюмы художник-модельер Александр Петлюра каждому персонажу придумал такую яркую флюоресцирующую деталь — жилет, косынку или просто фенечку. Эти тревожные, как сигналы, опознавательные знаки простых, заурядных даже людей позволяют выделить из толпы себе подобных, делая их мечеными. Мечеными, словно радиоактивными изотопами, наркотиками.

“Бросить легко” — спектакль о наркоманах. И с участием самих наркоманов. Бывших, как следует из программки спектакля: ведь все они прошли курс реабилитации в “Центре здоровой молодежи”. Но когда вначале, еще между первым и третьим звонками, зрителям транслируются тексты пронумерованных “писем Наркотику” (“Ты посадил меня в тюрьму...” или “Теперь, когда Тебя нет, я понял...”) пациентов ЦЗМ, невольно вспоминается старая шутка-ответ набившей оскомину рекламе “Скажи “Нет!” наркотикам” — “Да перестаньте вы уже разговаривать с наркотиками!”. Признать проблему — не значит изжить ее. Что, собственно, и становится лейтмотивом всей постановки. Недаром и в названии ее есть аллюзия на известный афоризм Марка Твена о том, что и курить бросить легко — он сам это делал сто раз.

Об этом напоминает и подвесной, с каждой сценой опускающийся все ниже потолок, придуманный Катей Джангаровой, — платформа, ошетилившаяся разной длины неоновыми лампами-трубками. Это ампулы и шприцы, иглы и следы от уколов, вспыхивающие в мозгу навязчивыми воспоминаниями. И дамокловым напоминанием о том, что этот осовремененный вариант дверцы нюрнбергской “железной девы” — средневекового орудия пыток — когда-нибудь может окончательно захлопнуться — прихлопнуть, в данном случае, насквозь пронзив свою жертву.

Беседы с жертвами наркотиков драматург

Марина Крапивина превратила в пьесу, которую экс-зависимые сами и разыгрывают на сцене. Хотя в их реальность до конца не веришь — на сцене все актеры. Организующим же элементом и буквально двигателем этого спектакля становится обычная беговая дорожка, место на которой по очереди занимают персонажи “Бросить легко”. И она сразу же отсылает к “Пробе грунта в Казахстане” немецко-швейцарской группы “Римини Протокол”, показанной всего год назад в Москве на фестивале NET, где тренеры так же задавали ритм постановке и помогали организовать существование непрофессиональных актеров на сцене. А “всего год”, кстати, показатель скорости, с какой осваиваются сегодня в российском театре европейские приемы и технологии. Точнее, осмысляются — при всем внешнем сходстве простым копированием это все же не назвать. Маликов со товарищи в своем эксперименте пошли дальше, копнули, при всей кажущейся простоте, глубже.

Хотя тренажер как раз и возвращает всех на землю — уж с его помощью точно куда, и от себя тоже, не убежишь. А каждый персонаж в собственноручно установленном режиме пробегает здесь свою отдельно взятую историю.

Но нет в их рассказах отчаянно-захватывающего сюжета, яркой игры на грани фола и полных искрометного, пусть и “черного” юмора ситуаций — всего того джентльменского набора, хорошо знакомого зрителю по фильмам на эту тему. Все банальнее некуда. Семейные неурядицы и прочая неустроенность людей, не знающих, “куда и зачем”, да и попросту не умеющих жить. Умирующие от передоза друзья и брошенные ради дозы дети. Да если и криминал — то типичная бытовуха, которую даже “Дежурная часть” не включит в свою ежедневную сводку. Наркотик пришел в серые, унылые будни, и вышло все как в том анек-

доте, где смешали килограмм дерьма да кило повидла. Кислотная, веселая зелень безбашенных дискотек девяностых превратилась к двухтысячным в тину болотную.

Зависимость — это же просто тряпина. Причем зависимость от чего угодно — к этой несложной мысли подталкивают в “Бросить легко” публику постоянно. И показывают на конкретных, как говорится, ходячих примерах, что, только вырвавшись из персонального ада, можно научиться радоваться жизни, любому ее проявлению — и каждый день. Да просто каждому полноценно прожитому дню. Этот набор штампов можно продолжать, пока не наскучит. Как считать, так и просто смотреть — с таким набором не всякий зритель досидит до финала. Видимо понимая это, создатели и свой спектакль постарались сделать максимально лаконичным — час с небольшим.

А пока один из семерых “легко бросивших” бежит, остальные бродят по расчерченному по планшету косым дорожкам с пакетиками порошка, сдувая с ладоней белые облачка, рассматривая оболочки — то ли пустых манекенов, то ли, напротив, идеальных людских моделей, расставленных на сцене по числу персонажей. Садятся в изнеможении на пол, катаются, “переживая” ломку и, наконец, выходя на прямой контакт с публикой: “Я к вам”. Легкий интерактив как попытка социализации, возвращения в общество и к нормальной жизни покаявшихся маргиналов. Им можно верить, а можно — доверять.

И тут “точкой сборки” становится показанное видеооткровение наркомана, завязавшего еще десять лет назад, но до сих пор жи-

вущего с трезвой мыслью о том, что все может вернуться вспять в любой момент. Но это будет его уже последний момент — наркотик никогда не отпускает и с лихвой, только подвернется случай, наверстывает упущенные годы, чем просто убивает своего “хозяина”. Бросить легко — труднее удержаться. И эту зыбкую грань, отделяющую соскочившего от сидящего на игле вдруг явственно ощущаешь, словно ударная волна прошла по залу. Ведь и актеры тут не просто равны своим персонажам — они ими и являются (из семерых на сцене лишь Наталья Терешкова — профессиональная актриса, ни разу не употреблявшая наркотики). И просто выходя и представляясь, называют не только имя — Михаил Алексеев, Дмитрий Дудоров, Владимир Иванов, Вячеслав Смирнов, Анна Шмакова и Алексей Овсянников, — но и срок воздержания, а он от нескольких месяцев до пары лет. То есть риск сорваться у них в разы выше. И вот уходя за кулисы, куда они уходят? И — вернуться ли?

Будут возвращаться, пока на “Бросить легко” ходит зритель. Но не бывает вечных спектаклей, и какую замену уже сценической зависимости искать тогда? Хотя ответ очевиден: освоив, пусть и экстерном, азы актерской игры, бывшим пациентам можно продолжать в том же русле. Пусть не на сцене, так в том же “Центре здоровой молодежи”: излечился сам — помоги другому. Хотя спектакль Руслана Маликова и не претендует на особого рода психо- или арт-терапию, но открывает новые перспективы как отдельных социальных проектов в театре, так и самого театра в целом — зрителю тоже нужны тренажеры.

Сергей Лебедев

Из столицы за любовью

“Луна-парк имени Луначарского” К. Драгунской в “Школе драматического искусства”

Очевидно, и Александр Огарев, и Ксения Драгунская знают не понаслышке о жизни российской провинции и о глубине культурных запросов большей части тамошнего населения, поэтому столь органичным получился этот спектакль о катастрофически увеличивающейся дистанции между стилем и уровнем жизни российской глубинки и столицы.

Сказочная история, повествующая о нечаянно приключившейся любви провинциала и столичной барышни, разворачивается на фоне зарисовок из жизни представителей

московской гламурной тусовки. А также сцен, изображающих бытие российской глубинки, обобщенным образом которой является некий вымышленный драматургом го-

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2013 г. (под названием “Крышкин”).

родок Крышкин. Именно туда, за двести верст от Москвы, уезжает уставшая от пустоты богемной жизни москвичка Маша, отринув предложенные мужем соблазнительные варианты заграничных путешествий. Уезжает она, ведомая непреодолимым желанием поступить немодно, а ведь за такое поведение в Москве следует неминуемое наказание: у Маши уже есть две “желтые карточки”. В Крышкине она встречает Аборигена, в свою очередь мучающегося от собственного несоответствия местным представлениям о разумном и достойном существовании мужчины его возраста. Единственным собеседником героя является местная река Незабывать.

Абориген приглашает Машу на первое и, собственно, последнее свидание в местный Луна-парк, бывший когда-то чуть ли не единственным местом в городе для проведения культурного досуга его жителей и носящий имя наркома просвещения Луначарского. С высоты колеса обозрения Крышкин выглядит вполне привлекательным небольшим городком со славным историческим прошлым, в котором были периоды процветания и богатства, да и река была судоходной. Однако спустившись вниз, нельзя не заметить приметы нынешней жизни: в условиях современных реалий обитатели городка вынуждены неустанно бороться за физическое выживание.

Действие спектакля разворачивается в театральном зале “Глобус”, пространство которого при необходимости преобразуется с помощью опускающегося круглого пола-планшета в соответствии с решением мизансцен. Сцены столичной и провинциальной жизни режиссер выстраивает так, что “Москва” располагается на одном уровне со зрителями первого яруса, а при изображении “глубинки” действие происходит на более низких уровнях сцены, иногда практически в подвале, хотя здесь вернее сказать — в погребе: дело в том, что главным, основным и всеобъемлющим занятием крышкинцев является заготовка консервов из собственноручно выращенных или собранных в лесу разнообразных плодов.

Абориген проживает под одной крышей со своими бабушкой, мамой и сестрой; как сказано в тексте пьесы, “они все примерно одного возраста”. Бабушка главного героя “самая молодая и жилистая”, манерами больше похожая на пахана из лагерного барака, повелевает судьбами всех членов этой семьи. И хотя каждый из них пытается худо-бедно сопротивляться, в конце концов удушающая бабушкина логика, а также абсолютные безальтернативность и безнадега крышкинской жизни за-

ставляют их поступать не так, как подсказывает сердце, а “как надо”, в соответствии с практической сметкой и безапелляционной народной мудростью, подкрепляемой бесконечными пословицами и поговорками, против которых ну совершенно не попрешь.

И вот уже заартачившаяся поначалу внучка, согласившись с бабушкиными доводами, выходит замуж за местного дурачка Штыря, страдающего вялотекущей (бабушка специально узнавала) психической болезнью. Это выгодный по местным меркам брак: пособие по инвалидности крышкинским психам платят куда как регулярно, чем зарплату работникам местного завода “Марс”, поэтому на “завидного” жениха охотятся и другие потенциальные невесты. С точки зрения самой внучки, главной целью такого замужества является осуществление ее голубой мечты: покупка вожделенной туши для ресниц какой-то (неважно какой) модной фирмы, реклама которой активно воздействует на мозги незрелой, не обремененной интеллектом девицы с экрана телевизора.

В сцене знакомства сестры Аборигена (Анна Кузьминская) и Штыря (Павел Кравец) звучит монолог невесты, которая выкрикивает полным отчаяния и отвращения к будущему мужу срывающимся голосом текст инструкции к туши для ресниц Givenchy. Не менее эмоционально насыщена и сцена свадьбы, когда ближе к завершению застолья уже сам жених, скрючившись, сжавшись в комок, отчаянно кричит о том, что ему горько — и этот вопль не имеет ничего общего со старинным традиционным свадебным обрядовым кличем.

В спектакле есть две ключевые любовные сцены. Одна из них — неровный, изломанный, но очень яркий танец нежной, хрупкой, как будто явившейся из эпохи модерн Маши (Алла Казакова) и мягкого, романтического, не подходящего под местные стандарты Аборигена (Кирилл Гребенщиков). Безумно жаль этих внезапно полюбивших друг друга людей, которые и понятия не имели о существовании и о возможности возникновения в собственной жизни подобного чувства, к тому же прекрасно знающих, что их отношения не будут и не могут иметь продолжения. И вторая сцена любви, больше напоминающая изнасилование героини ее мужем Юрой, которого, тем не менее, тоже хочется пожалеть: живущий в постоянном страхе руководитель банка

“Россия, апгрейд!” дрожащим голосом спрашивает жену о степени ее ненависти к нему.

В финальных сценах спектакля Абориген становится Заявителем и проходит через унижительную процедуру допроса неким официальным лицом, уполномоченным разрешать или не разрешать кому-либо из жителей провинции посещение столицы. Поскольку одобрение не получено, его надежда на встречу с Машей бесследно тает.

Картинки столичной жизни (великолепная и одновременно отталкивающая сцена поедания Юрием устриц; диалог двух глумливых критиков, похожих скорее на дурашливых клоунов — впечатление усиливает круглая форма сцены-арены; история, произошедшая во время съемок телевизионной передачи, где был убит двойник Юрия) и эпизоды из жизни провинциального Крышкина (женский патруль, караулящий несуществующего педофила; сцена избиения сокращенными работниками завода “Марс” — по наущению бабушки — конкуренток внучки на пути к выгодному замужеству) обрисовывают вопиющую пустоту как московской, так и крышкинской жизни, несмотря на всю разницу между жителями этих двух городов

— внешнюю, ментальную, языковую.

В начале спектакля представители столичной элиты смотрят на провинциалов как на диковинных обитателей некоего отгороженного от них пространства, здесь — аквариума. В финале они же, сложив дорогие стильные вещи в модные дизайнерские чемоданы, приезжают на поселение в глубинку — ведь Москва вся сдана в аренду, без боя и бессрочно. Однако вместо приветствия навстречу им поднимается целый лес твердо сжатых кулаками больших острых ножей для рубки капусты.

Сказочная драматургическая фантазмагория Ксении Драгунской совпала по настроению и стилю с изобретательной условной режиссурой Александра Огарева. Благодаря стройной мелодике диалогов, изумительному исполнению песен артистами хора театра под руководством Светланы Анистратовой спектакль сложился практически как единое музыкальное произведение. Да и ритмическое выстукивание ножом по столу (местные жители с остервенением рубят огурцы, морковь, капусту) незаметно превращается в синкопированную мелодию: наслаждение этой “музыкальной”, вероятно, заменяет крышкинцам любое другое эстетическое удовольствие.

Ольга Булгакова

Новое в “Гоголь-центре”

Поколенческая диалогия

“Пойдем, нас ждет машина” Ю. Клавдиева и “Двор” Е. Исаевой в постановке студии “SounDrama”

Оба спектакля появились в минувшем сезоне на сцене “Гоголь-центра”. Причем, в отличие от большинства работ студии за последние годы, эти созданы не по классике, а по самой что ни на есть современной драматургии. Первая подготовлена для Малой сцены силами выпускного курса эстрадного факультета ГИТИСа, чьим художественным руководителем является Валерий Гаркалин; вторая идет на Основной при участии всех поколений “саундрамовцев”.

Об этих двух спектаклях, при всей их жанровой и стилистической несхожести, пожалуй, стоит говорить вместе. Дело в том, что и тот и другой поднимают, по сути, один и тот же вопрос — поколенческий. Они говорят, поют, кричат каждый о своем поколении: “Машина” — о поколении “нулевых”, том, которое только-только вступает в жизнь. “Двор” — о поколении, чье взросление пришлось на годы перестройки. В каждом разговоре — боль. Но если в “Машине” она жест-

кая, агрессивная, захлестывающая своей сиюминутной узнаваемостью, то во “Дворе” боль эта проникнута ностальгической иронией.

Воспринимать “Машину” сложнее — временная дистанция отсутствует, а потому острее, обнаженнее воспринимается “правда без обиняков”. В принципе, в современном театре ничем подобным никого не удивишь — “новодрам” он и есть “новодрам”, но режиссер Владимир Панков идет дальше и выходит

за традиционные “жанровые” рамки. В его интерпретации пьеса Клавдиева становится так же далека от своих собратьев по драматургическому направлению, как большая часть нынешней “новой драмы” далека от того, что называли этим термином больше века назад.

Спектакль Панкова отличает нежелание не то чтобы принимать реальность во всей ее неприглядности — это было бы по меньшей мере глупо, но нежелание этой реальностью бравировать. А ведь бравада стала почти неотъемлемой составляющей подобного рода спектаклей в репертуаре того же “Гоголь-центра” — спектаклей, созданных “Седьмой студией”. Бравада и самолюбование героев “Отморозков”, “Пробуждения весны”, “Русской красавицы” достигает порой границ откровенного юродства. (Особенно наглядно это можно видеть в постановке Кирилла Серебренникова “Идиоты” по одноименному фильму Ларса фон Триера.) Панков же болячками общества не любит и не поэтизирует их. Вместе с совсем молодыми актерами — ровесниками своих героев — Панков снова и снова (повторы — будь то текстовые или музыкальные, вообще становятся одним из основных режиссерских приемов) прокручивает одни и те же сцены, одни и те же ситуации, добываясь от них противоположного порой звучания. В результате повторенные на все лады сцены постепенно начинают утрачивать свое изначальное значение — примерно то же самое происходит со словом в драматургии абсурда, — обращаясь в свою противоположность. И потому-то болезнь поколения, заявленная в пьесе, в процессе спектакля сама становится залогом излечения.

Другим залогом становится осознание болезни — не мальчишками и девчонками, которые в стремлении к полетам и “небу Лондона” (песня Земфиры неотрывно сопровождает весь спектакль) не замечают, как превращаются в “зверей-одиночек”, а теми из них, кто сумел выжить после переходного периода инициации. Панков вводит в свой спектакль двух героинь, которых не было у Клавдиева: те же Юля и Маша, но уже подошедшие к финалу своих жизней. Две старейшие актрисы бывшего Театра им. Н.В. Гоголя — Майя Ивашкевич и Людмила Гаврилова — существуют вне времени. Они словно бы вышли из того пространства, где произрастает дерево жизни Игдрасиль, о котором они вспоминают вновь и вновь. Они — не пришельцы из будущего, но они знают прошлое, осознают его. В то же время они — вот эти потерявшиеся в наши дни девчонки, а потому их осознание дает

надежду.

К слову, “двое из будущего”, своеобразные проводники между сценой и зрительным залом, существуют и в спектакле “Двор”, поставленном спустя несколько месяцев после “Машины”. Здесь это двое друзей детства, встретившиеся впервые спустя почти тридцать лет. Один — сделавший успешную карьеру и перебравшийся на жительство в Австралию, второй — так и оставшийся мелким автослесарем в родном дворе. Их воспоминания о радостном и, на взгляд из сегодняшнего дня, таком светлом и беззаботном детстве и становятся основным сюжетом спектакля.

“Двор” от “Машины” отличает, прежде всего, целевая аудитория. На “Машину” — на Малую сцену, да к тому же на “дипломный спектакль” дойдут не многие. На изобретательный и по-хорошему кассовый мюзикл, каковым, без сомнения, уже является или станет в скором времени “Двор”, придут все. “Двор” — это, пожалуй, самый успешный из всех проектов “Гоголь-центра”. Владимиру Панкову на основе весьма неприязнительной пьесы и знакомых всем хитов советской и западной эстрады удалось создать произведение оригинальное и очень нужное. Все-таки есть у зрителя, не избалованного “театральным позитивом”, голод по подобным светлым и зажигательным постановкам, к финалу которых успеваешь не просто насладиться прошедшим зрелищем и зарядиться солнечными эмоциями на ближайшие пару дней, но и испытать мало-знакомое единение с окружающими. Говорят, подобное было в древнегреческом театре. Сегодня подобное случается, скорее, на рок-концертах, которым, впрочем, “Двор” частично и является.

“Двор” — это история о нашем ушедшем прошлом: таком, каким возвращается оно в наших воспоминаниях. Реализованный тезис о ярко-зеленой некогда траве. Да, были ссоры, были драки, была ревность, не хватало денег, но любой конфликт можно было решить. Стоило только подхватить реплику собеседника и превратить ее в начало музыкальной фразы, из которой рождалась песня, а с песней — ведь оно всегда проще! И какими обаятельными были обитатели этого двора — не сравнить с теми, что заполнили улицы в “Машине”. Странные, со своими “тараканами”, они были настолько очаровательны, что, даже совершив не самые благовидные поступки, в худшем случае завоевывали лишь чуть укоряющую

улыбку. А как они были артистичны!..

Вот чего не отнять у артистов “SounDram`ù”, так это покоряющего артистизма и сбивающего с ног обаяния. Исходящая со сцены волна этой гремучей смеси уже с первого музыкального номера захлестывает зрительный зал, в дальнейшем не отпуская ни на минуту. Артистизм, обаяние и чувство не партнера даже — друга. Порой даже кажется, что Панков не поставил спектакль, а попросил своих актеров немножко — два часа — пожить перед публикой. Пожить своей семьей, своим театром (который преодолел и продолжает преодолевать столько препятствий, что к его обитателям пустое слово “коллеги” уже неприменимо), своим двором. И тут, кстати, становится очевидным компромисс, на который Студия пошла. У премьеры есть два состава (если говорить о центральных персонажах): в одном — саундрамовцы, в другом — звезды, на которых пойдут даже те зрители, которые слыхом не слыхивали про “SounDram`y”. Так вот идти стоит на первый. Дело не в том, что Андрей Заводок и Ольга Бергер играют точнее и ярче, чем Владимир Меньшов и Алена Бабенко, просто они той же группы крови, что и весь остальной двор. Они — “отсюда” и без них довольно одиноко. Не звезды делают “Двор” спектаклем, на который хочется возвращаться и приводить своих друзей, а тот пропитанный музыкой и радостью воздух, который переполняет зал к финалу, когда не только актеры на сцене, но и зрители в партере и амфитеатре в один голос поют: “Вот новый поворот, и мотор ревет, / Что он нам несет: пропасть или взлет, / Омут или брод, и не разберешь, / Пока не повернешь за поворот...”

Финал “Двора” как композиционно, так и эмоционально не в пример позитивнее, чем финал “Машины”. Зритель буквально растворяется в милой сердцу ностальгии и действительно верит, что за поворотом его ждет лучший отрезок жизни — просто надо повернуть. Тогда как финальный звуковой акцент “Машины” — захлопнувшаяся, подобно крышке гроба, крышка фортепиано; а последние слова: “Я не хочу умирать”. Но вот парадокс. Ведь смертью оканчивается и “Двор” — влюбленный юноша, не в силах преодолеть стечение обстоятельств, выбрасывается из окна, а уже в нашем времени приехавший из Австралии бывший обитатель этого уютного двора растает со своими последними иллюзиями и юношескими мечтами. Все это есть в спектакле, но зритель этого словно бы не замечает, его память эти факты услужливо отторгает, замещая их стремлением “пройтись по Абрикосовой” и

“свернуть на Виноградную” или в очередной раз услышать прекрасный любовный дуэт “Cosa sei” между несостоявшимся насильником и его жертвой, забыв о самом возможном насилии...

Если рассматривать “Машину” и “Двор” как своеобразную дилогию, объединенную центральной темой, “сквозными” персонажами-проводниками и частично даже сюжетом, то мы вновь окажемся наедине с парадоксом. Молодая жизнь оборвана и в первом, и во втором случае, но отношение к этому у зрителя диаметрально противоположное. На события “Машины” мы смотрим как на нечто “грязное”, к чему не хочется прикасаться, что хочется исправить и повернуть время вспять — к тому моменту, когда в юношеском мозгу жестоко и причудливо срифмовалось поэтическое стремление (“побежали летать”) с бытовым фактом (“нас ждет машина”), снова вытащив на поверхность раскольниковское стремление доказать, что ты индивид, что не тварь. События же “Двора”, вернее его атмосфера, для нас становятся настолько желанными, что мы хотим их возвращения, их повторения. Мы хотим вернуться к мороженому за тридцать копеек и газировке из автоматов, не желая думать обо всем “сопутствующем”, что вернется вместе с этой светлой утопией. Мы хотим повтора и возврата, в то время как в “Машине” эти самые бесконечные повтор и возврат, доведенные до абсурда, вызывают у нас оторопь, граничащую с ужасом. Во “Дворе” наши проводники — наши современники, смотрящие нашими же глазами и обладающие нашей же субъективностью. Потому-то и они хотя бы возвращаются, пусть даже ценой реальности: там, в прошлом, им однозначно лучше, чем здесь, в настоящем. Потому-то они, а вслед за ними мы, обречены на неизбежность постоянного хождения по кругу истории, на повторение все тех же ошибок. В “Машине” же проводники — “над” временем, а значит, объективны. Потому-то их прошлое в их же глазах — это страх и боль, нуждающиеся в преодолении; это молодые люди, нуждающиеся в очищении и обретении чего-то корневого, пусть выраженного красивым староскандинавским словом Иггдрасиль, но главное открывающего дорогу от цикла к вечности.

Владимир Панков своими спектаклями, поставленными в этом сезоне, обрисовал для своего зрителя два возможных пути: один — через ностальгию, стирающую подлинную память, к вечному возвращению назад; другой — через принятие жестокой, порой отвратительной правды, через ее осознание и

готовность преодоления к чему-то новому. Панков не обещает, что новое это будет прекрасным, скорее, наоборот. Но оно, по край-

ней мере, будет шагом вперед, шагом в свою жизнь, а не возвратом к ошибкам прошлых поколений.

Анастасия Иванова

Шина-тройка: как ее выдумали

“Мертвые души” по Н.В. Гоголю

Владимир Набоков свой разговор о “Мертвых душах” в докладе к 75-летию со дня смерти их автора начал с предупреждения, что собирается поэму “не разбирать, а смаковать, как сам Гоголь смаковал ее, когда писал”. Очевидно, что и Кирилл Се-ребренников работал над одноименным спектаклем с не меньшим, а то и большим удовольствием — ведь и поставил-то он его дважды. Первоначально с актерами Латвийского Национального театра в Риге, а четыре года спустя повторил на сцене “Гоголь-центра”.

От переноса на столичные подмостки режиссерская модель лишь выиграла. Поэма звучала на родном языке и тут, при полном сохранении мизансцен, на первый план выступила игровая структура гоголевского текста. Словами и смыслами здесь играют, их проигрывают, в том числе и в музыкальном плане (в том, что Гоголь обнаружил себя как прекрасный поэт-песенник — заслуга композитора Александра Маноцкова), и чуть ли не буквально пробуют на вкус, перекачивая на языке всевозможные значения и варианты звучания. Так, что, например, святой” и “свинья” в устах Собакевича оказываются созвучны.

Обычные российские доходяги в трениках и майках, материализовавшись из глубины обшитой ДСП коробки, тащат на авансцену автопокрышки, кто волоком, кто на себе. Тут же начинают соображать на троих и заводят речь о том, доедет ли, случись, одно из их колес до Москвы или не доедет? Вопрос повторяют на все лады, а указанную шину испытывают на вкус, прочность и скоростные качества — тут зимние виды спорта минувшей Олимпиады во всей красе. Пантомимой — от керлинга (один толкает шину вперед, двое как бы натирают планшет перед нею) и бобслея (один в шине, остальные за ним изображают крутой спуск с горы) до поплеывания и окунания в колодез, составленный из тех же покрышек. Затем, наконец, три горе-богатыря седлают птицу-тройку, от которой, впрочем, уже только лошадиные черепа и остались. На облучке ее появляется кучер Селифан (Евгений Сангаджиев), из безликой толпы таких же набежавших доходяг (весь ансамбль в сборе) выделяется, выдавливается Чичиков (Семен Штейнберг) и закладывает вираж по сцене, на пер-

вом же круге встречая Манилова с... супругом.

Да, все роли здесь исполняют мужчины, но исполняют так, что вскоре, обозначившись, можно вслед за главным героем поэмы обратиться хоть к Плюшкину (Алексей Девотченко), хоть так же к самой Коробочке: “Послушай, матушка...” Хотя принять за матушку фактурного, без всякого грима и париков играющего Коробочку Олега Гущина, казалось бы, сложно. Но он своей игрой стирает эти отличия.

Режиссер вообще предоставил своим актерам столь широкое игровое поле, что круговорот превращений идет с фантастической скоростью. Точнее, со скоростью все быстрее раскручиваемого колеса. Без которого, кстати, в спектакле обходится лишь редкая сцена. А так ведь ни расписки с бывшего опера Собакевича (Антон Васильев) не взять — не доверяя друг другу, гость и хозяин обмениваются, перекачивая, покрышками с вложенными в них бумагами и деньгами. Ни с неугомонным Ноздревым (Михаил Тройник) переговорить — тот отдает приказ на конюшню не кормить овсом лошадей Чичикова в надетую на шею шину, как в телефонную трубку, то кричит в нее как в рупор, то привязывает к ней норовящего сбежать зятя Мижучева (Илья Коврижных). Ни манерных Маниловых (Байрон и Коврижных) укачать-уболтать — покрышка, подвешенная на цепях, служит чачелями...

Вот так на шине-тройке и катит спектакль, набирая обороты, вбирая и выплевывая своих персонажей: тот же Манилов только-только распрощался с Чичиковым, шаркнув ему ножкой в поклоне, как рас-

прямяется уже с капором на голове в изнывающей от похоти свите Коробочки. Ноздревского зятя Мижучева вроде вот стали рвать собаки, а он уже и сам среди них резвится. Ну а фрачникам на балу у губернатора обернуться мухами сам Гоголь велел. Причем и гоголевские фразы во всех этих сценах Серебренников монтирует так, что для Чичикова они становятся одной нескончаемой тирадой, неважно, кому адресованной. Он еще прощается с Маниловым, а ему уже отвечает Коробочка, а пока торгуется с ней, за его фразы цепляется Ноздрев.

И каждая фраза интонируется особо, благодаря чему и без того причудливый гоголевский синтаксис обретает новый смысл. Здесь на простой вопрос Коробочки: “А ты, чай, заседатель?” Чичиков уже с выражением каламбурирует: “Нет, матушка, чай — не заседатель!” И, конечно, надо слышать, как актер Один Байрон с легким акцентом превращает прозаический отрывок “О! Моя юность...” в декадентский романс с подтекстом: “О, моя све... жесь!”

Да ведь здесь еще важно, и кем из актеров все это сказано и пропето. Для того Серебренников и пригласил играть главную роль попеременно Одина Байрона и Семена Штейнберга — актеров, в силу ментальности которых расчет на извечное “авось” если не верная смерть, то “жесь” уж точно. Их Чичиков принципиально не титульной нации, что уже отмечено всеми критиками (а Байрон — вообще американец), и от того герой их и должен быть сыгран как человек иного склада ума. По крайней мере, с отстраненным взглядом на происходящее. Штейнбергу, чью игру довелось увидеть, это удалось, причем с изрядной долей самоиронии. А вот риторическое “Русь! Чего ты хочешь от меня?” в исполнении Евгения Сангаджиева, сразу получило публицистический окрас. Актер, уже сыгравший на сцене “Гоголь-центра” таджика-гастарбайтера в “Страхе” Владислава Наставшева, и здесь продолжает, точнее обозначает, эту мигрантскую тему, что тут же отзывается понимающим смехом в зале. На невинный же в тексте вопрос Чичикова “Ты что, ожидался?”, заданный Ноздреву тем же Штейнбергом, откликнулись рычанием готовые броситься на него щенки — карикатурный скинхед Никита Кукушкин со товарищи.

И, кстати, этот ноздревский ура-кордебалет не только пародия на неонацистов, но еще и, благодаря белым майкам и подштанникам, аллюзия на “Заводной апельсин”

Стенли Кубрика. Киноцитат в спектакле вообще немало. Так, мадам Собакевич, медленно перекладывая ногу на ногу, повторяет эротический трюк Шарон Стоун из “Основного инстинкта”. А Чичиков зачарованно поигрывает стопкой пластиковых стаканчиков — собранными мертвыми душами, как Кристиан Бэйл в “Американском психопате” — своим членом. И зачарованно всматривается в раскрытый чемодан, откуда виден свет, — как персонажи Джексона и Траволты в “Криминальном чтиве”. Сеанс одновременной игры в шашки на шести досках — своеобразный привет через столетие собрату, скорее даже потомку-авантюристу Остапу Бендеру из “Двенадцати стульев”. Местами эта игра усложняется: мулен-ружевская сцена у Коробочки — помещица предлагает купить птичий пух, а прислуга при этом выставляет вокруг нее ореол из подрагивающих страусиных перьев, зеркально повторенная ноздревской сворой (вместо перьев — пальцы в растопырку), превращается в тюремный кадр из “Джентльменов удачи”.

Но порой кажется, что все это происходит в воспаленном воображении Чичикова. Не случайно, завернувшись у Коробочки на ночь в одеяло, Семен Штейнберг начинает изображать уже Поприщина из “Записок сумасшедшего”, отмеряя шагами комнату и обещая за мертвых: “Я, я буду платить!” И, к слову, таких отсылок к прочим гоголевским текстам и персонажам в спектакле Серебренникова множество. Даром ли в финале Чичиков сигает в бездну, как Подколесин из “Женитьбы” — в окно от невесты. Правда, и невесту Павлу Ивановичу здесь подобрали, похоже, из “Вия”. А если поднять ей веки да задрать юбку, то выскочит из-под нее, конечно же, неугомонный Ноздрев.

Бешеный и бестолковый Ноздрев Михаила Тройника, в спортивных штанах с лампасами да с шарфом-удавкой на голой шее (“Поздравь, продулся в пух!”) — живое воплощение поговорки про “такую энергию да в мирное русло”. Он всю дорогу до изнеможения скачет вокруг Чичикова, падает, вмиг отключившись, но после минутной, с храпом, перезагрузки подхватывается на оборванном полуслове и продолжает гнать неведомо куда, неведомо зачем. Движение — его жизнь, но оно без цели, да и она без смысла.

А если у Чичикова и то и другое было на старте его одиссеи по российской глубинке, то после знакомства с Плюшкиным, мертвые души уже не собирающим, а просто складующим на столах и под ними покойников,

похоже, пропало желание чем-либо заниматься в России вообще. В него он как в зеркало глянул, увидев свое недалекое будущее. Да и кстати, а сколько здесь лет на все это ушло? Когда Чичиков только начинал свою аферу, то отстукивал первые купчие на “Ундервуде”, а заканчивал уже, судя по голубоватому мерцанию из недр его неизменного “дипломата”, как “соло на IBM”.

Хотя это отрезвление наряду с осознанием быстротечности времени, но неизменности российского порядка и приходит к нему, когда уже выпито все шампанское из поминальных рюмок — образы тех самых мертвых

душ, и представлена невеста из загробного мира, и строем прошли по стене тени выкупленных покойников в Астраханскую губернию. И тогда Чичиков, спохватившись, с криками “Гони! Гони!” обегает сцену еще раз пять и вырывается, наконец, из этого порочного круга, извечной российской карусели, прыгая в стенной пролом. Или окно в Европу, откуда забрезжил хоть какой-то, уж явно не потусторонний свет — выпрыгнул он как раз из гроба. А то, что Россия всегда оказывалась могилой для благих начинаний, так это даже на Олимпиаду не ходи...

Сергей Лебедев

Семейная сага

“Бердичев” Ф. Горенштейна в Театре им. Маяковского

Этот спектакль поставил молодой режиссер Никита Кобелев, выпускник гитисовской лаборатории Олега Кудряшова. В 2012 году состоялся его режиссерский дебют на прославленной сцене: спектакль “Любовь людей” по пьесе Дмитрия Богославского был хорошо принят критиками и зрителями, стал лауреатом театральной премии газеты “Московский комсомолец” и был признан лучшим в театральном сезоне 2012/2013 в категории “Начинающие”. “Бердичев” — четвертая постановка Никиты Кобелева в Театре им. Маяковского; и это мировая премьера пьесы.

Из автобиографической пьесы Фридриха Горенштейна “Бердичев” вполне бы мог получиться полноценный роман. Тридцать лет жизни еврейской семьи Капцан-Луцких помещены в рамки небольшого драматургического формата. Когда заканчивается очередная сцена — а их в пьесе шесть, и временной интервал между некоторыми из эпизодов достигает десяти лет, — мучительно не хочется так быстро перескакивать через годы; интересно было бы задержаться в гостях у этого беспокойного семейства, узнать как можно больше и подробнее о жизни этих персонажей. Сестры Рахиль, Злота и их брат Сумер, две дочери Рахили — Рузя и Люся, тринадцатилетний Виля, племянник сестер и круглый сирота, — таков послевоенный состав семьи (начало истории датируется 1945 годом, окончание — 1975-м). Всех их связывают кровное родство и весьма сложные взаимоотношения, то и дело приводящие к конфликтам, скандалам и ссорам.

Главное действующее лицо, глава семьи в их общем доме — несомненно, Рахиль, бескомпромиссный командир в юбке, “коммунист в 1928 года” (как она сама себя с гордостью называет). Трудно представить более подходящую кандидатуру на роль Рахили, чем Татьяна Орлова, острая на язык характерная

актриса с бархатным низким голосом, стройная, высокая; ее Рахиль — сильная, жесткая (о таких говорят: “жилистая”), тянет всю семью на себе. Главная задача для нее — выжить самой и помочь в этом своим детям. И здесь все средства хороши: не испытывая особых мук совести, она обчитывает и объедает свою родную сестру Злоту и их общего племянника Вилю, постоянно попрекает их куском хлеба и ложечкой варенья, украдкой съеденного вечно голодным подростком.

Рахиль щедро осыпает проклятиями не только сестру и племянника, но и соседа, и его жену, да и всех, кто пришелся ей не по нутру, кто осмелится сказать ей хоть слово поперек; некоторые из ее проклятий даже сбываются.

Абсолютная противоположность Рахили, мягкая, нежная, добрая Злота (Татьяна Аугшкяп) не способна серьезно сопротивляться бескомпромиссности, часто — грубости, своей сестры. Слезы и причитания — такова ее обычная реакция на не всегда честные и правильные суждения и поступки Рахили. Почти ежедневные слезы Злоты не особенно разборчивая в словах Рахиль презрительно комментирует: “Опять писает глазами”.

Портниха Злота все тридцать лет обшивает своих постоянных клиенток; в спектакле показана одна из них — дама, приятная во всех отношениях, которой Злота неизменно назначает примерку через три дня и уверенным тоном объясняет, что здесь она обязательно сделает “две встречные складочки”.

Брат Рахили и Злоты Сумер (Игорь Марычев) по вечерам приходит к сестрам смертельно уставший и неизменно засыпает за столом с портфелем в руках. Однако он не является при этом ненужным приложением к семье, все происходящее между сестрами и их детьми обсуждается и с ним как с одним из самых родных и близких людей, а когда Сумер порывается уходить, его удерживают, просят посидеть еще.

В образе подростка Вили, угрюмого и ершистого, Фридрих Горенштейн изобразил самого себя в соответствующем возрасте. В спектакле его играет молодой актер Александр Паль, уже хорошо известный театральной Москве по роли колоритного персонажа — ирландского террориста в спектакле Московского ТЮЗа “Лейтенант с острова Инишмор” и по не менее яркому образу, созданному им в фильме Жоры Крыжовникова “Горько!” Пытаясь противостоять оскорблениям Рахили, мальчик периодически кричит ей “заткнись!” в ответ на самые обидные слова в отношении себя и тетки Злоты. В ответ Рахиль награждает Вилу весьма нелестными эпитетами. В счастливую судьбу юноши верит только горячо любящая племянника тетка Злота, которая часто повторяет, что он обязательно станет “большим человеком”. И, как показало будущее, она оказалась права.

Поначалу Рахиль считает, что знает лучше всех, как должен жить каждый из членов ее семейства. Однако с течением времени выявляются ее непоправимые и непростительные ошибки: ее старшая дочь, с подачи матери вышедшая замуж в семнадцать лет, несчастлива в браке с неудачливым амбициозным мужем Милей, который, однако, постепенно отвоевывает у Рахили место главы семьи и вытесняет ее и Злоту в маленькую заднюю комнатку, где после свадьбы жили Миля с Рузей, а большую гостиную заполняет новомодными предметами мебели, не позволяя сестрам даже смотреть благоприобретенный им телевизор. Главенство Рахили в доме оспаривается не только ее зятем, но и внуками — детьми Мили и Рузи, которые выкрикивают “заткнись”, уже не защищаясь от несправедливых нападок и обвинений, а просто так, по-хулигански, не испытывая никакого ува-

жения к “бабе” Рахили и никакого священного трепета перед ней. Кроме того, со временем Рахиль превращается в терпеливую и любящую бабушку для детей ее младшей дочери Люси, ежедневно звонящую в Житомир, чтобы поговорить с дочерью и внуками.

Практически в каждой сцене неизменно звучит еврейская тема. Например, зять Рахили, пытаясь откеститься от стыдного, по его мнению, еврейства, пытается лебезить перед неким русским коллегой Толей, хамом и алкоголиком, приведя того домой к Рахили и угощая обедом. В ответ на гостеприимство Миля выслушивает антиеврейские пошлые шуточки и получает удар в глаз — что называется, на десерт.

Не выдержав побоев и оскорблений мужа (не еврея), повесилась, оставив сиротами двоих детей, соседка Капцан-Луцких еврейка Фаня.

Несмотря на то что бок о бок вместе со всем населением страны еврейские семьи пережили страшные и тяжелые годы, Великую Отечественную войну, (после которой в живых осталось не более половины членов семьи Капцан-Луцких), они нередко подвергались дополнительным испытаниям и трудностям, а зачастую и оскорблениям только потому, что они евреи.

К реалистичным декорациям спектакля (сценограф Михаил Хроменко собрал для постановки соответствующие времени предметы мебели и домашнего обихода) в последнем действии добавляются расположившиеся посреди комнаты обломки водонапорной башни Бердичева, на фоне которой — башня долгие годы неизменно была видна в окне квартиры Капцан-Луцких — происходит действие всех предыдущих эпизодов спектакля. Разрушена башня (в определенной степени свидетель и участник событий, происходивших в жизни этого беспокойного семейства, без нее автор не представлял себе родного города), разрушается постепенно и вся их семья, дети и внуки Рахили покидают ее, начиная жить каждый своей жизнью.

В спектакле жизнь семьи Капцан-Луцких показана на фоне целой исторической эпохи. Интересно наблюдать, как с течением времени с людьми происходят закономерные метаморфозы, как меняется политическая обстановка, постепенно повышается уровень материального благосостояния, происходят изменения в повседневном домашнем быту. Герои долгое время (практически большую часть жизни) живут все вместе в одном и том же доме, переживают совместно непростые

ситуации, накапливают обиды, а потом, с годами, забывают их и прощают друг друга. Поначалу они держатся вместе, чтобы прокормиться и выжить, потом — просто потому, что они семья и несмотря ни на что — самые близкие друг другу люди. В последнем действии спектакля все персонажи пьесы Горенштейна

гуськом проходят за повзрослевшим и таки ставшим “большим человеком” (а ведь никто, кроме Злоты, в это не верил!) Вилей, то есть за автором, благодаря которому они до сих пор живы на страницах его пьесы, а теперь ожили и на сцене театра — а это уже благодаря таланту режиссера.

Ольга Булгакова

Тише воды, ниже травы

“Травоядные” М. Курочкина в Центре имени Мейерхольда

Тонкий юмор, ирония, афористичные диалоги, лаконичный, в высшей степени условный сюжет, смысловая многослойность — таковы пьесы классика “новой драмы” Максима Курочкина. Его театр — театр слова, его стихия — саморефлексия, вынесенная на подмости. Однако на этот раз остроумный текст Максима Курочкина потерялся в пространствах большого зала.

Талгат Баталов, известный постановкой “документального стендап-спектакля” “Узбек”, сосредоточился на визуальной составляющей. Благо что текст строится на апелляции к явлениям массовой культуры: кино, комиксам, компьютерным играм.

На сцене две обычных московских квартиры. Внутри одной — компьютерный стол-этажерка. Вторая — что-то вроде кухни со столиком, посередине — зеленый мусоропровод. Пол устлан кафельной плиткой, которая обрывается у края сцены. Сценография Ольги Никитиной замыкает пространство спектакля крошечным миром подъезда.

Главный герой разделен на двух персонажей — “Я сам” и “Персонаж Я”. В спектакле их играют два разных актера — Олег Каменщиков и Алексей Маслодудов. Реплики поделены таким образом, что мы слышим и (видим) одновременно как внутренние монологи, так и внешние реплики, разговоры с другими людьми. Споры этих героев — внутренняя рефлексия, которую театр позволяет сделать явной, они ведут свое происхождение от реплик в сторону, которые в этой пьесе превратились в диалог. Бездействие главного героя, стремление уйти от конфликта противопоставляется бесконечным внутренним сомнениям, фрустрации.

Конечно, внутренний разлад не давал героям действовать и раньше. Как не вспомнить Гамлета и героев русской литературы XIX века. Отличительной чертой раздвоенности героя Курочкина становится спроецированность его сознания на виртуальную реальность. Он не может выбрать не между разными точками зрения на мир, а путается между реальностью и миром компьютера. Его зрение

уже сформировано таким образом, что все вокруг обретает черты компьютерной игры, чата или социальной сети. Кажущаяся предельно бытовой и приземленной разверстка квартира-подъезд-мусоропровод-лестница-соседняя квартира ни что иное, как максимально приближенная к реальности игровая среда. Поэтому так естественно появление в ней азиатских монголоидов Хам Няма Няма (Михаил Руденко) и принцессы Хом Ви Зде (Ольга Никитина), а также несчастного зеленого дракона без крыльев, Нового персонажа (Лоуренса Аравийского; Павел Мамонов) и Человека в маске (грабителя; Юрий Салтыков).

Игровое пространство включает еще и зрительный зал. Специально для этого спектакля в ЦиМе строят зрительные места без кресел. Вместо них вздымаются ряды лавок с цветными подушками, как бы приглашая зрителей расслабиться и с головой уйти в то, что показывают на сцене-мониторе. В середине действия участие пространства зрительного зала в игре подчеркивается выходом героини-соседки из-за рядов, лестница выполняет роль лестницы подъезда многоквартирного дома. Одного такого прохода для включения зала в игру явно недостаточно. Намеченный ход остается нереализованным.

Мета-компьютерно-театральный слой не только описывает состояние сознания персонажа, но и вводит авторскую рефлекссию. Возникает пародийный образ сознания драматурга, с булгаковской сценой-коробочкой в голове, слышащего голоса и записывающего их. На визуализацию этого образа хорошо работает уже упомянутый эк-

ран с видео автора, режиссерская придумка, ничего подобного нет в тексте. Пьеса и то, что мы видим на сцене, в каком-то смысле черновик, у героев даже нет имен, они только обозначены. “Я сам” и “Персонаж Я” как будто бы еще не договорились, не кристаллизировались в голове драматурга до понятных, ясных в своей сущности персонажей, которых в классической пьесе обычно выводят на сцену. Так же, как Новый персонаж, у которого вовсе нет имени (то, что он Лоуренс Аравийский, мы узнаем из его слов, а не из списка действующих лиц. Да и что такое Лоуренс Аравийский, как не черновое обозначение лица, не имеющего пока имени в мире пьесы). Получается, что автор пародирует образ современной пьесы, напоминая скорее черновые записки по сравнению с хорошо сделанной пьесой прошлого.

В спектакле Максим Курочкин сверху как опытный автор-кукловод пытается управлять диалогами персонажей, останавливает их споры, стремится направить действия. При этом он запинаясь, мямлит, его трудно слушать. Конечно, это может быть ирония, тем более что на происходящее внизу реплики Курочкина никак не влияют. Во всяком случае, это никак не проартикулировано режиссером. Зато действие пробуксовывает, выпадает из ритма. Появившись на экране два раза, автор исчезает насовсем, и тема отношений автора и его персонажей, автора и процесса сочинения пьесы, влекущая за собой шлейф ассоциации от Булгакова, Пирранделло и Беккета, уходит из спектакля. Жаль, потому что она отнюдь не проходная в творчестве Курочкина. Достаточно вспомнить “Водку, е...ю, телевизор” или “Имага”.

В пьесе и спектакле есть еще один важный слой — кинематографический. Он связан с проблемой действия. Его Талгат Баталов выстраивает более последовательно. Сюжет с похищением золота Азии и пропавшей принцессой напоминает голливудские боевики 80-х. Подчеркивая эту ассоциацию, режиссер вводит “закадровый текст” — имитацию из как бы старого голливудского фильма с кустарной русской озвучкой, которого нет в пьесе Курочкина. Пока зрители рассаживаются, они прослушивают инструкцию для собирающихся посетить Россию иностранцев. Перечислены все странности русских вроде обычая поздравлять друг друга после бани и заблуждения, что фразу “на здоровье” говорят в виде тоста. Получается, что Россия и Азия — это почти одно и то же, а Хам Ням Ням и Хом Ви Зде — восточные проявления

русской души. “Русскость” принцессы подчеркнута ее одеждой: она одета в матроску, как сын последнего русского царя. Завязка предполагает динамичное продолжение. И действительно, Новый герой, он же Лоуренс Аравийский, инкогнито оказывается в России. На этом остросюжетность исчерпывается. Герой прошлого, в настоящем Лоуренс, оказывается слабаком. В спектакле об этом сигнализирует даже облик героя — пиджачок, белые кроссовки, бейсболка, чересчур мягкие, женственные манеры. Вместо донжуанского напора — обаяние и способность вызывать сочувствие в женщинах: Соседка (Наталья Демина) соглашается приютить его из жалости.

Пародия на образ современной пьесы продолжается. Действие строится на патологической неспособности главного героя действовать. Хам Ням Ням приходит к нему с сообщением о том, что золото Азии похитили, а принцесса пропала, и просит найти принцессу. Решительные действия “Я сам” и “Персонажа Я”, одетых, между прочим, в костюмы суперменов, неуловимо напоминающих домашние треники и растянутую толстовку, соединенные в комбинезон, сводятся к запарыванию всякого действия. Они размещают объявления в сообществах, отвлекаются на заказ ненужных рюкзачков и вина, длинно рассуждают о том, что можно сделать, не уронив собственного достоинства.

Изначального раздвоения на “Я сам” и “Персонаж Я” недостаточно, чтобы ответить на вызов Хам Няма Няма. Появляются новые герои — Новый герой и Дракон. Их функция — быть подпоркой, поддержкой изначально распадающегося героя, это новые ипостаси его внутреннего “Я”. Зеленый бескрылый Дракон спускается на лонже с колосников, он точно такого же цвета, как и труба мусоропровода. Это обстоятельство сразу наводит на мысль, что таким образом он путешествует между этажами внутри трубы. По задумке режиссера, это пусть и чисто теоретически небесное создание другие персонажи используют в виде боксерской груши, буквально забывая любую его инициативу.

Из чисто драматургической проблемы — в чем состоит действие в современной пьесе, как оно соотносится с образом современного героя — проблема отсутствия действия переносится в психологический и социальный план. Возникает “мужская тема”. Ее знаками становятся мотивы мужского суперкино, бой Кличко в записи.

В одном интервью Михаил Угаров, говоря о своей пьесе “Маскарад. Маскарад”, премьеры которой также недавно прошла в ЦиМе, выделяет мужскую тему как одну из самых трагических и актуальных для сегодняшнего времени. “Мужчина действует, любит, страдает, убивает, а женщина всегда находится где-то рядом. В наши дни статус мужчины изменился не в лучшую сторону, хотя на самом деле мужчина — это “человек войны”. Не в плане маскулинности, а в плане его отношений с людьми — он постоянно нацелен на конфликт”. В классической модели мира женщина “отражала” мужчину, его жизнь, проблемы. В литературе герой-мужчина интересуется женщиной только тогда, когда его “война” с миром либо закончилась и перестала его интересовать, либо он потерпел фиаско. Вспомним Онегина. Только по-настоящему разочаровавшись в себе и в жизни, повидав свет, он оказывается способным оценить и полюбить Татьяну. У Тургенева Лаврецкий обретает настоящую любовь после своего фактического поражения в жизни. Его неудачная женитьба влечет за собой невозможность заниматься настоящим делом. В кризисный момент, после ухода от жены, он встречает женщину, и любовь к ней вскрывает его внутренний конфликт.

В XX веке женщины значительно отодвинули мужчин. Настолько, что те все чаще готовы отказаться от своей конфликтной и завоевательной функции. Впрочем, все еще готовы на конкуренцию. “Женщины как концепция провалились”, — заявляет герой в самом начале пьесы. Героиня, принцесса Хом Ви Зде, вроде бы классически признает первенство мужчины — просит раздвоенного главного героя учить ее сексу. Но уже в самом начале лекции — “Персонаж Я” и “Я сам” предпочитают именно этот формат — задает феминистский вопрос о Линде Лавлейс, героине фильма “Глубокая глотка”. В фильме для мужчин по воле сценариста создана женщина, у которой тело трансформировано так, чтобы быть максимально приспособленным для удовольствия мужчины (клитор находится в глотке), а не для выполнения природных функций. Этот вопрос вынуждает героя пьесы почувствовать себя глубоко уязвленным и даже отрицать половое разделение мужчин и женщин. Он признает, что по его харизме нанесен удар, и теперь он вынужден ретироваться. “Харизму” можно понимать вполне метафорично. Мужчина оказывается настолько уязвим, что при малейшем выпаде, решительном, уверенном броске покидает поле битвы.

В спектакле “Персонаж Я”, внешняя ре-

презентация героя, кажется задиристым и напористым. Внутренний его голос, “Я сам” — рассудительный крепкий мужчина постарше. Оба они много говорят, много ходят, широко расставляют руки и ноги, стремятся занять как можно больше пространства. Не забудем, что главного героя вообще играют два актера. Принцесса Хом Ви Зде, напротив, очень сдержанна. Она воплощенная скромность. Сидит и стоит почти по стойке смирно, руки на коленях или опущены вниз, выразительны только глаза. Благодаря проекции на экраны это хорошо видно. Ее речь так же скупа. Свой текст актриса произносит тихо и почти на одной интонации. Тем не менее, слова ее очень действенны. Она единственная способна и на словесное и на физическое действие. Может быть, как раз потому, что готова отвечать за свои слова. По классическим канонам, принцесса, это воплощение женщины, способна раскрыть мужчину (сцена с соседом). Иронический ее монолог о потенциале соседа завораживает, настолько трудно увидеть в алкоголике в растянутых трениках мужчину в белых льняных брюках, живущего в собственном особняке у моря. Ирония прежде всего направлена на нее саму, поскольку принцесса рассказывает о магическом на нее воздействии слова “потенциал”, то есть традиционного женского предназначения. В нынешних условиях принцесса вынуждена отказаться от манящего ее пути. Мужское действие заменяется женским, конфликт и борьба — рефлексией, познанием, “учебой”. Учеба самым разнообразным вещам — основное занятие Хом Ви Зде в России.

Война полов, а на метауровне мужского и женского типа действия в пьесе, как основная тема закреплена в названии. “Травоядными” в Японии называют новое поколение мужчин, не стремящихся к серьезным отношениям с женщинами, к семье и ответственности, но при этом и вовсе не плейбоев. Они хотели бы отношений дружеских и ровных, не прерывающих спокойствия их жизни. Напомним, что сцена с обучением сексу — первая в пьесе. Это экзопозиция. Отступление и неуверенность героя, главенство и решительность женщины заявлены как изначальная расстановка сил. Именно в этой сцене герою предлагают съесть траву. И хотя “травоядными” названы монголоиды, фактически ими оказываются все мужчины, неспособные на конфликт, на борьбу, — добывание мяса. Зеле-

ный цвет помещен в центр сценической площадки. Зеленый мусоропровод — самый яркий и выделяющийся на фоне стертых цветов интерьеров двух квартир.

Социальное измерение пьесы шире только мужской и женской темы. Пьеса Курочкина — словесное воплощение перформанса Петра Павленского с прибитой к брусчатке Красной площади мошонкой. Только драматург написал свою пьесу раньше. Речь идет об обществе в целом, беззубом, травоядном обществе, неспособном на конфликт. Грабитель, укравший золото Азии, не может уйти дальше лифта, так как уже там его тянет проверить социальные сети. Настроение, царящее там, лишает его решительности: “Что оно мне, если так все?” Бесхозное, никому не нужное, никого не способное спасти золото в финале остается лежать в подъезде. Сюжетный двигатель всех игр, фильмов, заговоров больше не работает. Энергия не востребована.

В спектакле этот социальный аспект драмы никак не обыгран. Сложная, метафорическая, афористичная пьеса с блестящими диалогами, несмотря на удачное визуальное решение и хо-

роших актеров, не “выстреливает” на сцене. В постановке Баталова она кажется излишне сложной, трудной для восприятия, в героях и их функциях трудно разобраться. Остроумный текст не звучит, шутки, ирония, блестящая работа с языком, его лаконизм и отточенность полностью теряются. В подаче актерами текста нет должной энергии, они не работают с залом. Ведь это не “объективная” история, не нарратив, а авторский монолог, явленный через систему метафор и обращенный в зал. Режиссер работает так, как будто это реальные люди, герои психологической пьесы, а не куклы автора. Стремительный темп пьесы замедлен, и иногда кажется, что действие просто останавливается. Думается, все эти беды от неумения работать с большим пространством, с большой сценой. Спектакль изначально было задумано поставить в трюме сцены. Несомненно, от тесноты пространства постановка бы выиграла, была бы “слышнее”. Тем обидней боязнь большого пространства. Хороший разбор пьесы, отдельные режиссерские идеи не сложились в единую картину многозначного, слаженно работающего спектакля.

Татьяна Купченко

Примеряя на себя

“Мимолетом” А. Беккера¹ в театральном продюсерском центре “РуссАрт”

Этот спектакль (как обозначено в программке) — “любовь в двух действиях”. Перед нами и вправду стихия любовных неурядиц, растянувшихся на несколько лет, но в итоге перетасовавших судьбы персонажей к всеобщему удовлетворению.

Художник Борис Лысиков в определенном порядке, организующем движение актеров и внимание зрителей, расставил на сцене стулья, стол, шикарный диван. И ширмы: вместе с прозрачными длинными занавесями они как бы образуют элегантный задник и обозначают, где вход в квартиру и выход к лифтам, где окно и где, за сценой, кухня. Стандартная съемная квартирка человека среднего достатка в глубинке. И такие же “типажно-узнаваемые” костюмы, предоставленные дизайнерами Анной Ивановой, Анастасией и Ольгой Калашниковыми, Джемалом Махмудовым.

Все достаточно ясно, прагматично и лаконично. Характерная реплика зрительницы перед началом: “Ну вот, опять бедный театр! Никаких декораций!” Видать, и наши стационарные театры, и “шикарные” антрепризы крепко

приучили массового зрителя к тому, что декорация — как бы выставка дизайнерской мебели и авангардных интерьерных идей... Но начался спектакль, движение сюжета выстраивается — в том числе игрой света и полумрака — и публика почти сразу захвачена перипетиями, увлечена характерами... И никаких проблем с “бедностью” сценографии!

Весь любовный сюжет разыгрался примерно за сутки. Драматург Андрей Беккер ловко и органично реализовал “принцип трех единств” (времени, места, действия) в рамках и в стилистике придуманной им истории. Суть дела такова: где-то в провинциальном городке молодая интеллигентная женщина Александра (Мария Берсенева) ждет на ужин своего бойфренда и покровителя, местного цветочного воротилу Дениса Ваткина (Анатолий Журавлев). Но звонок по мобильному приносит Александре

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2012 г.

весть: проездом (пролетом, мимолетом) — из-за плохой погоды, на час вынужденной посадки — в городе оказался первый (настоящий) возлюбленный Александры, ее тезка Александр Лапонин (Вячеслав Разбегаев). И он уже едет к ней в гости. Александре нужно срочно отменить визит Дениса. Ведь он еще и ее работодатель, и живет она “за так” в одной из его квартир. И когда-то он “ждал своей очереди” — пока Лапонин не уехал (“сбежал”) в столицу, оставив Александру. А тут еще то и дело прибегает соседка-хохлушка Оксана (Юлия Куварзина). У нее свои проблемы: и пробки перегорели — телевизор не посмотришь, и пообщаться не с кем, и кастрюлю галушек не с кем разделить. И любопытно: что тут за сумбур возник? Словом, все и вся перемешиваются, и Лапонину удается остаться на ночь (из-за новой задержки рейса) с Александрой. А Ваткин оказывается в постели у Оксаны... И актеры с кайфом, но не пережимая ни в чем, разыгрывают эти мимолетные перипетии судеб своих персонажей. “Мимолетом” все в жизни: прежние страсти, привязанности, перемены в отношениях, перемены в профессии — и в ожиданиях, разочарованиях и надеждах. Мимолетом, на ходу, выясняются прежние взаимоотношения и договариваются не высказанные прежде упреки. И ко всему подмешиваются происки местных бандюков и переадресовка этих разборок Ваткиным на Лапонины, но с подсказкой: быстрее смывайся! В итоге все утрясается, и каждый обретает утешение и сердечную награду за терпение и великодушие...

Андрей Беккер и его пьеса “Мимолетом” из тех российских драматургов и текстов, что формируют... или, точнее, пытаются в последнее время сформировать корпус нашей иронической и комической литературы для театра. Там проглядывают черты и признаки и фарса, и бытово-трюкового действия, и иронически-комической, и лирико-комической драмы. Но прежде всего это комедии одновременно нравов, ситуаций, характеров и положений. Они несут в себе четко узнаваемые приметы социума и признаки реальных типажей. Потому что в наших комедиях — даже откровенно фарсовых и гиньольных — непременно должны быть “переживания”, лирика, сочувствие к персонажам и некоторая “сказочная” приподнятость над житейской прозой. Вроде все как в жизни, и можно положиться на универсальные отмычки разговорного театра психологического реализма “по школе”. Но в то же время все как бы понарошку, и ничего катастрофического, и все можно переиграть, и страждущие обретут надежду... Эта “сказка про реальную

жизнь” — особый российский жанр на стыке лирики и комедии: чуть-чуть рыданий, но все-таки много смеха — и в конце не должно быть слишком больно. Говорю это не в укор: в советское время на этом держались спектакли по пьесам Александра Галина и Леонида Жуховицкого. Этот путь — магистраль и к сердцам нынешнего широкого зрителя, массового или “продвинутого”.

Пьеса “Мимолетом” написана мастерски, виртуозно. (Видимо, сказывается практическое знание автором театра и процесса создания спектакля, работы над ролью.) Но такой тип пьесосложения несет в себе постоянный искус для режиссера и актеров: уйти от фарсового и откровенно иронического в чистую лирику. И даже в некий избыточный драматический реализм. Что в какой-то мере и произошло со спектаклем по пьесе “Мимолетом” в компании “РуссАрт”. Режиссер Кутасов, пожалуй, вопреки мнению автора и даже продюсера-заказчика — напирал на мелодраматические мотивы. Ирония и юмор остались в обрисовке поведения и характеров персонажей. Но комедийное сильно смягчено, ушли фарсовые признаки. Ритмы, мелодика и интонация действия разошлись с ритмами, стилем и интонациями пьесы. В итоге кое-где провис темпоритм. В некоторых эпизодах (порой даже в ключевых) актеры как бы предоставлены сами себе. И они добавляют собственный эмоциональный напор в лирико-мелодраматическую интонацию. Понятно: играют о себе... Ситуации житейски типовые. И многие артисты (“звездные” тоже) помнят, как трудно стартовали к своему успеху, начиная не в столицах, а в дальних провинциях. И судьбы персонажей этой пьесы артисты этой постановки примеряют на себя. “Если долго мучиться, что-нибудь получится...” — в идущем изнутри ощущении собственной судьбы эта сентенция, ясно же, ощущается никак не фарсово, а именно мелодраматически, чуть-чуть с улыбкой и со светлой слезой в уголке глаза. Но уйдя несколько в сторону от смыслов и интонаций пьесы, зрелище, тем не менее, получилось вполне достойное. Ибо и зрители в зале так же примеряли к своим судьбам ситуации сюжета, сопереживали вымыслу, как доброй правде о себе — и между сценой и залом установилось до самого финала сочувственное эмоциональное единство и взаимопонимание.

Цвет увядающей судьбы

“Зеленое озеро. Красная вода” А. Березы¹ в “Театральном особняке”

Эта пьеса — победитель международного фестиваля “Баденвайлер”, в котором участвуют русскоязычные драматурги, живущие за пределами России. Первые ее читки прошли в театре “АпАРТЕ”, а потом в “Театральном особняке”. Худрук “Особняка” Леонид Краснов получил в “Открытой сцене” грант на постановку, пригласил Антона Фигуровского и вышел на сцену в главной роли. Дуэт ему составила молодая актриса Юлия Скирина. Он во всем светлом, чесучово-бесформенном, и летней шляпе, она тоже в светлом и балахонистом. Прямо-таки горьковские или чеховские “дачники”.

Вот что в пьесе Анны Березы: двухэтажный домик с балконом и садом, вблизи озера, зарастающего гниющей зеленой ряской. Хозяин, Сергей Викентьевич, попивает чай в саду и никогда не выходит отсюда. Озеро кажется ему красным. Он “так видит”. У него такое мифическое представление о жизни и о себе: уверен, что он художник и еще напишет картину. Когда “естественным образом” освободится от очень пожилой матери: ей сто двенадцать лет, он у нее поздний ребенок, но и ему уже порядком... Сиделка Зося, чуть моложе хозяина, нанятая им для матери, то и дело на каталке вывозит старуху в сад — пусть подышит воздухом. Зося видит мир как он есть: озеро зеленое и гниет. Но и сиделке трудно верить: то ей мерещится толстый кот на тонкой ветке. То якобы приходила соседка за свечами... Пьеса написана именно так, что каждое слово и каждая фраза двусмысленны, и верить можно всему — и ничему не следует верить. Хозяин и сиделка бродят по словесному кругу препирательств о том, каковы они, каков мир, что будет с ними дальше, чего им хочется или не хочется, есть в доме бинокль или нет... и было между ними чувство или не было, и осталось ли что-то от того чувства... А в финале открывается, что в качалке — муляж (или подгнивающая мумия), и оба это знают — но не могут расстаться ни друг с другом, ни со своим сосуществованием, ничтожным по сути, но и спасительным, защищающим от неизвестного мира.

Постановщик Фигуровский и сценограф Кириллова выстраивают на сцене некий мир абсурда и неразберихи, но не мрачный, а светлый. “Белый кабинет”: белая садовая мебель — кресло, стол, лавочка. На столе фрукты и сладости к чаю. Повсюду свисают птичьи клетки и фигурные фонари. Тоже белые. Клетки пусты и без днища. Внутри фонарей

вместо свечей или ламп — нечто мелкое, скукоженное. Во всем черты нарастающей разрухи и запустения, но в то же время мир этот вполне устойчив, ухожен и уютен.

Актеры и их персонажи — Зося (Ю. Скирина) и Сергей Викентьевич (Л. Краснов) — сразу завоевывают симпатии зрителей. Перед нами разворачивается тягучая, неизменная, вязкая рутина совместного существования двух людей, которые расцветивают эту рутину праздничными склоками и скандалами. Они как бы играют в эти повторяющиеся стычки. Упреки друг другу в “житейских миражах” звучат отвлеченно; это такая остраненно-тонкая, без надрыва и напора, расцветившая иронией (остраненной иронией и персонажей, и актеров) игра в абсурдную (и тем приятную) жизнь.

Режиссер и актеры не нагнетают тяжесть и мрак ситуации: невозможности ужиться — и невозможности расстаться. Они показывают как раз вполне счастливых и довольных своей участью людей, данных друг другу для утешения — пусть и через мучения. И “внешний мир” им важен гораздо менее, чем споры о нем. Они свободны от тягот внешнего мира. Да, все зыбко и существует только в названиях и словах. Но переживается персонажами как счастье общения и взаимопонимания. И ощущается ими, как “бурный покой” и мир их жизни.

И вот тут, после начальных “экспозиционных эпизодов”, начинает возникать — и относительно пьесы, и относительно спектакля — некое двойственное чувство. Да, в какой-то мере эта пьеса и ее сюжет “депрессивны”. И чем дальше, тем сильнее проступает не просто трагикомичность отношений мужчины и женщины, но их трагедийность. Да, есть некая бессмысленно-печальная абсурдность их сосуществования. Но по ходу развития событий ощущаются если не пере-

¹ “Современная драматургия”, № 3, 2013 г.

клички, то отзвуки из “Старосветских помещиков”, “Двое на качелях”, “Крика”. Истории, рассказанные в этих сюжетах, при всей трагичности, несут в себе мотивы светлой надежды. Правда, там все это было в ясных и определенных, четко выстроенных и умело выдержанных стилевых и жанровых формах. А в “Зеленом озере...” возникает неясность жанра, неясность формы — и неясность того, о чем нам рассказывают.

Пожалуй, в большей степени это относится все же к спектаклю. Постановщик сложил изящную, лаконичную и точную канву, в которой артистам легко и свободно дышится и они могут каждый раз по этой канве “вышивать” обновленный узор. Но тут есть поводы пенять артистам! В одном случае они от начала до конца, чуть абстрактно и отвлеченно, играют историю о мучительной и зыбкой красоте непознаваемой житейской абсурдности и противоречивости человеческой природы. А в другой раз артисты несколько “забытовляют” рисунок игры, делают его более чувственно-определенным по смыслу, и тогда перед нами возникает история о взаимно-неразделенной любви и прелести воспоминаний; тоже, в общем-то, путано-абсурдных, неточных... но тем и манящих.

Но такой упрек в формальной неточности

можно адресовать и автору. Да, есть признаки драмы абсурда. Да, есть явные трагикомические интонации. Но автор, хорошо чувствуя природу отношений мужчины и женщины, умея точно и мастеровито передать это в драматургическом тексте, по сути, выписывает именно лирико-ироническую мелодраму. Или, по крайней мере, закладывает в структуру и в стиль своего драматургического письма (и, значит, в пьесу) возможности именно такой интерпретации этого текста и сюжета.

И, сохраняя общий рисунок и канву роли и сценического общения, чуткие и тонкие артисты Юлия Скирина и Леонид Краснов с упоением уходят из мира слегка “отвлеченных рассуждансов” в стихию реалистических чувств. Пьесе от этого хуже не стало. Напротив, вскрылись многие ее дополнительные смыслы и потенции. А зритель получил возможность сочувствовать именно тому, на что отзываются прежде всего наши сердца и души: неустанным попыткам двух людей, во всем несхожих, противоположных по самой природе своей, найти взаимопонимание — но так, чтобы не разрушить их общий хрупкий мир.

Валерий Бегунов

Разговор о поэзии

“Из пустоты” на стихи русских поэтов-эмигрантов в Театре им. М.Н. Ермоловой

“Поэзия любит, чтобы ее читали вслух”, — сказал чуткий человек. Тем более когда читают профессиональные актеры, в том числе замечательные мастера.

Звонко звучат строки и более известные — Цветаевой, Бунина, Саши Черного, и не слишком популярные — Ходасевича, Георгия Иванова, Давида Бурлюка... Не все, конечно, и не у всех артистов, в разных поколениях сказываются и искренность, и опыт, и мастерство: кто-то излишне темпераментен, а у кого-то неповторимый авторский стиль подменен “общепозэтическим” завыванием. Но премьера “Из пустоты (8 поэтов)” радостна уже тем, что в Ермоловском театре, похоже, отказались от самодеятельной драматургии и тяги к переделкам Островского или Уайльда и отдали сцену во власть тем, кто имеет право на царствование — актерам. Кому же другому дано облачиться в чужую кожу, передать особенности дара, сыграть не просто образ, но реальную

судьбу поэта.

Низкий поклон умнице профессору ГИТИСа Антонине Кузнецовой, которая принесла в театр идею и саму композицию о поэтах-эмигрантах первой волны, осколках великолепного Серебряного века. Такого еще не было на столичной сцене, даже в самых приверженных рифмованным строфам труппах — на Таганке, у “фоменок”, в “Современнике”... И прекрасно, что постановка стала весомым аргументом в напряженное время, когда разрушители традиционного русского театра заявляют о первенстве картинки на подмостках, тщатся унижить и девальвировать слово, оторвать подмостки от великой отечественной литературы.

Композиция выстроена со знанием не

только стиха, но сцены: поэтические массивы прослаиваются прозаическими отрывками — иначе длительное восприятие строк затруднено. Хотя возникают сомнения: часть включенных мемуаров принадлежит самим поэтам, другие написаны близкими к ним людьми. Чистота представления авторов нарушается: помимо их собственных мыслей и чувств, запечатленных в чеканных рифмах, в повествование влетают иные голоса. Наверное, от этого должна возникнуть более объемная картина, однако при соблюдении какого-то единства: общей ли участи, тоски по утраченной родине, надежд на скорое возвращение или ощущения собственной ненужности...

Сквозной вектор необходим еще, поскольку жребий эмигрантов сильно различается: кто-то едва сводил концы с концами (даже Бунин, Нобелевский лауреат, в последние годы жизни впал в нищету), а кому-то помогали богатые родственники. Кто-то, как Цветаева, вернулся в Россию, чтобы принять новое мученичество, а кого-то, как Зинаиду Гиппиус, бросало в дрожь от одной только мысли о каком-либо контакте с большевиками. Даже страны эмиграции разные — на Западе и на Востоке. Так что продуманность сцепления текстов становится категорическим императивом: не концерт же, где связность отдельных номеров не столь обязательна, но представление, рассказ, предполагающий цельность.

Забота о ней легла на плечи постановщика. Точнее — группы: художественный руководитель не только театра, но и спектакля Олег Меньшиков позвал в работу целую команду молодых (до 36 лет) режиссеров. По какому принципу они отбирались, сказать трудно: у Олеси Невмержицкой за плечами есть постановка пьесы в стихах, Денис Азаров более известен в качестве оперного режиссера, Сергей Аронин не только поставил стихотворного “Байрона”, но снял короткометражку “День поэзии” (он и сам выпустил сборники стихов), а Алексей Размахов вроде бы в пристрастии к поэтам не замечен. Все баловались поделками сегодняшней “новой матерной драмы”, участвовали во всякого рода продвинутых фестивалях и читках (в том числе и в стенах Ермоловского), но их сложно в том упрекать: сегодня в театральном деле существует жирное лобби, которое вынуждает начинающих сталкиваться с такого рода унылыми текстами. Однако подобный опыт вряд ли помогает в работе с изощренной поэзией.

В итоге связь выбранных стихотворений уловить не всегда удастся; почему обратились к тем или иным строкам и в запечатленной на подмостках последовательности, порой остается загадкой. Если в начале звучат отрывки из воспоминаний — как ощущали себя русские во Франции — вкупе со стихотворением Георгия Иванова о потерянном смысле жизни, то тут же вспыхивают строфы Бунина в исполнении аристократа Владимира Андреева: неужто для контраста двух авторов? Неизбежные вопросы, зачем взято конкретное произведение конкретного поэта, дополняются сомнениями: отчего один литератор дан более подробно, а у другого прочитано (столь же темпераментно и страстно) гораздо меньше строчек. Ведь само сценическое время, отведенное той или иной фигуре, переходит в категорию масштаба этой фигуры. К тому же многие стихи созданы до эмиграции их авторов, что еще усугубляет ситуацию — если публике предлагается сравнить написанное до и после отъезда из России, то для чего? Неужели за пределами родины поэты стали хуже писать или у них возникли иные темы?

Все эти неувязки должна была разрешить, выстроив неколебимую логику зрелища, группа постановщиков. Разность их почерков заметна — кто-то тяготеет к более броским, почти эстрадным приемам, кто-то склонен к углубленности в психологию героев. О чем режиссеры договорились, так это о способе подачи, о контакте с залом — вместе со сценографом Дмитрием Разумовым: огромные полотнища бумаги, свисающие с длинных валиков: контраст белизны и окружающего мрака, “черного кабинета”. Очевидный, даже слишком явный смысл — чистые листы будущих рукописей, но вероятно и жизнь, которую пришлось начинать с новой страницы. Подчас бумажное полотно становится экраном для игры теней — и тогда вспоминается Блок: “Мы ли пляшущие тени...” Добавив изысканные переливы лучей и дымок и элегантность костюмов, получим привлекательную картинку, у которой только один минус — нет возможности детально рассмотреть исполнителей. Недаром, когда в финале зрелища появляется сам Меньшиков — в ослепительном сиянии софитов, — с планшета льется долго ожидаемое ощущение праздника.

Однако парадокс в том, что в разговоре о поэзии звук все же важнее видимости. Можно спроецировать на полотнища имена авторов, но существенней — как услышатся их строфы.

Каждый из избранных обладает не только уникальным даром, индивидуальным голосом, но и его звучанием: мир звуков Владислава Ходасевича отличен от звуковой вселенной Владимира Набокова. И первое разочарование — чтение в микрофон, при котором теряются нюансы, стираются различия, да и механистичность возникает, совершенно ненужная. А тут еще оглушительный треск: уход каждого поэта-актера, конец очередного эпизода сопровождается смятием-отрывом той самой бумажной простыни, на фоне которой происходило его выступление. Этот отрыв и последующее комканье и уборка с планшета хрустящей бумаги вызывают совершенно неуместные соображения — сколько же исходного материала тратится на каждом спектакле? Но главное: производимый при этом шум дико раздражает ухо, только что настроенное на восприятие звучаний совсем непромышленного рода. Словно как Страдивари чередуется с гулом автогонок: бедным артистам, вместо того чтобы развивать уже достигнутое их коллегами, подхватывать трепетность созданной теми атмосферы, повышать степеню завоеванного внимания зрителей и т. д., каждый раз приходится начинать заново, да еще и с запланированной перспективой того же омерзительного скрежета.

В ухораздирающем диссонансе будто сконцентрировано отношение постановщиков к звучанию стиха: смысл строк, их эмоциональную насыщенность они еще признают, но аудиосторона произведения (по Пушкину — самая важная, “союз звуков, чувств и дум”) остается от них, а стало быть, и от актеров и публики, совершенно скрытой. Впрочем, исполнители, в силу чуткости собственной природы или хорошей выучки, а то и воспитанности, улавливают мозаику звуков, а порой и доносят образы, из нее возникающие; однако вне режиссерской поддержки чудесные находки кажутся случайными и не складываются в поэтический пейзаж. Между тем замечание о том, что “в самих созвучьях” кроются оттенки, нюансы, которые стремится запечатлеть автор, принадлежит как раз одному из выведенной театром восьмерки. Возникает рельефное

противоречие между благими намерениями театра и их практическим воплощением.

Рождаются опасения, что для режиссера с составной фамилией Азарин-Аронов-Меньшиков-Невмержицкая-Размахов публичное воспроизведение строк (великих или не очень, не в том суть) означает непременно их использование в качестве кремовой розочки на торте, а основное угощение — это придуманная постановщиком жанровая сценка. Но здесь невозможно прибегнуть даже к расхожему оправданию: мол, кто хочет, пускай берет книгу, а на подмостках публика должна сталкиваться с позицией режиссера ли, театра. Такой принцип в какой-то мере действует, когда речь идет про широко известные произведения, вроде “Горя от ума” или “Маскарада”, однако в случае давних поэтов утверждение категорически неверно: зритель, который впервые слышит их стихи, отождествляет слово автора с тем, что преподносят ему со сцены. Если зрелище публике не по душе, она невольно относит свое неудовольствие на счет поэта.

Постановщикам не повезло: премьера должна была выйти еще в прошлом декабре. Ее появление в официально объявленный Год культуры имеет дополнительный оттенок. Сегодня, когда очевидны старания сценических экстремистов вывести театр за пределы культуры, превратить его в отрасль шоу-бизнеса, сделать чем-то вроде “Аншлага” на подмостках, — каждую постановку стоит рассматривать прежде всего под определенным ракурсом: отстаивает ли она традиционное для России назначение театра как социального института, зеркала нации, или тшится превратить его в комнату кривых зеркал. Тогда проблема профессионализма постановщиков сменяется вопросом: имеют ли они право на внимание публики, обладают ли — не смелостью, но мощью, — чтобы требовать от актеров и зрителей почтения к своим представлениям о тех, кто ушел “в пустоту”?

На премьере Ермоловского театра право обращения к публике доказали поэты и исполнители — увы, не режиссеры.

Геннадий Демин

Короля играют титры

“Мой папа — Агамемнон”, сцены из Еврипида в Малом театре Вильнюса на сцене ТЦ “На Страстном” (Москва)

В отечественной критике о Константине Богомоллове сложилось мнение как о режиссере, по-настоящему свободно экспериментирующем лишь за границей, а среди родных осин только оттачивающем свое мастерство, да и то с оглядкой на коммерческий успех. Но его последние зарубежные работы — польский “Лед” и литовский “Мой папа — Агамемнон”, нынешней весной показанные на столичных подмостках — говорят о том, что корни всех его самых смелых начинаний все же российские. И почву для них он готовил загодя: так, камерную стилистику этих новых привозных постановок он опробовал еще два года назад в спектакле “Год, когда я не родился” Театра-студии п/р О. Табакова.

Но “большое видится на расстоянии”, пусть привезенный в рамках “Золотой маски” поставленный в Варшаве по роману Владимира Сорокина “Лед” и был поначалу воспринят как спектакль пресловутого “евроформата”. Хотя его отличие от “Года...” разве что в чуть большем аскетизме сценографии: вместо выгородки шестикомнатной квартиры — дюжина одинаково полосатых кресел-кроватей на одной сцене. Отчего стерты и границы между персонажами — актеры просто пересаживаются или перекладываются из кресла в кресло, ведя диалог в уже новой мизансцене. Куда как более радикальным воплощением этого формата стал поставленный ранее, но показанный у нас позднее вильнюсский спектакль Богомоллова “Мой папа — Агамемнон”. В первый и последний раз его привезли в Москву в конце апреля — акkurat накануне принятия закона о запрете мата, в том числе и на сцене.

У Еврипида, чьи “Ифигения в Авлиде”, “Троянки”, “Орест”, “Гекуба” и “Елена” легли в основу спектакля, обценной лексики, конечно, никакой. Но и от тех пьес у Богомоллова-то и остались разве что имена персонажей да пара монологов. И вычлененная тема, от произведения к произведению у грека повторяющаяся и обозначенная постановщиком как “Родители пожирают своих детей”. Не впервой им так переключен материал, достаточно вспомнить опыты с “Идеальным мужем” Оскара Уайльда или “Ставангером” Марины Крапивинной, но именно здесь режиссер уверен, что зрителю не нужно знать контекста вообще — достаточно просто

представить, что он с улицы заглянул в чужой дом и увидел обычную семейную жизнь. Вот так с котурнов — до бытовухи.

Чтобы было еще проще, художник Лариса Ломакина выстроила хорошо узнаваемую комнату гостиничного (общежитского) типа с кое-как поклеенными неброскими обоями. Есть выход на балкон, из обстановки — стол со статуэткой балерины, пара стульев, диван да книжная полка с распятием.

Совсем упрощают дело титры: “Жена Агамемнона дышит воздухом. Сын учит уроки. Папа умирает”. Актеры при этом застыли соответственно на балконе, за столом и на диване. Слов больше не надо. Да и действия тоже. Статичная сцена длится долго. Очень долго или слишком долго — зависит от зрительского не терпения, но воображения.

В античном театре не показывали убийства. И здесь трагедия уже случилась, мы лицезреем лишь задний ее план, реконструируем события. Как писал Уинстон Хью Оден в стихотворении “Музей изобразительных искусств”: “Насчет страданий — они никогда не заблуждались, / Эти Старые Мастера: сколь хорошо понимали они / положение человека; покуда кто-то страдает, / кто-то другой занят трапезой или открывает окно...” Учитывая общую статику спектакля, можно сказать, что и Богомоллов так же показывает “живые”, из обыденности, картины с неким отголоском античных трагедий. А оживляя их титрами, добивается на театре своеобразного “эффекта Кулешова”: актеры ничего не играют, но их положение на сцене и даже роль меняется всего одной ремаркой (так, к примеру, Арунас Сакалаускас, не

гримируясь и не перевоплощаясь, выходит на сцену то как Агамемнон, то как Орест, причем сильно постаревший, а то и в роли Одиссея). А в общем, хотел бы того режиссер или нет, в контексте используемых древнегреческих трагедий титры, уже ставшие действенным режиссерским приемом, еще выполняют и функции античного хора.

Потому и зрителя здесь совсем не балуют. Ему предлагают, на выбор, вакансию соавтора спектакля, место в постановочной группе или роль рассказчика — максимальную, по мере возможностей, творческую отдачу. Прочих, не пожелавших включиться в искусство самообмана и по-прежнему жаждущих традиционного зрелища, ждет не очень-то изощренное, хотя и непродолжительное, на каких-то, памятуя четырех-пятчасовые постановки Богомолова, девяносто минут измывательство. Немые сцены и длительные, граничащие с эффектом компьютерного зависания паузы, и как апофеоз всего — невыход актеров на поклон.

Да и к чему? “Мой папа — Агамемнон”, как будто контрабандой провезенный, в Москве игрался поздним вечером, программки к нему не предлагались. А главное “действующее лицо” — ремарка, по итогам возвестила, что “спектакль, возможно, окончен”. Перед тем, правда, проверив, насколько публика усвоила урок: по просьбе Гекубы (или уже “другой женщины”) актер трижды прочитал монолог Талфибия о том, как погибла ее дочь Поликсена. А между повторами — титры “Прошел год” и “Прошло два года”: оцените степень достоверности каждого рассказа, да и свою вовлеченность в происходящее на сцене тоже — как меняется восприятие от привнесения новых обстоятельств.

Это как раз, похоже, то, что еще Антонен Арто хотел от слова в театре: здесь оно фигурирует как “некая телесная схема, динамически разрешающаяся на людях и вещах”. И люди, и вещи тут на равных правах. Застывшая картинка разворачивается в нарратив, и строится это именно что по законам театра. Или — антитеатра: Богомолов сознательно уходит от всякой театральности, максимально обманывая ожидания зрителя и вместе с тем безжалостно манипулируя его

сознанием.

При этом “Мой папа...” не лишен и “фирменного” язвительного богомоловского юмора. Под стать спектаклю лаконичного и тонкого. Так, например, Ифигения, возвратившись с прогулки, “садится смотреть любимый сериал” — сцены пути на Голгофу из фильма “Ожившая Библия”. А под титры “Хитроумный Одиссей знает механизм воскресения” актер с пасторской колораткой заводит музыкальную шкатулку с распятием на крышке.

В целом Богомолов, закольцевав с евангельским сюжетом еврипидовские эпизоды детоубийства, вынес свой приговор, что нашло отражение в названии. “Мой папа — Агамемнон” — явная переключка с песней перестроечных времен Михаила Борзыкина “Твой папа — фашист” (и рефреном “Твой папа — фашист, / Мой папа — фашист, / Ваш папа — фашист, / Наш папа — фашист!”), даром что она не звучит в спектакле, но ее текст — квинтэссенция “цитируемых” здесь трагедий. А наглядное тому подтверждение — фигурки балерины и распятия. Эти два украшения одной и той же, как выясняется по ходу действия, музыкальной шкатулки как два варианта — мужской и женский, светский и сакральный, высокий и низкий, етс. — родительского жертвоприношения, использования детей в каких бы то ни было целях.

Как символы любой людоедской идеологии — будь то коммунизм, фашизм и даже христианство — болезненно любимой темы Богомолова, к которой он неустанно обращается в каждом своем спектакле. И делая это с каждым разом все жестче и рациональнее. Так, в постановке “Льда” он “ободрал до сути” — бесчеловечности возвышенной идеи — произведение любимого писателя Сорокина. И все активнее подключая, вовлекая в осмысление этой темы зрителя. По принципу: пришел на спектакль — работай над собой. Хотя и тут вновь видится некий авторский сарказм: неплохо ведь вспомнить, что и надпись над воротами Освенцима “Arbeit macht frei” (“Работа делает свободным”) — это парафраз евангельского “Знание истины делает свободным”. Что, кстати, тоже своего рода титры...

Сергей Лебедев

Проблема

Евгений Соколинский

О классике бедном замолвите слово¹

Тема истерзанная, сказать что-нибудь новенькое почти невозможно. Но делать-то что?! Практически весь репертуар столичных театров состоит из вариаций на тему классики. Современная драматургия представлена, по преимуществу, в регионах и антрепризах. Поэтому получите очередной критический эскерсис на тему о классике и режиссуре. Я не буду воздевать руки и восклицать: “Доколе!” Попытаюсь сравнить несколько последних премьер петербургских театров. Не жду последствий — мало ли кто что пишет. Пусть история рассудит, кто архаист, кто новатор, а кто неизвестно зачем на свет родился.

“Эксгумация” классика происходит не по злобе, как полагают консерваторы. Просто театру нужен исходный материал для смешивания, добавления новых ингредиентов, авангардного оформления. Задачи при этом могут ставиться разнообразными. Например, технологические. Нужно продемонстрировать возможности сцены-трансформера. Поднимать и опускать части сценического пола “без упаковки” было бы скучно. Почему бы и не призвать в помощники знакомого, хотя бы по имени, автора. Инженерный театр АХЕ с литературой не слишком связан, как явствует из названия. Однако получив в свое распоряжение пространство Новой сцены Александринки, он, видимо, почувствовал обязанность отчасти корреспондироваться с репертуаром основной сцены. В результате родился спектакль “Выбор” с несколькими отсылками к сну Свидригайлова. Режиссер Максим Исаев — соратник Андрея Могучего. Разница между ними в том, что у Могучего есть склонность к гротеску, саркастическая фантазия. Исаев — человек серьезный. Его интересуют преобразования предметов, плоскостей. К предметам относится и человек тоже. В меньшей степени. На новой площадке Александринки каждый квадрат может подниматься и опускаться, черные половинки квадрата меняются на белые и обратно. Плюс работают вертикальные и горизонтальные кинопроекторы. Для любителей крутить трубку калейдоскопа это очень занимательно. Что касается, условно говоря, человеческой части, то здесь важны химико-технологические опыты над телами фигурантов. В первом “эпизоде” из квадратной дыры вздымается нагромождение виолончелей, под ними оказывается труп (Раскольников?). Автор извлекает у него топор из коробочки на груди и начинает обкладывать топор каким-то ядерным раствором. В конце топор превратится в маленькую скрипку. Кроме того, из покойника вырвут жилу-струну. На веревках

труп поднимут, и он гальванизируется.

Автору-персонажу тоже достается. Его растягивают, распинают молодые ребятишки. Он почти удавленник, замотанный длинными лентами. Между этими же ребятишками разбросан текст “сна Свидригайлова”. Молодые актеры, кстати, выходят на поклон, независимо от принадлежности к мужскому или женскому полу, с бородами Достоевского. Вклинивание фрагмента из “Преступления и наказания” необязательно. Суть перформанса от него не меняется. При желании можно проследить те или иные ассоциативные цепочки между эпизодами-аттракционами, но в технотеатре это факультативно. Что же касается Достоевского, то он выполняет примерно такую же гротескно-комическую функцию, что и графическое изображение писателя на пермских мусорных бачках. Заметим, на бачках он нарисован с красной повязкой на глазах, перед несостоявшейся казнью. Моральную казнь осуществляют его потомки из XXI века. Они же в спектакле “Выбор” сбрасывают в провал книги. Эта безжалостность к автору и книгам концепционна. Так им (классикам) и надо. Не надо толстые романы писать.

Парадокс в том, что классику читают все меньше, но названия классических произведений на слуху и по-прежнему привлекательны для так называемого интеллигентного зрителя. Правда, этот сложноуловимый контингент делится на две несопоставимые части: староинтеллигентных и новоинтеллигентных. О новоинтеллигентных, то есть “прогрессивно” интеллигентных, в другой раз. Староинтеллигентные вовсе не обязательно принадлежат к пожилому возрасту. Это могут быть молодые девицы — для них поход в театр на классику есть сладостное забвение собственного, совсем не романтического мира. Их вовсе не радует, когда Татьяна Ларина оказывается бомжихой, а

¹ Продолжение статьи “Песни без слов”, напечатанной в № 1, 2014 г. (Е. С.)

Печорин — главой районной мафии. Вместе с частью публики, которая знает, что там происходило у Ромео с Джульеттой, они покидают зрительный зал после первого действия новаторского спектакля. Сбрасывать эту молодежную часть аудитории со счетов вряд имеет смысл, так как она составляет треть и более зала. “Протестанты” считают себя

обманутыми, ведь на афише значится в качестве автора Пушкин, Толстой, Чехов и т.д. Афиша не раскрывает метод, использованный создателями спектакля. Туманное уточнение на афише “по мотивам” ничего не проясняет, если перед названием стоит фамилия автора первоисточника. “Фантазия на темы” было бы точнее.

Приятно поговорить с самим собой

В этом смысле Михаил Угаров поступает честнее, когда ставит свою фамилию перед названием пьесы “Маскарад. Маскарад”. В пьесе объясняется: сегодня лермонтовский “Маскарад” бессмыслен и не нужен. Драматурги-передельщики и режиссеры-новаторы берут от классиков только фабулу. Вольно или невольно, они расписываются в собственной неспособности сочинить “историю”. В то же время фабула — наименее ценное в классическом наследии. Немирович-Данченко объяснял: любое классическое произведение, пересказанное по элементарным событиям, выглядит идиотичным. В этом смысле Уилки Коллинз или Рекс Стаут неизбежно побивают Шекспира или Чехова. Но ничего, кроме фабулы, передельщики не видят и не хотят видеть.

Угаров в “Маскараде. Маскараде” вдвойне обманывает публику. Он берет “событие” от Лермонтова (мнимая измена и отравление Нины) и в течение краткой пьесы доказывает: оно событием не является. Главный герой (его в спектакле никак не зовут) пытается восстановить душевное равновесие, но в этом не преуспевает. И Нина (здесь также безымянная) озабочена не столько своей смертью (смерть всего лишь прекращает скуку) сколько счетами с Богом, который ее надул. Молодой режиссер Семен Александровский (пеатр “Приют комедианта”) убирает даже намек на характер у действующих лиц. В списке Угарова их семь. Александровский решил: маскарад исключает любую конкретику, поэтому реплики Джона Доу (Неизвестного у Лермонтова) произносятся по очереди всеми персонажами. Загадочных работников Петра и Павла (служителей аэродрома) тоже озвучивают по очереди псевдо-Арбенин и псевдо-Звездич. Не слишком продвинутый зритель понять, кто есть кто, не в состоянии.

Актеры тоже в невыигрышном положении. Максим Фомин, обученный Григорием Козловым психологическому театру и сыгравший центральные роли в “Подростке”, “Великодушном рогоносце”, “Грозе”, “Детях Ванюшина”, “Горе от ума”, пританцовывая, сообщает через микрофон (в рэп-ритме) некий текст авангард-

ной “lesedram”. Очаровательная Диана Зябкина изображает противенькую, скучающую девицу без царя в голове, но с птичьим щебетаньем. Иногда она вдруг возвращается к естественно-низковатому тембру. Рядом с ней “баронесса Штраль” (Алена Бондарчук, петербургская) — по психологической сложности почти леди Макбет. Мотивировки, история судьбы не имеют значения. Зато имеет — “ударный” монолог автора с невнятной философией. Впрочем, философия в очень бодром темпе тоже плохо воспринимается. В итоге призыв все “обнулить” (первоначально в монологе Угарова, а потом уже режиссером “обнуляется” текст драматурга) осуществляется в полной мере.

Спектакль Александровского представляет собой монологи четырех актеров: псевдо-Арбенина, псевдо-Звездича, псевдо-Нины и псевдо-Штраль. Монологи у рампы как бы обращены к публике (жанр стенд-ап), хотя ввиду специфичной литературной формы (интеллектуально-матерные разговоры при отсутствии сюжета и эмоций) и не достигают зрителя. Телевизионный жанр стенд-ап предполагает механическую “ржачку” зрителей на каждой реплике. А в драматическом театре контакт с традиционной публикой, в том числе и с молодой, не получается. То, что было талантливо в первых выступлениях Евгения Гришковца, утратило смысл у “стендапистов”. Гришковец — обаятельная личность. Нет яркой личности — нет и живого восприятия.

Спектакль Юрия Квятковского (опять же “Приют комедианта”) по “Кукольному дому” Г. Ибсена в значительной степени составлен из монологов пяти актеров. Но именно эти рассказы и представляют интерес — актеры рассказывают о себе. Не знаю, как записывались, обрабатывались тексты исповедей, однако исповеди хороши и абсолютно искренни. Люди размышляют о себе взволнованно и с пониманием. Мы узнаем обстоятельства невыдуманных судеб. В каждом случае человек-актер старается перебороть свою изначальную судьбу, свой имидж и т.д. Зритель вдруг раскрывает для себя значительность этих людей, только что с большим или меньшим успехом изображавших

условных персонажей.

По воле режиссера Нора (Ольга Белинская) — лицо выморочное, говорящее и жестикулирующее максимально неестественно. То, что она из отдаленного будущего, не объясняет ее антипатичности. Тем более, трое других героев (Хельмер, Крогстад, Кристина) достаточно натуральны. Умиравший доктор Ранк (Илья Дель) тоже почему-то превращен в картонного паяца. В любом случае, драма ибсеновской Норы, смерть Ранка, комплексы Крогстада сознания зрителей не задевают. Если в угаровской версии “Маскарада” наш современник оказывается априори скучнее, примитивнее, упрощеннее, чем лермонтовские герои, в постановке “Норы” современники кладут на обе лопатки Ибсена. И это “заслуга” молодого режиссера, которому Ибсен непонятен, не близок и потому он тщетно пытается придать “классическому” тексту остроконечную форму. Художник Полина Бахтина получила за сценографию “Кукольного дома” премию “Прорыв” и, может быть, справедливо. Вздрыбленный рельеф площадки, хотя и напоминает сценографию таировского Камерного театра, опыт 20-х годов Моисея Левина, все-таки оригинален. Плазменный экран с компьютерными играми, мгновенными результатами анализов и т.п. производит меньшее впечатление.

В новой версии драмы мы видим привычный метод режиссерского монтажа, но смысл этого монтажа непонятен. Почему одни персонажи человечны, а другие нет? Если бы кукольны были Нора и Хельмер, в этом была бы логика, но Хельмер сценический достаточно нормален и кривлянье Норы не может ему нравиться. Житейские истории актеров никак не подсвечивают жизнь и проблемы литературных героев. Это разные жизни, почти никак не соприкасающиеся. Только в финале рассказ о себе исполнительницы роли Норы и финал пьесы отчасти корреспондируются. Ольга Белинская из целлулоидной куклы на определенный момент превращается в относительно нормальную женщину. “Относительно” потому, что Нора с ее внезапным стремлением, эгоистично забыв про детей, разобраться в себе как личности и во времена Ибсена далеко не у всех вызывала симпатию.

В конечном итоге, любопытны современные монологи о самих себе, или нет, драматург-передельщик или (и) режиссер авангардного спектакля не предполагает, что классик может чем-то обогатить его сознание, а соответственно, и зрительское. Впрочем, совершенно необязательно постановка по классике связана с какими-то рациональными построениями. Возможны и бессознательные.

Сестры передергивают затвор

Когда-то, в 1996 году, Юрий Бутусов начал с Сэмюэля Беккета. И сегодня, почти двадцать лет спустя, он поверяет абсурдизмом всю европейскую культуру. Чехова считают предтечей абсурдизма — почему бы его не довести до кондиции? Не в том дело, что на премьере Театра им. Ленсовета “Три сестры” звучит мало чеховского текста. Как раз Чехову повезло больше, чем Шекспиру (“Макбет. Кино”) — я беру только петербургские работы Бутусова. В “Трех сестрах” меньше музыкальных номеров, хотя в программке восемь строк с перечислением “привлеченных к постановке” рок-групп, поп-музыкантов и затесавшихся среди них Баха с Равелем. И Чехов не должен быть в обиде. Его сцены повторяются дважды, трижды, что обеспечивает продолжительность спектакля в четыре с половиной часа. Разумеется, монологи и реплики произносятся с разным отношением, в разном контексте, но ощущение абсурдистского автоматизма речи при этом сохраняется.

Скажем, вступительная сцена сестер безжизненно, с остановившимся взглядом проговаривается в 1-м акте. За спиной у них мужчины “играют” в магазин верхней мужской одежды,

многократно снимая и надевая пиджаки, брюки и рубашки (иллюстрация к хрестоматийной фразе: люди “носят пиджаки...”). 2-й акт начинается с 1-й же сцены именин, но дамы уже подраздеты. Маша в черных трусиках размахивает серым флагом. Две остальные сестры истерично орут. Ирина бьет в большой барабан и целится в нее из пистолета, а Маша — в нее из автомата. Умело передергивает затвор.

Их мир давно сгорел, и пожар происходит постфактум. Не до приличий. Поэтому смешно, когда Ольга, только что вытиравшая сопли рукавом и оравшая как пьяная баба, говорит о деликатности. Само собой, это противоречие запланировано. И чувствительности у семейства Прозоровых не отменяет. Оля опадает на землю трижды при прощании с Вершининым — Маше в это время уже не до криков. Она просто труп.

Андрей (Виталий Куликов) падает в обморок от первого же поцелуя Наташи — Ковальчук, что лишний раз подтверждает вампирическую природу знаменитой исполнительницы роли Маргариты в булгаковском сериале.

Андрей тоже произносит свой монолог из 3-го чеховского акта дважды: во втором и треть-

ем сценическом. Только первый раз у рампы, обращаясь непосредственно в зал, а второй раз у пианино. Монолог завершается появлением зловещей Наташи, она садится почти ему на голову (с пианино), обхватив длинными ногами суженого, словно паучиха.

Даже слабо помнящие пьесу к концу представления знают ее назубок. Особенно когда повторяется реплика в разных вариациях по семь раз. Скажем, “пустяковый” момент: Вершинину приносят письмо об отравлении жены. У Чехова его подает нянька Анфиса. Здесь Маша в эсэсовке и балетной пачке спускается по металлической лестнице и вручает любимому письмо от соперницы. Вершинин реагирует на письмо в каждый из семи вариантов клоунады (а это именно клоунада) по-разному: от истерических слез до истерического хохота. Сохраняется только кувырканье Маши и Кулигина с задираньем ног. В равной степени, много раз повторяется: “Пиши мне. Не забывай! Пустяк меня”. Вершинин, понимая, что добром не пустят, убегает через зал в фойе и оттуда обратно на сцену. Маша следом. Так они наматывают круги, пока нетренированный военный совсем не задохнется.

Один критик назвал последнюю постановку Андрея Могучего (“Царская невеста” в Михайловском театре) трагическим капустником. Видимо, это самый модный, универсальный жанр, применимый в опере и драме. Скажем, Вершинин, какого изображает Олег Андреев, более уместен в пародии. Андрееву не нужны особенные приспособления, чтобы выглядеть нелепым. Такова его природа. Столь же комичным он выглядел, когда играл Отелло в “Мавре” Гарольда Стрелкова. Но здесь еще и режиссер прибавил комических приспособлений. Вершинин появляется в шинели, которая торчит на нем колом, и ни на минуту не выпускает сабли, то размахивая ей над головами сестер, то разыгрывая самоцитату Бутусова из “Войцека” (сцена, когда Войцек бреет Тамбурмажора). В “Трех сестрах” Вершинин бреет нарисованные усы на лице Кулигина. Муж и любовник составляют как бы пару сиамских близнецов, буквально сросшихся, когда Вершинин во 2-м акте выходит в образе кентавра — заднюю часть представляет Кулигин (Олег Федоров). Маша ведет “кентавра” под уздцы и поит из ведра.

Принцип “нелинейного спектакля”, провозглашенный Бутусовым, предполагает существование отдельных аттракционов, почти не связанных с действием, а также “плавающий” жанр. При этом эпизодические персонажи неожиданно получают крупный план. Например, Федотик в пьесе почти незаметен. У Бутусова он (Иван Бровин) исполняет две бенефисные

сцены. Его всхлипывание и нечленораздельное бормотание, пока он оттачивает ножничком карандашик, превращается в самоценный эпизод, очень смешной. Вид у Федотика такой, словно он, не мывшись и не брившись, просидел на необитаемом острове несколько лет. Этаким Бен Ганн из “Острова сокровищ”. “Может я и не человек вовсе?” — спрашивает Федотик у Чехова. Во втором эпизоде (тоже с всхлипываниями) Федотик записывает сам себя на магнитофон и прослушивает запись. Тут уже возникает ассоциация с шедевром абсурдизма, беккетовской “Последней лентой Крэппа”. Видимо, вопрос о своей нечеловеческой природе Федотик решил положительно. “Внеплановое” самоубийство Федотика никого не удивляет.

В современном гротескном театре убийства и самоубийства — неперенный комический элемент. В последней премьере Льва Эренбурга по пьесе О. Мухиной “Ю” (Небольшой драматический театр) совершается около 10 самоубийств. Все они очень забавны и невпопады. У Бутусова Кулигин — Олег Федоров стреляет в двух сестер, а потом из двух пистолетов стреляет сам себе в живот. Смерти неважделюшные. Тузенбах впервые за всю сценическую историю драмы получает свою посмертную чашечку кофе.

Все произвольно и непроизвольно в одно и то же время. Намек у Чехова есть, но он доведен до геркулесовых столбов. В заключительном акте Наташа возмущается, почему лежит безхозная вилка. В спектакле эта реплика становится поводом для того, чтобы Чебутыкин достал гигантскую вилку-пропеллер и начал бегать с ней, угрожая прежде всего Наташе.

В этом странном спектакле трудно определить доминанту. На передний план выступают персонажи второстепенные. Я уже говорил о Федотике, у которого фарс, клоунада и подспудная, загадочная драма концентрируются в двух эпизодах. Нельзя также не отметить Солёного — Илью Деля. В Театре Ленсовета Солёный — хиппи с голубым “ирокезом” на голове. Дель — петушок, подпрыгивающий на пружинящих ножках в ожидании драчки. У Чехова одна дуэль, но Дель в спектакле дерется с Тузенбахом несколько раз, неизменно загоняя его в угол. Я уже не говорю о том, что на коврике, где сидят они втроем с Ириной, он пристаёт к девушке физически, нагло трогая ее. Осадить его не только можно, но и нужно. Забыв о чеховской пьесе, смотришь на проказы Деля с удовольствием, однако пьеса (и спектакль) при этом перекашиваются.

Однако функции главных героев тем более непонятны. Например, Тузенбаха (Григорий Чабан). Не для того же он выведен на подмост-

ки, чтобы сообщить: “Да, бывают такие жалкие мужчины”. И как-то не утешает, что пресловутая чеховская некоммуникабельность соблюдена. При прощании Ирина и Тузенбах находятся на расстоянии метров пятнадцати.

Лауре Пицхелаури (Ирина) тоже нечего делать на сцене. Пальба из пистолета и битье в барабан не в счет. Сознывая некоторые перекосы композиции, а также ценя актрису, Бутусов дарует ей под финал сольный номер, достаточно неожиданный. Она исполняет песню из репертуара К. Шульженко “Руки”. То есть поет сама Шульженко, а Пицхелаури пародирует ее жесты, затем изображая волнообразные движения рук-крыльев умирающего лебедя. Эпизод возник по инициативе актрисы (ее мама когда-то была знакома с Шульженко). Это ли не причина? Номер сам по себе исполнен очень мило, но никак не связан с целым.

Создается впечатление, будто одна Ольга Муравицкая (Маша), несмотря на то что ее забрасывают коврами, волокут на ковре, одевают в балетную пачку, играет пусть огрубленную, но драму Чехова. Причем это явно не случайно. Бутусов заменил первую намеченную исполнительницу, так как она была слишком мягкой. Ему нужна прокуренная, военизированная, грубоватая. Почему-то вспоминается другая песня Шульженко, “Давай закурим”. То есть требуется боевая подруга, которой Маша по ситуации все же быть не может. Она не пойдет вслед за полком “маркичанкой”.

Правда, и эта особенность Маши стирается в финале. После возведения персонажами кирпичной стенки между зрителями и сценой — нам не дают забыть про кирпичный завод, где предстоит работать Ирине, — к рампе выходят три сестры, наши современницы. Не без садизма создатели спектакля одели привлекательных женщин в платья, отмеченные особой безвкусицей и вульгарностью. Вот, дескать, во что превратились чеховские прекрасные дамы, для многих поколений символ поэзии и женственности. Однако в течение предшествующего действия мы не встречались ни с поэзией, ни с женственностью. Что же касается молодежного зрителя, которому адресована постановка, он ничего про чеховских героинь не знает. Напрашивается пошлая сентенция: дескать, несчастные женщины превратились в удовлетворенных мещанок, приехавших в желанную Москву, и успокоились. Стоило ли ради этого огород городить? Впрочем, критик Е. Алексеева полагает: это вообще антифеминистский спектакль.

Это устаревшая попытка критиков понять, “про что” спектакль. А он ни про что. Задачи такой не стоит. Разыгрывается свободная композиция. Темпераментное попури в приемах

“Терем-квартира”. Разумеется, Бутусов профессиональный режиссер и фантазии на темы классики у него остроумные в отдельных частях. Но “Месяц в деревне» (сценическое название театра “Все мы прекрасные люди”) получился удачнее, возможно потому, что сжатые сроки работы (надо было спасти брошенное Е. Марчелли детище) не позволили слишком далеко отойти от оригинала.

Дело не в том, что можно и чего нельзя делать с классиками. В “Месяце...” мы сочувствуем Наталье Петровне (Анне Ковальчук), Ракинину (Сергею Перегудову), Верочке (Анастасии Дюковой). В “Трех сестрах” неприятны все. Особенно, в случае с Чеховым, жестокость вызывает отторжение. “В ожидании Годо”, “Войцек” были человечнее. Каковы бы ни были режиссерские приемы, хочется в театре знакомиться с людьми, а не с поднимающимися площадками или с бездушными, вульгарными монстрами.

Происходящее с классикой в театре не ново. Напомню общеизвестные факты. После революции классика была объявлена порождением буржуазной культуры, чуждой пролетариату. Началась модернизация. Перекраивались хрестоматийные произведения на революционный лад. Как и сегодня, брался голый сюжет, знакомые имена персонажей. Менялся смысл. Это вело к вульгаризации и оглушению. Чувства тургеневских и чеховских героев объявлялись сентиментальной чепухой. Описание “Женитьбы” в “Двенадцати стульях”, реальные “Фэкссы” несущественно отличались от современных шоу по Чехову, Гоголю, Шекспиру. Призыв к тэйлоризации, самоценному движению, “танцы машин” Николая Фореггера подводили к дегуманизации жизни и искусства. ТРАМы с их апологией молодежного коллективного сочинительства на злобу дня, монтажно несвязанных эпизодов — прообраз сегоднешних композиций из этюдов, собранных на живую нитку. Агитсуды, “сангигиенические” пьесы по своим задачам были близки новейшему документальному театру. Разница в том, что эксперименты 20—30-х годов делались впервые. В те годы разрушение прошлого воспринималось в качестве государственной задачи. Только в конце 30-х власть поняла: классика может быть полезной.

Когда официальное охранительство поослабло, выяснилось: подросло поколение малокультурных людей, искренне ненавидящих традиционную культуру. В 1982 году ленинградский драматург Владимир Арро написал пьесу “Смотрите, кто пришел”.

Пьеса была скромной по своим художественным достоинствам, но болевую точку отразила

верно. Некий парикмахер по прозвищу Кинг высказал мнение большого социального слоя: “Нам чужда ваша интеллигентская культура. Не хотим мы “Кто там в малиновом берете?”, мы проще, земнее”.

Пушкин, Лермонтов и Толстой новым людям оказались не нужны. Понятие демократии вроде бы предполагает свободу выбора: “Не хочешь, не ешь”. Однако неприятие классических произведений автоматически выталкивает из числа людей образованных. Ты становишься существом второго сорта. Значит надо поверхностно усваивать, с отвращением. С другой стороны, парикмахер у Арро не мог предложить никакой конкретной альтернативы классической культуре. Коммерция, за которую он ратует, — не культура. Приблизительно в те же 80-е годы мне довелось получить письмо от одного такого протестанта. Для него даже Алла Пугачева была явлением, насаждаемым государством. “Мы имеем право не думать”, — “кричал” в письме молодой человек. Дружки парикмахера Кинга вели себя несколько иначе. Они готовы были пользоваться старой культурой, но в чисто утилитарных целях. Скажем, золотая барочная карета у них выполняла функцию винного бара. Им нравилось “красивенькое”, но в опошленном виде.

Сегодня государство старается удерживать баланс между традиционалистами и авангардистами, не заявляя о собственных пристрастиях. Однако чисто экономическими средствами оно поддерживает прежде всего разрушителей психологического театра. Адепты технологичного, авангардного искусства назначаются художественными руководителями столичных театров. Об этом справедливо пишет Алексей Битов в своей статье “Москва театральная: густой звон реформ” (журнал “Время культуры”, 2013, № 1). Заметим, сцены-трансформеры обходятся не дешевле, чем рукотворные декорации, бутафория, костюмы к “Маскараду” В. Мейерхольда — А. Головина.

Отказаться полностью от классической культуры не получится — залы опустеют. Серьезной литературной альтернативы дореволюционной классике и классике 1960—1970-х годов опять же нет. Новые драмы появляются и тут же исчезают. Высокохудожественное поэтическое многословие Лермонтова заменяется довольно тоскливым прозаическим многословием вождя новой драмы. Взамен психологических мотивов нам предлагается отсутствие причин и следствий. А как говорил товарищ Лир: “Из ничего и выйдет ничего”.

Разумеется, по-прежнему существует традиционалистская классика Малого театра и МХАТа им. Горького. Подобная классика тоже не радует. Анархия и музейщина — крайности, порой задающие тон и поддерживаемые частью критики.

К счастью, жив еще другой театр: несомненно, современный, но тесно связанный с мировой культурой и психологическим театром. И дело не в возрасте художников. В Петербурге рядом с блистательным мастерством Льва Додина и его актеров все большее значение приобретает Мастерская Григория Козлова с его молодыми учениками разных выпусков. Театральными событиями стали додинский “Вишневый сад” и студенческий “Тихий Дон”.

Однако в целом “программа” уничтожения культуры и классики выполняется. Действие заменено калейдоскопом, характеры и психологические мотивировки — знаками и масками. Актер должен уметь скакать, танцевать, играть на гитаре, гармошке, барабанах и непременно легко впадать в истерику. Сценография отражает разруху или заменена микрофонами и табуретками. Костюмы — джинсы, майки, свитеры на все случаи жизни. Идей нет в обществе — нет и на сцене. Нравственные проблемы смешны. Диалог разрушен, как и структура спектакля. Между залом и сценой растет пропасть — театр занимается самоудовлетворением, ощущая себя искусством будущего. А мы все еще в начале XXI века. Лаборатория, учебные задачи приобрели самоценность. В режиссерский век этюдная активность актеров разрушила режиссерскую целостность спектакля, единство стиля и метода. Возобладала пестрота, ничем не оправданная, даже увлекательностью зрелища. Многочасовые зрелища оказываются не более содержательными, чем часовые.

Перед одним спектаклем молодой режиссер без гордости объяснил, что “настоятельная рекомендация” правительства Санкт-Петербурга отказаться от цензурной лексикой в театрах культурной столицы противоречит авторскому праву. О каком авторском праве идет речь? О праве Пушкина и Лермонтова? О праве современных авторов, которых тоже переписывают, пересказывают, сокращают в три—четыре раза? Где нет нравственных правил, как подчеркивает тот же Угаров, нет и обязательств ни у кого ни перед кем. Беспokoиться о классиках, живших столетия назад, совершенно нелепо. Видимо, современный мир должен провалиться в тартарары, чтобы потом кто-то начал дело с чистыми руками, взглядами и создал свои авторитеты.

Мастерская

Александр Молчанов: “Драматургия — это структура”

Беседу ведет Светлана Новикова

Он родился на Вологодчине, в поселке Сямжа. Учился в Вологде, на филфаке, а потом в Москве, во ВГИКе (мастерская А. Бородянского). В Вологде работал в областных газетах, а переехав в Москву, занимал руководящие посты в “Новом Крокодиле”, “Метро”, “Взгляде”, “Частном корреспонденте”.

Его театральная известность началась с “Убийцы”¹. Пьеса поставлена в 25 российских театрах, переведена на польский и немецкий языки, получила Гран-при на фестивале “Новые пьесы из Европы” в Висбадене и вошла в список 200 лучших современных европейских пьес, составленный немецкими критиками. Другие пьесы: “Адреналин”, “Снежный городок”, “Дневник Шахида”, “Призраки”, “Экспедиция”, “Камень” (премьера состоялась в Лейпциге в марте 2014-го). Молчанов пишет все: юмористические рассказы, детективные романы, сценарии сериалов (“Час Волкова”, “Захватчики”), анимационных фильмов (“Золотые яйца”) и даже учебники (“Букварь сценариста”). У него масса успешных проектов, задуманных без всякого коммерческого расчета, в том числе “Кино без пленки” и мастер-класс сценарного мастерства в Интернете. Он фонтанирует идеями и планами. Самое удивительное — он их осуществляет.

Давно я не видела такого витального, открытого и дружелюбного человека. Все всем недовольны, а он говорит об исключительном везении. Можно подумать, что он все свои сорок лет жизни только загадывал желания — и они немедленно сбывались. Делать интервью с таким человеком — одно удовольствие. Я еще не успела задать традиционный вопрос (как он стал драматургом), а Молчанов уже начал рассказывать свою историю.

— Если бы не “Театр.doc”, я бы вообще не писал для театра. Писал бы прозу — опубликовал два детективных романа, юмористические рассказы.

— **Юмористические? А я-то думала, вы любите про страшное.**

Что вы! Не забудьте: я был даже главным редактором журнала “Новый Крокодил” (он уже закрылся). Когда приехал в Москву, у меня представление о современной пьесе было, что по сцене должны ходить средневековые люди и что-то говорить с аллюзиями на современность. Нечто вроде “Шута Балакирева” или “Кина IV” — такое провинциальное впечатление.

— **В вашей Сямже, наверно, театра не было?**

— Про Сямжу потом расскажу. После школы я поехал в Вологду, в педагогический. Драмтеатр в Вологде — это МХАТ периода застоя, но там есть Молодежный театр Бориса Гранатова, а Гранатов — это такой наш Мейерхольд. Я пересмотрел все его спектакли. Гранатова все время давят, душат, а он борется.

В 2001-м приехал в Москву и увидел книги издательства “ЭКСМО”. Оно в начале 2000-х выпустило серию пьес: братья Пресняковы, братья Дурненковы, Михаил Угаров, Елена Исаева, Максим Курочкин. Я купил несколько книжечек и сделал для себя открытие: о том, что меня волнует, можно просто взять и рассказать. Без аллюзий, без поэтических вставок. Не Дракон — а просто Милиционер. И я написал первую пьесу, она называлась “Мост” и вошла в лонг-лист “Евразии”. Тогда в Литинституте были авторские читки, сам автор приходил и читал, и делался разбор. Вел Александр Коровкин. Он разбил мою пьесу в пух и прах, но велел продолжать. И я написал следующую пьесу, “Снежный городок”. Разбирал ее

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

² Там же. № 4, 2007 г.

Владимир Гуркин, он похвалил. А третья была “Дневник Шахида”, ее напечатали в “Современной драматургии” и поставили где-то, кажется, в Ханты-Мансийске. Мне нравится, когда меня ставят в провинции — я там прожил большую часть своей жизни. А потом появилась история про убийцу.

— **Это вы о пьесе “Убийца”, вашей “визитной карточке”?**

— Да. Я сразу знал, как ее начать: герой сидит на подоконнике и ждет, что его придут убивать. Потому что это моя собственная история. Я сидел в комнате с ребятами, в общежитии, мы выпивали. И пришел один чужой парень, его звали Сека. Он был такой напряженный — сидел, молчал, смотрел на меня. Я начал его веселить — анекдоты рассказывать. Но чувствую, что все вязнет. А в какой-то момент вижу: его отпустило. Я пошел его провожать к двери, чтобы за ним запереть...

— **Зачем запираешь дверь в комнату?**

— Так приходит много народу, а выпивки мало. И в дверях он мне говорит: “А я ведь пришел тебя убивать”. И ушел. А через несколько дней мы с ним поговорили, и выяснилось, что какие-то девчонки — кто-то их обидел — ошибочно решили, что это я. Просто перепутали. И если б я сидел один в комнате, он бы меня убил. А я начал его развлекать — и он не стал меня убивать. Я эту историю долго обдумывал. Потом многое в пьесе изменил. Но готовность к тому, чтобы убить — или не убить, — это осталось.

— **У того, кто к вам приходил, был нож?**

— Нет, но он бы и так убил. Он был человек-гора. А потом произошла другая история — у моего знакомого парня, который занимался бизнесом. Он с друзьями задолжал одному человеку и решил его убить. У него было такое приспособление самодельное — ручка с патроном внутри. И когда он пришел убивать — дернул за ручку, а она не сработала. Они сидели, выпивали, разговаривали о чем-то, и он снова выстрелил — и ручка снова не сработала. Тогда, уходя, он выстрелил в воздух, просто так — и сработало, вылетела пуля. То, что ручка не сработала, — случайность. Если бы сработала, он бы убил. Да, еще он перед уходом в кошку стрелял — и опять не выстрелило.

— **Как будто судьба берегла его от этого греха.**

А я думаю, что он все равно его совершил. Мысленно. Убийство было на его совести... Этого парня звали Дима. Через два года Диму этого повесили.

— **Вот ужас! За что?**

— Он задолжал стакан анаши — и его повесили у двери общежития, на батарее. Это был повод. Но я понял это как кармическое возмездие за то убийство, которое он хотел совершить. Задумывая пьесу “Убийца”, я хотел сделать что-то в духе фильма Робера Брессона “Приговоренный к смерти бежал” — такое лаконичное высказывание. У Брессона не было ничего лишнего, все — в мыслях героя. И я думал: то ли сценарий написать, то ли рассказ. Но рассказ — это “письмо в никуда”, никто не прочитает. А мне хотелось сделать весомое высказывание. И я вдруг понял: это будет пьеса без ремарок. Не будет никаких ремарок. Формальный ход, но у меня все тут же прояснилось, и я за четыре дня написал пьесу. Отправил ее сам в триста театров — во все драматические театры России. Две недели я вынимал адреса из справочника, рассылал. Пришло два ответа. Один: “Мы детский театр, нам это не подходит”. Второй: “Мы — вообще не театр”. Больше никто ничего. А потом ее показали на “Любимовке”, напечатали в “СД” и Миша Егоров поставил в “Театре.doc”. И она попала Владе Куприной, завлиту московского ТЮЗа. В МТЮЗе пьесу поставил другой Егоров, из Питера — Митя. Спектакль был номинирован на “Золотую маску”. Правда, ее не выиграл, но когда режиссер приехал готовить спектакль к “Маске”, с ним произошла такая история. Митя Егоров жил в общежитии МТЮЗа, прямо на территории театра. Это в самом центре Москвы. Поздно вечером на улице перед театром к нему подошел незнакомый человек, приставил к голове пистолет и сказал, что сейчас его убьет. Митя понял, что пришла смерть, и это даже красиво: режиссер спектакля “Убийца” погибнет от рук убийцы. И Митя стал с ним ходить по двору и разговаривать. Они поговорили и расстались.

— **То есть Митя Егоров сделал то же, что и вы?**

— И это было самое правильное! На Мите не было вины, поэтому он остался жив.

— **Вы думаете, убивают только, когда есть за что? А безвинно погибшие?**

— Эта пьеса, в принципе, про то, что каждый может получить, что хочет. Тогда, когда готов за это заплатить. Митя понял мой замысел правильно. В его спектакле герой идет, а снизу его лицо адское пламя озаряет. А некоторые эту пьесу ставят как молодежные хиханьки-хаханьки... Есть такие штуки, которые закладываешь в пьесу и они работают незаметно для зрителя. Например, начало “Убийцы”, первая фраза: “Давно не могу...” Все актеры не хотят начинать с “давно”. Я настаиваю: герой — книжный мальчик. Он читал “В поисках утраченного времени”. Это спрятанная, невидимая цитата из Пруста: “Давно я привык укладываться рано”. Есть известная история, как Андре Жид взял роман Пруста, прочитал первое предложение и сказал: роман не может начинаться с наречия. И не стал читать дальше. Поэтому для меня это сознательный знак, пусть он никем не считывается, я заложил это для себя. И оно почему-то работает.

— **А в другие пьесы тоже закладываете такой внутренний знак?**

— Да, в каждую.

— **Несколько лет назад вы набрали бесплатную сценарную мастерскую. Кроме того, провели в Интернете мастер-класс для начинающих сценаристов, написали “Букварь сценариста”. Откуда это желание преподавать, независимо от того, платят или нет?**

— Знаете, мне всегда везло с учителями. Если мне нужен был какой-то учитель, я всегда его доставал откуда-нибудь, и он появлялся. Вот я жил в Сямже в 70—80-е, Интернета не было. Как попадала ко мне информация? Самыми странными путями. Непонятно. Но у меня всегда было все, что мне нужно. Стихи Бродского были в Москве, Питере и у меня в Сямже. Это маленькое село, на пять тысяч жителей. Однажды я увидел объявление, что некий Сергей Сам (это псевдоним, настоящая фамилия Титов) будет исполнять в клубе песни Башлачева. Я уже знал, кто такой Башлачев, прочитал в журнале его стихотворение “Время колокольчиков”. А потом учитель труда принес мне подборку его стихов в “Учительской газете”. Свернул газетку в трубочку и отдал мне со словами: “Тебе надо!” Я пришел на объявленный концерт, но я был единственным. Больше не пришел никто! Этот Сергей остался на какое-то время у своих друзей в Сямже, я приходил к ним, и они мне рассказывали про Фазиля Искандера, про Веничку Ерофеева — мы читали вслух “Москва — Петушки”.

Потом я начал писать пьесы. Когда нужен учитель, у меня он всегда появлялся. Мне нужен был драматург — и я нашел Коляду, послал ему свою пьесу, он мне ответил. И мне казалось, долги надо отдавать. Если я чему-то научился, надо это передавать. В 2008 году я работал в Москве, в некоей деловой газете. Время было абсолютно черное — кризис. Я приезжий, за квартиру надо платить. Редактор отдела экономики (через него как раз шла информация о кризисе) однажды приходит на работу и рассказывает, что проснулся за полчаса до звонка будильника. Посмотрел на часы, увидел, что вставать еще рано, и подумал: это единственная позитивная мысль за несколько месяцев. Все остальное — негатив. Я уже отучился к тому моменту на сценарном. Учебников не было, они позже появились. И я написал в Интернете, что хочу поделиться тем, что узнал сам. Готов вести мастер-класс. Записалось полторы тысячи желающих. И я сидел, писал, собирал короткометражки. Из них снят один мультфильм.

— **Полторы тысячи учеников — и один мультфильм?**

— А что вы хотите! Анимация — это сложно, зато увлекательно, это поэзия сценаристики. Вообще-то, из мастер-класса родилась книга. А потом было “Кино без пленки”.

— **Я ходила на него, это бывало интересно. Так это ваша идея?**

— Да. Однажды я позвонил Елене Греминой и сказал: в кино все остановилось, а театральные драматурги все время устраивают читки. А что если сделать фестиваль киносценариев — “Кино без пленки”? Елена Анатольевна говорит: “Давайте, Саша, делайте!” Оказывается, к ней и до меня приходили люди с аналогичным предложением, но им всегда требовались деньги, минимум 10 тысяч долларов. А я сказал: мне ничего не надо, и три года делал такой фестиваль.

— **Перестали, потому что кинематограф ожил?**

— Потому что у меня родился ребенок и мы с женой оказались выбиты из жизни.

— **Расскажите про “Букварь сценариста”.**

— Он издан малым тиражом — три тысячи экземпляров. Продается в Доме кино, “Фа-

ланстере” и во ВГИКе. Во ВГИКе рекомендован к изучению как учебник. Но я думаю, сегодня он уже устарел. Когда я его писал, таких книг не было, это сейчас легко получить сценарное образование, любые учебники можно заказать. Прошло вроде немного, но за это время я кое-что понял.

— **Что вы поняли?**

— Я считал, что важно изучить структуру. Но это всего лишь азбука — дальше работает что-то другое. Дальше нужно *нечто*.

— **А можно без “азбуки” писать сценарии?**

— Можно, но не каждый раз будет получаться. Потому что драматургия — это структура. Я не сажусь и не пишу: “провоцирующий инцидент”, “1-й акт, 2-й акт”.

— **Но вы этого придерживаетесь?**

— У меня это на автомате. Я думаю, что есть три стадии постижения мастерства. На первой человек познает структуру — как делать, как это все работает — и учится применять правила. На второй стадии правила идут изнутри: автор чувствует, где поджать, где поменять местами. Я, когда писал первую пьесу, написал в самом начале длинный монолог — на семь страниц. Потом он пошел в корзину. А на третьей стадии автор уже создает свои правила — отправляет свою энергию напрямую в текст. Для этого ему не нужны посредники. Его энергия может изменять мир. Я верю, что сценарии Луцика и Саморядова создали Россию 90-х такой, какой она была. Особенно “Дикое поле”. Не фильм Калатоцишвили по их сценарию, а сам сценарий. Его прочитали все киношники 90-х. Я находил следы влияния этого сценария в самых неожиданных местах.

— **Вы счастливый человек: верите, что искусство реально меняет мир.**

— Я верю, что Россию XIX века придумал Пушкин. Она не была бы такой, какой мы ее знаем, если бы не было Пушкина. Всю прекрасную помещичью деревню выдумал Александр Сергеевич. И Петербург — тоже он. Ему даже не надо было его описывать! Достаточно того, что он вместе с Онегиным стоял, опершись на парапет набережной.

— **Не только Пушкин — тогда уж и Гоголь, и Достоевский.**

— Да! А может быть, и Ольга Форш с “Сумасшедшим кораблем”. И Ирина Одоевцева, ее “На берегах Невы” добавили что-то к этому городу. Не революция оставила следы на облике города, а книги. Понимаете? Я, например, Петербург впервые увидел в пятнадцать лет. А до этого я был болен им. Зачитывался “Петербуржскими повестями” Гоголя, “На берегах Невы” и прочим. Все что я в жизни видел — была моя родная деревня Сямжа. Я ходил по Сямже, и сквозь ее деревянные домишки прорастал мой Петербург с городскими домами, с Невским, с Сенатской площадью. Понимаете, да? Человеку нужно, чтобы в его голове был визуальный образ. А если его нет, он берет то, что под рукой.

— **С вами интересно беседовать, Саша. Человек вырос в селе, а сформировался сразу в нескольких мирах — реальном и литературном.**

— Я много читал. В пятнадцать лет зачитывался декадентами. Для меня Николай Минский и Валерий Брюсов значили неизмеримо больше, чем Фадеев или Шолохов. Я сходил с ума по Божидару, Хлебникову, Бурлюку. Читал, естественно, Багрицкого: “А в походной сумке спички и табак, Тихонов, Сельвинский, Пастернак...” Я решил, что мне надо почитать Пастернака. Пришел в школьную библиотеку и потребовал книгу Пастернака — такой не было. Пошел в районную библиотеку — и там нет. Это как так? Через некоторое время директор вызвала меня и говорит: “Я достала Пастернака. Вот тебе, первому, на неделю”. Я всю неделю ставил будильник на пять утра, вставал и переписывал в тетрабочку.

— **А мы в юности перепечатывали на машинке, если кто привозил посевовские издания. И я половину своей первой зарплаты отдала за том Мандельштама в Большой серии “Библиотеки поэта”.**

— Я раньше про Мандельштама думал: ну, акмеист, чего-то там придумал, “рыдания да наид”... а теперь думаю, что это лучший поэт XX века, не могу рядом никого поставить. Он настолько сложен! Оценки меняются... Как оценить, кто настоящий, кто нет? Всегда ли можно предсказать успех? В конце жизни Льва Толстого было два равно популярных писателя: Лидия Чарская и Лев Толстой. Вполне может оказаться, что человек, нашедший свое место в литературе, может его потерять. Есть книга Льва Розанова “Литературные репута-

ции”: о Надсоне, о Тютчеве, как они нашли свое место в литературе. Мы с приятелем увидели ее в магазине. Я тогда знал только Василия Розанова, а это кто? Приятель говорит: “Смотри, тираж маленький, заведомо будет литературная редкость!” Я и купил.

— Мне кажется, что ваше поколение угодило в тяжелую ситуацию. С одной стороны, вы формировались...

— *(Перебивает.)* В идеальную ситуацию! Идеальную!

— А откуда так много трагических судеб среди ваших ровесников? Тех, кому сейчас исполняется сорок.

Мне, может быть, везло. Раз! — и книга Жака Превера в руки попадает. Раз! — и по телевизору показывают передачу про Бродского. Все происходило как-то вовремя. Иду в киоск за сигаретами — я тогда курил — и в киоске продают диск группы “Вежливый отказ”. Все четко и вовремя попадало в мои руки. У нас был голод по культуре.

— У кого? У вас персонально — да, безусловно.

— У нашей компании.

— Вам, значит, повезло с друзьями. Не просто повезло — я уверена, что вам самому удалось сколотить такую компанию. И родители были образованнее большинства жителей Сямжи, да?

— Да, папа окончил журфак Ленинградского университета. Мама работала на радио.

— А как выживала интеллигенция в малокультурной среде? Что помогало выжить?

— Пьянство. Был философ Зиновьев. Он рассказывал, что такое пьянство в 80-е годы. Это не алкоголизм, а способ выжить. Я думаю, какая была жизнь у наших дедов... Чудовищная жизнь! Дедушка моей жены работал в цирке, у него был парный номер с Карандашом. Потом война, плен, Воркута. Дальше три поколения семьи — воркутинцы. И только моя жена вместе со мной вернулась в Москву. А мой дед был сотрудником госбезопасности. Не в Москве, а где-то в поселке, у которого даже названия не было: 21-й квартал. Сидел и работал охранником. А потом связистом, начальником службы связи. Это уже после войны, он в шестнадцать лет ушел на фронт.

— Не брали же так рано!

— А он ушел вместо брата. Должен был идти брат, а брат в это время женился, и он пошел за него воевать. А когда вернулся с войны, брат сказал: “Дом мой, а ты иди куда хочешь”. И деду пришлось уйти в другое место, в поселок с этим дурацким названием. И единственный глоток свободы у деда был — война. Он говорил, что в это время чувствовал себя свободным.

— В каких войсках воевал?

— В пехоте. Воевал в Польше, чудом остался жив.

— А после войны пошел в органы?

— Он никого не пытал, сидел в деревне и охранял ссыльных. А для поколения наших отцов единственным глотком свободы было пьянство. Я провел детство в разъездах с родителями: мать ездила с агитбригадой, отец работал в газете, тоже мотался по командировкам. Ну и кочегарили они в этих командировках! И, кстати, с детства у меня прививка от пьянства — насмотрелся.

— Я-то как раз из поколения ваших родителей. Но выросла в другой среде, окончила Вторую школу — лучшую в Москве в то время. И у нас было прибежище — естественные науки, математика, физика. Мне учитель физики так и говорил: “Иди в науку! Будешь заниматься литературой — сразу посадят. Творчество оставь для души”.

— Для моих родителей этого выбора не было — жили в деревне.

— А сейчас где они, чем занимаются?

— Там же. Оба на пенсии. Отцу шестьдесят два года. Мне сейчас сорок. В принципе, я молодой человек. Когда уезжал из Сямжи, отцу было столько же — сорок, и он был для меня глубокий старик. Когда я уезжал из Вологды в Москву, мне было двадцать шесть, и я, в сущности, был глубокий старик.

— Отчего? Так давил опыт прожитых лет?

— У меня было ощущение, что я очень старый. Так я себя чувствовал. Мне кажется, в

провинции человек быстрее стареет.

— **От скуки?**

— Наверно... Это болото какое-то. У Чехова Вершинин говорит сестрам: “Сейчас вас три, а со временем будет шесть...” Ничего подобного! Наташу, жену Андрея, помните? — вот таких Наташ будет шестеро, а потом двенадцать, а потом сто пятьдесят миллионов. “Три сестры” считаю лучшей пьесой Чехова. Самая страшная российская пьеса! Я ее принимаю на свой счет.

— **Вернемся к вашей новой пьесе “Фолкнер”. Я не понимаю вашей мысли, что подлинный творец не писатель, а его жена. Где ее творчество?**

— Он говорит об искусстве, а она его творит. Я думаю, что этого героя создала она. Она сделала его таким, каков он есть. Сделала писателя, а потом ей стало скучно, захотелось другого — и она придумала себе другое произведение. Есть этот любовник? Нет. Но он есть. Если бы она не позвонила по телевизионному пульту и не отменила воображаемое убийство — писатель был бы убит.

— **“Фолкнер” — пьеса о семье. Как вы относитесь к этому понятию? Не кажется ли вам, что сегодня это пережиток?**

— Я думаю, что семья — это самое серьезное. *(С улыбкой, меняя голос.)* Володин закрыл эту тему.

— **Некоторые персонажи у вас — существа иного мира. “Призраки” заставляют вспомнить “Наш городок” Торнтон Уайлдера и многое другое. По вашим пьесам видно, насколько для вас важна тема смерти. Когда вы пришли к ней?**

— Мне кажется, смерть — самое важное событие в жизни человека. Некоторые стараются делать вид, что ее нет. Некоторые воспевают ее. Но делать вид, что ее нет, нельзя. Есть какая-то злая ирония в том, что, сделав каждого человека уникальным, Бог не дал этому творению бессмертия. Все, что мы делаем всю нашу жизнь — пытаемся стать хотя бы чуть-чуть бессмертными. Хотя бы ненадолго.

Помню, читал Платона, советский четырехтомник. Какие у Платона прекрасные доказательства бессмертия души. А потом полез в комментарии, а там: “Первое доказательство опровергается тем, что... во втором доказательстве допущена логическая ошибка...”, и все доказательства разбиваются с материалистических позиций. И так мне тоскливо стало от этого.

Мне очень нравится сельское отношение к смерти. Там кладбище — это как будто еще один жилой квартал. По выходным и особенно на праздники люди ходят туда пообщаться с родственниками. Выпить, поболтать. На Пасху на кладбище вообще становится очень оживленно. И никому из этих людей не приходит в голову, что их родственники, с которыми они выпивают и которым рассказывают последние новости, в сущности мертвы. А может, если так, то не так уж они и мертвы на самом деле?

— **Ваша пьеса “Снежный городок” родственна “Пластину” Сигарева. Там тоже светлый паренек, безотцовщина, за мальчика некому заступиться. И тоже одиночество и гибель героя. Знаете, мне кажется, что молодым быть вообще трудно, а особенно в 90-е. По вашим школьным друзьям что можно сказать о судьбах поколения?**

— Мои школьные друзья в основном работают милиционерами или торгуют срубками. Они серьезные северные мужчины, которые считают, что я в своей Москве занимаюсь какой-то ерундой.

— **И они вряд ли примут вашу философию, что искусство меняет жизнь.**

— У них, естественно, другое восприятие. Но как бизнесмены и практики, они знают принцип: если к человеку относиться так, будто он чмо — он им и будет. Если как к творцу — будет творцом. Есть такой роман Гарри Гаррисона о людях, которые высадились на незнакомую планету и планета вела себя по отношению к ним враждебно. Постепенно становится понятно, что она отражает их поведение. Они сами были агрессивны. А когда перестали — планета тоже стала дружественной к ним.

— **Я думаю, этот принцип используют педагоги и психологи.**

— Если ты кладешь в карман пистолет и идешь в ночной город, скорее всего с тобой что-то случится. А если идешь просто гулять — ничего плохого не будет. Главное — не пу-

гаться. Я вспоминаю, как в 90-е гулял по вечерней Вологде и ко мне подошел пьяный мужик с ножом и сказал, что он меня зарежет. Я спокойно ответил: “Ну режь!” — и развел руками, при этом случайно выбил рукой его нож. Нож упал на землю. Я наклонился и подал ему. Он взял нож и ушел. Если б я испугался, думаю, он бы меня убил. Многих в то время убивали.

— **А сейчас как вы ощущаете: напряженность уменьшилась? Меньше опасности на улицах?**

— Мне кажется, меньше, чем в 90-е. Тогда был страх, а агрессия всегда отражение страха.

— **Агрессии в обществе и сейчас чересчур много. Тяжело выходить в социальные сети.**

— Там надо осторожнее. Должны быть какие-то правила. Никогда не надо никому ничего объяснять, доказывать, спорить.

— **А почему вы тогда этого пьяного с ножом не испугались?**

— Я же ничего не сделал, чтобы заслужить такой конец! Я фаталист, считаю, что жизнь сама расставит по местам и воздаст по заслугам. Уверен, что хороший текст можно хоть в окошко выбросить — через два часа его найдут и будут ставить. Вы смеетесь надо мной, а через годы поймете, что я был прав. Вот астрология. Какое влияние звезды могут оказывать на судьбу человека? Я думаю, наоборот: человек влияет на звезды. Откуда звездный свет знает, каким ему прилететь к нам?

— **А Господь есть?**

— Конечно. Но у нас с ним сложные отношения. Мы с ним боролись, и я повредил ему бедро.

Иван Вырыпаев:

“Есть всего один импульс — творческий”

Беседу ведет Сергей Лебедев

Все что ни делает актер, режиссер, драматург, а ныне и художественный руководитель театра “Практика” Иван Вырыпаев — внешне просто и доходчиво, но наполнено глубоким смыслом и колоссальной энергетикой. О том, как достигается этот эффект, как строится работа с актерами и что ему нравится в зрителях, чем его польские постановки отличаются от российских, как клише мешают снимать кино и как критику смотреть его спектакли — в его интервью для “Современной драматургии”.

Накануне беседы в МХТ им. Чехова, но на площадке Центра им. Вс. Мейерхольда состоялась премьера “Пьяных” — спектакля Виктора Рыжакова по одноименной пьесе Вырыпаева, а на фестиваль “Золотая маска” из питерского ТЮЗа им.А.А. Брянцева привезли “Танец Дели” режиссера Дм. Волкострелова — единственный на сегодняшний день в России спектакль по пьесе этого же автора.

— Иван, собираетесь ли сами ставить в России свои последние пьесы “Танец Дели” и “Пьяные”, премьеры которых уже прошли и на Западе, и у нас?

— “Танец Дели” вряд ли, а “Пьяных” мне предложил Андрей Могучий поставить в БДТ, хотя не знаю, как это сделать — такого театра я боюсь. У меня есть идеи этой постановки, и возможно, еще сделаю ее в Польше.

Но основная проблема заключается в том, что для пьесы такого рода нужно особым образом организовать ее производство, работу с актерами. Тебе, допустим, дают всего месяц на постановку и все актеры при этом заняты в других спектаклях, ты их вместе, вне своих репетиций, никогда не видишь. И должен еще работать по определенному плану — подготовить эскиз и декорации, отдать их на работу в цеха. А нужно не только репетировать, но и делать какие-то тренинги. То, как это, например, мы делаем в нашем театре — он маленький и мы можем позволить себе поиски. Ведь для того чтобы играть пьесу, актер должен глубже понимать ее содержание и для этого делать над собой что-то еще, возможно, почитать определенную литературу, я уже не говорю о том, чтобы пережить подобный опыт — это было бы во-

обще круто. Это зрителю необязательно все знать — ему нужно сердцем воспринимать и чувствовать. А исполнителю необходимо заниматься. Хотя, может, я ошибаюсь, и это не нужно, но если актер не понимает, что он делает, это очень хорошо видно, и от этого появляется некая рассеянность спектакля, фокус его теряется.

Вообще это беда — сегодня мы не понимаем, что такое точность. Искусство постмодернизма рассеяло все четкие цели, задачи, критерии. Хотя я настолько привык к тому, что в современном театре “ищут”, и когда идешь на автора, то можно забыть, что увидишь его пьесу — в лучшем случае режиссерскую трактовку. И если это Чехов, то пьесу ты знаешь, но увидишь только ее постмодернистскую конструкцию. А если автор современный и пьеса неизвестна, то как смотреть ее постмодернистскую конструкцию?

— **Если говорить о подготовке актеров, с которыми вы работаете, то как, насколько этому способствует курс интегральной философии Кена Уилбера, который начали изучать в “Практике”?**

— Сразу скажу, что интегральная философия — это не совершенствование актерского мастерства. Наша группа состоит из актеров, режиссеров и менеджеров, и курс нужен для того, чтобы они поняли и увидели другие перспективы творчества, что театр имеет не только политическую, социальную или какую-то иную активную позицию, но и огромную возможность раскрывать себя, свой потенциал через творчество. На этом основан мир, и есть всего один импульс — творческий. Если уловить контакт с ним, то он распространится и на жизнь, и на семью, и на профессию, неважно, чем ты занимаешься. Грубо говоря, если ты занимаешься театром, ты все равно должен понимать, в чем смысл жизни. Если ты подметаешь улицы, ты должен понимать смысл жизни. Если ты пьешь чай, то тоже должен это понимать. А если ты все делаешь неосознанно, то просто плывешь. И этот интегральный курс, если коротко, должен помочь открыть нам в себе то, что мы делаем, когда занимаемся театром, чем на самом деле занимаемся и почему это делаем. И мы об этом еще поставим спектакль.

— **Так что же принципиально отличает ваших актеров?**

— Наш главный метод — метод осознанного существования на сцене: актер присутствует здесь, исполняет роль и не пытается при этом изображать другого человека. Он понимает, что делает, и сознательно, при помощи роли взаимодействует со зрителем. Он все время видит и чувствует, что сейчас происходит. Не играет роль, не растворяется в ней, а именно исполняет. Это аналогично игре на скрипке: мы видим скрипача, видим в его руках инструмент, слышим, как он играет, и даже, возможно, плачем от этого. Но мы не путаем скрипача с музыкой Моцарта или скрипача — со скрипкой. Мы прекрасно знаем, что это музыка Моцарта, но каждую секунду присутствуем при акте ее исполнения, видим его.

Почему-то из такого ряда, как балет и опера, выпал драматический театр — этот элемент исполнительского мастерства потерялся еще со времен Щепкина и других больших драматических актеров. Но я и сегодня хотел бы приходить в театр на “Гамлета” и смотреть не на то, как его интерпретируют, а на то, как его исполняют. Я знаю пьесу и хочу видеть, как режиссер решает “Гамлета”: оставляя “Гамлетом” Шекспира, раскрывает его в современных условиях, и как актеры его исполняют. Ведь когда я иду в оперу на “Аиду”, я иду послушать, как ее поют, а не смотреть, как ее действие перенесли в Чечню. Или Вторую симфонию Бетховена я могу послушать в записи и Караяна, и Ростроповича. Ноты при этом те же и ничего информационно нового я не услышу, но ведь один от другого отличается именно тем, о чем я веду речь — исполнением. Именно оно важно, и это не сухая вещь, а духовная. Когда актер исполняет и чувствует себя исполнителем, а зритель видит это, то он видит, как устроен творческий процесс. А так же устроена и Вселенная, в которой есть исполнитель и есть исполнение, есть творец и есть творение, их различие и их соединение. Вот получение этого опыта нас и развивает.

— **А молитва, с которой якобы начинается день в театре?**

— Нет, никакой молитвы мы не читаем — это была шутка журнала “Афиша”. Вообще никакой религии у нас нет — это личное дело каждого. У нас не духовная школа и не секта. Но есть вещи, которыми актер должен владеть. Это, во-первых, концентрация: актер должен так владеть своим фокусом внимания, чтобы на сцене переставлять и внимание зрителя,

куда захочет. Как в хорошем голливудском блокбастере, когда берется зрительское внимание и ведется, постоянно поддерживаемое, через всю картину. Так и актер с помощью режиссуры, с помощью света, музыки и своей игры ведет внимание зрителя. А это значит, что он должен находиться в определенной форме и не просто обладать чувством хорошей концентрации, но и постоянно ее тренировать. И помимо театральных методик заниматься еще развитием именно человеческих качеств. Например, невозможно сконцентрироваться без тотального расслабления. А все мы очень зажаты, актерская профессия вообще связана с нервами, напряженным образом жизни, с плохим питанием и т.д. И все мешает — интриги, критика, оскорбления, запрещения, вот сейчас еще пошла какая-то цензура. А я, как актер, так должен построить свой образ жизни, чтобы, несмотря ни на что, был сконцентрирован.

Вторая важная вещь — актер должен быть наполненным. Он должен не отдавать энергию, а брать ее. Вот я сейчас худрук и у меня сложный день — деньги, говно какое-то течет по трубам, и я все бегаю, а еще люди, встречи, и так далее. А вечером уже спектакль. Но за час-полтора перед ним я беру паузу и настраиваюсь, играю, наполняюсь — и домой уже иду отдохнувшим, пусть и физически немного уставшим. А если я наполняюсь, то и зритель отдыхает. И я веду речь не о дешевом развлечении — в театре мы говорим о жестких вещах, о смерти, об убийствах, но тем не менее, зритель уходит отдохнувшим, пережив какие-то острые моменты. Тут я не претендую на катарсис и даже не смею говорить о нем — у нас не ритуальный театр, как в Древней Греции, чтобы можно было испытать полное очищение, и я не могу его гарантировать зрителям. Но некое спокойствие и внутреннюю наполненность мы должны ему дать — это и есть духовный отдых. А для того чтобы актеру сделать это, нужно владеть собой, своими руками, ногами, телом, не употреблять определенные продукты, которые мешают концентрироваться. А все остальное — обычная техника, ремесло.

— **Вспоминая ваш комментарий к статье Марины Давыдовой о театральном образовании, где вы говорили об отсутствии сегодня в театре — и у режиссеров, и у критиков — элементарного представления о школе, то можно ли в таком случае говорить о появлении школы Вырыпаева?**

— О школе — нет, конечно, это слишком громко.

— **Или драматургической школе: судя по последней “Любимовке”, уже и пьесы пишут “под Вырыпаева”?**

— И драматургической школы у меня тоже никакой нет. Если говорить, то о методе — есть у меня абсолютно четко сформулированный, но не выдуманный мною метод, который является продолжением русской театральной традиции — от Островского, Станиславского, немножечко от Михаила Чехова и моих учителей, Александра Ивановича Баланшина и Вячеслава Всеволодовича Кокорина. Так что ничего тут нового, и этот метод проявляется у многих людей. Например, актеры голливудских фильмов попадают в него — так, для наглядности я ставлю своим актерам “Революшен Род” с Ди Каприо (“Revolutionary Road” — “Дорога перемен”, реж. Фрэнк Уиллер, 2008 г. — С. Л.). И моему методу можно научиться — я вообще мечтаю преподавать, хотел бы заниматься и развивать этот метод, но не в “Практике”, здесь совсем нет для этого места. Да и предлагать его хочу не только актерам — он может помочь раскрыть свой потенциал учителям и бизнесменам. Я бы даже сделал спектакль с ними, который, ни на что не претендуя, служил бы целям их раскрытия.

— **Ваш контракт как худрука “Практики” подписан на три года. Год прошел — что уже сделано и что еще предстоит? Как сильно за это время пришлось корректировать программу, с которой вы пришли в театр?**

— Если точно, то контракт у меня на год, и он постоянно продлевается, но есть мое слово, что я буду работать три года. А суть программы, ее философия несколько не изменились. Она развивается, может, меняются какие-то нюансы — театр живой, на что-то нет денег, каким-то планам не дано осуществиться или, наоборот, появляются новые интересные идеи. Но в целом программа очень просто формулируется — это образование. Образование в широком смысле слова — это образование нашей души, тела, знакомство человека, нашего зрителя, с разного рода сознаниями, культурами, взглядами на жизнь, мнениями и темами. Например, наш спектакль “Петр и Феврония” позволяет людям ближе познакомиться со своей историей, нашим интересным мифом, услышать старославянский и церковнославянский

ский язык, которые забываются. Или познакомиться с американским сознанием — об этом “Благодать и стойкость”.

Ведь именно в образовании все проблемы России и того, что с нами сегодня происходит. Сейчас всюду используется термин “мракобесие” — и по отношению к нашим ведомствам, и законам, ими принимаемым. Но это ведь просто тотальное невежество: мы не пропускаем сознания иного рода, не позволяем другому миру быть, хотим, чтобы все были такими же, как мы. И все от этого страдают, от этого возникают маниакально-шизофренические идеи про русский путь, особенность нашей нации и широту души, которая шире прочих. И этот набор мы считаем уникальным просто потому, что мы отдельно существуем. Но только образование позволяет нам жить в мире — не в отдельной России, а на планете со всеми ее минусами и плюсами.

— Ранее и о себе, и о коллегах по театру вы говорили, что “на Запад выезжаем как на разведку”. А сегодня, уже работая в Европе, вы по-прежнему ощущаете себя таким лазутчиком или уже резидентом?

— Чем больше я работаю с Европой — а я живу и ставлю сам только в Польше, плюс пишу на заказ для немецких театров, — тем мне интереснее в России. И к тому, что я ранее сказал, добавлю, что человек прежде всего живет в мире, на планете, и лишь затем он живет в России — таким должен быть подход, ключевой принцип. Ведь как только ты начинаешь жить в мире, так сильнее и острее начинаешь понимать свою культуру. Ее единство и уникальность понимаешь в многообразии. Не скатывая все в одну кашу, а наоборот, расставляя приоритеты сохранения культур и религий. Поэтому сейчас на Западе леволиберальные идеи — это идеи, которые тянут мир к некоему общему, им приемлемому знаменателю, к своей доктрине гуманизма или демократии. Вроде ничего плохого в этом нет, но когда начинают все и вся подтягивать, то сталкиваются с противоречиями культур и пытаются их нарушить. В этом смысле интеграция — то, что позволяет всему миру, каков он есть, проявляться по-своему, уважая при этом любую другую культуру, не пытаюсь все это объединить, создать некий экуменизм. Яркий пример: Ассамблея ООН какой год решает вопрос о допуске женщин на Афон. Что это, мол, за ущемление прав женщин?! Но это же от непонимания — ведь здорово, что есть всего один остров, куда не пускают женщин. Это уникальное явление, и я не хочу, чтобы оно исчезло. Поэтому, продолжая разговор про интегральность, — это сложный процесс, когда мы внутри своей культуры или религии допускаем одну мысль, и ей нужно научиться, что мой путь абсолютно правильный и я им иду, но он — не единственный. Есть и другие, которые я принимаю и уважаю и я для них открыт. Иначе мы имеем то, что происходит сейчас на Украине — столкновение интересов, подавление одного другим. А когда каждый хочет обратиться в свою веру, то ничего, кроме трагедии, не выйдет.

— Но чем ваша работа в Польше разнится с тем, что вы делаете в России?

— В Польше у меня некий внешний успех — там идут мои спектакли, все билеты проданы, есть предложения по работе и хорошие гонорары. Но из всех постановок мне, считаю, удались там только две — “Июль” с Каролиной Грушкой и “UFO”, который я поставил со студентами, и надо сделать на это скидки. Но эти два случая — примеры того, где я имел возможность работать так, таким способом, как мне это нужно. С детьми, где не было бюджета и сроков, я мог спокойно заниматься тренингами, йогой, а в “Июле” работал всего с одной актрисой, и здесь театр пошел мне навстречу. Все остальные — даже получившие призы “Танец Дели”, “Иллюзии” и “Женитьба” — по большому счету, не удались. Здесь я не смог вписать свою работу в существующую систему производства, когда пришли актеры отыграть свою роль и, не понимая пьесы, требуют от меня четких объяснений, как и что надо делать.

Поэтому мне как художнику ценна работа здесь, в моем театре. И жена моя Каролина Грушка тоже говорит об этом. И, как ни странно, у нас порой возникает такой диалог: я говорю о том, что надо возвращаться в Польшу и работать, и дочке пора в школу, а она: нет-нет, надо оставаться здесь, работать в этом театре. Все потому, что здесь есть люди, которые приходят не просто играть роли, а заниматься. Да и мне зритель здесь ближе — мне нравится русская чувственность. А в Польше театр давно интеллектуальный — он обращен к каким-то структурам и концептам, а не напрямую к сердцу зрителя. И еще он зачастую бы-

вает оскорбительным, как будто хочет попасть в зрителя, как-то оскорбляет его, провоцирует, что тоже мне кажется излишним.

— Почему же “UFO” в “Практике” поставили не так, а предпочли просто прочитать лично?

— Если говорить правду, то, во-первых, у нас мало денег: бюджета, который дает нам государство, хватает только на одну премьеру в год — дают два миллиона рублей, и по сегодняшним ценам столько стоит только один спектакль, а отчитаться мы должны двумя. Зато “UFO” я могу сделать бесплатно: декораций никаких и бюджет нулевой — себе, как актеру, я могу не платить. И, во-вторых, у театра есть своя стратегия выстраивания диалога со зрителем и тут эта тема востребована, она работает. Наверное, было бы правильно этот спектакль и здесь так же сделать, со студентами, но так получилось, что он нам очень нужен в репертуаре именно сейчас.

— Но спонсоры у театра остались?

— У нас есть попечительский совет во главе с Александром Мамутом, который нам помогает. Мы встречаемся дважды в год, обсуждаем планы, хотя они и не имеют никакого влияния, но эти люди разделяют наши идеи, любят наш театр — с него ведь точно ничего не имеешь. И этих денег нам все равно не хватает. Но мы много работаем, зарабатываем, не ноем и, в общем, сами себя обеспечиваем.

— Все же у последних премьер “Практики” один формат — читки. Это ваш сознательный упор на литературоцентричный театр?

— Нет такого упора, и вышло случайно. Формат “Благодать и стойкость” — это необходимость, и как-то играть по-другому этот спектакль было бы очень странно. Может, другой режиссер и нашел бы другое решение, но для меня оно было самым адекватным. И это ни в коей мере не читка — это очень тонко построенный спектакль: актеры сидят с распечатками дневника умирающей от рака Трейи Киллам Уилбер не потому, что они не могут выучить такой огромный текст, а это прием, которым я как бы соединяю вас, зрителей, здесь и сейчас с этим дневником. Актерская работа там очень трудная — на протяжении трех часов нужно энергетически держать зал и контролировать все эмоции. Это очень тяжелая задача, и ее выполнение как раз связано с занятиями йогой, медитацией. А если просто отдать ее актеру, то да, он превратит ее в читку.

— Но русский текст здесь читает Алексей Киселев — он не актер с вашей подготовкой, а театральный критик. Его приглашение в спектакль с чем связано?

— Только с голосом и его личностью: Леша человек думающий и понимающий такие вещи. Но сначала я все же услышал его голос и понял, что он подходит. Но вижу, что ему трудно, ему не хватает актерского навыка, а он один читает на протяжении трех часов за всех, а актеры — только свои роли, и ему тяжело. Зато у него есть другое преимущество как у человека пишущего — он вносит отстраненность и анализ в этот текст.

— Ваш последний на сегодняшний день текст, пьеса “Пьяные”, написан для театра Дюссельдорфа, а ранее так же по заказу писались “Иллюзии”. В чем плюсы и минусы такой “прикладной” драматургии — это способ быстро и по случаю реализовать давний замысел? Насколько это мешает / помогает автору?

— То же “UFO” и еще одна последняя пьеса, “Летние осы кусают нас даже в ноябре”, так же написаны — вообще получается, что теперь я только и пишу пьесы, когда есть заказ. Вот сейчас для “Дойче-театра” опять буду писать. При этом заказчик никогда не формулирует мне идею, а просто дает деньги. Это же мечта драматурга — я и так собирался писать пьесу, а тут за нее предлагают аванс, затем гонорар и после премьеры еще и права переходят ко мне. Это очень-очень удобно, плюс дисциплинирует — есть срок, к которому нужно ее сделать. Хотя, признаюсь, больше года назад я получил заказ от Театра Маяковского на детскую пьесу и нарушил уже все сроки и пишу постоянно Карбаускису — это все от того, что я стал художником. Ведь когда брал контракт, я еще не до конца понимал, что эта должность значит, а теперь, когда на меня все свалилось, понял, что у меня просто нет времени. Да и детских пьес я пока еще не писал, а это очень сложно — если я и нахожу время посидеть-пописать, то именно детская у меня не получается. Это требует какого-то совершенно другого состояния, которого мне пока не удается достичь.

— Судьбу своих пьес отслеживаете? Возможно ли повторение ситуации с пьесой “Июль”, спектакль по которой, как писали, сняли по вашему же требованию?

— “Июль” не снимали по моему требованию, просто своих агентов в Германии я в какой-то момент попросил не давать ее больше для постановки. И к “Практике” это не имеет никакого отношения — здесь был удачный спектакль, который шел шесть лет, но по просьбе Полины Агуреевой, которая просто устала его играть, что-то исчерпала здесь для себя, его закрыли.

А судьбу пьес я не отслеживаю и о спектаклях по ним узнаю по контрактам, которые агенты присылают мне на подпись. В Германии я даже их не подписываю — отдал все права на пять лет агентству и просто получаю гонорар. И поэтому в Европе я вообще не могу решать, кому ставить, а кому нет — я им абсолютно доверяю, это не случайные люди. Но часто бывает, что мне пишут, вот как сейчас частная итальянская труппа, что нет денег для покупки прав на “Иллюзии”. И все, что я могу сделать в этом случае — это написать агенту и попросить предоставить моим друзьям пьесу за символическую плату. И ни разу еще за все годы они мне не отказали. А сам я попросил по-человечески только про “Июль”, хотя не имел права этого делать. Но не стали отказывать, хотя и заметили, что это самая востребованная пьеса у больших и серьезных театров. Просто сказали: ну, мы подождем, и скоро ты отойдешь. Мне кажется, что я уже отошел и сейчас снова открою эту пьесу.

— На кино сегодня время остается?

— Год назад я выиграл питчинг и получил очень маленький бюджет, на который стараюсь снять фильм на территории Тибета и Индии — историю о католической монахини, проповедующей здесь, в горах. Пока снял только одну сцену, но тут все всегда под угрозой срыва — очень трудно идет этот проект, но все же идет.

— Про вас постоянно говорят как о “режиссере ищущем”...

— Это клише, которое прилипло. Я также недавно хотел снять фильм про Петра и Февронию в 3D, с большим бюджетом, как сейчас принято у блокбастеров — сделать кассовую картину для широкого экрана...

— Минкультуры РФ как раз собирается раздавать гранты под подобные проекты...

— Да, и вот моя знакомая, продюсер, пошла поговорить насчет меня. А там: “Вырыпаев?! Да это же авангард!” Вот так клише и не дают сегодня делать что-то еще. А ищущим меня считают потому, что я все никак не могу остановиться. Но я на самом деле давно уже все нашел, поэтому я скорее развивающийся.

— Вы разделяете искусство на три вида, три уровня: развлечение, пробуждение (провокация) и созидание (развитие). Где сегодня, на каком уровне находится “Практика” и на каком — лично вы?

— Театр не имеет ни своей труппы, ни своих режиссеров, поэтому не может иметь и своего уровня. Но понятно, что до развлекательного мы не можем скатиться — просто не наш формат. И большей частью наши спектакли второго уровня, но есть уже и созидательные спектакли тоже. Но хорошо, когда все три уровня присутствуют. Например, фильм “Аватар” как минимум два имеет и, наверное, включает еще и третий — созидание. Хорошо бы было этому тоже научиться. Что касается меня, то я все-таки не ищущий, а обучающийся. Я учусь быть собой, владеть собой.

— При этом не упускаете случая поддеть критиков. Так уж они достали или это попытка уйти от навязанных ими шаблонов?

— Бывает такое, и мне самому не нравится эта черта во мне. Но иногда не обидно, но досадно, что они настолько погружены в свой мир искусства, что совершенно не видят того, что происходит в жизни. Критик так устроен, что, начиная смотреть спектакль, сразу же принимается его оценивать, при этом среди них очень мало тех, кто ходит три раза на один спектакль. А я убежден, что если хочешь написать, то надо посмотреть его трижды: первый раз, бывает, он просто не так пошел, поэтому во второй нужно сравнить, была ли ошибка или так задумано. А у нас придут на генеральную репетицию и пишут потом о том, чего нет в самом спектакле. Я часто убираю многое. Допустим, про “Сахар” все написали, что он начинается с исполнения песни “Битлз”, хотя уже на премьере ее не было — раз попробовав, поняли, что не пошло, и отказались, но все равно же пишут!

Я с уважением отношусь к критике, этот институт необходим, но мне всегда не хватает анализа, а не перечисления того, что происходит на сцене. Нужно писать о том, что хотел сказать автор, попытаться угадать это и показать, что у него на самом деле получилось, чтобы я видел, где моя ошибка. А у нас сегодня только анонсирование: был на таком-то спектакле — полная фигня...

И не мое дело критиковать критиков, но иногда не выдерживаю, “не вынесла душа поэта” — так я несправедливо отнесся к Павлу Рудневу: раз совпало, что прочел подряд три его рецензии на произведения, которые считал совершенно чудовищными, а он написал обратное. И я написал: ну как же ты можешь?! А потом подумал: ну какое мое собачье дело упрекать этому умному, выдающемуся человеку... Это просто от невоспитанности моей, и я хотел бы, если он это прочтет, перед ним извиниться.

— **Что сегодня нового готовится в “Практике”?**

— Премьера спектакля “Дознание” по пьесе Игоря Симонova, которую ставит Руслан Маликов. Мы его покажем уже в конце июня, но полноценная премьера состоится только осенью. А 7 октября, в день рождения театра — это будет уже наш юбилейный, десятый сезон — представим спектакль-отчет интегрального курса, который я поставлю.

Среди планов на следующий сезон — очень интересный спектакль Казимира Лиске, основанный на реальной, пятнадцатилетней переписке двух человек — мужчины, у которого изнасиловали и убили дочь, и самого убийцы. Казимир услышал эту историю в Нью-Йорке по радио, и она его потрясла. Он нашел журналистку, через нее вышел на этих людей, точнее, нашел отца, второй человек в тюрьме. И вот у него уже собирается такой невероятный материал о возможности человеческого прощения. Это не игра — речь об очень трагическом случае и о том, как один человек пятнадцать лет прощал и простил другого. Этот спектакль нам очень нужен, мы надеемся на эту постановку. И еще две премьеры мы пока обсуждаем.

— **Стоит ли ожидать продолжения вашего музыкального проекта — “Сахар-2” будет?**

— Ну не “Сахар-2”, а тогда уж скорее “Альбом-2”. Хотя в этом тоже ничего нового — гораздо раньше и успешнее были и Евгений Гришковец, и Владимир Панков. Просто требование времени такое — драматургия под музыку. Сам текст просит музыки — он у меня еще в “Кислороде” просил, и такое требование возникает время от времени, поэтому и сегодня этот проект совсем не случайно возник. К тому же лично для меня это уникальная возможность — выступить в группе, ведь я не умею ни петь, ни играть на каком-нибудь инструменте, нет у меня соответствующих талантов. А вчера мы выступали в клубе, я сидел там на каких-то бочках с пивом и думал: “Мне 40 лет, у меня дома жена и дочка, а я как 25-летний в каком-то клубе на бочках среди каких-то официантов, я взрослый человек, зачем мне это надо?! Да и не звучит это, как в спектакле — сюда люди пришли пить пиво...” Но в какие-то моменты понимал: мы говорим о важном, и этим попадаем в субкультуру. И это очень здорово, что, пользуясь ее языком, можно говорить о каких-то вертикальных вещах — великое, мне всегда казалось, может быть и в рингтоне телефона. Величие не в том, как играешь — можно и Баха на ложках, — а какие струны в душе человека при этом задеваешь. Но не хочу сказать, что “Сахар” — это нечто великое, одно из другого не вытекает...

— **А ваша жизнь сегодня — сахар?**

— Если отталкиваться от композиции “Сахар”, которую я исполняю, то, безусловно, нет. Там как раз пародия на человека, у которого во внешнем плане все очень и очень хорошо. Моя жизнь состоит из большого количества трудностей всех планов, но я очень позитивно смотрю на жизнь и, несмотря на то что могу где-то проявить агрессивность или почувствовать грусть, стараюсь оставаться на светлой стороне. Трудности как раз очень нужны — это как невероятное благо, которое дается, чтобы тебя проверить. Жизнь с трудностями создает тебе ощущение присутствия, когда нужно бороться и ощущать себя, осознавать, что ты живешь. В “сладкой жизни” быстрее можно себя потерять — ты просто плывешь, как под экстази. Я когда-то попробовал экстази, и теперь те ощущения называю “имитацией любви” — когда годы спустя мне удалось по-настоящему прикоснуться к глубинному понятию любви, то вспомнил о том состоянии и подумал: “Господи, насколько оно не похоже!” И я рад, что моя жизнь не сахар. Но и не труднее, чем у остальных людей.

Тенденции

Ильмира Болотян
Вернуть героя в “центр”

С самого начала формирования движения “новая драма” его социокультурные и эстетические особенности стали предметом научных изысканий¹. Достаточно перечислить названия некоторых докладов², чтобы понять: драматургия молодых авторов не только дала возможность обществу услышать “голоса улиц” и обновила театральные язык (и на формальном, и на содержательном уровнях), но и глубоко изменила саму природу драматургического текста. Слова “текст”, “пьеса” — общие обозначения для тех письменных форм, которые авторы пишут сегодня для сцены. В них сохраняются “жанровые осколки”, элементы сюжетики, “праформы” трагедий и комедий. Современный театр — это то политическая акция, то реконструкция медийных перформансов, то микс contemporary art и реплик классических произведений. Пожалуй, только конфликт остается неизменной константой текста для театра³.

Что касается критики, то здесь поначалу сложились две крайних точки зрения, причем обе характеризовались отношением к “новой драме” как к явлению эстетически незначимому. Первая из них сводила весь неоднородный комплекс текстов к “постмодернистской перелицовке”, ненормативной лексике и маргиналам⁴, вторая — к репрезентации насилия наравне с “милицейско-мафиозными” сериалами и криминальными программами⁵. Пытаясь запечатлеть “реальность”, “новая драма” “проговаривала” свою “картину мира”, репрезентируя те или иные явления действительности. Можно выделить различные смысловые блоки (“Война”, “Подростки”, “Деньги”, “Власть” и т.п.) и рассмотреть, как те или иные концепты действительности реализуются в пьесах; в конце концов, всю “русскую драму” можно исследовать, рассматривая исключительно представленные в ней типичные репрезентации, однако это не помогает вы-

явить существенные изменения драматургического письма.

Единичные разработки типологии произведений движения “новая драма” представлены в работах М.Н. Липовецкого, О.В. Журчевой. В этих классификациях, как и в некоторых других (см. С.Я. Гончарову-Грабовскую), большой объем рассматриваемого материала не позволяет исследователям обнаружить какой-либо единый критерий для типологии. Опорой для предварительной группировки пьес “новой драмы” и сравнения их структур, как удалось выявить, может послужить одна из культурно-исторических модификаций “кризиса частной жизни” — *драматический “образ кризиса идентичности”*, которым определяется своеобразие героя и конфликта драматургии данного движения⁶. Тип конфликтной ситуации — единый признак, который можно положить в основу классификации явлений любой, в том числе “новой драмы”⁷. Конфликтные

¹ Новая драматургия была объектом изучения на международной научной конференции “Современная российская драма” (Казань, 2007); IV гуманитарной конференции “Сцена жизни” в русской драме XX века” (Москва, 2008); научно-практическом семинаре “Новейшая драма рубежа XX—XXI вв.: проблема конфликта” (Тольятти, 2008); IV научно-практическом семинаре “Новейшая драма рубежа XX—XXI вв.: проблема героя” (Самара, 2011); Всероссийской научно-практической конференции “Современная драматургия (конец XX — начало XXI в.) в контексте театральных традиций и новаций” (Новосибирск, 2011); семинара “Драмомания” С.П. Лавлинского (Кемерово, 2009, 2010, 2011) и др.

² “Проблема реальности в “новой драматургии”», “Визуальные аспекты драматургической перформативности в пьесе...”, «“Децентрализация” героя как стратегия современной драмы», “О перформативном потенциале русской драмы рубежа XX—XXI вв.” и мн. др.

³ О деформации конфликта в драме см. Журчева О.В. Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Новейшая драма XX—XXI вв.: проблема конфликта (сост. и отв. ред. Т.В. Журчева). Самара, 2009.

⁴ См.: Тимашева М. Предательство театра // Литературная газета. 2008. № 5 (6157); Малягин В. Сцена как зеркало? // Литературная газета. 2008. № 9 (6161) и др.

⁵ Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты “новой драмы”. М., 2012; Липовецкий М. Перформансы насилия: “новая драма” и границы литературоведения // НЛО. 2008. № 89; Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // НЛО. 2005. № 73.

⁶ См.: Болотян И.М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX—начала XXI в.: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.

⁷ Подробнее: Болотян И.М., Лавлинский С.П. “Новая драма”: опыт типологии // Вестник РГГУ. 2010. № 2 (45)/10. С. 35—45.

ситуации задают четыре основных стратегии движения “новая драма”, определяющихся либо столкновением с самим собой как с Другим; либо — с социальными Другими; либо конфликтом с самим собой как культурным Другим и / или Другими как культурными артефактами и/или носителями “иных”, “чужих” ценностей; либо — с Другим как “чужим” (в качестве “чужого” выступает Высшее Начало, Бог).

Анализ текстов движения показал, что “внутренняя мера” (М.М. Бахтин) “новой драмы” колеблется между “полюсами” исповедальной монодрамы (“моя драма”, “театр для себя” в значении Н. Евреинова), в одном случае тяготеющей к идиллической комедии (стратегия Е. Гришковца), в другом — к трагифарсу или трагикомедии (стратегия И. Вырыпаева). Это два “полюса” “новой драмы”, внутри которых могут быть и существование в рамках “чужого сюжета”, мифов, ироничное “перекодирование” мифов с целью культурного самоопределения автора-творца и читателя / зрителя (см. пьесы Вяч. Дурненкова), и трансгрессивный подход автора-творца к миру и к себе самому, сюжетная ситуация испытания “правды” и ее носителя (драматургия И. Вырыпаева), и тотальная саморефлексия... Внутри этих “полюсов” возможно тиражирование, либо обновление наработанных приемов.

Каким путем идет новое поколение драматургов, следующих за бумом “новой драмы” и ее дальнейшим растворением в театральной жизни? На какие темы переключились сами “новодраматисты”? Рождаются ли формы и приемы, отличные от тех, что были в ходу еще несколько лет назад? И, наконец, изменились ли типы конфликтных ситуаций? Ответить на эти вопросы можно, проведя большую исследовательскую работу. В данной же статье пойдем “морфологическим путем”: проанализируем пьесы молодых русскоязычных авторов, представленных в сборнике “Восемь” (составитель драматург Кс. Степаньчева)¹. На наш взгляд, именно эта подборка получилась весьма симптоматичной с точки зрения анализа последних тенденций в русскоязычной драме.

Начать обзор стоит с “Бога щекотки” Николая Рудковского. Это единственная “не новая”, пьеса, ибо написана еще в 2010 году (для современной драматургии срок в несколько

лет значителен). Ее герой, тридцатипятилетний Илья, мастер гламурной фотографии, делает ряд фотосессий, в которых воплощает свои фантазии об отношениях матери и ребенка (его бесплодная подруга Ева кормит грудью щенка; девочка прикладывает к груди куклу; шимпанзе кормит детеныша). Тема вскармливания не случайна. Сам Илья “искусственник”, и его отношения с матерью напоминают скорее отношения бывших любовников. Ко всему прочему, его реальный бывший любовник — на кладбище: как тут не впасть в полную апатию чувств и желаний? “Я ничего не боюсь. Все страшное у меня уже было. Мне теперь все равно...” — признается Илья. Однако апатия длится ровно до того момента, пока Илья не знакомится с гастарбайтером, человеком, который все делает только один раз, ибо второй ему уже неинтересен. Здесь и возникает тема щекотки: “Щекотка — великая вещь. Запредельное состояние человека на свете... Все боги после смерти перерождаются в щекотку и становятся единым Богом... Когда щекотно, хочется жить”. Чувство жизни героев атрофировано — оно возвращается только в экстремальной ситуации. После того как гастарбайтер, которого Илья называет Тим (по имени умершего возлюбленного), избивает его, Илья рассматривает кровь и восклицает: “Кровь. Боже! Как классно жить! Класс!” Для Ильи “щекоткой” становятся эти новые отношения, точнее, их возможность — словно воскрес его умерший друг.

Ева же, обезумевшая от желания иметь ребенка, решает спать со всеми подряд, пока не забеременеет. Спит и с Ильей, именно он становится отцом, но он же заражается от Евы ВИЧ. От отношений с Тимом Илья отказывается. Тогда Тим “экспромтом” убивает Илью и грабит его, объясняя свою позицию так: “Один раз стоит попробовать и убить человека, и своровать. И потом раскаяться и один раз помучиться”. Человек другой культуры (культурный Другой), пришедший с Востока, появляется также на последней фотографии: “полубнаженный гастарбайтер “кормит грудью” усталого Илью”.

С одной стороны, эта пьеса — “эталон”, причем не столько “новой драмы”, сколько европейского New Writing². Темы гомосексуализма, ВИЧ, отчаянного одиночества, сюжет

¹ “Восемь”. Сборник “Новые имена в драматургии”. М., 2013. 424 с.

² Общеевропейское культурное явление, представленное, прежде всего, жестким социальным театром, обличающим культуру потребления, и несомненно, имеющее своим истоком контркультурные движения 1960-х и отчасти In-Yer-Face Theatre. В литературоведении также принят термин “вторая волна” британской драмы, к которой относят М. Равенхилла, С. Кейн, Р. Причард, Г. Баркера, Г. Брентона, К. Хэмптона, Д. Хейра, К. Черчилл и др. Однако свою историю New Writing ведет от “революции на театре”, начатую постановкой пьесы Дж. Осборна “Оглянись во гневе” в 1956 г. Каждая последующая “волна” New Writing обновляла театральный язык своего времени. Поэтому New Writing можно определить как “пьесы молодых авторов, написанные для офф-театров и поставленные там”. Эти пьесы обычно отличаются современным языком, актуальной темой и экспериментальной формой. См. сайт newwriting.britishcouncil.org

как движение героя к неизбежной смерти отсылают к наработанным приемам этого направления в драматургии¹. Но в пьесе Рудковского есть еще второй план — нагромождение образов (текст состоит из фрагментов, название каждого из них отсылает к какой-либо сказке, мифу или библейской истории: “Красная Шапочка”, “Тысяча и одна ночь”, “Авраам и Сара”, “Самсон и Далила”, “Гефсиманский сад” и др.), сплетение литературных и библейских реминисценций, отсылка к архетипам и фрейдистским изысканиям — все это дает хаотическую картину современной культуры, распадающейся, взаимозаменяемой, умирающей. В финале мать, Ева и Тим (три убийцы) появляются с тремя веретенами — три мойры: мать соотносится с Клото, прядущей нить жизни; Ева — с Лахесис, определяющей длину жизни Ильи, а Тим — с Атропой, перерезающей нить.

Иначе выстроены конфликты с культурным Другим в “Слезях Турандот” Олега Михайлова. Девушка Валерка влюбляется в мужчину, которого не за что любить, и жестоко мстит другим “всем”, даже тем, кто ни в чем перед ней не виноват. Здесь отсылка к Турандот и вплетена в сюжет, так как часть героев — певцы, задействованные в одноименной опере, и одновременно является ключом к пониманию характера героини, мотивации ее поступков. “Другие” здесь — это и предатели-мужчины, изменяющие Валерке с ее собственным отцом ради продвижения в карьере, и “китайчонок”, которому она всячески помогала, человек другой культуры, тоже изменник. И даже загадочная дама (почти фея), обладающая связями и богатством, не может помочь Валерке обрести “мужика с мечтой” — остается мстить. Интересно, что матери и в пьесе Рудковского, и в пьесе Михайлова — фигуры, от которых герои (их дети) отчуждаются, но полностью порвать с ними не могут. Илья отказывается от материнской любви, чтобы любить самому, но именно у нее он ищет последнее утешение; Валерка, сделав попытку полюбить самой, также возвращается к влиятельной матери — та отомстит за нее, но вряд ли поможет обрести новые отношения.

Пьеса Рудковского, связанная с современной западноевропейской традицией, но при этом одновременно порывающая с ней, — один из “полюсов” данного сборника. Противоположный ей “полюс” — жизнь “на дне”, которую нам показывает в своей пьесе Герман Греков.

“Дом Наташи — это одна небольшая комната с прихожей” — так начинается “Дурное семя”, длинной ремаркой с подробными описаниями быта. Где что стоит, что какого раз-

мера, насколько старое. Аналогично очень подробно описано, что достает Наташа из мешка: “сетку с картошкой, две буханки хлеба, кусок сала, завернутый в газету, трехлитровую банку с гречневой крупой”, а далее — как она все это готовит: какими ломтиками режет, как жарит — и кто как ест. Быт и выживание — вокруг них и о них — ведут разговоры герои пьесы. Соседка приносит свиную голову — надо порубить на холодец; а еще надо дать козам, нарубить дров и много-много всего сделать: хочешь есть — умей вертеться. Наташа и вертится как белка в колесе. Муж глухой, еще и немой; любовник хозяйственный, деловитый, но уже на пенсии, слепнет; один сын сидит в тюрьме, а второй, Саша, только книжки читает, на беду всем. После “хороших” книг спокойный, а если “современные плохие” попадутся, то запой и разбой. И здесь, в этой пьесе-“чернухе” (автор как будто нарочито пишет так, чтобы вспомнились и пьесы 1980-х, и популярный певец ирландской глубинки Мартин Мак-Донах), присутствуют сплетение литературных и библейских реминисценций, отсылка к архетипам и фрейдистским изысканиям, только в пересказе начитанного Саша, который тщетно ищет в чтении собственный смысл жизни, примиривший бы его с тем, что он тот, кто есть, там, где ему суждено быть: “Я для чего, думаешь, книжки умные читаю? Да для того и читаю, чтобы успокоиться. Вон про Эдипа прочитал — все как у меня: и мать свою драл, и отца порешил. Я, правда, отца не порешил, да все равно бью. Потому как назначено мне так быть...”

На любое “дно” найдется свой Лука. Здесь это слепнувший Петр Семенович, любовник Наташи, матери Сашки. Он внушает тому, что Бог создал его добрым, что Он любит всех одинаково, но испытывает души... Поверит в это Сашка не сразу, а после того, как его чуть не убьет собственный брат, неожиданно вернувшийся из тюрьмы. Самого брата прирежет Петр Семенович. А Сашке откроется, наконец, смысл его жизни; оказывается, не просто так он здесь, на Земле, дурак, он в жертву себя приносит, чтобы кто-то где-то был умным и богатым: “Ну, к примеру, врач там какой, самый умный, он там где-нибудь в Африке людей спасает, а я его дурь здесь отрабатываю... Выходит, и я тоже нужен...” Отработав всю свою “дурь”, погибают все герои пьесы, автор не пощадил никого. Однако уходит они не в темноту, а туда, откуда слышат Самого Бога. Слышат они не Его голос, а молчание: “Но так хорошо молчит”.

Хотя это может показаться странным, между Ильей из “Бога щекотки” и Сашкой из “Дурного семени” есть много общего — оба

¹ См., например, пьесу М. Равенхилла “Шопинг and Fucking”. М.: “Новая пьеса”, 1999.

они современные романтические герои (имеется в виду романтическое как модус художественности (В.И. Тюпа). Романтизация — это как бы “карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности (Бахтин)”¹. Романтика так или иначе утверждает полную свободу внутреннего мира личности от ее внешнего существования, но “реализация внутреннего во внешнем романтическим модусом художественности исключается”². При этом обе эти пьесы, конечно, стилистически и композиционно разные.

Реалии, в которых существуют и Илья, и Сашка, экзотичны, во всяком случае, для потенциальных читателей / зрителей пьесы — жителей крупных городов. В “Боге щекотки” — это стерильное пространство фотостудий, лофтов и галерей, в котором живут модные фотографы, в “Дурном семени” — обобщенный образ жилища, по бытовым признакам которого мы определяем его как предельно бедное, как жилище “дна”. Романтическим ореолом оваян для Ильи образ его возлюбленного Тима (так как тот очень уж похож на его умершего любовника, а может, это и правда, тот самый любовник, воскресший для того, чтобы забрать Илью с собой, к богу щекотки). И Тим действует в пьесе так, что мы никак не распознаем его как гастарбайтера — Рудковский не работает с узнаваемыми социальными типажам (автор как бы счищает всю социальную шелуху со своих героев, чтобы явить их нутро). Напротив, в своей пьесе Греков погружает своих героев в плотную бытовую среду, настолько плотную, что только алкогольный запой или состояние блаженного после долгой горячки (в идеале же — смерть) могут вывести героев из их выморочного мира.

Эпизоды “нанизываются” друг на друга, и каждый из них способствует все большей концентрации “ужасов действительности”, окружающих главного героя и ведущих его к трагическому финалу. По всем признакам сюжетная организация “Дурного семени” *кумулятивная*, с той лишь разницей, что финальная катастрофа в нем совсем не “веселая”, во всяком случае, для героя и читателя / зрителя. Есть, правда, между героями и существенное различие. Илья — жертва, поскольку только в этом своем качестве ощущает себя живым. Сашка — становится добровольной жертвой вследствие своих, как это ни смешно звучит, “духовных поисков”.

Насильственная смерть героев здесь, в отличие от других аналогичных по структуре пьес, где смерть является освобождением не

только для самих жертв, но и для их мучителей³, уводит их в иное, но точно лучшее бытие. “Ты будешь спать сладко сто лет, пока тебя не разбудят поцелуем... Узнаешь. Все узнаешь через сто лет”, — обещают Илье. “Ма? Я слышу... Он говорит... что... все... что мы... что все закончилось...” — стонет Сашка. Кончаются для героев их сложные отношения с матерями и всем миром. Авторы “разоблачают” “действительность”, представленную в их пьесах как неизменную, невозможную для выживания их героев. Здесь “действительность” вполне сопоставима с понятием “рока” древнегреческой трагедии. Невозможность выживания (Илья практически уже мертв, ему только дана отсрочка) или невозможные условия выживания (Сашка-дурак и живет в таких условиях для того, чтобы кто-то где-то был умным), практически отсутствие противостояния героев их окружению (Илья взаимодействует с социумом с помощью своего творчества; Сашка способен только на запой и драки) демонстрируются, но конфликт, по сути, остается неразрешимым.

Жанровая стратегия, предметом изображения которой является тотальное отчуждение героя от социума, выраженное на сюжетном и языковом уровне и “завершенное” криминальными мотивами, можно сказать, традиционна для русской драматургии (“Власть тьмы”, “Живой труп” Л.Н. Толстого, “На дне” М. Горького и мн. др.). В драматургии “новой волны” ярко реализовал данную стратегию Николай Коляда, в “новой драме” — его ученики, Василий Сигарев, Ярослава Пулинович и мн. др.

Трагедия и смерть как очищение становятся главной темой и в пьесе Владимира Зюева “Восемь” об убийстве членов дома Романовых и близких к ним людей. Сюжет драмы также кумулятивен, это сплав сна и яви, голосов “оттуда”, внутренних монологов, документальных фактов и визионерских видений, притч и молитв. Хотя есть и “осколки” традиционного сюжета с завязкой, развитием и кульминацией — история Копысова, воровавшего церковные кирпичи и лишившегося за это своего маленького сына (мальчика придавило ворованным). Именно он рвется к Елизавете Федоровне, почитая ее святой еще до ее мученической кончины. Его же спаивает “алапаевская власть”, чтобы использовать потом в инсценировке похищения “алапаевских узников”. Однако на первом плане здесь не внешнее развитие действия и не точность исторических свидетельств. Автор предлагает нам внутреннюю

¹ Цит. по: Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: автореф. докт. дисс. М., 1990. С. 22.

² Там же.

³ См. Болотян И.М. Художественная структура “Пластлина” Василия Сигарева // Вестник РГГУ. 2010. № 11 (54)/10. С. 198—205.

драму, происходившую в душах каждого из участников этих тяжелых событий. С самого начала (а пьеса снабжена и прологом, и эпилогом, что указывает на ее эпичность) читатель / зритель не только видит события (привоз узников, допросы, посещения, беседы), но и слышит внутренние мысли каждого из них. Логично предположить, что вся пьеса — это монодрама (в том значении, в котором использовал этот термин Евреинов¹). Во всяком случае, такой могла бы быть одна из ее режиссерских интерпретаций.

Монодрама представляет собой не столько жанровую, сколько композиционную форму, состоящую из монологов. Не ограничивая количество персонажей в монодраме, Евреинов считал, что и они должны быть увидены через призму душевного состояния героя, более того, главный “действующий”, в свою очередь, видится зрителем таким, каким он кажется себе в тот или иной момент. Такой подход к монодраме выдвигает на первый план психологию героя². Одним из главных героев — намеренно ли, случайно ли — становится один из алапаевских убийц, комиссар юстиции Ефим Соловьев. Именно он встречается узников в прологе, он же встречается с ними в финале, в другом пространстве и времени, где вершится суд истории. Именно его внутренние монологи мы слышим чаще других “алапаевских убийств”. Однако признать всю пьесу монодрамой Соловьева мешают тот факт, что в текст, помимо событий в Алапаевске, вплетены и дело Каляева, и новости о ликвидации царской семьи, и газетные сообщения о поднятии на поверхность тел всех мучеников из ниже-селимской шахты. Скорее, перед нами попытка сконструировать “монодраму” читателя / зрителя, который становится очевидцем не только конкретных событий, но и внутренней драмы каждого из персонажей.

Для того чтобы представить многоголосье, разность мнений и оценок происходящего, Зуев использует специальные приемы. Помимо монологов отдельных героев, часто реплики персонажей состоят из двух частей: курсивом выделены внутренние монологи (герои

говорят то, что думают на самом деле), обычным шрифтом — собственно реплики. Так выстраивается многоуровневая полифония голосов, которая рискует превратиться в какофонию, если бы не торжественный пафос происходящего. Ведь заранее известно, что герои обречены.

Что касается интонационно-речевого и стилистического аспектов произведения, то в случае пьесы “Восемь” интересно соотношение “авторитарного” текста (молитвы, притчи) и авторского, “высокого” и “низкого” стилей. “Авторитарное слово”, по Бахтину, “требует от нас признания, оно навязывается нам независимо от степени его внутренней убедительности для нас; оно уже преднаходится нами соединенным с авторитетностью”³. “Авторитарное слово” можно либо целиком утвердить, либо целиком отвергнуть. Однако Бахтин отмечает, что “включенная в контекст чужая речь, как бы она ни была точно передана, всегда подвергается известным смысловым изменениям. Объемлющий чужое слово контекст создает диалогизирующий фон, влияние которого может быть очень велико”⁴. Современный исторический контекст (читателям / зрителям известны как факт причисления к лику святых великой княгини Елизаветы Федоровны и инокини Варвары, так и современные медийные скандалы, связанные с Русской Православной Церковью) в сочетании с длинными словами молитв, евангельскими цитатами, поучительными притчами дает основания отнести пьесу Зуева к современной форме даже не мистерии, а литургической (если не церковной) драмы. Если бы не внутренние монологи героев, демонстрирующие разлад между внешним и внутренним (т. е. некоторую степень расщепленности), читатель / зритель имел бы дело с житием святых преподобномучениц⁵. Можно также сказать о торжестве лирического в интонационно-речевом строе пьесы: постепенно канонические молитвы растворяются в личных молитвах каждого из героев (за исключением убийц): в колыбельную, которую поет князь Иоанн, в “плач” Сергея Михайловича о судьбе России (“Тво-

¹ “Теперь под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим”. (Евреинов Н. Введение в монодраму. СПб, 1913).

² Воплотить идеи Евреинова попытался театр “Кривое зеркало”, где были поставлены пьесы драматурга Гейера “Что говорят, что думают”, “Сон”, “Воспоминания”. Сюжет первой из них прост: к одному генералу на обед приходит молодой господин, чтобы познакомиться со всем семейством: дочкой и супругой. Первое действие представляет собой обед, где герои любезно общаются друг с другом, второе действие — точная копия первого, но только внешне. Сохраняя те же интонации, движения, герои говорят уже то, что думают на самом деле. В то же время во МХАТе был поставлен “Гамлет” (реж. Г. Крэг), где все персонажи являлись такими, какими их воспринимал, по задумке создателя спектакля, принц Датский.

³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 155.

⁴ Там же. С. 152.

⁵ Русская Православная Церковь Заграницей канонизировала всех убитых под Алапаевском (кроме Ф. Ремеза) в лике мучеников. Русская Православная Церковь причислила к лику святых только двух из них — великую княгиню Елизавету Федоровну и инокиню Варвару (в лике преподобномучеников).

римое вырвалось из рук творителей. Всей России грозит позор и проклятие...”), в благодарственные возгласы (“Благодарю Тебя, Господи! Я не отказался от отца своего, в обмен на свободу свою!”), в пророчества (“Господи, неужели наши потомки увидят в событиях этих одну лишь удручающую картину? Одну лишь кучку людей, вырывающих друг у друга право на катание на моторах, и в то время как страна голодает, а армия целуется с врагом”).

“Авторитарное слово”, слова молитв, библейское слово, здесь не переименовывается, не переосмысливается, не “снимается” (в отличие от молитвы Евы в “Боге шекотки” Рудковского, где героиня молится “Радуйся, Мария...” перед фотографией девочки, “кормящей грудью” куклу). Автор пьесы *искренне* возвращает его в современный театр в его первом значении, не приспособивая к новым условиям, не осовременивая его. Профанное и сакральное здесь не противостоят друг другу, так как профанное здесь сакрализуется самой историей. Будет ли зритель репрессирован этим “авторитарным словом” или же, наоборот, испытает момент очищения, во многом зависит от театральной интерпретации.

Введение божественного, Бога и его “авторитарного слова” в современной драматургии не нов, часто “божественное” и есть та самая вертикаль пьесы, связанная с возможным очищением (читай “катарсисом”) читателя / зрителя, “светом в конце тоннеля”, завершающим событием и т.д. В “новой драме” начала столетия эта “вертикаль” часто снималась, редуцировалась, важнее было показать “горизонтальные” отношения, не обремененные ни культурными, ни духовными артефактами. Тем интереснее наблюдать, как в “горизонтальные” сюжеты “новых драм” проникают такие экзотизмы, как монастыри, церкви, иногда и святые. Не исключено, что скоро критики напишут о засилии “духовки” в современном театре.

Двойной монолог “Святые лики” Виктории Дергачевой как раз об этом, об отсутствии или присутствии “вертикального” в субъективном восприятии конкретных персонажей. Первый монолог, иронично названный “Луч света”, “конкретного пацана”, археолога Дениса, который проснулся однажды и вдруг почувствовал, что “абсолютно космически, ну просто вселенски одинок”. Открывшаяся тоска прорисовывает то ли смерти, то ли бросить беременную Ленку и уйти к Юльке, что и делает герой, ибо он “блажен и обустроен донельзя” (сочный язык пьес Дергачевой — это отдельная тема), а паломничество по “очагам несемейным” — единственный для него выход избавиться от назойливого одиночества. Юльку выбрал пацан не случайно, она блаженная, посажена

на героиню. Поэтому неудивительно, что в конце монолога она падает с балкона и погибает, признавшись перед этим, что сильно любила какого-то Кирилла. Денис возвращается к Ленке, потому что понял, что кто-то важный для него сейчас “один во вселенной”. Как это водится, слишком поздно — Ленка ушла.

Второй монолог “Матрешка” (это скорее сленговое “девушка”, чем обозначение игрушки) ведется от лица Маши, которая едет в монастырь с целью просветиться и поверить в чудо. Там в ее келью по ночам пробирается то ли святой Гавриил, то ли недавно освободившийся зек и ведет с ней пространные красивые разговоры о море и праздниках как самых лучших способах преодоления отчуждения. И Маша, наконец, молится, но не “авторитарными”, а своими словами. В молитве она прощает своего возлюбленного, изменившего ей с коллегой, и саму коллегу, ибо они уже давно умерли — и именно в этом городе есть их могилы. Молитва скачет от любви и ненависти к обращению к Высшему Свету, просьбам о прощении и личной встрече: “Высший Свет. Я прошу, посмотри на меня. Я прошу, на часок, на полчаса вниз спустись. Приспустись. Для меня. Для меня улыбнись. Для меня для одной. Для меня”.

Как справедливо отмечает В. Пустовая в предисловии к пьесе: “Все напряжение драматургической силы в этих монологах направлено к обнаружению в космосе лика, которому мог бы помолиться опустошенный человек”. “Опустошение” же здесь демонстрируется не столько через сюжетность (бросил одну — ушел к другой), сколько через интонационно-речевой рисунок и стилевые скачки — от сказовой манеры к цитате из Маяковского, от “ерофеевщины” до комичных попыток косноязычной Маши рассказать “красиво”: “Тот день был чудесен, малометражно простроен. Мягкая весна подсушила кору. Закат догорал. Вечерело. Пахло набухшими почками и почему-то пахло липой на том берегу”. Этот “скачущий от склоки к притче язык” (В. Пустовая), тем не менее, не заслоняет собой сущностное, самое важное — персонажей, то, ради чего они еще двигаются и существуют. А в дополнение к этим двум “воплям одиночества” дан самый настоящий хор, тоже косноязычный и грубый, но по-своему поэтический — ругань в застрявшем троллейбусе.

Эффект печального дуэта возникает в пьесе Ксении Жуковой “Кульшичи”, где история распада отношений в отдельно взятой семье показана через эпистолярную форму. Сорокалетний москвич Володя, “перечитывая” письма своей пожилой белорусской родственницы, невольно соотносит свою жизнь с “их” и одновременно пытается освободиться от гнету-

щего отчуждения в своей собственной семье (жена Володи, хотя он несколько раз обращается к ней, так и не появляется на сцене). Перед глазами героя — и одновременно в сознании читателя / зрителя — проходит целая “женская” жизнь, с многочисленными заботами, радостями и бедами, о конце которой сообщают другая родственница и краткая документальная справка. Пьеса имеет конкретные временные рамки и конкретное событие, повлиявшее на жизнь героини — Чернобыльскую аварию, из-за которой все население деревни Кульшичи было отселено в связи с радиоактивным загрязнением. Монодраматическая форма пьесы (а она выстроена таким образом, что мы понимаем, что Катя, присутствующая на сцене, — всего лишь фантазм Володи, вызванный чтением ее писем) подчеркивает как одиночество героя, так и его вину, которая неизбежно всплывает на фоне неоднократных приглашений родственницы приехать к ним. Письма побуждают героя переосмыслить всю свою жизнь и осознать, что он навсегда потерял связь со своим родом, с землей, откуда были его предки, а потому — и с собой.

Похожую вину переживает и герой в пьесе Семена Кирова (под этим именем пишет Светлана Козлова) “Папка!”. Состарившийся шофер рассказывает историю своих непростых отношений с сыном. Язык его прост и груб, так же относился он и к своим родным. Жену мог и ударить, а сына, интересовавшегося совсем другим, не тем, к чему привык старик, понимать отказывался и срывался на него. Автор не экспериментирует с формой (это монолог), его интересует значимость простой человеческой истории перед лицом смерти, тема вины и искупления (жена старика умерла от рака, а сын утонул, спасая мальчика). Отчуждение между стариком и сыном так и не было преодолено при жизни (старик даже постеснялся спросить о книжке сына, которая, возможно, была издана), автор не обещает также, что их примирение случится после смерти старика. Куры, которых старик держит прямо в квартире, ходят по нему, теребят клювами “как снег, как зерно”. Автор как будто напоминает читателю / зрителю, что человек — прах, земля и возвращается в землю. Короткое время осознания может быть даровано перед смертью, когда будет поздно.

Елена Погорелая называет “Папку!” примером точной психологической зарисовки, сделанной так, что “читателю позволено понять о герое и его жизни больше, нежели ему самому”. Это понимание возникает за счет сочувствия, сопереживания, идентификации себя с героем, ведущим разговоры с самим собой. Некоторые детали пьесы напрямую отсылают к брежневской эпохе, времени, когда старик

растил своего сына, однако если и есть здесь ностальгия, то не по ушедшим временам, а по близости, которая когда-то была утеряна и не может быть восполнена ничем.

Тему маленьких, недалеких, но тем не менее вызывающих сочувствие людей продолжает драматург Павел Павлов (он же Александр Тюжин). В трехчастной монодраме “Молоток. Кирпич. Лопата” автор на суд (в буквальном смысле) читателя / зрителя выводит три судьбы, причем так, что их криминально-комичные драмы (все трое убийцы) вырастают до трагедий. В названии — орудия убийства, герои, собственно, рассказывают, с чего все началось и как совершилось их преступление. Лысый, спортсмен из глубинки, не просто мечтает о медалях и рекордах (при средних данных), он мечтает всем доказать, что может быть лучшим, вырваться из родительского окружения (ведь у них “зарплата убогая, уважения никакого”). Рыжая, по примеру своей матери, видит счастье в “правильном мужике” (“это такой мужик, который будет тебя любить, слушаться и обеспечивать”), все силы кладет на то, чтобы такого мужика удержать при себе. Дачник хочет одного — покоя и находит его в поездках на дачу (“какие могут быть проблемы на даче?”). Одна беда — вокруг они, Другие, и именно эти Другие мешают им осуществить свою мечту или хотя бы просто обрести покой. Не обладая особой рефлексией, герои решают свои проблемы просто — устранением противника, однако самый главный их враг — неистребимая жгучая зависть — остается с ними. “Что ж, думаю, за несправедливость такая, — возмущается в самом финале, видимо на допросе, Дачник, — одним все и сразу, а другим ничего и никогда...”

На примере пьес Дергачевой, Жуковой, Кирова и Павлова мы видим, что современная монодрама — часто идеальная жанровая форма, в которой драматурги показывают то самое “поле битвы” в сердцах людей: столкновения их с социальными Другими и Другим иным, которым может оказаться Сам Господь Бог.

Особняком в сборнике стоят пьесы Керен Климовски и Ксении Степаньичевой.

“Колыбельная для взрослого мужчины” Климовски — с условной ситуацией ухода Мужчины на условную войну, с условными отношениями между Матерью, Дочерью и Женной — вызывает в памяти как экзистенциальную, так и абсурдистскую драматургию. Автор оставляет лишь намеки, указывающие на действительность, в которой бы могло происходить действие пьесы (“маленькая страна у моря”), очищает диалоги от конкретики вещей (за исключением кусочка сыра бри, который в качестве оберега кладет в сумку своему сыну, собирающемуся на войну, мать) и лиша-

ет текст собственно Мужчины, ради которого разыгрывается эта условная драма трех поколений женщин. Конкретен в этом тексте язык, афористичный, четкий, местами поэтический: “Рождаются мальчики. Их очень страшно любить, потому что знаешь — они могут уйти. Особенно в маленьких странах, где по нечетным годам случаются войны. У них мягкие волосы, от них пахнет ромашкой...”

“Похищение” Степанычевой можно было бы назвать ХСП (“хорошо сделанной пьесой”), как ее понимают критики, входящие в движение “новая драма”¹. Да и если взять классическое определение ХСП, то перед нами образец “непрерывного, последовательного и плотного развертывания мотивов действия”, напряженное ожидание, череда подъемов и спадов, цепь недоразумений, эффектов и неожиданных развязок².

Две актрисы, Маша и Надя, насобирав грибов и возвращаясь домой, натываются на Бориса, лежащего без сознания. Затащив в машину его и его сумку, они обнаруживают, что сумка набита долларами, и по дороге фантазируют, как эти деньги можно потратить. Борис же, угрожая пистолетом, берет их в заложницы, уверенный, что именно Маша и Надя похитили его жену. На его даче актрисы даже играют сценку из “Собаки на сене”, чтобы убедить Бориса, что они не похитители, но он им “не верит”. А тут вдруг неожиданно приезжают отец с молодой любовницей... Здесь стоит остановиться, ибо неожиданные повороты — именно то, что держит внимание зрителя, поэтому, раскрывая развязки, мы лишаем их того самого удовольствия, ради которого существует, в частности, антрепризный театр: идентификации и правдоподобия психологических реакций.

Помимо жесткой структуры в пьесе Степанычевой большую роль играет комедийное. Собственно, перед нами комедия ситуаций, в которой важны быстро сменяющееся действие, запутанная интрига, характеры же лишены глубины и драматизма (хотя героини как раз драматические актрисы). Схема ХСП, которая “неосознанно пародийно” заимствована у устаревшей классической модели, сейчас всю эксплуатируется телесериалами, и не случайно пьеса Степанычевой написана так, что

может быть органично экранизирована для телевидения (чего мы ей, честно говоря, желаем больше, чем постановки в антрепризе). Однако перестав воспринимать этот текст как театральную драматургию, мы неизменно сталкиваемся с некоторой избыточностью реплик. В частности, довольно сложно удержаться от искушения рекомендовать автору убрать первые четыре реплики, в которых героиня — по законам театрального жанра — сообщает, что они заслуженные артистки, лауреаты, матери, в свой единственный выходной отправились за грибами... А ведь можно было бы профессию героинь оставить для очередного комического поворота, сделать интригу более напряженной, заставив зрителей гадать, а не похитители ли в самом деле эти Надя и Маша?

Как видим, там, где нет места эксперименту, нет и разговоров о драматическом “образе кризиса идентичности”, формальном поиске или необычном композиционно-стилевом решении. Остается только шлифовать текст, чтобы из “хорошо сделанной пьесы” он превратился в совершенный продукт.

На примере проанализированных пьес мы рассмотрели различные стратегии как репрезентации действительности, так и жанрово-стилевых решений. Внимание молодых драматургов направлено и на внутренний “театр для себя” их героев, и на исторические и культурные источники, требующие переосмысления. Несмотря на то что на формальном уровне наблюдается тиражирование приемов, выработанных в рамках “новой драмы”, есть тенденция переосмыслить содержательный уровень текстов для театра, трансформировав героя, вернув его в “центр”: добавить в “жизнь одноклеточных”³ и вертикальное измерение, и “сложносочиненность” характеров, и даже показать их развитие по ходу действия. Однако речь тут идет не о героическом, а о сугубо драматическом модусе, состоящем “в противоречии между внутренней свободой самоопределения личности и внешней (событийной) несвободой ее самопроявлений” (Н.Д. Тмарченко). Героизм, если и возможен, то только в историко-религиозном контексте (“Восемь” Зуева). А герои современной пьесы воодушевляют \ читателя / зрителя стремлением преодолеть отчужденность и неполноту само-реализации.

¹ См. материалы круглого стола “Теория и практика новой драмы” в рамках программы “Новая пьеса” фестиваля “Золотая маска”, 2011 г.

² См.: Пави П. Хорошо сделанная пьеса // Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 423.

³ См.: Давыдова М. Из жизни одноклеточных // Известия. 2009. 12 марта.

Теория

Полина Богданова

Смерть драмы

Чехов и постчеховская традиция: пьесы потока

Сегодня мы переживаем конец большой культурной и художественной эпохи (если это только не конец всей нашей цивилизации). Признаков конца не так мало, если взглядеться в театральный процесс пристальнее и увидеть его движение на протяжении всего XX — начала XXI века.

I.

Наш театр, начиная с 60-х годов, очень полнобил ставить пьесы А.Чехова. В 60—80-е годы был настоящий чеховский бум. Причину этого можно увидеть, только отстранившись от этого отрезка истории на большую дистанцию. Эта дистанция со временем будет увеличиваться и причины станут проступать все явственнее и явственнее. В 60—80-е интерес к Чехову был продиктован тем, что советская интеллигенция (а она правила бал в послеоттепельный период и вплоть до 90-х годов, до распада Советского Союза) идентифицировала себя со страдающими чеховскими героями, их духовностью или тем, что тогда под этим подразумевалось: презрение к прозе и материальному, поиск ответов на большие вопросы времени, чувство общей безысходности, тупика и пр. Чехов был самооправданием советской интеллигенции, которая страдала от политического советского режима, проявляла сочувствие к классическим дореволюционным ценностям, к фигуре самого Чехова, носителя некоего идеального строя души, к его персонажам с их слабостью в борьбе с пошлой действительностью, к утонченности чувств и переживаний. А главное — к тому, что драма чеховских героев виделась закономерной в условиях жесткого детерминирующего мира. Это обстоятельство и рассматривалось как то общее, что сближало чеховских и советских интеллигентов. Чеховские драмы накладывались на советскую действительность как некие трафареты, а то, что выступало за границы этих трафаретов, попросту затуманивалось. Понятно, что советский театр менял структуру чеховских пьес. Вот об этой структуре и нужно поговорить сегодня, чтобы понять, что же произошло с Чеховым в нашем театре. Чехова сейчас, в начале XXI столетия ставят иначе, чем в советские времена, и надо отметить — значительно хуже. Вместе с падением

роли интеллигенции упал и престиж чеховской драмы. Правда, Л. Додин и К. Гинкас, режиссеры, сформированные советским прошлым, относятся к Чехову по-прежнему серьезно. Но это уже последние усилия, они все-таки говорят о том, что чеховская эпоха завершилась. А в этой завершенности есть признаки конца и большой культурной парадигмы.

Об особенностях поэтики Чехова существует громадная литература. В театральном пространстве на прочтение чеховских пьес повлияли два автора — литературовед А. Скафтымов¹ и театровед Б. Зингерман², который продолжил разработку идей Скафтымова.

В классической драме типа Островского были персонажи, которые своими действиями влияли на судьбу других героев. Эти персонажи часто могли быть носителями злой воли: к примеру, Паратов из “Бесприданницы”, который привел к гибели Ларису Огудалову. В чеховской драме, утверждал Скафтымов, не было носителей злой воли. Персонажи чеховской драмы терпели поражение не в результате воздействия на свою жизнь других персонажей, а в результате столкновения с жизнью как таковой. В классической драме “конфликт слагается на почве нарушения нравственных норм, — писал А. Скафтымов, — когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей. Поэтому с драматическим страданием там всегда связано представление о чьей-то виновности. Источником конфликта, следовательно, там является виновная, преступная, злая или дурно направленная воля каких-нибудь людей. Отсюда — борьба волей, борьба с препятствиями и всякие перипетии”³. У Чехова “нет виноватых, — продолжал Скафтымов. — Нет виноватых, стало быть нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борь-

¹ Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес А.П.Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 404—435.

² Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001.

³ Скафтымов А. Указ соч. С. 420.

бы. Виновато сложение обстоятельств, находящийся как бы вне сферы воздействия данных людей”¹. И еще: “Кто виноват? Такой вопрос непрерывно звучит в каждой пьесе. И каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом”². И отсюда следует очень характерный вывод: “Если переживаемый драматизм является принадлежностью всего уклада жизни, если индивидуально виноватых нет, то выхода к лучшему можно ждать только в коренном перевороте жизни в целом”³. Абсолютный советизм основного вывода как бы сам подсказывает завершающий аккорд: только Великая Октябрьская социалистическая революция могла разрешить все драмы чеховских героев. Сегодня, конечно, подобные размышления могут показаться смехотворными. Но авторитет концепции Скафтымова существовал еще очень долго. Его подхватили советские исследователи. В частности, Б. Зингерман, которого никак нельзя было заподозрить в особом пиетете перед советской властью. Классическая драматургия не только в постановках режиссеров, но и в театроведческих и вообще теоретических исследованиях “перенимает” конфликты и драматическую структуру времени, когда осуществляется постановка или ведется исследование. Так, Б. Зингерман “приписал” “новой драме” рубежа XIX — XX веков ту структуру и конфликты, которые были рождены более поздней тоталитарной эпохой. Время сделало некоторый оборот, и для советской творческой интеллигенции новым врагом оказалась эта самая тоталитарная советская действительность со всеми ее особенностями. Врага они увидели в том, что Скафтымов называл “укладом жизни”. Только если Скафтымов подразумевал под “укладом” Россию рубежа XIX — XX веков, то Зингерман — Советский Союз эпохи 60—70-х. Вот что он пишет, к примеру, об Ибсене: “В современном ему мещанском обществе, в благоустроенном буржуазно-демократическом государстве Ибсен угадал черты будущего тоталитарного строя. Уже в “Бранде” государство выступает <...> как страшная машина, направленная на полнейшее искоренение всякой человеческой индивидуальности, на полное подчинение каждого отдельного человека полицейским требованиям, имеющим своей целью уничтожить всякий дух свободы”⁴.

Развивая примерно те же идеи по поводу новой драмы, другой известный исследователь, В. Хализев, пишет: “Личность здесь не столько противоборствует с другой личностью (антаго-

нистом как индивидуальностью), сколько противостоит злу “внеличностному”, непersonифицированному, рассредоточенному в окружающей реальности”⁵. Идея детерминированности судьбы героя “новой драмы” — кардинальная идея советских 70-х.

И тем не менее, А. Скафтымов, также другие исследователи, в частности А. Чудаков⁶, заявили очень важный тезис по поводу новой чеховской драмы. Героем этой драмы стала *действительность*. Мир, окружающий персонажа, среда. Вот эту действительность и нужно было воплотить театру.

Театр XIX столетия действительно воплощал межличностный конфликт. То есть конфликт между различными персонажами. На рубеже веков появилась драма Чехова, в которой уже не было межличностных конфликтов или они были сильно размыты, как, например, конфликт Треплева и Тригорина. Он разворачивался не в борьбе двух волей, не в прямом столкновении персонажей. Прямого столкновения не было. Было параллельное независимое друг от друга существование. И только Костя Треплев все время помнил о Тригорине и о том, что у него происходит с Ниной, и ревновал к его творческим достижениям. Треплев конфликтовал с Тригориним словно бы внутри себя самого, в своих внутренних переживаниях, воображении, памяти. Он был *задет* Тригориним. Тригорин, сам того не подозревая, сильно влиял на жизнь Кости. А сам Тригорин к Косте не испытывал никаких злых чувств, было только равнодушие и, может быть, в глубине души какое-то смутное ощущение своей вины перед Костей, потом перед Ниной. Но это чувство не влекло за собой никаких поступков, желания оправдаться, нет, оно было похоронено в нем и наглухо закрыто.

Чеховские герои существовали не в борьбе между собой и не в борьбе с действительностью, а в русле действительности, в ее *потоке*, в ее неостановимом течении. Это, на мой взгляд, очень важная и существенная особенность чеховской драмы, которую интуитивно воплотил молодой Художественный театр и которую игнорировал театр советского времени 60—80-х годов (по вполне закономерным причинам). В этот период Чехова ставили как раз в соответствии с концепцией Б. Зингермана. Литературовед А.П. Чудаков, однако, писал о том, что пьесы русского классика по своей структуре пред-

¹ Там же. С. 426.

² Там же. С. 427.

³ Там же. С. 433.

⁴ Зингерман Б. Ибсен. Метерлинк. Пиранделло // Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 193.

⁵ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 149.

⁶ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.

ставляют собой поток: “У Чехова фабула и сюжет рассказа или драмы подчинены тому, чтобы изображенный отрезок жизни не был “вырезан” из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохраняются, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за грань, обозначенную последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет “концов” — он непрерывен”¹. Важно только понять, что такое драма потока. Определить ее структурно. В *потоке* герои как щепки в течении реки, их влечет само это течение, они могут попасть в водовороты, закружиться в них, потом что-то вытолкнет их наверх и понесет дальше, они могут встретиться с каким-то подводным препятствием, преодолеть или не преодолеть его. Жизнь их меняется в соответствии с поворотами этой реки. А само течение всегда несет вперёд. Вот это течение и есть *действительность*. Она стала новым героем драматургии и театра.

Действительность в ее протяженности, неструктурированности, если можно так сказать. Это не детерминирующая модель, в которой разворачивается человеческая драма. Природа этой действительности — тотальность, но еще не тоталитарность, не закрепившаяся, оформившаяся кольцевая структура. А движение времени без начала и конца.

В потоке действительности большое значение приобретает категория случайности. О роли случайности в чеховских пьесах тоже писал А.П. Чудаков: “И фабула и сюжет (у Чехова. — П. Б.) демонстрируют картину нового видения мира — случайного — и случайного, во всей неотобранной множественности его изображения”². Случайности, а не закономерности и характеризуют в большей степени судьбы чеховских героев. Закономерность — категория тоталитарного мира. А мы говорим о действительности тотальной, всеохватной, но еще не оформившейся в жесткую кольцевую структуру, детерминирующую драму героев.

В пьесах Чехова поток свободен, стихии в своем бурном, стремительном движении. Положение героя в модели потока — это не конфликт с действительностью, как писал Скафтымов. Конфликта нет. Просто герой не всегда *управляет* своей жизнью, хотя в этом утверждении нет фатальности, нет категоричности. А есть обыденная, вполне реалистическая данность.

Сестры хотят уехать в Москву. Что или кто им препятствует? Наташа (как считали режиссеры в 70-е годы)? Нет. Их собственное безволие и неумение действовать? Нет. Они обычные женщины.

Но жизнь складывается так, что они в Москву не едут. Происходят какие-то большие и малые события, которые словно бы выбивают сестер из желаемого руслу. Хотя, собственно, и событий никаких нет. Нет очевидных, выраженных препятствий. А силы гаснут, надежды улетучиваются. Ольга становится начальницей гимназии, переезжает туда. Забирает с собой няню и ей уже понятно, что ехать она никуда не может. Ее жизнь уже сложилась, уже определилась. Она приняла эту жизнь, смирилась с ней.

В судьбе Ирины не произошло никаких внешних перемен. Она поначалу надеялась на работу. Только труд может облагородить человека, дать ему смысл, цель в жизни — так она думала поначалу. Но одна работа, потом другая. Выяснилось, что все ее прекраснотушнне мечтания ничего не стоили. Она просто не знала жизни. А узнав ее, разочаровалась, потеряла веру, надежды. Позволю себе напомнить один характерный для нее монолог: “О я несчастная <...> не могу я работать, не стану работать. Довольно. Довольно! Была телеграфисткой. Теперь служу в городской управе и ненавижу и презираю все, что только мне дают делать... Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела. Подурнела. Постарела, и ничего, ничего. Никакого удовлетворения, а время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше и дальше в какую-то пропасть...”³

Можно ли обвинять жизнь в такой ситуации? Или говорить о том, что Ирина находится с этой жизнью в конфликте? Или то, что жизнь детерминирует ее судьбу? Нет. Жизнь не отвечает за наши прекраснотушнне иллюзии, скорее развенчивает их, а вместе с тем лишает человека сил, обнаруживая перед ним те свои стороны, о которых человек прежде не подозревал. При этом жизнь, действительность, которая протекает в пьесе Чехова, не имеет никакого ценностного определения. Жизнь как вода: не имеет ни цвета, ни запаха. Можно, правда, бросить реплику, как это делает другая чеховская героиня: “Груба жизнь”. Но это не определение главного качества жизни или, по крайней мере, этим определением невозможно исчерпать всю жизнь. Потому что в иные минуты она “груба”, в иные ее наполняет надежда. И все же Чехов часто пишет о несостоявшихся надеждах. О том, как люди сдаются под гнетом обыденщины, обстоятельств, как Андрей из тех же “Трех сестер”. Но разве в этом виновата эта пресловутая обыденщина или сам Андрей, который

¹ Чудаков А.П. Указ. соч. С. 227.

² Там же. С. 228.

³ Чехов А. Три сестры // Чехов А.П. Собр. соч. в 12 т. М., 1963. Т. 10. С. 580.

очень быстро сдался и забыл обо всех своих стремлениях к научной карьере?

Виноват отчасти сам человек, который сдался. Отчасти обстоятельства, которые обступили его. Но во всем этом нельзя вывести закон, усмотреть закономерность. Сказать, к примеру, что жизнь такова, что человек в ней неминуемо терпит поражение. Это будет не Чехов. Потому что Чехов очень часто пишет о том, что виновата не столько жизнь, сколько сам человек. Как виноват дядя Ваня в своих иллюзиях по поводу Серебрякова. Как виноват Яков Бронза из “Скрипки Ротшильда”, который всю жизнь считал убытки и не заметил, как подступила смерть, сначала жены, потом его самого.

Поток — это многозначность и многовариантность жизни. Это соединение случайностей, которые могут принести как удачу, так и неудачу. Это обыденность судьбы обывенного человека, не героя, не борца, скорее личности, мучимой своими внутренними конфликтами, своими притязаниями на что-то, своими иллюзиями.

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

Последнее положение очень важно. “Драматизированная жизнь” — это не искусственно созданная драматическая ситуация, а ситуация естественная, будто бы взятая из самой действительности. Поток, как уже было сказано.

Можно сказать, что антагонистические конфликты Островского сменились “стертыми” житейскими противоречиями у Чехова. То, что у Вершинина сумасшедшая жена и две маленькие девочки — жизненное обстоятельство, предопределяющее его несвободу. Он не может их оставить и строить свое счастье с Машей. Поэтому в отношениях заведомая безысходность. Оба принимают эту безысходность, и роман получается с примесью горечи, неустроенности, неблагополучия. Тут нет коллизии в драматическом смысле (если бы жена Вершинина начала борьбу против Маши за своего мужа). Тут просто жизненное обстоятельство. В силу своей обыденности оно неисправимо, но не фатально.

Чехов — продолжатель “пьес жизни”, или “драматизированной жизни”, но уже без борьбы, без антагонизма героев. Тут нет и победителей типа Паратова, умеющих жить и побеждать. Такие типы не привлекали Чехова.

Пьесы Чехова, вернее драмы Чехова — очень часто (но не всегда) это драмы безысходности. Обыденной жизненной безысходности, в кото-

рой никто не виноват: просто так складывается жизнь в силу множества мелких обстоятельств, характеров. Безысходность любви Нины к Тригोरину — он слабый человек, но не подлец, не волк, как тот же Паратов.

Конфликта с действительностью, повторяю, тут нет. Действительность не фатальна, а обыденна. На другом полюсе в противоположность обыденной действительности могла быть действительность героическая. С возвышенными чувствами, свершениями, красивыми ухаживаниями. Дамами и кавалерами. Обыденность — символ опрощения, безгероичности, скуки и тривиальности. Драма тоже приобретает тривиальный характер. Драма трех сестер, Нины, дяди Вани. Нет той одухотворенности, что в 60–70-е годы XX века. Тогда ставили драмы возвышенных духовных людей. Советское время видело в чеховских персонажах героев, наделенных особыми духовными качествами, героев, которые были выше своей среды. Выше пошлости (сейчас опускаем вопрос, почему — это особая отдельная тема). А у Чехова драма обычных людей. У Чехова нет противопоставления героя и среды, кроме как в пьесе “Иванов”. Там еще интрига, фабула: Иванов стреляется, трагический финал. Уход из жизни. Самоубийство Треплева уже более глухое, негромкое, не событие для окружающих, только для Маши драма, для остальных — досадная нелепость. И может быть, только Любовь Андреевна вздрогнет при известии о самоубийстве сына. Но это не означает, что она хотя бы какую-то часть вины в этом возьмет на себя, скорей всего, постарается забыть, успокоиться и снова вернуться к своей жизни с Тригориним и театром.

Чехов видел в людях не подлость, агрессию и другие отрицательные качества, он видел пошлость, тривиальность, негероичность, низкие проявления души, слабость, греховность. Даже Серебряков — не подлец, не узурпатор, а грешный человек. Жизнь обнаружила свою обыкновенность, отсутствие героики, “люди обедают, только обедают”, а жизни рушатся не как результат борьбы с более сильным противником, а как проявление все той же жизненной обыденности.

Но повторяю, эта пошлость не носит наступательный конфликтный характер, как было в спектаклях советских режиссеров. Тут нет детерминизма. Побеждала Наташа. Нет, Наташа и сестры существуют в потоке. У каждого — свое. Сестры не могут жить так, как она. С детьми. Любовником. Они хотят чего-то большего. Но поток несет их и лишает надежд на перемены.

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

II.

Драма потока — это прежде всего слом классической драматической структуры. Это в каком-то смысле нарушение, аномалия. Не случайно чеховскую “Чайку” называли еретической пьесой.

Классическая драматическая структура — это в первую очередь наличие активного действующего героя. Героя, могущего оседлать жизнь, взять ее в свои руки, подчинить своим амбициям и желаниям.

Активный действующий герой — это герой буржуазной действительности, в которой законом жизни является межличностный антагонизм, борьба. Не буду сосредотачиваться на этой теме подробно. Скажу только, что уже у Островского активный действующий герой представлен такими типами, как Паратов, Беркутов из “Волков и овец”. Их активность — проявление их человеческого бездушия, эгоизма. Герой буржуазной драмы уже к концу XIX века обнаруживает свои отрицательные черты. Положительные герои или героини типа Ларисы Огудаловой становятся заложниками, жертвами того уклада жизни, в которой преуспевают Паратовы.

По поводу чеховских героев долго бытовала идея об их бездейственности. Это и так, и не так. У них нет той волевой активности, которая была у классических героев буржуазной драмы. Они вообще не герои драмы в ее классическом смысле. Скорее герои повести, романа. Они реализуют свою активность или ее отсутствие в структуре жизненного потока. Попросту говоря, они проживают свои жизни в обычном житейском смысле. У Гурова из “Дамы с собачкой” до встречи с Анной Сергеевной уже вполне определенно сложилась жизнь. Не очень, может быть, счастливая. Но похожая на жизни его знакомых и сослуживцев. Обычная жизнь человека его круга. Случайная встреча с Анной Сергеевной внесла в его жизнь новые чувства и ощущения и несколько повернула ее течение, создав для него сложную драматическую ситуацию, породив двойственность существования. Можно сказать, что герой активен? Вполне. Но в обычном житейском смысле. Можно сказать, что он пассивен? Нет. Он проживает все коллизии и ситуации своей жизни так, как и должно проживать их человеку подобного склада и положения, оказавшегося в определенных обстоятельствах. Он управляет своей жизнью? Или она управляет им? И да и нет, и так и этак. В чем-то инициатива принадлежит ему. В чем-то он подчиняется обстоятельствам. Это драматическая история? Несомненно. В чем зерно этой драмы? В том, что Гуров до определенного мо-

мента жизни жил так, как диктовала ему его среда, родители, жена, на которой его женили, сослуживцы. Он жил жизнью, которую можно было назвать вполне благополучной по меркам его среды. Но эта жизнь не вмещала в себя тех чувств, которые он неожиданно для себя стал испытывать к Анне Сергеевне. Чувства к Анне Сергеевне дали его жизни новый объем и наполнение.

Вот пример повествовательной структуры. Герой находится внутри потока действительности, плывет по ее течению, и только счастливая случайность, встреча в Крыму на отдыхе, меняет русло этого потока. Конечно, в том, что русло жизни Гурова изменилось, есть и его собственная заслуга. Он сумел вместить в себя новые чувства и ощущения, которые родились в нем благодаря Анне Сергеевне. Он мог бы не испытывать эти чувства, если бы был немного другим человеком. Но тогда это был бы герой другого чеховского рассказа — “Человек в футляре”.

Зачем так долго останавливаться на подобных примерах? Мне хочется провести одну мысль о том, что не только в прозе, но и в драме Чехова, которая во многом пишется по законам прозы, было представлено новое драматическое качество. Не враждебность, не конфликт человека и жизненных обстоятельств, а их взаимодействие, взаимовлияние — человека формируют обстоятельства, так же, как и он в свою очередь может оказать на них воздействие. При одном условии — если у него есть для этого внутренние предпосылки. В иных случаях жизнь зависит от человека, в иных — человек зависит от жизни, как сестры Прозоровы. Тут нет детерминизма. Нет фатальности. Жизнь и человек многовариантны. И часто очень многое в потоке своей жизни зависит от самого человека, от его внутренней наполненности, способности чувствовать (Гуров). Хотя в иных случаях человек полностью подчиняется потоку, что предопределяет драматизм его положения (“Три сестры”). В иных случаях внутренние конфликты самого человека, неспособность разрешить мучающие вопросы, добиться желаемого предопределяют его драму (Треплев). В иных случаях человек в силу своей внутренней апатии и слабости плывет по течению, приспосабливаясь к событиям, обстоятельствам, людям, и тогда мы говорим, что он проживает тривиальную жизнь (Тригорин).

Вот отсутствие однозначности в самой философии чеховской драмы и определило ее новое качество. Но это качество разрушает драму в ее классическом варианте. Мой тезис в результате всего этого рассуждения сводится к тому, что не

кто иной, как Чехов первым в русской культуре заявил о перерождении, а если сказать более определенно — о *разрушении* драмы.

Более осязаемое разрушение драмы, которая приведет ее к окончательной деградации и смерти, произойдет через столетие. В 1990-х годах появится новая “новая драма”. Тоже пьесы почти без фабулы. Без выраженных конфликтов, борьбы.

Но если Чехов благодаря своему таланту и профессиональной культуре представил тип драмы, в которой моменты разрушения еще не привели к окончательному слову драматической структуры, то в новой “новой драме” рубежа XX—XXI веков происходит слом настолько резкий, что сама структура почти исчезает, словно растворяется в какой-то ядовитой кислоте. Процесс этот можно проследить, если рассмотреть движение драмы в XX веке поэтапно. От Чехова к “новой волне” 70-х годов, затем к драме, рожденной 90-ми.

У Петрушевской, представляющей “новую волну” 70-х годов, которую можно назвать постчеховской драмой, тоже существует *драматизм* как основная характеристика человеческого существования. И он загнан внутрь героя, скорее героини: у Петрушевской в основном женские пьесы. О судьбе женщины. Этот драматизм находится так же глубоко, как у чеховского героя. Но если драматизм Треплева, сестер, дяди Вани мы постоянно ощущаем, он в их состоянии, в мыслях, в поступках, то драматизм героинь Петрушевской в пьесе “Три девушки в голубом” (чеховская реминисценция очевидна) существует почти незаметно для окружающих. Он обнаруживает себя парадоксальным образом — через бытовую агрессию, перепалки. Ссоры. Коммунальные отношения. Сестры Петрушевской спорят из-за комнат на даче, которую они снимают. Спорят по поводу того, у кого течет крыша, у кого не течет. У кого теплые комнаты, у кого холодные. Чей ребенок виноват в детской потасовке и т. д.

Внутренний конфликт героинь Петрушевской можно назвать экзистенциальным. Он всегда с ними, он не преодолевается, не изживается. Причина? В одиночестве, женской неустроенности, в условиях жизни, потоке.

Тут тоже есть категория случайности. Роман Ирины начался со случайным человеком, встреченным ею в электричке. Появление “мужчины из электрички”, который заинтересовался Ириной, начал к ней пристраиваться, почти с места в карьер предложив ей прогуляться, захватив с собой плед, назначение которого Ирине поначалу было непонятно, тоже не стало событием в драматическом смысле. Николай Иванович заинтересовался Ириной, поскольку

на время остался один — жена с дочкой уехали отдыхать. А Ирина никогда бы не обратила внимания на Николая Ивановича, если бы не его инициатива и настойчивость. Этот роман завязывается вовсе не на основе взаимной симпатии или любви. Этот роман слишком тривиальный и унылый. Взаимоотношения мужчины и женщины предельно упрощены. Близость перестала иметь какую-либо ценность. Тем не менее, для женщины любой случайный роман с мужчиной — это всегда шанс. В глубине души она все равно надеется, что отношения могут перерасти во что-то более серьезное. Вот именно такой тип романа и отражен в пьесе.

Потом ситуация меняется на прямо противоположную. Николай Иванович гонит от себя Ирину, она ему больше не нужна. Но поведение любовника, его равнодушие и желание избавиться от нее не составляют драмы в ее душе. Вернее драматические переживания ложатся глубоко на дно, внешне — никакой реакции: к такого рода драмам молодая женщина 70-х привыкла. Ее негативный опыт преобладает над позитивным. В негативной ситуации она научилась себя вести, научилась все неприятное *стирать* из сознания, не застревать на этом. Это тоже — поток. Эмоции проходят как бы без задержек, без попыток осмысления, без остановки, рефлексии. Мимо. Ирина мчится *мимо* своей очередной драмы, очередной неудачи.

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

Единственная для нее реальность — это ее ребенок. То, что держит, что не дает убежать слишком далеко от своего одиночества в надежде на случай. Поэтому Ирина вернется к ребенку. И жизнь будет продолжаться так, как будто ничего не было.

Героини Петрушевской в потоке имеют гораздо меньше шансов на то, чтобы оседлать свою судьбу, чем чеховские три сестры. Чеховские сестры подчинились жизненным обстоятельствам, которые отняли у них надежды на перемену участи, но вся их жизнь представляет собой более высокий вариант, чем жизнь сестер Петрушевской. Жизнь сестер Петрушевской упала до уровня коммунальной свары. У них отсутствует любовь, которая была у Маши и Вершинина, у Тузенбаха к Ирине. У героини Петрушевской — уже не любовь, а просто шанс, случайная и, как выясняется, досадная нелепость, которую женщина старается не заметить, не впасть в драму, переживание. Героиня Петрушевской проживает в потоке тривиальную жизнь, несмотря на все свое внутреннее богат-

ство. Ирина — филолог, владеет несколькими мертвыми языками (что символично), ее образованность никому не нужна, она не решает ее экзистенциальных проблем. Так же, впрочем, как знание трех языков чеховскими сестрами тоже является лишним в той среде, в которой они живут. Но они выше своей среды. Чего не скажешь о героине Петрушевской. Героиня Петрушевской существует вровень со своей средой и не претендует на какую бы то ни было исключительность. А чеховские сестры все-таки исключительные натуры, значительно более высокие по своим духовным качествам, чем, скажем, Наташа, которая вся насквозь тривиальна.

Чтобы подытожить, скажу, что героини Петрушевской, с их внутренним экзистенциальным одиночеством и неустроенностью, проживают жизнь гораздо более тривиальную, чем чеховские героини. Сестры Петрушевской — сниженный советский вариант чеховской драмы. Жизнь, обстоятельства, поток оказывают на героинь Петрушевской сильное давление. Они не управляют течением своей жизни и могут найти удовлетворение только в неких внешних мнимых бытовых вещах — удобных комнатах на даче, починенной крыше. Поэтому они так и борются за благоустроенный быт, который становится для них иллюзорным решением их внутренних проблем. Подмена внутреннего внешним — вещами, бытовым удобством, за которые надо бороться, на которые нужны деньги, и т. д., и обнаруживает пьеса. Этот перевертыш зафиксировала Петрушевская в преддверии грядущего развитого общества потребления.

Режиссер А. Васильев еще в 1981 году, отнеся драматургию В. Славкина и Л. Петрушевской к направлению “новой волны”, говорил в одном из своих программных интервью¹ о нетрадиционности этих пьес, о том, что они непохожи на пьесы, скажем, В. Розова, которые можно отнести к традиционным. У нетрадиционных пьес А. Васильев выделил ряд признаков, одним из которых стало “камуфлирован-

но”, трудноуловимое действие. Эти пьесы режиссер назвал “разомкнутыми” в противовес “замкнутым”. И вслед за исследователями творчества Чехова (в частности, А. Чудаковым) соотносил “разомкнутые” пьесы со структурой потока, в котором происходит броуновское движение. Послевоенная действительность, которая сменила замкнутую действительность военного времени, в своем развитии и привела, по мысли режиссера, к появлению новой нетрадиционной драматургии 70-х.

А. Васильев тогда не относил эти пьесы к постчеховской традиции, не мог предвидеть, что подобная драматургия возникнет еще позже, в постсоветскую эпоху, когда действительность окончательно “разомкнется”. Сегодня, на мой взгляд, уже можно говорить о тенденции “размыкания” драмы в XX—XXI столетиях, которое демонстрирует один очень любопытный феномен. Его можно определить как “смерть драмы”.

Почему речь идет именно о смерти драмы, а не просто перерождении? Потому что в драме (и соответственно, в театре), опять же по определению А. Васильева, умерло главное ее видовое качество — действие.

Вот об этом, но другими словами, не очень строго в научном отношении писал европейский исследователь Х.-Т. Леман в своей книге “Постдраматический театр”. Это говорит о том, что тенденция эта общая. В Европе, правда, она обнаружила себя раньше, чем у нас. В российском театре эту тенденцию выявило творчество А. Васильева, его спектакли по пьесам В. Славкина “Взрослая дочь молодого человека” и “Серсо”. В особенности — первая пьеса. В ее постановке режиссер выстраивал начало без исходного события, и в течение первых сорока минут действие (которое поначалу практически отсутствовало) очень медленно набирало обороты, набирало конфликт и, наконец, подводило к той точке, в которой этот конфликт обнаруживался. Об этом рассказывал сам А. Васильев в уже упомянутом нами интервью “Разомкнутое пространство действительности”².

III.

Следующий этап — новая “новая драма” рубежа XX—XXI веков. наиболее характерное произведение — пьеса Павла Пряжко “Жизнь удалась”. Это тоже пьеса потока. Герои находятся внутри этого потока. Конфликтов между ними нет. Некоторые ситуации до того бесконфликтны, что шокируют. Две героини, Лена и

Анжела, спят с Вадимом, который вместе со своим братом Алексеем работает у них в школе учителем физкультуры. При этом Лена любит Вадима. И не испытывает никакой ревности к Анжеле. Ситуация эта школьницами вообще не обсуждается. Потому что близкие отношения упростились до такой степени, что вообще пе-

¹ Васильев А. Разомкнутое пространство действительности. Интервью П. Богдановой // Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007. С. 49—75.

² Там же. С. 64—66.

рестали быть проблемой. В пьесах Л. Петрушевской героиня тоже свободно относится к отношениям с мужчиной. Но все же она надеется на то, что случайные отношения могут перерасти во что-то более значимое. У нее всегда внутри есть надежда.

У Пряжко интимные отношения не предполагают любви, но в то же время и не исключают ее. Возможно состоять в интимных отношениях без любви. Это жизненная норма. В то же время в интимных отношениях может проявиться любовь. Как проявилась она у Лены по отношению к Вадиму.

Лену любит брат Вадима Алексей. При этом он ревнует ее к Вадиму. Это более традиционный вариант взаимоотношений мужчины и женщины, который исходит из принципа верности.

Лена выходит замуж за Алексея, но любит при этом Вадима. Это единственный клубок драматических отношений в пьесе. Алексей ревнует. Вадим равнодушен. Лена тянется к Вадиму и сразу после свадьбы, прямо на улице на глазах у случайной старушки, вступает с ним в интимную связь. Старушка, которой неизвестна подкладка ситуации, простодушно благословляет любовь молодых людей.

Свадьба Лены и Алексея носит явно пародийный характер. Во-первых, вся компания постоянно пьет, кого-то тошнит прямо на глазах у остальных. Жених Алексей, съев что-то испорченное, сидит в туалете на унитазе с открытой дверью. Есть и другие подробности этой горе-свадьбы, которая неизвестно по каким причинам состоялась. Решение Лены выйти замуж за Алексея в пьесе не показано. Дан сразу результат — они идут в загс.

Так же тут нет и решения развестись. О разводе сообщается в ремарке, причем эта ремарка по времени опережает естественный ход событий в пьесе. В финале все возвращается на круги своя. Единственная перемена — перемена занятий двух братьев. Они больше не работают в школе. Вадим продает диски на рынке. Алексей занимается пластиковыми окнами. Лена и Анжела тусуются на рынке у Вадима. Опять втроем, продолжая свои отношения.

Тут, как и у Петрушевской, все возвращается на круги своя. К тому, с чего началось. Внутри ничего не произошло. Свадьба не событие в том

смысле, что ничего не поменяло в раскладе этого четырехугольника. Драматизм только у Алексея. Тут есть монолог, в котором он говорит о том, что переживает сложившуюся ситуацию. Понятно, что он переживает ситуацию с самого начала. И в финале у него наверняка останется след от этого переживания. Но только слабый след, который растворится в потоке других жизненных впечатлений.

Тут нет драмы как таковой. А только слабый отблеск драмы. И тем не менее, это тоже внутренний экзистенциальный конфликт личности, почти не осознаваемый. Марат Гацалов, постановщик этой пьесы, имея в виду ее героев, говорил о том, что “современный человек растерян”¹. Эта “растерянность” у них внутри — как фон, на котором проходит жизнь. И тем не менее, они довольны. Жизнь удалась!

Если сравнивать с персонажами Петрушевской, то у Пряжко они относятся к еще более низкой среде. Герои растворены в потоке житейской обыденности, которая уродлива и бесцветна, но так не воспринимается теми, кто внутри. Рынок, где продаются диски — образ действительности рубежа столетий, тусклой, дешевой и низкопробной. Есть понятие о более высокой среде (упоминание об отличнице в классе, где учатся Лена и Анжела, у нее наверняка жизнь другая). Эти в самом низу. Ниже только бомжи и криминал.

Полное растворение в потоке до потери личностного, индивидуалистического притязания в жизни. Человеку не принадлежит любовь, верность. Полная стандартизация жизни — удалась (в смысле, как у всех). Новый феномен эпохи потребления — это стандартизация. Стирается индивидуальность.

Драма потока у Чехова обнаруживала тривиальность, обыденность как основную характеристику существования героев. У Петрушевской та же тривиальность и обыденность. Но в новых исторических и культурных обстоятельствах. Драма ушла внутрь человека. А его внешнее взаимодействие с людьми носит тривиально-коммунальный характер, агрессивность как способ защиты от других. У Пряжко тривиальность проявилась в предельной стандартизации действительности, сниженности ее до безликости, отсутствии индивидуальности, ее полном растворении в потоке.

¹ Гацалов М. Современный человек растерян. Интервью П. Богдановой // Современная драматургия. 2013. № 3. С. 184.

Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков

(Подготовительные материалы)¹

Натурализм² — понятие, используемое в современном литературоведении и театральном критике в нескольких значениях.

1) (Франц. *naturalism*, от лат. *naturalis* — “природный, естественный”) направление в европейской литературе, театре и живописи конца XIX—начала XX в.; характерным признаком является “биологический”, “географический”, “социальный” детерминизм в интерпретации поведения и поступков человека, отсюда своеобразный “объясняющий” характер нарратива, несоблюдение привычных культурному сознанию второй половины XX века “возвышающих” художественных “условностей” в изображении биологических, социальных, психологических координат существования человека, выбор ракурса изображения социального хронотопы, делающий акцент на художественном изучении локусов “дна жизни”, социально конфликтных или проблемных сюжетов.

2) Гиперн. / “чернуха” — оценки, используемые для обозначения “преувеличенного натурализма”, якобы присущего представителям “новой драмы”, сосредоточенным, по мнению ряда критиков, на демонстрации “грязной России”, на “смакующем” “показе темных, мрачных сторон жизни”. Само понятие функционирует чаще всего вне всякой рефлексии, как “само собой очевидное”, хотя налицо смешение его значений: в “узком” подразумевается особенность советского и постсоветского кинематографа 80-х—начала 90-х (напр., см.: Липовецкий, 1999), в широком — интерес современного искусства (литература, театр, кино) к изображению физиологизированных или социально неблагополучных сторон “дна жизни”, а также табуированных сюжетов во взаимоотношениях представителей разных слоев общества как единственно доступной разновидности реальности современного человека. Напр., С.Я. Гончарова-Грабовская так имплицитно и использует понятие “чернухи”: “Описание ужаса суровой повседневности выходит за рамки натуралистической чернухи и демонстрирует нравственную деградацию общества” (С.Я. Гончарова-Грабовская, 2006). (См. также: рецензии и отзывы на спектакль по пьесе Ю.

Клавдиева “Лето, которого мы не видели вовсе” // <http://www.pkteatr.ru/spektakli/28/press> в петербургском театре “Приют комедианта” в апреле 2009 г.; рецензии и отзывы на пьесу В. Сигарева “Волчок” <http://ptj.spb.ru/archive/52/new-reading-52/bez-kupyur/> //; Тимашева М. Предательство театра // Литературная газета. 2008. № 5 (6157); Малягин В. Сцена как зеркало? // Литературная газета. 2008. № 9 (6161); Липовецкий М. Перформансы насилия: “новая драма” и границы литературоведения // НЛО. 2008. № 89; Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // НЛО. 2005. № 73.)

Вопрос о Н. “Новой драмы” вышеназванными критиками рассматривается как сущностный, принципиально характеризующий ее как эстетическое явление. Для такой критической позиции характерны упреки в том, что “новая драма” стремится переместить бытовые ситуации, часто сиюминутно незначительные, “пограничные” и предельно, гротескно заостренные, в контекст искусства, подменить творческий процесс фиксированием преувеличенно значимых бытовых ситуаций и маргинальных персонажей.

3) Художественный принцип изображения, подразумевающий точное (легко опознаваемое читателем / зрителем) воспроизведение признаков и реалий “наличной”, “фактической” (или “натуральной”) действительности (в первую очередь как социально-биологической); повышенный интерес к “физиологическим” сторонам человеческой жизни и “физиологическим” моментам коммуникации между людьми; чрезмерную пристальность к социальному, бытовому, материальным деталям, образ человека, тесно соотнесенный или даже полностью сплавленный с этими материальными и физиологическими деталями существования. Является одним из характерных принципов поэтики и эстетики современной русской драматургии рубежа XX—XXI вв. вообще и движения “Новая драма” в частности.

Обнаруживает генетическое родство с поэтикой английского театрального движения

¹ Продолжение. Предыдущие части Словаря (составитель С. Лавлинский) опубликованы в № 4, 2011; №№ 1, 2, 2012; №№ 1, 2, 3, 4, 2013; № 2, 2014 г. (Ред.)

² © Дрейфельд О.В., 2013.

60—70-х гг. “Рассерженные молодые люди”. Названные особенности влияют на усиление “перформативного потенциала” драматических текстов и постановок пьес, развивая открытые в начале XX в. “театром жестокости” А. Арто эстетические возможности.

Художественные причины этого явления многократно рефлексировались самими современными драматургами. Чрезмерная формализованность современного театра, превращение его в “театр для воскресного удовольствия”, господство искусственных, чрезмерно эстетизированных форм (“условной красоты”, по выражению Ивана Вырыпаева), господство на театральной сцене искусственной усредненной “языковой нормы” вытолкнуло на поверхность стремление к устранению в новодрамовских пьесах “утраченного контакта с реальностью”. Осознанная и острая жажда “жизнеподобия”, о которой очень много рассуждает в своих интервью, например, Михаил Угаров, приводит “новодрамовских” драматургов к декларированному разрушению условной “литературности”, к обновлению языка с помощью сближения формы изображения с предметом изображения. Так, объясняя истоки проекта “Кино.doc”, Угаров настаивает на необходимости современному зрителю актуального “реального” кино, “кино сегодняшнего дня”, близкого по эстетической сути “новой драме”.

В этом контексте становится понятным обращение современного литературно-критического дискурса к понятию “натурального” как “не искусственного”, “не подделанного”, “соответствующего действительности”, “настоящего”, “непритворного”.

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

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

Вернуть “утраченное чувство реальности” зрителю и “восстановить театр в его театраль-

ной реальности” (Б. Брехт) “новая драма” пытается через использование специфической эстетики.

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

Как любая эстетика, репрезентирующая особое отношение к феномену “реальности”, “новая драма” строится на парадоксе. Изначальной точкой отталкивания для нее становится “искусственность” картины мира, конфликта, формализованность художественного языка классического репертуарного театра; искусственность образов персонажей (условная “возвышенность”, условная внутренняя “сложность” и “выхолощенность” языка).

Стремясь преодолеть “искусственность” “натуральностью” “новая драма” создает “натуральный” образ человека и мира. Во-первых, вводит в пьесы “обыкновенных” персонажей, максимально расширяя понятие “личности”, включая в него не только “индивида”, физиологизированного, сосредоточенного на бытовых взаимоотношениях, не “маленького человека”, а упрощенную “рядовую фигуру” (мент, школьница, пацан, подросток, тетка, мужик в возрасте, тридцатилетний мужик, училка и т.п.). “Сейчас не время харизматичных личностей” (И. Вырыпаев), поэтому персонаж новой драмы — “весь человек” с его “всей правдой”, с вербальным разговорно-просторечным обценным потоком, нехитро фиксирующим “обнаженную обыденность”.

Во-вторых, “цепляется за очень сиюминутные вещи” (И. Вырыпаев: “Социальность или смерть!” — Беседу с Иваном Вырыпаевым ведет Марина Дмитриевская // <http://ptj.spb.ru/archive/33/festivals-33/socialnost-ilismert/>), моделируя реальность, которая намеренно стремится к тому, чтобы быть узнаваемой читателем / зрителем, к совпадению ее образа с образом обыденной действительности, закрепленным в сознании публики (типичные локусы в узнаваемом, как бы постоянно присущем им качестве, например, пятиэтажки-хрущевки, их чердаки и подвалы, мокрые или пыльные беседки в детском саду, школьные туалеты).

В пьесе Гульнары Ахметзяновой “Вечная иллюзия” начальная ремарка включает в себя такие характерные узнаваемые черты, как: “весна, но снег еще местами лежит”, “кругом грязь, оттаявший мусор”, “почерневшие от копоты и

времени деревянные восьмиквартирные дома и бараки”.

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

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

Что касается образа мира, то его концентрация на “сиюминутной повседневности”, суженность кругозора и вытекающая из этого минимализация сценических средств обозначения этой “реальности”, “бедность” ее как бы отсылает читателя / зрителя к персонажам и отношениям между ними, которые становятся основным предметом изображения. Отличительной чертой этих отношений является замкнутость, закрытость внутреннего мира героев и наличие границ, разделяющих персонажей. Их отношения все время колеблются между попытками коммуникации и замыканием. Даже между героями, казалось бы, находящимися в дружеских или близких отношениях, этот процесс колебания является неотменимым (как у персонажей-подростков пьесы Василия Сигарева “Пластилин” Леги и Максима), а основной формой коммуникации становится насилие, вросшее в отношения. Например, две восемнадцатилетние героини пьесы Ахметзяновой “Вечная иллюзия” Лиля и Света постоянно впадают в коммуникацию насилия, будучи подругами. Оказывая Свете помощь (делая укол, который должен вызвать аборт), Лиля в то же время “бьет” ее словами (так же она поступает и со своей матерью), а Света толкает в грудь Лиле. Отношения между всеми остальными персонажами пьесы — это исключительно насильственные действия (толкнуть, ударить, изнасиловать, окунуть в грязь лицом, насильно удерживать). Искаженность, враждебность,

террористичность человеческих отношений, непреодолимость одиночества и “затравленность” человека миром и другими людьми является непреодолимой в реальности. Все эти ситуации выводят героя в состояние “предельности”, а “предельность” есть способ взглянуть на реальность открыто. Именно так видит реальность Максим, герой пьесы “Пластилин”, в финале, стоя перед смертью на серой шиферной крыше.

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

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

Таким образом, норма соотношения “прекрасного” и “безобразного” нарушается не только в кругозоре автора, но и героя тоже; осознавая красоту разрушенной в реальности, герой делает попытки удержать ее в воображении (Максим в пьесе Сигарева, Лиля в пьесе Ахметзяновой), Первая, Вторая и Третья в пьесе Исаевой, главный герой в “Монотеисте” Клавдиева).

Итак, особенностью натурализма в “новой драме” является его сложная многофункциональная сущность. За счет натуралистических подробностей производится конкретизация чувственно-телесного опыта. Происходит “вживание” читателя / зрителя в опыт героя, стремящееся преодолеть театральную условность. “Натурализация” достигается за счет эффекта “прозрачного слова”, которое парадоксально по своей сути. С одной стороны, обеспечивая “правдоподобность” изображенной дей-

ствительности, оно стремится быть “незаметным”, сосредоточить внимание зрителя на предмете изображения, а не на способе (имитирует речевые конструкции разговорной речи, использует инверсии, редуцирование, опрощение; включает социодialeкты, жаргоны, обшценную лексику). Но в то же время для значительной группы зрителей опыт, воплощенный в таком языке, является чуждым, язык, старательно имитирующий язык улицы, подворотни, общения в подростковой среде, превращается в “мембрану”, предельно оплотняющую маргинальность присущих “новой драме” героев. К эстетической реакции читатель / зритель движется через социальное и бытийное отождествление либо отторжение с персонажами. Но благодаря натурализации читатель / зритель вынужден занять ракурс участника событий. Он проживает неотвратимость и повседневность насилия и жестокости, что позволяет провести значимые параллели между натурализацией в “новой драме” и теорией “театра жестокости”, разработанной А. Арто (“Театр и культура”, “Театр и жестокость” в кн. “Театр и его двойник”).

Обвинения зрителями и театральными критиками “новой драмы” в “излишнем натурализме” связаны с особой эстетической и жизненно-познавательной (зачастую бессознательной) позицией тех, кто их выдвигает. Это и “эстетизм”, настаивающий на том, что искусство (театральное в данном случае) должно быть воплощением “прекрасного”, “красоты”; это и “дидактизм”, который связан с представлениями об искусстве как “учителе нравственности”, с убеждением в том, что настоящее художественное произведение “должно показывать все только лучшее”, содержать моральные образцы поведения. Например, Угаров говорит в интервью о том, что “<для меня> любая красота — сигнал неправды, а момент случайности и безобразия как раз лишнее доказательство, что правда — здесь”, а Михаил и Вячеслав Дурненковы утверждают, что “<у нас> нет цели вскрывать социальные язвы. Мы не стремимся к локализации, достижению узкосоциальной характеристики персонажа”.

Собственно, упрек в “излишнем натурализме” это и есть, как правило, упрек в том, что “некрасиво” и “безнравственно” показывать излишнюю “правду жизни” зрителю.

Очевидно, что “натурализм” в данном случае является намерением автора: именно в том сочетании и в той пропорции, в какой необходимо автору для совершения своего высказывания о мире на художественно-образном языке. “Нату-

ралистичность” и является тем специфическим модусом образности, которой пользуются авторы “новой драмы” для своего высказывания о мире. Для них “правда жизни” именно в том, что степень маргинализации социального мира существенно повышена; в том, что высокая степень накала жизненного (экзистенциального) конфликта сосредоточена в социально маргинальных сферах (субкультурах и религиозных сектах, “неблагополучных” семьях, военной, тюремной, уголовной социальных средах и т.п.).

Включение “материально-телесного низа” в “высокую” сферу театра как искусства также, безусловно, носит характер специфически-эстетический. Гротескность языка связана с гротескностью мира и человека; изображения еды и испражнений тела, физической любви, насилия над телом, смерти и убийств в физиологическом ключе не имеют намерения оскорбить “чувства прекрасного” или “чувства приличного” в зрителе — их ценность в них самих. Маргинальность охватывает в авторской картине мира весь мир “действительный” в эпоху переходности и разрушения устойчивых связей (1990-е, 2000-е годы в России), с другой стороны — выводится из сферы противопоставления “высокого” и “низкого” и осмысливается как экзистенциальный опыт современного человека.

Лит-ра: Бояков Э. О смысле театра // Буклет театра “Практика”, 2006; Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX—начала XXI века. М. Флинта / Наука. 2006. С. 3—53; Лавлинский С.П. О перформативном потенциале русской драматургии рубежа XX—XXI вв. // Поэтика русской драматургии рубежа XX—XXI веков: Сборник научных статей. Кемерово, 2011; Лаврова А. Жизнь эпохи перехода // Театральная жизнь. 2007. № 1; Липовецкий М. Расстранные стратегии, или Метаморфозы “чернухи” // Новый мир. 1999, № 11; Липовецкий М. Перформансы насилия: “новая драма” и границы литературоведения // НЛО. 2008. № 89; Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // НЛО. 2005. № 3; Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания // Новое литературное обозрение. 2005. № 3; Сизова М. И. Экспликация насилия в пьесе Ю. Клавдиева “MONOTHEIST” // Поэтика русской драматургии рубежа XX—XXI веков: Сборник научных статей. Кемерово, 2011; Тибода Ж.-П. Российская сцена реагирует: от “Курска” до наркоманов // Либерасьон. 2000, 19 декабря; “Точка неразрешимости”. С Михаилом Угаровым беседует Константин Шавловский // Сеанс. № 29/30.

О. Дрейфельд



Окончание. Начало на с. 113

выяснение отношений, споры о наследстве, корысть, расчет и великодушье, переплетение любви и ненависти... Автором перелопачен, освоен и по-своему подан озернейший исторический и историко-бытовой материал. Но при этом текст не столько "об истории", сколько о вечных свойствах человеческой души, о природе и противоречиях семейных и дружеских отношений. Именно это ощутили как главное в пьесе режиссер и актеры — и по уровню проникновения в суть персонажей, по силе и обобщенности образного решения представили нам скорее не читку, но почти полномасштабный спектакль...

"Как Циолковский летал на Луну" Владимира Степняка, режиссер Ольга Смирнова. Это как бы бытовая, но почти фольклорно-ироническая фантазмагория на тему таланта и общества, на тему фатальной несовместимости густого житейского прагматизма — и взлетности, неземного самоощущения непризнанного гения. Правда, тут, по мнению организаторов проекта и большинства зрителей, разразилась небольшая, но явная катастрофа: вроде бы полное несовпадение режиссера с материалом пьесы и авторским замыслом. Ольга Смирнова попробовала уже саму читку превратить в набросок реального спектакля — иронической, по форме, притчи. И убрала все иронико-бытовые эпизоды (зарисовки быта и персонажей провинциального Боровска), оставив только эпизоды, в которых непосредственно очер-

чивается линия столкновений "мифологического" Циолковского с косностью бытовой рутины приземленных умов. Сменился жанр, сменился прием разворачивания фабулы, сменился в результате и сюжет и как бы сама фабула... Но говорить о неудаче или ошибке режиссерского подхода не хотелось бы. Скорее, эта читка (и реплики-пояснения-декларации ее постановщика в ходе обсуждения) поставила одну из общих проблем нынешнего театра: явное противостояние театра, который трактует собственно текст, и театра, который может складываться и существовать не просто поверх текста, но и вообще вне текста. Причем оба подхода имеют корни, истоки и основания в общей древней природе сценического действия.

"Зеленые щеки апреля" Михаила Угарова, который сам срежиссировал показ и читает текст "от автора" и ремарки. Эта читка оказалась и празднованием своеобразного юбилея — пьеса написана ровно двадцать лет назад, в 1994 году. В читке участвовали студенты мастерской Дмитрия Брусникина. Присутствовал и он сам — как живой свидетель тому, как эту пьесу начинал в свое время репетировать Олег Ефремов, да так ни к чему и не пришел.

Пьеса эта — как бы выпад против канонической Ленинианы. Но и в те годы, когда она написана, да и сейчас с ходу и не поймешь, что главные персонажи, Лисицын и Крупа, это Ленин и Крупская времен пребывания в Цюрихе и его окрестностях. Угаров освоил невероятное количество исторического материала, и это позволило

ему преодолеть и чистую "познавательную историчность", и нарождающиеся штампы "антисоветских писаний". Пьеса получилась о чем-то гораздо более масштабном и человеческом, нежели ироническое "разоблачение" историко-политически-пропагандистских штампов и лозунгов. Сюжет обернут в обрамляющую, типовую ситуацию — типовую и с точки зрения "обычной жизни" (и традиции отражения этих бытовых ситуаций в литературе), и с точки зрения классических, архетипичных сюжетов в культуре и в различных мифопоэтических традициях. То есть странным образом перипетии судьбы всех персонажей — и юных, и матерых — и все протекающие из них последствия оказываются в причинно-следственной связи с тем, как юные подростки подглядывают за купающимися нагишом сельскими девушками. Ну да, в жизни и литературе нового времени об этом тьма сюжетов. Но и в мифах, и в священных текстах — тоже о юношах или сатирах, или даже стариках, подглядывающих за обнаженными купающимися нимфами, обычными женщинами или богинями. Сусанна и старцы... Артемида и Актеон... Герои и божественные девы. То ли подросток подглядывал за сельскими девками, то ли попались ему купающиеся валькирии. То ли как были нагишом, девки познались за мальчишкой... То ли это валькирии, во всей божественной наготе небесных дев, решали судьбы персонажей пьесы Михаила Угарова — и их (нашей) истории. Ибо из историй тех персонажей тянутся ниточки к нашему настоящему и будущему...

Наш инф.

Во время весенних школьных каникул этого года Московский городской дворец детского (юношеского) творчества на Воробьевых горах, работающий здесь, во дворце, знаменитый "Театр юных москвичей" (ТЮМ) и Центр художественного образования провели очередей московский открытый молодежный фестиваль "В добрый час!" им. В. Розова. В этом театральном смотре участвуют, как

Спасение от вредных

правило, студии, в которых на сцену выходят старшеклассники, студенты и даже представители уже работающего юношества. Этот фестиваль в полной мере отвечает своему девизу — взгляд юных на себя, на социум, на искусство. Как обычно на этом смотре, его афиша насыщена сложными по

форме и различными по манере спектаклями на основе сочинений классиков, а также маститых и молодых современных авторов: А. Островский, В. Розов, К. Монье, Р. Бернс, Ю. Коваль, В. Сологуб, А. Кузнецов, Е. Ткачева и др. Была и непрменная встреча со "звездным" коллегой-профессионалом — народным артистом РФ Владимиром Конкиным (он же был председателем жюри театрального кон-

курса). В рамках смотра прошли выставки и много иных увлекательных событий.

Но совершенно неожиданно смотрелась в программе вот такая позиция: «Принятие манифеста “О защите дополнительного образования”». Сразу оговоримся: ни до каких демонстраций, митингов и т.п. дело не дошло, да ничего такого и не замыслилось. Собственно, даже никакого голосования не было. Но проект такого манифеста был подготовлен, текст его зачитан и заинтересованно обсуждался в горячей дискуссии. Текст этот до обнародования будет, видимо, еще не раз обсуждаться. Но сама такая постановка вопроса — удивительна. Ибо все острее становится проблема сохранения и выживания самого детско-подросткового и юношеского сценического творчества (да и вообще любого художественного и технического творчества юных) — особенно в школах.

Тут необходима расшифровка терминов. Дело в том, что уже почти четверть века под обозначением “дополнительное образование” как раз и понимается все то, что когда-то называлось внеклассным развитием, воспитанием, и в эту сферу входили всяческие кружки и секции в школах, всевозможные студии художественного и технического творчества (в том числе и театральные коллективы). Чтобы не вдаваться в долгие объяснения, скажу только, что это обозначение было придумано в переходный период от эпохи СССР к жизни в “новой свободной России”, и среди всех организационных пертурбаций и законодательных инициатив был риск утратить саму систему внеклассного воспитания и развития. Так вот, чтобы ее сохранить и “вписать в новации”, и придумали такое ее обозначение — “дополнительное образование”.

Известно: ни одно благое намерение не остается безнаказанным, и порой самые здравые идеи спустя время съедают сами себя и оборачиваются в свою противоположность, особенно если их начинают осуществлять те, кому эти идеи никогда не были понятны и близки. Ныне, как мы знаем, в “социалке”,

в том числе в культуре, сфере искусства, в науке и образовании внедряются идеи “эффективного менеджмента”, упорядочивания и пр. и пр. Это привело к тому, что именно вся система так называемого “дополнительного образования” в школах стала целенаправленно и неудержимо разрушаться: закрываются и выводятся за рамки школьной жизни творческие студии и секции, сокращается число их руководителей (только теперь они называются не руководителями театральной студии или студии художественного слова, секции авиамоделизма или кружка рисования, а педагогами дополнительного образования). Например, в журнале “Искусство в школе”, других изданиях констатируется: в руководящие, методические и организационные структуры системы образования пришли люди, которые, видимо, искренне не понимают: зачем тратить время (в том числе и в школьные годы) на занятия каким-то творчеством в каких-то “дополнительных кружках”. И вот тут надо подробнее очертить то, чего эти новые эффективные менеджеры-чиновники не понимают.

Вся практика предыдущих десятилетий показывает: именно мотивированные занятия в дополнительных творческих студиях способствуют полноценному раскрытию и развитию самых разных душевных и физических качеств детей и подростков, помогают лучше усваивать школьный учебный материал, способствуют развитию важнейших социальных адаптационных навыков и влияют на осознанный выбор будущих профессий. Особенно это видно на примере творчества юных в театральных коллективах. Сценические тренинги — актерские, речевые, вокальные и пр. — развивают психофизические возможности и порой даже корректируют и исправляют проблемы в физическом развитии. Участие в подготовке спектакля погружает в мир развития идей и историю вещей, в понимание того, как складываются и развиваются и материальные, и духовные стороны жизни. Участие в репетициях и “примеривание на себя ролей” развивают навыки чтения, понимания текстов, уме-

ния говорить, слушать и общаться, помогают понять и собственный внутренний мир, собственную природу и мир окружающих людей, взаимоотношения в нем. Поскольку успешная работа таких творческих коллективов невозможна без сотрудничества школы с профессионалами и специалистами в сфере культуры, театра и других искусств, то налаживается общая взаимосвязь школы и окружающей жизни, взаимопроникновение образования, воспитания, развития и сотрудничество в этом плане взрослых и юных.

Собственно, наиболее здравомыслящие из новых эффективных управленцев и организаторов образования одно полезное свойство за “дополнительным образованием” все же признают: именно его чисто утилитарные возможности помочь в освоении школьной программы — но не более того.

Неудивительно, что всех тех, кто активно участвует в художественном творческом становлении юных, перенимая и развивая предыдущий опыт и внося в него свои достижения, настолько волнует происходящее в сфере “дополнительного образования” — то есть в подростково-юношеском творчестве, что организаторы театрального молодежного смотра “В добрый час!” взяли даже продвигать в общественное сознание нечто вроде упомянутой выше декларации или манифеста в защиту дополнительного образования. Им-то, организаторам и участникам этого и подобных смотров, особенно понятно, о чем идет речь. Не случайно в последние годы программа фестиваля насыщена множеством мастер-классов, тренингов, коллективных и индивидуальных конкурсов и состязаний — все они показывают возможности и уровень личностного развития с помощью театральных технологий и сценического творчества.

Словом, речь не о частном случае, не о проблеме случайных заблуждений чиновников, речь даже не о социальном возмущении или протесте. Речь — о сложнейшей взаимосвязи всех социальных, образовательных, духовных и прочих процессов в жизни общества и о стремлении не разрушить, не утратить, а укрепить эту взаимосвязь.

Наш корр.

История. Библиография

Елена Панфилова “Энциклопедия пародий”

Яков Иванович Благодаров (1764—1833) родился в незнатной и небогатой дворянской семье польского происхождения. О его родителях и его детстве нет достоверных сведений.

В 1783 году он поступил в Московский университет. Незадолго до этого, в 1779-м, по инициативе профессоров Московского университета И.Н. Новикова и И.Г. Шварца возникло Дружеское ученое общество. Среди пожертвователей и основателей этого общества были известные люди того времени: писатель М.М. Херасков, герой русско-турецких войн Ю.Н. Трубецкой, известный русский мистик А.М. Кутузов, друг А.Н. Радищева и Н.М. Карамзина будущий директор университета И.П. Тургенев и многие другие. Почти все члены общества были масонами.

Целями общества было распространение в России истинного просвещения, прежде всего благодаря изданию полезных книг, познавательных и нравоучительных, а также воспитание отечественных преподавателей. В 1781 году при обществе было открыто “Собрание университетских питомцев”, а на следующий год общество основало “Переводческую семинарию” и “Педагогическую семинарию”. Дружеское ученое общество активно занималось не только просвещением, но и благотворительностью: организовало в Москве публичную библиотеку, бесплатную аптеку, две школы, оказывало помощь пострадавшим от неурожая крестьянам. В программу общества входило также денежное вспомоществование бедным студентам, на содержание каждого отпускалось по 100 рублей. В числе студентов, находившихся на иждивении общества, был и Яков Благодаров.

Особенное оживление деятельности общества наблюдалось после выхода в 1783 году указа Екатерины II “О вольных типографиях”, разрешавшего частным лицам заниматься издательской деятельностью. Кроме арендуемой И.Н. Новиковым университетской типографии в распоряжении Дружеского ученого общества были еще две вольных типографии — на имя И.Н. Новикова и И.В. Лопухина, а также тайная типография масонской ложи. Затем была создана Типографская компания, во главе которой стояли И.Н. Новиков, И.В. Лопухин, А.М. Кутузов, поэт и переводчик С.И. Гамалея и другие члены общества.

Книги стали выходить сотнями. Члены общества привлекали к сотрудничеству своих воспи-

танников. При новиковском издательстве сложился довольно стабильный коллектив переводчиков-профессионалов, около сорока человек. Трудолюбивые и энциклопедически образованные переводчики, среди которых были и дети обедневших дворян В.А. Левшин и М.И. Веревкин, и крепостной библиотекарь графа Шереметева В.Г. Вороблевский, и солдатский сын В.С. Подшивалов, и сын купца Ф.В. Каржавин. Они с равной охотой переводили новые романы и наставления в поваренном искусстве, философские трактаты и учебники, духовные поэмы и труды по педагогике. Как переводчик начинал литературную карьеру один из наиболее известных питомцев Новикова, чье имя навсегда вошло в историю отечественной словесности, — Н. М. Карамзин. Все студенты, в том числе и Яков Благодаров, на всю жизнь сохранили любовь и признательность своему учителю И.Н. Новикову.

В годы учебы в университете и в последующие три года (до апреля 1791-го), когда он работал в Университетской типографии переводчиком и корректором, Благодаров активно публиковался в печатном органе Собрания университетских питомцев — журнале “Покоряющийся трудолюбец” (1784—1785). Кроме того, за эти годы вышли отдельными книгами около десяти его переводов и собственных сочинений.

Большую часть переводов Благодарова составляли религиозно-нравоучительные сочинения, выбор которых, несомненно, диктовался масонскими влияниями и настроениями: “Врач души, или Лекарство душевное как здоровым, так и больным в день смерти” (1786; с лат.); “Способ утешать находящихся в опасной болезни” (1786; с лат.); “Характер добродетелей или свойство их, украшенное разными цветами древних и новых сочинителей” (1788). Благодарову принадлежали также следующие переводы и сочинения: “Ручная книжка для домохозяйки” (1788; с франц.); “Наставник красоты, показывающий надежные способы и средства, по которым можно сохранить красоту лица, зубов, рук и,

словом, всего тела” (1791; с нем.).

В студенческие годы Благодаров перевел прозой стихотворную трагедию французского драматурга П.-Л. Бюирета Де Беллуа “Тит” (издана в 1787). Незадолго до этого, в 1785 году, Екатерина II велела передать Княжнину как одному из крупнейших русских драматургов 80-х годов через директора театров И.И. Бибикова о ее желании видеть на сцене историю мудрого римского императора Тита, прославленного историками и драматургами, прибегавшими не раз к этому образу при создании панегирика монархам. В честь германского императора Карла VI написана пьеса Метастазиио “La Clemenza di Tito”, являющаяся переделкой трагедии Корнелия “Цинна”. В трагедии Де Беллуа “Titus” изображался Людовик XV. Княжнин выполнил заказ: в течение трех недель 1785 года он написал “Титово милосердие”, трагедию, скомпилированную из переводов пьес Метастазиио и Де Беллуа, которая была благосклонно принята Екатериной II. Французская пьеса, представлявшая злободневный отклик на события царствования Людовика XV, приобретала в переводе Благодарова новое звучание, и, возможно, имела конкретную политическую цель: пример милосердного римского императора, простившего заговорщиков, которые покушались на его жизнь, мог быть адресован Екатерине II, начавшей прямое преследование Н.И. Новикова.

Мелкие переводы Благодарова были собраны в сборнике “Полезное и увеселительное чтение для юношества и для всякого возраста” (1788). Один из переведенных им рассказов, входивших в сборник, был напечатан также отдельной книжкой (“Благодетель и мудрец. Китайская повесть”, 1788), а позднее перепечатан в журнале “Чтение для вкуса” (1791; ч. 1).

В этот же сборник вошла небольшая сентиментальная повесть “Матерьяная любовь”, в которой читатели находили пример истинного материнского величия души в героине. Любопытно, что чуть раньше, в 1786 году, Благодаровым была написана комедия с тем же названием, в которой главным комическим персонажем выведена мать, потерявшая голову от вымышленных страхов за ушедшего на войну сына.

В студенческие годы Благодаров написал еще одну комедию Ā “Смешное сборище, или Мещанская комедия” (1787), о ней мы поговорим ниже.

В 1791 году Благодаров поступил в землемеры Тамбовской межевой конторы, где прослужил девять лет. В этот период своей жизни, не прекращая собственных литературных трудов, он как корректор принимал участие в работе типографии издателя и просветителя И.Г. Рахманинова в селе Казинка. (Кстати, это было серьезным нарушением именного указа 1783 г. “О вольных типографиях”, запрещавшего любую полиграфическую деятельность вне города.) Иван Григорьевич Рахманинов, предок великого

композитора Сергея Рахманинова, был страстным поклонником и переводчиком Вольтера. Для своей казинской типографии он подобрал преданных сотрудников. Корректором был рекомендованный Н.И. Новиковым Я.И. Благодаров. Рахманинов успел напечатать четыре из двадцати томов Вольтера без дозволения цензуры, прежде чем типография была закрыта.

В Тамбове Благодаров перевел с немецкого языка три тома составленного К.-Ф. Николаи собрания анекдотов “Новый спутник и собеседник веселых людей” (1796; ч.1—3), книги Б. Кепке “Храм Соломонов, приложенный к нравственному храму души христианской” (1800). К переводам, отражавшим масонские интересы Благодарова, относился также астрологический трактат англичанина У. Кока “Воздухословие, или Прямый способ предузнавать перемены воздуха в различных сторонах” (1792; с нем.), лечебник Р. Мида “Врачебный искусник” (1800), “Краткие правила польского языка с присовокуплением к ним употребительнейших слов, разговоров и примеров для чтения, в пользу и удовольствие желающих скоро выучиться оному” (1796).

К этим переводам примыкает небольшое оригинальное произведение Благодарова “Егорушка, или Человек сам собою довольный” (1797), похожее по форме на платонский диалог. Герой его — простой крестьянин, который не умеет ни читать, ни писать, но благодаря образцовой набожности обладает истинной мудростью.

25 апреля 1800 года Благодаров был уволен по болезни из ведомства Межевой канцелярии, год пробыл не у дел, а с апреля 1801-го служил казначеем в Можайске. В 1805 году он был назначен почтмейстером в Вязьму.

В 1811—1812 годах Благодаров был избран членом-соревнователем Общества истории и древностей российских, основанного в 1804 году при Московском университете. В августе 1812-го переведен на должность почтмейстера в Переяславль, где служил до конца жизни, дойдя до чина статского советника.

Последним его художественным переводом был небольшой нравоучительный рассказ “Награда” (“Украинский вестник”, 1817 г., № 12).

Скончался Благодаров 13 (25) июня 1833 года.

Пьеса “Смешное сборище, или Мещанская комедия” (1787) среди произведений Благодарова стоит совершенно обособленно. Мы не знаем наверняка, но можем догадываться, что одним из самых сильных увлечений Благодарова был театр. Знание театральной жизни и театральных произведений того времени нашло отражение в его комедии. Она, вероятно, имела определенный успех, так как

была дважды опубликована: в 1780 году в “Российском феатре” (собрании лучших театральных сочинений) наряду с произведениями самых популярных драматургов того времени — А. Сумарокова, М. Хераскова, М. Ломоносова, Я. Княжнина, В. Лукина, Н. Николева и др., а также отдельным изданием в 1787-м. Сведений о постановке пьесы нет.

Среди драматических произведений, написанных к тому времени, комедия Благодарова выделяется прежде всего тем, что в ней впервые на русской сцене используется прием “театра в театре”. В интереснейшей статье “Театр в театре: русская и польская сцена в XVIII веке” исследователь культур славянских народов Л.А. Софронова отмечает несколько форм, в которых фиксируется самосознание искусства: во-первых, в различных поэтиках или аналитических трудах; во-вторых, в неукоснительном следовании заданным образцам. Срединное место между этими двумя способами, по мнению Софроновой, занимает отражение искусства в искусстве: “Отражая, искусство создает и прочитывает свой образ, свидетельством чему выступают стихи о стихах, романы о романах и т. д.”¹

Эталоном использования приема “театра в театре” признана пьеса-мышеловка в трагедии Шекспира “Гамлет”. Вставная пьеса не только становится средством разоблачения короля и стимулом для развития сюжета — в ней сложно переплетаются различные философские идеи. Не всегда, разумеется, этот прием столь многогранен, как в “Гамлете”, но непременно заключает в себе какие-либо идеи автора. “Театр в театре” в комедии Благодарова — это серия картинок закулисной жизни, а также читка пьесы, репетиция и представление. На сцену выходит весь театральный мир: драматурги, актеры, музыканты, декораторы, суфлеры и, конечно, зрители.

Действие пьесы происходит в доме московского мещанина Петухова, страстного любителя театрального искусства. Он завел у себя домашний театр, в котором кроме него самого, его дочери, свояченицы и слуги играют актеры-любители: купеческий сиделец Тавтин, писарь Чернилин, дочь приходского пономаря Звонарева и другие соседи. Все они искренне любят театр. Так, например, служанка Притираха не уходит служить к другому хозяину, хотя тот предлагает ей больше денег, так как у него в доме нет театра.

Надо сказать, что автор отразил в своей пьесе достаточно распространенное явление: заядлые театралы из мещанской и купеческой среды часто объединялись для постановки спектаклей в выходные дни и праздники. Среди известных актеров, в том числе и из Придворного театра, немало тех, кто начинал именно на домашней сце-

не: попovich Иван Дмитриевский, цирюльник Яков Шумской, солдатский сын, питомец сиротского дома Антон Крутицкий, посадский из Ярославля, соратник Федора Волкова Семен Скачков, купеческий сын из Костромы Алексей Яковлев, приказчик в шляпном магазине Григорий Жебелев, сын московского купца, актер и драматург Петр Плавильщиков.

Именно это повальное увлечение домашними театрами и высмеивается в комедии Благодарова, вернее, не само увлечение, а его смешные стороны. Автор подчеркивает необразованность, невежество большинства актеров домашнего театра Петухова, они коверкают многие слова, они грубы, невоспитанны, обзывают друг друга, дерутся, чтобы получить роль, выпивают во время репетиции и т.д. Музыкант Бемолин на самом деле ничего не понимает в музыке, автор трагедий Стихомаларин постоянно говорит графоманскими, плохо рифмованными стихами.

При этом каждый из них очень высокого мнения о себе, уверен, что “имеет дарование к комедии”, называет себя “изрядным комедиантом”. Автор с иронией относится к их претензиям, кроме того, он осуждает крайность их увлечения, то, что они манкируют своими прямыми служебными обязанностями. Чернилин, писарь, приехавший из Вологды на месяц по делам, задержался в Москве уже на четыре месяца, чтобы участвовать в спектаклях у Петухова, в результате чего был “отставлен от должности”. Тавтину, купеческому сидельцу, дядя хотел было передать в руки всю торговлю, но тот отказался, чтобы иметь возможность играть на сцене.

Каковы актеры, таковы и зрители — три коломенских купца. Петухов, пригласивший их на спектакль, говорит, что они “великие знатоки” театра, так как долго жили в Санкт-Петербурге и “много видели там комедий на Вольных театрах”. Во время представления трагедии три коломенца “вдруг бьют в ладоши, стучат ногами, тростями и кричат во все горло”.

Надо сказать, что Благодаров не так уж сильно утрировал манеру игры актеров-любителей и поведение зрителей, которых Плавильщиков называл “пешеходами”, то есть людей среднего сословия и из простонародья. Вот, например, как характеризовал игру Алексея Яковлева Федор Булгарин: “Главный его недостаток состоял в том, что, зная вкус большинства зрителей, он жертвовал ему изящною стороною игры и для возбуждения рукоплесканий и восклицаний слишком горячился, кричал, топал ногами и размахивал руками. Для истинных знатоков и любителей искусства это было несносно, толпа была в восторге и

¹ XVIII век. Сборник 21. СПб., 1999. С. 140.

ревела в иступлении”¹.

Чересчур вульгарной казалась игра того же Яковлева и Филиппу Вигелю: “Яковлев играл перед многочисленной толпой, в которой самая малая часть принадлежала к среднему состоянию, остальное было ближе к простонародью, даже черни... От неистовых криков и частого употребления водки голос его осип, и он свирепствовал истинно карикатурно”². “Очень дурен” был, по его мнению, и Плавильщиков.

Высмеивает Благодаров и доморощенных драматургов. Как говорит в комедии Бемолин, “ныне и все дураки стихи пишут”. И автор всячески иллюстрирует этот тезис: Бемолин написал песенку, коломенский купец Кривоустьев помогал своему племяннику находить рифмы в стихах (вроде комната — палата), его двоюродный брат Дуркин как-то сочинил элегию, госпожа Кружалова — комедию “Девица-трубочист”.

Дуркин также рассказывает об учителе коломенской школы Азбукине, который написал комедию “Изгнанный Ер”: “Он в этой комедии всю азбуку положил в действие. Нет ничего смешнее, как видеть этого изгнанного Ера, который всячески суетится и старается, чтоб как-нибудь прильнуть к другим, да полно, никак ему не удается; все его гоняют, а особливо Добро поминутно пинками его прогоняет; это Добро бедному Еру самый пущий и главный злодей” (действие 3, явление 3). Автор здесь намекает на директора Академии наук С.Г. Домашнева (отсюда “добро” — первая буква фамилии Домашнева), который был известен своим желанием изъять из русского языка букву “ъ”. В 1781 году Домашнев вел в “Академических Известиях” раздел “Показание новейших трудов разных академий” без употребления этой буквы. Гонение Домашнева на букву “ъ” дало повод острословам того времени написать сатирическую “челобитную от ера”, подписанную “Елисеем Еролюбовым” (за псевдонимом предположительно скрывался Д. Фонвизин). В анонимной комедии “Злоумный” (1781) положительный герой Праводум, высмеивая Домашнева, говорит, что “один уж <...> научил из уважения к своему имени без ера писать дурак”. Вот и Благодаров не обошел вниманием реформу Домашнева.

Более подробно пересказывается драма Петухова “Внутренность тюрьмы”. Для того чтобы написать эту драму, Петухов купил углей, велел засыпать их в печь, зажечь их, закрыть задвижки в трубе и ставнями все окна. В результате вся комната наполнилась чадом. “Этот чад стал действовать надо мною, я рассказываю Петухов, я сделался как бешеный философический ум, восхищение и угар объяли меня вдруг; я видел толь-

ко страшное, думал о страшном и написал все страшное, и чуть было не умер... однако написал драму” (действие 1, явление 8). Так пародийно Благодаров изображает тот угар (в прямом и переносном смысле), в котором пишутся подобные пьесы.

Пародийно и содержание пьесы Петухова. Вот как он сам рассказывает, о чем его драма: “Знаешь ли, что это очень жалко, привлекательно, трогательно? Я не знаю, как вы об этом думаете, а я признаюсь, что когда вижу колодников, то чувствую в себе нечто восхитительное; я люблю оплакивать этих несчастных, коих туда судьба привела; цепи, палачи, все сбруи, к ним принадлежащие, все эдакое во мне производит что-то такое, чего я и теперь сказать не умею; я самая баба для эдаких вещей” (там же).

Незадолго до пьесы Благодарова на сцене появилась комедия М. Веревкина “Так и должно” (1773)³, где главный герой молодой офицер Доблестин узнает в просящем милостыню колоднике своего дядю, героя битвы при Хотине, который провел двадцать лет в турецком плену, а по возвращении на родину был брошен в тюрьму как беспаспортный бродяга. Думается, что драма Петухова является пародией именно на эту пьесу Веревкина.

Вообще пародий в комедии Благодарова много. Например, в ней впервые в русской драматургии дается пародия на театральную афишу. Вот как, например, называются некоторые трагедии, идущие в театре Петухова: “Сожжение скотного сарая сельского попа”, “Разлитие реки Неглинной”, “Раздор деревенского дьячка с женою своею”. В дальнейшем пародия на театральную афишу получит широкое распространение не только в драматургии (начиная с водевилей Д.Т. Ленского и до “Театра купца Епишкина” Е.А. Мировича), но и в прозе — например, в романе А. Соколова “Театральное болото”.

Пародиями являются и те драматургические произведения Стихомаларина, которые актеры театра Петухова репетируют и представляют на сцене. Первый, кто обратил внимание на то, что в комедии Благодарова “высмеиваются почти все современные для эпохи жанры: “слезные драмы”, нравоописательные и развлекательные комедии и трагедии из “восточной” жизни”, был П.Н. Берков⁴.

Впрочем, отдельные исследователи (Мальцева Т.В.) позже пришли к выводу, что комедия Стихомаларина “Самозванцы”, которую репетируют актеры-любители, является не пародией, а стилизацией. Это комедия о двух

¹ Воспоминания Ф. Булгарина. Ч. II, СПб. С. 305.

² Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1928. Т. I. С. 115.

³ См.: Веревкин Михаил. “Так и должно”. Журнал “Современная драматургия”, 2006 г., № 2. С. 226—238.

⁴ Берков П.Н. История русской комедии XVIII в.. Л., 1977. С. 270.

проходимцах Сухоедове и Голодине, выдающих себя за прусских генералов, которые пытаются нажиться на стремлении некоего господина Простосерда выдать своих дочерей за знатных господ, и желательно за иностранцев. В комедиях конца XVIII—начала XIX века сюжет о богатых мещанах и мелкопоместных дворянах, тяготеющих ко всему иностранному, был достаточно распространен. Элементы этого сюжета встречаются в комедиях Д.И. Фонвизина “Бригадир” (1769) и “Недоросль” (1782), а также в комедиях В.П. Колычева “Дворянящийся купец” (1780), Я.Б. Княжнина “Сбитенщик” (1783) и многих других. К этому сюжету позже обращался И.А. Крылов в комедиях “Модная лавка” (1806) и “Урок дочкам” (1807).

Репетиция этой комедии прерывается, но зритель по множеству аналогичных комедий может догадаться, что закончиться она должна была разоблачением самозванцев. Автор комедии “Смешное собрание...” Благодаров в данном случае солидарен с героем своей пьесы Стихомалыриным в осмеянии этих аферистов, поэтому считает Мальцева, комедия Стихомалырина — это “стилизация пьесы с узнаваемым сюжетом и узнаваемым героем. Разоблачается в “Самозванцах” не жанр, а общественное явление”. Она согласна с тем, что комедия Благодарова является своего рода “энциклопедией пародий, в комедию включены пародии на весь жанровый репертуар конца XVIII века — “слезную драму”, трагедию, комедию”¹.

Другие драматургические произведения Стихомалырина — комедия “Пьяный Провор” и трагедия “Наперсник мнимо мертвый” — именно пародии, так как объектом негативной полемической оценки здесь является литературный жанр. Мы не можем с уверенностью сказать, что здесь пародируются какие-либо определенные пьесы; возможно, это малоценные литературные произведения, не оставившие следа в истории русской драматургии, но скорее всего здесь дана пародия на жанры как таковые.

В комедии “Пьяный Провор” используется такой прием пародирования, как подчеркивание трафаретности, шаблонности реплик героев. Происходит это за счет того, что юную влюбленную Юлию играет престарелая Кружалова, а ее деспотичную мать молодая Мелания. Кроме того, репетиция постоянно прерывается репликами не участвующих в действии актеров, частенько с язвительными комментариями.

Пародийна и прозаическая трагедия “Наперсник мнимо мертвый” о любовном соперничестве государя Эстабидака и его наперсника Илкаркрика, влюбленных в княжну Экинкофу, в

результате которого Эстабидак убивает соперника. Острота трагической ситуации снижается благодаря нескольким обстоятельствам. Прежде всего, убийство оказывается мнимым, Илкаркрик только притворяется мертвым. Убийство, вернее мнимое убийство, Илкаркрика выглядит нелепым и даже смешным. Недаром зрители “бьют в ладоши, стучат ногами, тростями и кричат во все горло: “Браво, брависсимо, брависсимо! Ох, как это смешно! Как это утешно!” Пародийными являются и сцены, характерные для комедии положений, — многочисленные падения Эстабидака и его наперсника Овтраса. Пародийна и гипертрофированная эмоциональность действующих лиц трагедии.

Пародия сопровождала жизнь русского театра буквально с первых дней его существования, но поначалу имела характер случайный, не выходила за рамки непосредственного отклика и в ней господствовал принцип сатиры “на лицо”.

С одной стороны, это были стихотворные произведения, в которых так или иначе затрагивались театральные проблемы. Такова была литературная полемика между актерами И. Соколовым и М. Чулковым, они написали друг на друга эпиграммы, в которых пародийно описывали игру на сцене, эпиграммы эти порой содержали довольно грубые высказывания в адрес противника. Такова была и незаконченная шуточная поэма Я. Княжнина “Бой стихотворцев” (1765) о взаимоотношениях и разногласиях драматургов группы И.П. Елагина — В.И. Лукина, Д.И. Фонвизина, Ф.А. Козловского.

С другой стороны, иногда в комедиях появлялись пародии на определенные литературные явления. Так, например, у А. Сумарокова в комедии “Тресотиниус” (1751) дается шаржированный образ Василия Тредиаковского и пародируются его любовные стихотворения. В комедии “Чудовищи” (1750) Сумароков продолжил осмеяние Тредиаковского, выведя его под именем Критициондиуса. Это было ответом на критическую статью Тредиаковского о произведениях Сумарокова, в частности “Хорева”.

Но пародия на драматургическое произведение, представленная на сцене, впервые появилась именно в комедии Благодарова. Расцвет театральной пародии придется на XIX век, хотя формирование жанра происходило в XVIII веке, и Благодаров стал открывателем этого направления в российской литературе.

¹ Мальцева Т.В. Литературная полемика в русской комедии XVIII века. СПб., 2008. С. 155, 159.

Анастасия Ляпина

Герман Банг и Всеволод Мейерхольд: история создания одной пьесы

В настоящее время имя датского писателя Германа Банга¹ (1857—1912) известно лишь немногим российским любителям скандинавской литературы. Однако в начале прошлого столетия произведения датских, шведских и норвежских авторов были невероятно популярны, почти в каждом журнале можно было найти рецензию на сочинения скандинавов. Среди датских писателей особой известностью в России пользовались Карин Михаэлис, Йоханнес Йенсен, Герман Банг, Хенрик Понттоппидан. Произведения этих датчан публиковались в журналах, отдельных книгах, издавались многотомные собрания сочинений. Писатели Дании оказали влияние на российских литераторов, многие из которых в своем творчестве так или иначе обращались к “северной теме”. Подобное литературное “воздействие” датчан было предсказуемо, так как еще в начале XX века для некоторых критиков было очевидно, что писатели Дании и России “по занимающим их темам имеют много общего”. В данной статье мы рассмотрим пример перенесения рассказа датского писателя Г. Банга на русскую сцену. Речь пойдет о пьесе, созданной Всеволодом Мейерхольдом.

Многие исследователи считают творчество Банга, датского писателя рубежа XIX—XX веков, одним из лучших достижений литературы Дании того времени. В своих произведениях автор сочетал психологические реалистические зарисовки с импрессионистическим стилем повествования, уделяя особое внимание деталям — характерным оборотам речи персонажей, их пластике и едва уловимым изменениям в окружающей героев среде. Банг очень редко включал в свои работы пространственные описания или рассуждения; благодаря обилию диалогов и действия ему удавалось в романах и рассказах создавать “эффект присутствия” — как будто события разворачиваются прямо на глазах у читателя. Также узнаваемой чертой большинства его произведений являются образы главных героев — в основном это люди, не вписывающиеся в общепринятые рамки, по разным причинам отверженные социумом.

В России первая публикация Банга состоялась в 1904 году, однако признание русской читающей публики пришло к нему после появления двух его новелл в первом номере “Северных сборников” (1907), благодаря которому имя датского автора стало часто появляться в благосклонных литературных обзорах. В 1909 году начинается издание его собрания сочинений (трехтомное — в издательстве “Современное творчество”, 1909—1910,

десятитомные — в “Современных проблемах”, 1910—1913, и в “Издании В.М. Саблина”, 1910—1911. Также к его произведениям активно обращаются и другие издательства: “Польза”, “Универсальная библиотека”, “Современные проблемы”, “Хронос” и др.).

Русская критика начала XX века дала творчеству Банга положительную характеристику: несмотря на то что в первые годы публикаций датского автора в России оригинальные рецензии русских критиков носили обобщенно-нейтральный характер, постепенно, по мере повышения интереса читающей публики к творчеству датского автора, рецензенты в своих статьях предоставляют больше информации и о самом писателе, и о его произведениях. Публикуются в различных вариантах биографии Банга, что говорит о его популярности в России: не каждый иностранный автор тогда удостоивался даже предисловия к своим трудам.

На фоне всплеска интереса к скандинавской литературе и невероятной популярности Банга в России обращение В.Э. Мейерхольда к его рассказу в качестве основы для театральной постановки можно считать не случайным³. Кроме того, режиссер был одним из тех, кто задолго до появления книг датчанина в России познакомился с его сочинениями. Из записной книжки

¹ В некоторых отечественных исследованиях используется иной вариант написания имени датского писателя — Херман Банг, однако в данной работе будет применяться имя Герман как более часто встречаемое в переводах и статьях о его творчестве.

² Колтоновская Е. Скандинавские модернисты // Образование. 1909. № 3. С. 41.

³ Следует отметить, что Мейерхольд стал не единственным отечественным автором, в своем творчестве обратившимся к рассказу “Четыре беса”. Пересмыслению подвергла это произведение датчанина и Н. Тэффи в сатирическом рассказе “Страшный прыжок”, который она посвятила “Герману Бангу и прочим авторам рассказов об акробатках, бросившихся с трапеции от несчастной любви”, удачно спародировав узнаваемые черты популярного произведения. Данная переложка рассказа Банга демонстрирует, во-первых, достаточное знакомство читающей публики с этим произведением уже в 1910 году (дата публикации рассказа Тэффи), а во-вторых, некоторую усталость от произведений подобного рода.

Мейерхольда за 1900 год можно узнать, что он прочитал на немецком языке роман Банга “Безнадежные поколения” (“Håbløse slægter”) — в русском переводе “Безнадежно погибающие”¹.

Мейерхольда, видимо, привлекла театральность творчества Банга, хотя многие западные исследователи называли его манеру повествования “кинематографичной”², что не лишено оснований, так как Банг активно интересовался достижениями техники кино, а также потому, что одна из его новелл “Четыре черта” (“Les quatre diables” / “De Fire Djævle”, 1896) смогла стать основой киноленты еще при жизни писателя, в 1911 году, и впоследствии еще несколько раз, а в 1920—1980-х годах появились экранизации и других произведений писателя.

Итогом работы Мейерхольда с рассказом Банга “Четыре черта” стала постановка 19 февраля 1909 года в Литейном театре Вениамина Казанского (Санкт-Петербург) пьесы “Короли воздуха и Дама из ложи”, “мелодрамы для театров типа Grand Guignol”, как было указано в подзаголовке.

Пьеса была написана специально для Литейного театра, который в течение всего своего существования демонстрировал публике ужасы в подражание французскому театру Grand Guignol. Парижский театр, пользовавшийся невероятной популярностью, привлекал публику кошмарными сценами: распиливание человека пополам, обезглавливание и т.п. Заведение почти сразу после первых спектаклей скандально прославилось не только во Франции, но и во многих европейских странах, поэтому предприимчивый В. Казанский, до этого уже создавший два театра (“Новый фарс” и “Модерн”), решил перенести прибыльную французскую идею на русскую почву, и 7 января 1909 года в бывшем манеже графа Шереметева открылся новый театр. Администрация перед первым представлением опубликовала следующее

пугающе-привлекательное предупреждение: “Лица со слабыми нервами просят не смотреть, ввиду особой тяжести пьес”³. Возможно, именно поэтому первые постановки привлекли множество зрителей, заинтересовавшихся новинкой. Несмотря на это, театральные критики в основном отнеслись к идее Казанского скептически, хотя следует отметить, что появление Литейного театра стало ярким событием в театральной жизни Петербурга. Так, во втором номере журнала “Театр и искусство” появилось сразу две статьи о новых постановках. В первой заметке критик с недоверием писал о возможности успешной деятельности театра такого типа и предсказал его скорый крах, но при этом отметил достойную игру актеров и заниматель-

ность постановки: «“Кислая капуста” ужасов и несчастий, чуждая сытому обиходу у завсегдаев парижских больших бульваров, Елисейских полей и Булонского леса, для нас — ежедневное блюдо. По всей России, куда ни глянь, ужас на ужасе»⁴. Другим рецензентом был знаменитый А. Кугель, и он также выразил уверенность, что повторить успех парижского театра невозможно, и дал следующее объяснение этому предположению: во Франции жизнь стабильна, поэтому скука обывателя, “пресыщенный порядком, законностью, правомерностью”, ждет “сильных ощущений”⁵, а в России, бросающей-



ся из крайности в крайность, этот парадоксальный эффект будет утрачен, поэтому в страшные моменты публика будет смеяться, а не пугаться. И все же, признавая идею заимствованной, указывая на множество недостатков в постановках, критики сошлись во мнении, что “русский “Grand Guignol”, по-видимому, отвечает какому-то спросу”⁶.

Однако спустя всего лишь несколько недель интерес публики к новому театру стал угасать, как это и предсказывали первые рецензенты.

¹ Мейерхольд В.Э. Наследие. М.: ОГИ, 1998. С. 366.

² Nunnally T. About the author // Bang H. Katinka. Washington: Fjord Press, 1990. P. 6.

³ Василевский Л. Литейный театр. Русский “Guignol” // Речь. 1909. 16 янв. С. 5.

⁴ К-в А. Литейный театр // Театр и искусство. 1909. № 2. С. 29.

⁵ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1909. № 2. С. 37.

⁶ Василевский Л. Новинки Литейного театра // Речь. 1909. 14 марта. С. 7.

Русский “Grand Guignol” перестал быть новинкой, а недостатки спектаклей стали особенно заметными. Критики выражали недовольство игрой актеров (“труппа, увы, далеко не первоклассная, да к тому же плохо сыгравшаяся”¹; “актеры играют по-гимназически неумело, с ходульной лубочностью вместо действительного трагизма”²). В. Казанский, трезво оценив ситуацию, решил изменить театральную тактику: к уже наскучившим публике ужасам он добавил мелодрамы, комедии и фарсы. Одной из таких пьес и стала мелодрама “Короли воздуха и Дама из ложи” Вс. Мейерхольда. Мейерхольд, как он сам признавался в письмах, написал эту мелодраму на спор “с одним товарищем”³: “Шутя за время болезни (я целую неделю лежал в постели, болея инфлюэнцей) я переделал рассказ Банга в пьесу, а театр Казанского *не шутя* решает ее ставить”⁴ [курсив Мейерхольда. — А. Л.]. Автор всячески демонстрировал, что относится к этому “пустячку” несерьезно, и был крайне удивлен, что пьесе приняли к постановке в театре. Все же в таких признаниях видится некоторая доля лукавства, так как при таком несколько пренебрежительном отношении к своему детищу Мейерхольд все же обратился к цензору Н.В. Дризену с просьбой, чтобы цензурный комитет посмотрел пьесу “вне очереди”⁵. Правда, он объяснил подобную спешку заботой об актерах, и все же в этом письме чувствовалась гордость автора за свое творение (“Вышло очень трогательно и эффектно”⁶), так что можно с достаточным основанием утверждать, что сам Мейерхольд был весьма заинтересован в скорой премьере своего сочинения.

Мейерхольд назвал пьесу “свободной композицией”⁷, однако на самом деле драматург почти дословно воспроизвел основные сюжетные линии текста датского писателя.

Сюжет рассказа Банга таков: четыре цирковых акробата выступают под куполом, выполняя рискованные номера. Двое членов труппы симпатизируют друг другу, однако юноша влюбляется в знатную даму, присутствующую на выступлениях, впоследствии она отвечает ему взаимностью. Гимнастка, одолеваемая ревностью, на одном из выступлений намеренно срывается из-под купола и увлекает за собой любимого. Несмотря на такой достаточно мелодраматический сюжет, Банг крайне выразительно описывает психологические состояния своих героев, их взрывной темперамент

и постоянно меняющуюся обстановку вокруг них.

Мейерхольд усиливает драматизм ситуации оригинального рассказа: погибают не только два акробата (как было в рассказе Г. Банга), другой гимнаст в самом конце пьесы закалывает появившуюся за кулисами знатную даму. Многие критики посчитали эту смерть “драматургически ненужной”⁸, однако ее можно не только обосновать требованиями драматургии, но и интерпретировать как некий “реверанс” в сторону Литейного театра, чьи постановки отличались именно обилием смертей.

Мейерхольд сохранил почти все основные сюжетные ходы и даже некоторые детали рассказа Банга: последовательность событий, историю создания цирковой труппы. В пьесе нередко почти дословно воспроизводятся реплики героев рассказа, описания лишь слегка переиначиваются (адаптируя рассказ датского автора для театра, Мейерхольд пользовался переводом Ф. Сологуба, опубликованным в “Северных сборниках” издательства “Шиповник” 1907 г.). Мейерхольд явно не хотел тратить усилия на переработку текста (создание пьесы уложилось в одну неделю!), из чего можно сделать вывод, что в данном произведении он видел себя именно драматургом, который создает произведение для сцены.

Итак, что же изменил в рассказе датского автора Мейерхольд? Прежде всего, он русифицировал текст, дав персонажам русские имена. Так, вместо Фрица появился Алексей, вместо Адольфа — Антон, Луиза стала Лизой, а Эме — Любовью, что собственно и означает это имя по-французски, так оно и было дано в переводе Сологуба. Однако и имя Эме оказалось не забыто: в парижском цирке конферансье объявляет выход пары: “Le grand voltige sans fillet, exécuté par monsieur Alexis et mademoiselle Aimée” (грандиозный полет без сетки, исполненный месье Алексеем и мадемуазель Эме)⁹. Таким образом, Мейерхольд прозрачно намекнул на существование прототекста.

Также Мейерхольд ввел дополнительных персонажей: наездницу, танцора, жонглера, конюхов, режиссера цирка, дуэнью и т.д., которых в рассказе Банга не было. В пьесе же эти второстепенные персонажи выполняют несколько важных с точки зрения целостности спектакля функций: рождается ощущение “заполненно-

¹ К-в А. Литейный театр Казанского // Театр и искусство. 1909. № 9. С. 161.

² Литейный театр // Речь. 1909. 10 нояб. С. 5.

³ Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896—1939. М.: Искусство, 1976. С. 123.

⁴ Там же. С. 124.

⁵ Там же. С. 124.

⁶ Там же. С. 123.

⁷ Там же. С. 123.

⁸ Волков Н.Д. Мейерхольд: В 2-х т. Т. 2: 1908—1917. М.-Л.: Academia, 1929. С. 50.

⁹ Мейерхольд В. Короли воздуха и Дама из ложи. Мелодрама для театров, типа парижского Grand Guignol, по рассказу датчанина Германа Банга “Die vier teufel” Вс. Мейерхольда. М.: Театр. б-ка М.А. Соколовой, 1909. С. 28.

сти” цирка, толпа за кулисами объясняет взаимоотношения героев, благодаря непониманию друг друга в разноязычной труппе цирка, коверканью русских слов иностранцами, диалогу “глухих” создается комический эффект. На последней функции стоит остановиться особо. Мейерхольд знал, что пишет пьесу для театра Казанского, но стремился создать нечто отличающееся от привычного однообразного нагнетания ужасов в постановках Литейного театра. Поэтому и был сделан упор на комических мизансценах. Второе отличие пьесы от рассказа Банга — развернутые ремарки с описаниями, которые отсутствовали в тексте датского писателя. “Короли воздуха...” открываются объемным перечислением разнообразных предметов, которые должны находиться на сцене: “У арки — черная доска, на которой режиссер пишет извещение о репетициях. Колокол. Доска для афиши. Яркие плакаты гастролеров”¹. Ремарки в данной пьесе составляют значительную часть текста, автор даже прописал, что должно происходить во время перерывов, чтобы публика не расходилась. И это явление находилось в русле исканий русской драматургии, которая все более была склонна “работать” на воображение читающего и ставящего пьесу, бесконечно расширяя “поле” описания действия, расшифровывая подробности, разрабатывая возможности передачи психологических состояний актерами. Но все же Мейерхольд-драматург в данном случае “подыгрывал” Мейерхольду-режиссеру, “раскрывая” именно постановочные возможности пьесы.

Эту мысль высказал исследователь Н.Д. Волков: “Читая пьесу Мейерхольда, нетрудно заметить, что перед нами не столько пьеса, сколько уже готовый режиссерский экземпляр, учитывающий все средства сценической выразительности, дабы усилить впечатление от спектакля”². В качестве примера цветовой образности исследователь приводит костюмы “Королей воздуха”: черные у гимнасток и светлые у гимнастов. Здесь, кстати, Мейерхольд прямо следует за Бангом, однако при этом продолжая игру с контрастами: другие персонажи пьесы появляются на сцене в ярких пестрых костюмах, что явно оттеняет строго одетых главных героев. Показательна в этом смысле финальная сцена: после гибели Алексея и Любы отличительные черно-белые признаки переходят на остальных — на сцене остается только одетый в черное гимнаст Антон, сидящий на белом стуле, а его окружают мужчины в элегантных черных пальто и цилиндрах — посетители цирка.

Мейерхольд также энергично использовал звуковую символику. Лейтмотивом пьесы становится “Вальс Любви”: он сопровождает выступления гимнастов, музыка звучит во время антрактов, мелодию напева-

ет влюбленный Алексей, насвистывают клоуны. И каждый из героев слышит в этом вальсе свое: для Лизы и Антона, как и для всех остальных, это лишь обычная мелодия, а для Алексея — символ его любви к Даме из ложи и его успеха, для Любы — разрушенного счастья. А во время смертельного выступления вальс сменяется барабанной дробью и звоном тарелок, символизируя трагическое окончание карьеры гимнастов и их истории любви.

В рассказе Банга есть сцена, которую Мейерхольд почти без изменений переносит в пьесу: гимнасты, дурачась в ресторане, перебрасываются колпаком от люстры, и главная героиня, погруженная в мысли о предавшем ее любимом, не успевает его поймать — колпак разбивается. При этом важно, что он был брошен ее возлюбленным. После этого Люба впервые задумывается о смерти. Символичность данной сцене добавляет то, что каждый из героев интерпретирует случившееся по-своему: для мужчины это счастливая примета, свидетельствующая о развитии его отношений с нравящейся ему женщиной, для девушки — символ несчастной любви.

Однако в произведении датчанина есть символическая деталь, которую Мейерхольд не перенес в свою пьесу: главный герой перед выходом на арену всегда пудрил руки своей напарнице, однако когда он охладил к ней, то стал забывать об этой обязанности и даже стал покрикивать на девушку («“Что ж ты не напудрилась?” — сказал он потом резко и ушел»³). Возможно, это объясняется тем, что Мейерхольд максимально сократил рассказ Банга, изъяв множество реплик персонажей, сцен и описаний, детально, на нескольких страницах “разъясняющих” мысли главной героини. В пьесе остались только ее отрывочные истеричные возгласы, например: “И стоит только развязать петлю! Он мой”⁴. Но именно эти реплики создают напряжение и драматизм, столь необходимые на сцене, где действие должно “выплескиваться”.

Необычным и именно режиссерским решением следует считать выбранное место действия пьесы. Пришедшая в театр на Литейном публика присутствует на представлении в цирке: ей виден краешек зрительного зала цирка, а также видно и то, что делается за кулисами. Следовательно, актерам театра не пришлось выполнять сложные трюки, зато реакция зрителей циркового представления передавалась непосредственно зрительному залу театра. Такая “опосредованность” была призвана усилить переживания людей, которые не наблюдают воочию, но

¹ Там же. С. 5.

² Волков Н.Д. Мейерхольд. С. 49.

³ Банг Г. Четыре беса. // “Северные сборники” изд. “Шиповник”. 1907. Кн 1. С. 162.

⁴ Мейерхольд В. Короли воздуха и Дамы из ложи. С. 25.

через реакцию других “довоссоздают” недостающие элементы и детали случившегося несчастья. Принципиальному изменению по сравнению с первоисточником подверглось название произведения. “Четыре черта / беса / дьявола” (разные переводы названия группы гимнастов) Банга превратились у Мейерхольда в “Короли воздуха и Дама из ложи”. Бангу важно было подчеркнуть дьявольскую быстроту и ловкость, с которой работали цирковые артисты. Мейерхольд же хотел, по-видимому, усилить не только “воздушность”, “неземной” характер отношений героев, но и их решимость. “Короли воздуха” (“Les rois de l’air”) звучат в этом случае лучше. А добавление “и Дама из ложи” придает названию таинственности.

Однако критика и публика не оценили новшества. Один из рецензентов посчитал, что «в пьесе не оказалось никакого содержания, кроме содержания арии “Смейся, пац”»¹. Другой был еще более резок: “Шаблоннейшая, стереотипная тема. <...> Это не эстетический оппортунизм, а сценическое шарлатанство. Еще раз: из сильных ощущений самое слабое от пьесы Мейерхольда, а самое сильное — от отвращения к ней”². Все же, справедливости ради, стоит отметить, что большинство подобных выпадов можно объяснить личной неприязнью критиков к автору. Но встречались и отзывы, которые объясняли неуспех “недостаточно искренней”, “тяжеловесной” игрой актеров, неумелой постановкой П. Ивановского, не сумевшего “тонко обработать” сцены³. В результате пьеса, обладавшая, по мнению рецензента журнала “Театр и искусство”, мощным потенциалом, оказалась “смазанной”. Действительно, театр Казанского был не самым удачным местом для экспериментов Мейерхольда: актеры, привыкшие к игре на грани истерики, были неспособны к разработке характеров и кропотливой работе над ролью. А так как спектакли шли каждый день, времени на полноценные репетиции не оставалось.

Для Мейерхольда же пьеса была, несомненно, важна. Исследователь Л. Тихвинская интерпретирует обращение режиссера к написанию “Королей воздуха” желанием поработать в русле “низовой театральной традиции” (в конце 1900-х годов он по-настоящему увлекся “гиньолем, балаганом и кабаре” и при постановке “Последнего из Уэше-

ров” по рассказу Э. По в “Лукоморье” в 1908 году «использовал приемы “театра ужасов”»⁴. Однако можно предположить, что Мейерхольда также интересовала и цирковая культура. Одним из первых опытов обращения к цирку следует считать его постановку “Акробатов” Ф. фон Шентана в Херсоне в 1903 году, где Мейерхольд был и переводчиком, и режиссером, и исполнителем главной роли. Эта пьеса, одна из наиболее популярных постановок театра в тот год⁵, также оставляла в тени сами цирковые выступления, однако успех спектакля дал режиссеру достаточную мотивацию, чтобы не прекращать размышлений о возможности “пересечения” циркового и театрального искусств. Мейерхольд и далее продолжает мечтать об этом союзе: “Может быть, когда-нибудь создастся театр наподобие цирка с движущимися площадками для зрителей”⁶.

После революции идея циркизации театра (“использования на драматической сцене актерских приемов и умений циркового происхождения”) не покидает режиссера, он выпускает несколько статей о цирке (“Да здравствует жонглер!”, “Возрождение цирка”), мечтает о создании специальной художественно-акробатической гимназии для воспитания юношей, готовых к выступлениям как в цирке, так и в театре. В объединении театра и цирка Мейерхольд видел возможность реформирования театрального искусства, “в возрождении культуры сценического движения и в воспитании артиста, отлично владеющего своим телом”, видел путь, “ведущий к созданию театра, способного выполнять сложные и разносторонние задачи”⁸. Впоследствии в таких постановках Мейерхольда, как две редакции “Мистери-буфф”, “Смерть Тарелкина”, “Лес”, были частично реализованы эти идеи.

Таким образом, пьеса Мейерхольда “Короли воздуха и Дама из ложи”, не впечатлившая рецензентов того времени, на самом деле является одним из первых шагов режиссера к формированию концепции нового театра, и некоторые приемы, использованные им в этой небольшой пьесе, могут рассматриваться как звенья в цепи его режиссерских новаций.

В оформлении материала использован портрет В. Мейерхольда в роли Пьеро (“Балаганчик” А. Блока) работы Н. Ульянова, 1908 г.

¹ Михайлов А. Литейный театр // Слово. 1909. 21 февр. С. 5.

² Легри А. Литейный театр с г. Мейерхольдом // Биржевые ведомости (веч.). 1909. 20 февр. С. 5.

³ К-в А. Литейный театр Казанского // Театр и искусство. 1909. № 9. С. 162.

⁴ Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908—1917. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 183.

⁵ Звенигородская Н.Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902—1905 гг. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 149.

⁶ Мейерхольд В.Э. Лекции: 1918—1919 / Сост. О.М. Фельдман. М.: О.Г.И., 2001. С. 27.

⁷ Сергеев А.В. Проблема циркизации театра в русской режиссуре 1910—1920-х годов. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 1998. С. 5.

⁸ Февральский А. Мейерхольд и цирк // Советская эстрада и цирк. 1963. №4 (октябрь). С. 9.



Неопределившийся

Холмогорова И.В. Герхарт Гауптман. Драма заката. М., ГИТИС, 2012

Творческая биография немецкого драматурга Герхарта Гауптмана, выпущенная театральным критиком Ириной Холмогоровой, казалось бы, не относится к разряду текстов, которые должны будоражить современность. Наука, собственно, и не обязана отвечать на краеугольные вопросы здесь и сейчас. Но в данном случае так совпало — то ли по интуиции ученого, то ли совершенно случайно.

Подзаголовок книги — «Драма заката». И это не просто красивые слова, а точное обозначение жанра исследования: угасание таланта, феномен медленного, но преждевременного старения дара, который развернулся на полную мощь в первую половину пути Гауптмана и изменял ему же во второй. Устанавливая волнорез в момент наивысшего триумфа — получения Нобелевской премии в 1912 году, Холмогорова ретроспективно, компактно, четкими короткими формулировками обозначает проблематику гауптмановского драматургического канона (от «Ткачей» до «Ганнеле», от «Одиноких» до «Праздника мира») и все-таки больше сосредоточивается на менее изученной второй части. Сверхзадача автора — понять причины творческого падения Гауптмана, отвергнуть ложные предпосылки (скажем, книгу характеризует очень объективное отведение обвинений Гауптмана в антисемитизме и огульном гитлеризме) и установить новые. Впрочем, ни на чем не настаивая. Поразительно здесь вот что: Холмогорова скрупулезно, тщательно разбирает явные неудачи писателя Гауптмана, руководствуясь желанием не вернуть забытое в круг внимания, а попытаться найти в неудавшихся, «мертвых» сочинениях поводы к моральной реабилитации Гауптмана, следы его истинного, непубличного мировоззрения.

В книге Холмогоровой рисуется даже не столько портрет большого драматурга, сколько драма медленного, стадийного падения человека, который не выдержал испытания политикой и тщеславием. Гауптан пострадал не за то, что сказал «да» нацистскому режиму, а что не сказал «нет», был пассивен или неопределен в своей позиции, но зато сверх меры поверивший в собственную значимость. Исследователь говорит о комплексе полнотности, бросившем писателя в руки идеологии: «Его личная готовность праздновать превратилась для общественности в обязанность его чествовать».

Причем портретирование Гауптмана не обошлось без физиономики. Целый большой кусок работы посвящен теме «гётефикации» Гауптмана —

культивирование собственной значимости довело писателя до прямого физического сходства с Гете, внешнего, подражательного, но, увы, не внутреннего. История театра знала случаи парадоксального физического преобразования художников — например, оборотничество Ежи Гротовского после посещения Индии, которое преобразило не только мировосприятие, но и телесность режиссера, заставив его стать противоположностью. Но тут для Холмогоровой это «гётеобразия» тела Герхарта Гауптмана скорее признак беды, драмы и, быть может, пародии: Гауптман на портретах XIX века — нервный, острый, напряженный, соответствующий своим «суицидальным» героям; Гауптман второй половины жизни действительно похож на Гёте, но и являет признаки прижизненной «мумификации», «омертвения» — невзирая на здоровье, которое коварно излучало тело бывшего певца «самоуничтожения» как проявления силы. Словно бы вложив весь суицидальный настрой Европы между двумя мировыми войнами в своих героев, Гауптман «выздоровел» сам. Физическое здоровье и полноценность парадоксальным образом совпадают с очевидным интересом к теме смерти, к коллекционированию посмертных гипсовых масок и желанию «каталогизировать умерших знакомых». И окончательный триумф: посмертная маска самого Гауптмана совпала с обликом Гете.

Ирина Холмогорова демонстрирует очень близкий нашему времени механизм постепенной замены в характере писателя миссии художника на миссию проповедника и «совести нации». Чем меньше становилось в Гауптмане эстетического, тем все более в нем пробуждалось, укреплялось «патриотическое», «гражданское». Диагноз исследователя таков: «расплата за ощущение себя «совестью нации»». Опустошенный внутренне художник может стать объектом политического манипулирования, а главное — заиграться в собственную значимость, перестать различать интонации времени, чувствовать опасность. «На пороге своего расцвета тоталитарные режимы испытывают особую потребность в культурном фундаменте» — эта фраза Холмогоровой дает ясное ощущение связи с Россией, например, с судьбой Горького, но не может не откликнуться в сердцах людей 2010-х. То ли стратегия взаимодействия режима с культурой поменялась, то ли расцвет у нас еще пока впереди.

Да, Гауптман сказал «да» нацистскому режи-

му, повесил свастику на своем доме, позволил устроить партийное чествование своего юбилея, но и не участвовал в травле Томаса Манна и евреев не сдавал. Картины из “Мефисто” для Гауптмана были бы преувеличением, скорее он упустил возможность быть бунтарем, эстетической оппозицией действительности. В произведениях своих не воспевал режим, но и “великие события прошли мимо него”, и Брехта называл “вздором”, потерял способность реагировать, окислился.

Автор исследования находит этому свое мягкое оправдание. На протяжении книги Холмогорова разрабатывает тему двусмысленности, неопределенности Герхарта Гауптмана, который не мог принять твердо ни одну из позиций, на чем-то настоять, но всякий раз предъявлявший две точки зрения на предмет. Неопределившийся писатель, как показывает Холмогорова, сказал “да” и нацистскому режиму при его установлении, и советской Германии в свой предпоследний год жизни. Ту же двусмысленность исследователь обнаруживает и в религиозности Гауптмана, разрывавшегося между атеизмом, язычеством и христианством. С одной стороны, утверждает в “Ганнеле”, что миф о Христе — это лубочная сказка, способная примирить умирающих слабых людей с фактом неизбежности конца, с другой стороны, завещал похоронить себя в монашеской рясе. С одной стороны, Гауптман — огненпоклонник, с другой стороны, подобно Мунку или Врубелю, мучительно вглядывался в лазурь смертного, в таинство гибели, погребения. В дневниках в одном рисунке оказываются запечатленными и связанными меж собой крест и фаллос. “Истинный поэт творит женственно” — так самооправдывался Гауптман.

В XX веке несколько странно обвинять и клеймить литератора за двоемыслие, за неследование своим принципам. История доказала, что именно принципиальность, доведенная до абсурда, приводила, как правило, к необратимым и жестким последствиям. Ирина Холмогорова пытается нас убедить в том, что Герхарт Гауптман — человек сомнения, пытавшийся именно через творчество разгадать дух времени. От “беспринципности” Гауптмана до его “умеренности” — один шаг. Вопрос, как посмотреть на предмет, с чьих позиций. Не надо быть семи пядей во лбу, чтобы понять самое важное: в XX веке было много чего прекрасного и страшного, но этому веку совершенно точно не хватало умеренности. А Гауптман и был умеренным патриотом, умеренным государственным деятелем, умеренным модернистом. В конце концов именно его перу принадлежит мысль о том, что меч более не может быть государственным символом Германии. Гауптмана можно признать кем угодно, но вот уж милитаристом он точно не был.

И тут эволюция художественной позиции Гауптмана может привести нас к удивительным

выводам. Зарождение тоталитарной эстетики 1930-х годов является не актом политической воли в искусстве, а прямым следствием развития эстетической доктрины эпохи модерн. Вот эта мысль у Холмогоровой прописана изящно: очень интересно, как из часто встречающейся в эпоху югендстиля темы “захудалого рода”, идеи “проклятой наследственности”, изначальной червивости человека как его рока, физиологических подробностей (Гауптман в пьесах из репертуара Художественного театра, тут же Ибсен, Андреев и Горький) вырастает нацистская идея евгеники. “Песни социального сострадания” в социокритических работах начала века естественным образом перетекают в культ силы, здоровой телесности, социального мужества, а оргиастический, дионисийский восторг ар-нуво легко трансформируется в оптимизм тоталитарной пропаганды, построенной что в советской России, что в нацистской Германии на античных образчиках. Равным образом, как и Освальд Шпенглер, своим “Закатом Европы” во многом сформировавший культуру начала века, Гауптман может быть признан историософом-экстремистом, требующим радикальных мер недопущения дальнейшего распада и гниения европейской цивилизации, насильственного оздоровления крови.

Книга завершается небольшим очерком российских постановок важнейшей пьесы Гауптмана “Перед заходом солнца”, которая, с одной стороны, благодаря своей явственной антифашистской тематике была востребована на отечественной сцене, с другой — становилась существенной вехой в эволюции выдающихся артистов на пороге старости, итожила их творческий путь. Своей книгой Холмогорова задает робкий вопрос: будут ли постановки Гауптмана еще на российской сцене? Не ушло ли время, случится ли возрождение интереса?

И отчасти на этот вопрос есть ответ. В виде переведенной автором книги пьесы “Затмение” (1934)¹, которая, во-первых, становится эстетическим аргументом в пользу филосемитства Гауптмана и, во-вторых, является попросту очень недурным материалом для современного театра, прямо-таки предложением для него.

Умирает старый почтенный еврей Йозель, которого, невзирая на его патриотическую привязанность к Германии, должны тайно похоронить: время беспокойное, злое. Гауптман, с одной стороны, рисует реалистическую реальность гитлеровского режима, с другой стороны, уделяет место мистицизму, который словно осколок айсберга чудом доплыл до се-

¹ “Современная драматургия”, № 1, 1994 г.

редине 1930-х годов. Мертвеца посещают библейские тени, над трупом трудится ваятель масок, утверждающий, что все, что он делает, есть Плач Иеремии, скорбящие выражают свой трепет в поедании “черного винограда”, и в целом надо всей, казалось бы, реалистической картинкой разлит дух мистических видений и прозрений. Гауптман постулирует в “Затмении” две важные темы: прежде всего, всеобщей беды на всех — не только евреи страдают, всем нехорошо, и, во-вторых, идею спасительной “капитуляции”

евреев — их умения ассимилироваться в других народах, служить не духу нации, а духу земли, где ты живешь. Пьеса завершается поистине космическим прорывом в трансцендентное. Смерть — это “прободение мира”, умерший на короткий срок после гибели открывает “дверь в небо”, откуда струится на землю космическая энергия, энергия истины. Герхард Гауптман предстает в “Затмении” писателем, вглядывающимся в таинство смерти как в надежду для жизни.

Павел Руднев

Федор Волков: между мифом и фактом

Старикова Л.М. О Федоре Волкове. В поисках истины.
М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. 2013. 319 с., илл.

Новая книга Людмилы Михайловны Стариковой объединяет статьи о “первом русском актере”, печатавшиеся в разные годы на страницах журналов и альманахов. Книга вобрала в себя 30 лет исследовательского труда, наполненного радостями и огорчениями, понятными каждому, кто занимается наукой всерьез. Автор делится счастливыми находками, добытыми в архивах; горюет об утраченных документах; распутывает тугие узлы канувшей в Лету биографии.

Те, кто впервые будут читать собранные в книге статьи, найдут в них много нового и важного для понимания театральной жизни середины XVIII века. Тем же, кто, подобно мне, и раньше читал эти статьи, книга покажет, как складывался непростой путь исследования, как постепенно сквозь толщу времени проступали черты личности Федора Волкова, становясь все более отчетливыми и своеобразными.

Федор Волков — самая загадочная фигура в истории русского театра. О нем известно крайне мало — меньше, чем о ком-либо из его театральных современников, во всяком случае, тех, кто оставил заметный след в истории. Знаем мы, что был это большой актер, которому выпала короткая, но яркая и счастливая судьба. Любимец публики, он умер в возрасте 34 лет находясь на пике славы. Скучность надежных сведений, малое количество достоверных свидетельств, как всегда бывает в подобных случаях, породили предания. В глазах потомков Волков сделался фигурой скорее легендарной, нежели исторической, актером-мифом.

Бытующий миф повествует о том, как в захолустном Ярославле появился вдруг гениальный актер. Слава о нем гремит по стране и доходит до императрицы Елизаветы Петровны. Та призывает его к своему двору; потрясенная его игрой, поручает ему создание русского национального театра. Выполнив эту миссию, он становится влия-

тельным человеком в государстве, устраняет с престола слабоумного Петра III и возводит на трон Екатерину Великую. На похоронах “отца русского театра” рыдают Мельпомена и Таллия; к его могиле в Андрониковом монастыре протоптана широкая тропа благодарных потомков.

Миф о Федоре Волкове породили его современники. Опечаленные его безвременной кончиной, они наделили Волкова многими добродетелями и характеризовали как “мужа, разума великого и пронизательного” (Н.И. Новиков), “благороднейшего и лучшего из актеров” (Якоб Штелин), который “мог быть человеком государственным” (Д.И. Фонвизин). При этом современники фактически ничего не сообщают о том, *что и как* Волков играл. Рассказанное ими сводится к двум пунктам: обладал “врожденною к театру способностью” (Новиков), “играл одинаково сильно и в трагедиях, и в комедиях” (Штелин). Документально установлены всего три роли Волкова из обширного, надо полагать, репертуара, исполнявшегося им как протагонистом сцены.

Миф упрочили литераторы XIX века. Они рассказывали о заслугах Волкова на государственном поприще. Об этом пишут П.А. Вяземский, А.М. Тургенев. Последний назвал Волкова ни больше ни меньше как “первым основателем всего величия императрицы”. А.А. Шаховской в пьесе “Новости на Парнасе, или Торжество муз” поставил Волкова в один ряд с древнегреческим Феспидом, легендарным поэтом VI века до н.э., автором первой в истории трагедии. Это означало, что “отец русского театра” рукоположен на служение в качестве прародителя мирового театра.

В “Торжестве муз” имя Волкова только упоминается (пьеса предназначалась для спектакля памяти И.А. Дмитревского, состо-

явшегося в Петербурге 10 июля 1822 года). В другой пьесе Шаховского “День рождения русского театра” Волков — главное действующее лицо. В 1827—1838 годах пьеса шла в Петербурге и Москве и выдержала 21 представление¹. Последний раз ее сыграли в 1856-м, когда отмечалось столетие указа Елизаветы Петровны об “учреждении Русского для представлений трагедии и комедии театра”.

Место действия пьесы — Ярославль, дом купца Полушкина. По случаю именин отчима Федор и его младшие братья готовят спектакль и оборудуют под него кожаный сарай. Против Федора строит козни местный подьячий, считающий театральную затею “чертовщиной и бесовщиной”. Но просвещенные ярославцы встают на сторону Федора и нейтрализуют невежественного подьячего. В итоге спектакль состоялся и рождение русского театра совершилось.

Исследователи творчества Шаховского отмечали, что в пьесе он преследовал просветительские цели и старался как можно больше рассказать об актере широкой публике. Волков Шаховского в пространственных монологах дотошно, с подробностями излагает соратникам (и зрителям!) свою биографию². Вместе с тем, главный персонаж пьесы предстает как герой мифа — *культурный герой*, который преодолевает препятствия, побеждает противников, обустроивает окружающую среду, создавая новое ремесло и обучая ему других.

На пьесу Шаховского откликнулся В.Г. Белинский. Он разругал автора за то, что его “ведель слеплен и склеен кое-как, сметан на живую нитку” и, хуже всего, что “в его Волкове всего менее виден Волков”. Первый упрек явно несправедлив. Шаховской, конечно, не великий драматург, но “хорошо сделанные пьесы” производить умел, и здесь это умение его не подвело. В главном же герое Белинского разочаровал идеализированный образ и больше всего рассердили произносимые им “фразистые речи”.

О Волкове Белинский пишет с пиететом и скепсисом. Он называет его “отцом русского театра” (данный фразеологизм впервые появился как раз в этой статье); сетует, что “многие не знают его имени, хорошо зная, какого цвета сертук носит г. де Бальзак”. Скепсис же вызывает отсутствие “верных фактов для суждения о сценическом таланте Волкова”. Белинский считает, что актер “мог и не иметь не только блестящего, но и замечательного сценического дарования. Волков — лицо историческое, человек великий, но не как артист, а как движитель общественной жизни”³.

Пьеса Шаховского и статья Белинского продемонстрировали два подхода к личности Федора Волкова. Шаховской творил миф, Белинский апеллировал к фактам — тем, которые были ему известны. Здесь столкнулись миф и факт, и эта коллизия будет возникать в дальнейшем — повторяться снова и снова во всех спорах о Волкове, актере и человеке.

Миф нуждается в бронзе. Бронзовый облик Федор Волков обрел в 1862 году, когда в Новгороде был установлен памятник “Тысячелетие России”: единственный из актеров, он изображен в скульптурной группе великих людей отечества, рядом с Ярославом Мудрым, Петром I, Ломоносовым, Пушкиным.

К середине XIX века прозвища “отца” и “основателя” русского театра настольно срослись с Волковым, что без них имя актера уже не произносили. А между тем как раз в это время начинается систематическое изучение истории отечественного театра. Опубликованные во второй половине XIX века труды И.Д. Беляева, П.П. Пекарского, Н.С. Тихонравова, И.Е. Забелина, Александра и Алексея Веселовских, А.С. Фаминицына, А.И. Кирпичникова, П.О. Морозова показали, что у русского театра до Федора Волкова была протяженная история, включавшая в себя скоморохов и церковные зрелища Средневековья, придворный и школьный театры XVII века, “охочее комедианство” первой половины XVIII столетия.

Откликом на труды названных исследователей явилась статья молодого тогда ученого В.Н. Всеволодского-Гернгросса “Против Волкова, как основателя русского театра”⁴. В ней он писал о том, что начало театра не связано с именем или хотя бы временем Волкова, что театр в России формировался с древнейших времен и пережил несколько фаз развития, что Волков не был первым в истории русским актером, и не он построил первое в стране театральное здание. Во всем этом не было чего-либо нового: Всеволодский-Гернгросс резюмировал написанное исследователями за предыдущие 50—60 лет. По-новому прозвучала направленность статьи — *против* Федора Волкова. Тем самым автор посягнул на миф, и миф ему жестоко отомстил. Кажется, ни одна статья по истории театра не имела столь резкую критику, не утихавшую десятилетия. До конца своей долгой научной жизни Всеволодский-Гернгросс вынужден был каяться за эту опрометчивую статью. Так миф восторжествовал над фактом.

¹ См. репертуарную сводку в кн.: История русского драматического театра. М., 1978. Т. 3. С. 327.

² Иванов Д. Рождение исторического предания о Федоре Волкове // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia: “Век нынешний и век минувший”: культурная рефлексия прошедшей эпохи. Тарту, 2006. Т. 1. С. 175—176.

³ Белинский В.Г. Петровский театр // Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1953. С. 522.

⁴ Всеволодский-Гернгросс В.Н. Против Волкова, как основателя русского театра // Ежегодник императорских театров. 1912. № 1. С. 9—34.

Торжеством мифа стали публикации, приуроченные к 250-летию со дня рождения Федора Волкова. (По ошибочной, как ныне установлено, датировке года его рождения юбилей отмечался в 1978 году.) “Вариант легенды” содержала повесть Булата Окуджавы и Ольги Арцимович “Мы любили Мельпомену”, опубликованная в юбилейном номере журнала “Театр”. Там же печатались и научные статьи. Автор одной из них, Е.Г. Холодов? вынужден был признать, что “слава Волкова-актера в значительной степени легендарна, но это как раз тот случай, когда легенда и есть самый неоспоримый исторический факт”¹. Если, однако, миф составляет единственный и неоспоримый факт, дальнейшие исследования лишаются смысла, во всяком случае, теряют актуальность.

К тому времени (конец 1970-х) уже найдены документы, содержавшие имена скоморохов, имена комедиантов придворного театра Алексея Михайловича и “охотников” XVIII века. Отсюда следовало, что Федор Волков — не первый в нашей истории актер и даже не первый актер, известный по имени. Поэтому ученые сошлись во мнении, что хотя Волков и не является создателем русского театра, пускай все равно зовется его “отцом”. «Он по праву может быть назван “отцом” русского театра, — писал Е.Г. Холодов, — не надо забывать только, что у русского театра были еще и “деды” и даже “прадеды”»².

Не располагая достаточным количеством сведений, исследователи пытались реконструировать образ актера через круг его общения, через его современников — тех, о ком известно больше, чем о нем. Такой подход в принципе оправдан и в отношении некоторых исторических личностей оказывается единственным возможным.

Иным путем пошла Л.М. Старикова. Своей задачей она поставила генеральную ревизию всего корпуса документальных источников и поиск новых сведений и свидетельств. В ее статьях, печатавшихся с начала 1980-х, приоткрывались неизвестные обстоятельства жизни Федора Волкова, прояснялись темные места его биографии, разбирались спорные факты.

Один из фактов, вызывавших споры, — год рождения Волкова. Л.М. Старикова доказала, что бытующая в литературе дата 1728 год — следствие неадекватного прочтения документов. В XVIII веке на вопрос, сколько человеку лет, называли не число исполнившихся лет, как говорим мы сейчас, а отвечали, что пошел такой-то год. В “ревизской сказке” 1744 года написано, что Волкову 16 лет. Это означает, что ему пошел 16-й год, а исполнилось 15 полных лет, и отсюда следует, что год его рождения — 1729-й.

Исследуя ярославский период Федора Волкова, Л.М. Старикова приходит к выводу, что его труппа по всем параметрам являла собой типичный образец тогдашнего театрального любительства — “охочего комедиантства”. Не Волков образовал русский театр. “На самом деле логика иная — обратная: длительный процесс развития театра в России породил и сформировал театрального деятеля Ф.Г. Волкова, который, в свою очередь, способствовал завершению одного из главных этапов основания профессионального русского театра” (с. 50).

Я. Штелин и Н.И. Новиков, первые биографы Волкова, утверждали, что в Ярославле он обзавелся собственным театральным зданием, построенным на пожертвования местных зрителей. В дальнейшем исследователи связали это сообщение с указом Елизаветы Петровны доставить в Петербург ярославцев, “которые содержат театр и играют комедии”. Л.М. Старикова доказывает, что в лексиконе XVIII века выражение “содержать театр” не подразумевало наличие здания. Если владелец им располагал, то обычно писали, что он *имеет* театр; в бумагах об “охотниках” говорилось иначе — такой-то *содержит* театр. Волков содержал театр, а не имел его, то есть был руководителем труппы. Документальные подтверждения факта постройки здания отсутствуют.

Один из интереснейших сюжетов книги — расшифровка символики фамильного герба Федора Волкова. В соответствии с фамилией герб имеет клейнод в виде фигуры волка. Изображение волка с мордой, обращенной назад — как бы в прошлое, указывает, что герб утвердился после кончины актера. Герб проясняет самый темный эпизод биографии актера: участие в дворцовом перевороте 28 июня 1762 года. На гербе изображен серебряный кинжал — знак чистоты и указание на то, что руки Волкова не запятнаны кровью убиенного императора.

В гербе Федора Волкова меня заинтересовал еще один момент, на который хочу обратить внимание автора. Фамилия Волков происходит не от зверя, а от личного имени Волк. Она образована по принципу: Иван — Иванов, Петр — Петров и т.п. Волк относится к группе мирских имен. В Древней Руси существовала традиция двойного имени — церковного и мирского: первое человек получал при крещении, вторым нарекали его родители³. Видный дипломат рубежа XV—XVI веков дьяк Курицын носил крестное имя Иван, а в быту звался Волком. Составленная им книга “Мерило праведное” имеет подпись: Иван-Волк.

¹ Холодов Е. Отец русского театра // Театр. 1978, № 12. С. 17.

² Там же. С. 12.

³ Об этом обычае см.: Стахорский С.В. Театральная культура Древней Руси. М., 2012; Стахорский С.В. Архаические паттерны в современной речевой среде // Наука телевидения. М., 2013. Т. 10.

В словаре Н.М. Тузикова зафиксировано свыше сорока персоналий, носивших имя Волк¹. Судя по этому словарю, данное имя вышло из оборота где-то в конце XVII века.

Этимология имени Волк неизвестна. Есть версия, что старшим является глагол “волочить”, а от него уже происходят слова “волок” (сухопутная дорога для передвижения судов) и “волк” (уволакивающий добычу). Это, впрочем, гипотеза. Изображение волка на гербе говорит о том, что к середине XVIII века фамилия Волков полностью оторвалась от старинного имени и теперь ассоциировалась с лесным хищником.

Фамилия — трудный момент изучения биографий людей XVIII века и предыдущих столетий. Не всегда можно понять, где собственно фамилия, а где отчество. Как показывает Л.М. Старикова, часто отчество и фамилию писали одинаково. Например, в полном имени Козьма Петров сын Иванов неясен патроним: чьим сыном был Козьма — Петра или Ивана и соответственно носил отчество Петрович или Иванович. При этом слово “сын” часто опускали, и выходило совсем уже непонятно: Козьма Петров Иванов.

На страницах книги Л.М. Стариковой разворачивается “погребальный детектив”, связанный с могилой Волкова на территории Андроникова монастыря. Находящееся там надгробие — символическое: оно установлено в 1956-м (ранее, с 1892 года, там находилась мемориальная плита). Надгробие поставили, исходя из ошибочного указания Н.И. Новикова. Более вероятным местом захоронения актера Л.М. Старикова считает Златоустовский монастырь на Мясницкой улице (уничтожен в советское время). С этим монастырем семья Волковых имела давние связи и, как полагаюсь, вносила пожертвования. Не имевший в Москве постоянного жилья Федор Волков, когда он заболел после рокового маскарада, поставленного им по случаю коронации Екатерины II, скорее всего, попал в больничные кельи этого монастыря и здесь, видимо, умер.

Несомненная заслуга Л.М. Стариковой — тщательная проверка сведений, взятых из разражированных источников, на которые часто ссылались и которые разобрали на цитаты. Это касается “Опыта исторического словаря о российских писателях” Н.И. Новикова (1772), публикации в журнале “Отечественные записки” (1822, № 32; 1823, № 35) и др. Что мог доподлинно знать Новиков, которому в год смерти Волкова исполнилось всего-то 19 лет? Тем более что круг его общения тогда ограничивался казармой Измайловского полка. Как и все статьи словаря, заметка о Волкове составлена, по признанию самого Новикова, из “*сообщенных известий и (!— Авт.) словесных преданий*”.

Рискованный источник — статья П.И. Сумарокова, опубликованная в “Отечественных записках”. Издатель журнала П.П. Свиньин уведомлял читателей, что “драгоценные сведения” о Волкове почерпнуты автором из бумаг его дяди А.П. Сумарокова и проверены самим Дмитриевским. Последний подтвердить сие не мог: уже год, как он умер. Верить же Свиньину нельзя, зная его репутацию предприимчивого мистификатора. “Он не мог сказать трех слов, чтоб не солгать”, — писал Пушкин, а Гоголь нашел в нем прототип Хлестакова. Л.М. Стариковой удалось установить, какие сведения, сообщенные в статье, являются действительно ценными, а какие — плод фантазии.

Писавшие об игре Волкова отмечали его бешеный темперамент. Источником этого утверждения служили записки Я. Штелина, много раз видевшего Волкова на сцене. Такая характеристика была бы вполне понятной, если бы речь шла об актере-романтике, скажем, о П.С. Мочалове с его “талантом, назначенным исключительно для ролей пламенных и испуленных” (Белинский). Но XVIII век не терпел на сцене “бешенство” и превыше всего ставил чувство меры, присущее “актеру рассудка”, каким его описал Дени Дидро в “Парадоксе об актере”. Поэтому Штелин, назвав Волкова “благороднейшим и лучшим из актеров”, не стал бы хвалить его за “бешеную” игру.

Записки Штелина впервые были изданы на немецком языке в 1769 году и через десять лет опубликованы на русском. Как установила Л.М. Старикова, данный перевод, на который обычно ссылались, содержал ошибку. В оригинале речь идет не о манере игры, а характере Волкова-человека: “характер был пылкий (неистовый)”. Последнее слово, взятое в скобки, Штелин пишет по-французски: *furieux*².

В литературе о театре XVIII века бытует ряд затверженных и затверделых формул, от которых, на мой взгляд, давно пора отказаться. Одна из таких формул всплывает в книге Л.М. Стариковой. Она пишет, что указом Елизаветы Петровны от 30 августа 1756 года “основан русский профессиональный драматический театр” (с. 80). Между тем основание подразумевает возникновение артефакта, не существовавшего прежде. В этом смысле Московский университет основан в 1755-м, Академия художеств — в 1757-м, ибо раньше ни того, ни другого не было.

1756 год, несомненно, поворотный в истории отечественного театра. Вопрос в том, как определить смысл произошедшего поворота и какой термин наиболее точно может его оха-

¹ Тузикова Н.М. Словарь древнерусских личных собственных имен. СПб., 1903. С. 90—92.

² Новый перевод записок Штелина опубликован в кн.: Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника / Сост. Л.М. Старикова. М., 1995.

рактизовать. По мнению Л.М. Стариковой, до середины XVIII века русский театр, представленный “охочими комедиантами”, находился в любительском состоянии. “Спектакли играют в случайном и, главное, не оборудованном специально для этого помещении” (с. 154); “основная профессия или род занятий всех участников этих трупп — еще не актерство, и собственно спектакли давали они эпизодически, в свободное от основных занятий время” (с. 169).

В театре различия между любителями и профессионалами определяются прежде всего уровнем актерского мастерства. О нем применительно к актерам середины XVIII века судить крайне трудно. Наличие собственного здания — отнюдь не критерий. Не было специально оборудованных помещений у византийских мимов, западноевропейских гистрионов и жонглеров, актеров итальянской комедии дель арте, русских скоморохов. Все они играли где попало: в харчевнях, на рыночной площади, постоялом дворе; когда же выпадала удача — в палатах или палатце.

Далеко не всегда актерство составляло главное и единственное занятие промышляющих лицедейством. Актеры выступали в свободное от основного ремесла время на протяжении первых двух столетий древнегреческого театра, а это один из великих периодов его истории — эпоха Эсхила, Софокла и Еврипида. В Греции первые постоянные труппы, так называемые синоды, появились только в конце IV века до н.э.

Актеры Средневековья в основной массе либо ремесленники, либо клирики. Даже скоморохи, образуя профессиональные корпорации — артели игроков, чаще всего имеют параллельный промысел. Так, московские скоморохи XVII века, жившие на Большой Дмитровке, занимались производством столешников — скатертей (отсюда происходит топоним Столешников переулочек).

Говоря о событии 1756 года, важно учитывать два обстоятельства, не имеющие прецедентов в прежней истории отечественного театра. Указ об “учреждении Русского для представлений трагедии и комедии театра” положил начало институализации театрального дела, образованию социального института театра. И второе обстоятельство — спектакли начинают играть регулярно. Термин “регулярный театр”, на мой взгляд, точнее всего передает новое состояние сценического искусства, обретенное в 1756 году.

В пользу данного термина можно высказать несколько соображений. Регулярными называют институты, которые имеют постоянную организацию и функционируют с устойчивой периодичностью. Именно так существует русский театр после указа Елизаветы Петровны.

Термин “регулярный театр” изредка всплывал в театроведческой литературе¹ и в трудах филологов: его использовали Г.А. Гуковский, Д.С. Лихачев². Слово “регулярный” имелось в языке XVIII века: словари его фиксируют с 1782 года³. Наконец, термин точно отражает стиль этого столетия. В XVIII веке русская жизнь обрела множество регулярных предметов и вещей. Петр I учредил регулярную армию, при нем появилась периодическая печать. В парках разбиты садовые палатки, имеющие регулярную, геометрически правильную планировку; во дворцах проектируют анфилады — залы, образующие перспективу. По регулярному плану строится Петербург и перестраиваются старые города. Знаменательно, что через семь лет после “учреждения русского театра” издан указ Екатерины II “О сделании всем городам, их строению и улицам специальных планов”. Императрица особенно гордилась регулярным обликом Твери, заново отстроенной после опустошительного пожара. Она называла Тверь “моей игрушкой — красавицей”.

Открывая неизвестные факты биографии Федора Волкова, книга Л.М. Стариковой ставит новые вопросы. Для меня все-таки остается непонятным вызов Волкова в Петербург и последовавший затем счастливый поворот его судьбы. Приглашение было бы вполне логичным, если бы еще в Ярославле Волков сформировался и проявил себя как крупный актер. Однако Старикова показывает, что на тот момент он ничем особо не выделялся среди других “охотников”, его труппа была им “абсолютно идентична, и не могла быть иной” (с. 217).

Чем тогда Волков заинтересовал столичных театралов, чьи художественные вкусы были воспитаны крупными западными актерами, часто выступавшими в Петербурге? Понятно, что Елизавета Петровна желает иметь регулярный русский театр и присматривает для него актеров. Как пишет Н.И. Новиков, “в сие время об основании российского театра имели уже попечение”. Приглашение Волкова — единичный случай или были и другие подобные? Почему приглашен именно он? Возможно, у него были влиятельные знакомцы в придворных кругах, и те устроили ему протекцию. Эта версия обыгрывается в упомянутой повести “Мы любили Мельпомену”, но имеет ли она документальные подтверждения?

Для меня по-прежнему остается загадкой знаменитый портрет Волкова кисти А.П. Лосенко. Есть вопросы, касающиеся датировки портрета (1760 или 1763 год) и его происхож-

¹ Зноско-Боровский Е.А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 16.

² Гуковский Г.А. Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы. М.-Л., 1941. Т. 3, ч. 1. С. 378; Лихачев Д.С. О филологии. М., 1989. С. 122.

³ Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1993. Т. 2. С. 106.

дения: написан портрет “с натуры” или “из головы”¹. Однако главное не это: в портрете трудно узнать человека, который, по словам Н.И. Новикова, “с первого взгляда казался несколько суров и угрюм”. Не вижу я в портрете “котурна Волкова” (выражение А.П. Сумарокова): имеются театральные атрибуты (маска, мантия, диадема), но нет в нем актера трагедии. Видим мы томного юношу с женственным лицом. С таким личиком ему бы играть не героев, а героинь — те роли, которые исполнял его товарищ Иван Дмитриевский.

Остается открытым вопрос: от чего Волков на самом деле умер? Не верится, что относительно молодой человек, пышущий здоровьем, судя по портрету Лосенко, мог так нелепо умереть от насморка, подхваченного в зимней Москве во время уличного маскарада. Такая смерть — “цвел юноша вечер, а нынче умер” — с мифом как-то не вяжется. Вот если бы Волкова отравили сподвижники Петра III или Екатерина II распорядилась устранить опасного свидетеля ее воцарения, тогда бы легендарная судьба получила подобающую развязку. Но и с фактами смерть Волкова не согласуется. На это давно обратил внимание П.Н. Берков: «Последний спектакль на масляной неделе 1763 года состоялся 2 февраля. Волков принимал в нем участие. Умер он 4 апреля, то есть через два месяца, что нельзя назвать “краткой болезнью”»².

Большая тема, бегло затронутая в книге, — появление на русской сцене женщин-актрис. До середины XVIII века зрители уже повидали немало иностранных актрис, в их числе прославленную Каролину Нойбер, но своих собственных не было. Первыми русскими актрисами считались танцовщицы, перешедшие на драматическую сцену после указа Елизаветы Петровны. Проверка состава русской балетной труппы, предпринятая Л.М. Стариковой, опровергла эту гипотезу. “Достоверно известно, что в начале 1757 года в “Санкт-Петербургских ведомостях” появилось объявление, пригласившее “к русскому театру несколько комедианток”. А через неделю было опубликовано еще одно объявление: “Потребна к русскому театру для комедианток мадам”. Можно считать, что именно в этот момент и пришли в русскую труппу первые актрисы, для “соблюдения нравственности” которых и понадобилась мадам” (с. 90).

Западный театр обзавелся актрисами примерно на сто лет раньше: до XVII века их фактически не было — ни в античном, ни в средневековом,

ни в ренессансном театре. Единичные выступления женщин на сцене имели место, например, в римских мимах, но такие случаи рассценивались как нарушение обычая. Традиция предписывала исполнение всех ролей, мужских и женских, исключительно мужчинам. Поэтому появление актрис ломало культурные стереотипы и гендерные табу.

В этой связи могу привести далекий от эпохи Волкова, но красноречивый пример. В картине сюрреалиста Рене Магритта “Вероломство образов” (“La trahison des images”) изображена трубка и под ней подпись: “Ceci n’est pas une pipe” (“Это не трубка”). Трубка на холсте на самом деле вовсе и не трубка, потому что ее нельзя закурить: видим мы художественный симулякр.

Когда сменилась театральная традиция и женщина стала играть роль женщины, зритель не мог воспринять такое “вероломство образов” по умолчанию. Возможно, кто-то с негодованием восклицал: “Ce n’est pas une femme”. Мне кажется, что Дмитриевский играл сумароковских героинь лучше, чем нанятые по объявлению комедиантки. Театр того времени руководствовался принципом, сформулированным Сумароковым: “Актеры натуру еще натуральнее изобразить могут, нежели изображает сама себя натура”³. Когда на сцену выходили актрисы, “изображала сама себя натура”; Дмитриевский демонстрировал, что может сыграть “натуру еще натуральнее”. Хорошо бы разыскать отклики зрителей, впервые увидевших на сцене актрис, и проследить, как публика постепенно свыкалась с их присутствием. Драматурги, судя по всему, сперва относились к ним довольно настороженно. Оттого в русской драматургии второй половины XVIII века отсутствуют яркие женские образы, сопоставимые с героинями Вольтера или Бомарше.

Возвращаясь к книге Людмилы Михайловны Стариковой, хотел бы особо порекомендовать ее молодым ученым. Эта книга послужит им хорошей школой: научит бережному обращению с источниками, кропотливой работе с документами, умению вчитываться в них и вычитывать из них культурные контексты. Книга наглядно показывает, как в потоке разнообразных сведений отыскать бесспорные свидетельства, как отличить необходимый и оправданный домысел от произвольного вымысла, как отделить факт от мифа.

Сергей Стахорский

¹ Портрет принято относить к 1763 году, хотя прямых доказательств такой датировки нет. Искусствоведы отмечали, что по живописным приемам портрет Волкова близок к портретам И.И. Шувалова и А.П. Сумарокова, выполненным Лосенко в 1760 году. Волковский портрет, скорее всего, написан тогда же: художник близко знал актера с 1759 года.

² Берков П.Н. “Хор ко превратному свету” и его автор // XVIII век. Сб. М.-Л., 1935. С. 187.

³ Сумароков А.П. Полн. собр. соч. М., Т. 5. 1787. С. 219.



Хроника

Две противоположные тенденции, вроде бы взаимоисключающие друг друга и тем не менее сосуществующих одновременно и параллельно разворачиваются в нашей социокультурной жизни.

Одна формулируется примерно так: “Сделайте нам приятненько и эдак развеселенько”, “не грузите нас”, “не надо о грустном, трудном и серьезном”. Мы это видим и в массовой продукции телевидения, и в огромном количестве соответствующей литературы. И наши театры — как стационарные, репертуарные, так и антрепризные — всюю предлагают нам такого рода “продукт”. Кстати, нередко и на форумах целевых интернет-ресурсов (“материнских”, “семейных”, “женских” и т.п.) появляются реплики типа: “Не напрягайте детей!”, “не надо им о семейных и житейских проблемах”, “не надо им до поры говорить о смерти и о сложностях жизни, вырастут — узнают и так...”

Но другая тенденция — в полной мере говорить о драматизме жизни, о непростом устройстве мира, о себе и о других во всю глубину и широту сложностей и противоречий — прочитывается в том, какой литературный и житейский материал выбирают вместе со своими руководителями юные участники сценических студий в качестве основы для своих постановок. Старшеклассники... это уже вполне “взрослые детки”. При всем подчас демонстративном “пофигизме” и прочих психологических “болезнях” подросткового и юношеского возраста и взросления, они как раз стремятся к очень серьезному и вдумчивому освоению окружающего мира — им в нем жить, искать себя и свое предназначение, им в этом мире, созданном до них и не ими, обустроиваться и решать: что сохранять, а что переменять...

В конце марта нынешнего года прошел очередной фестиваль-семинар “Арт-Лицей”, организуемый театром-студией “Кенга и Ко” и ее руководителем Ольгой Мороз.

Такие серьезные юные люди...

Не случайно этому фестивалю изначально дано дополнительное определение: “семинар”. Изначально “Арт-Лицей” задумывался как особая учебно-практическая и познавательная программа, направленная на то, чтобы через комплексное и всестороннее познание технологий и задач собственного сценического творчества познавать и сложные взаимозависимости человеческой природы и взаимоотношений в обществе. Смотр насыщен ежедневными разнообразными тренингами и мастер-классами: голос, движение, сценречь, вокал, трюки, конкурс чтецов, технологии импровизаций, разнообразные системы и приемы актерского существования в образе...

И все это направлено не только на развитие психофизического аппарата, но и на познание того, как внутренне строится “жизнь человеческого духа” и как “внешне”, языком мимики, жеста, пластики, движением в пространстве игры во взаимодействии с партнерами выражается эта внутренняя вселенная человеческой души. Воедино, в совокупности все это сводится в спектакле. Потому обсуждения спектаклей на этом фестивале такой же профессиональный тренинг и, разумеется, особый вид самознания себя — в искусстве и в жизни, в духовно-художественной традиции и в реалиях современности. Но чтобы такое общение было полноценным и содержательным, и повод для разговора должен быть весомым — то есть выбор пьесы или иного литературного материала для спектакля. И в этом году афиша показанных на “Арт-Лицее” спектаклей и читок была весьма содержательна, и по большей части ее составили замечательные комедийные и драматические тексты как зарубежных авторов, так и российских: классиков и современников. Как правило, почти каждый из представленных текстов требовал для своего адекватного раскрытия и умения реализовать определенный, достаточно сложный формально тип театра как зрелища. (И тут надо

еще отметить, что почему-то многие из этих текстов не приходят в голову брать для постановок в профессиональных ТЮЗах и молодежных театрах.)

Обнинский театр-студия “Золушка” показал сложнейшую мотодраму Зиновия Сигалова о жизни, любви, творчестве “Три жизни Айседоры Дункан” (режиссура и сценография Виктора Упорова). Отлично показавшая себя в роли великолепной Айседоры и продемонстрировавшая удивительную для своего возраста актерскую технику, проникновенность и чуткость юная исполнительница Анастасия Секретова в этом году будет поступать в один из театральных вузов...

“ЛАБ-дайджест театр” московского архитектурно-строительного лицея в ироническом перформансе “Стихии” попытался понять природу отношений человека и вещей, природу рождения и воплощения творческого замысла. Кстати, режиссер спектакля и руководитель коллектива А.П. Ермаков ставил перед студийцами еще и вполне утилитарную задачу: посредством сочинения театральной игры познать природу собственного пространства — архитектурного — творчества.

Еще один подмосковный коллектив, театр-студия “Экополис”, представил в ярком, темпераментном зрелище “Поговорим о Бальзаминове” всю трилогию Островского про недотепу Мишеньку. Постановщик Лада Селиванова предложила юным исполнителям очень непростую задачу: почти без декораций, с минимумом аксессуаров представить эту историю не в привычном нам облике “разговорной” психологической комедии, а в манере гротескного фарса с элементами дель арте.

Вообще надо отметить, что подростковые и юношеские студии и прежде нередко обращались к сложнейшим формам и технологиям комедии дель арте и скоморошества — а сейчас они делают это все чаще. Что и было продемонстрировано в очередной раз на нынешнем “Арт-Лицее”. Театральная группа зеленоградского ДЮЦ “Ведогонь” азартно, хотя и

не без перекосов сыграла “Синьора Формику” Э.-Т.-А. Гофмана (сценическая переработка А. Чернышевой и В. Державина, постановка Екатерины Зотовой). Что самое интересное: воплощая в дель-артовских играх “бродячего театра Николетты Муссо” свои юношеско-хулиганские сценические выдумки, юные актеры сумели создать несколько очень ярких образов — не только эффектно гротескных и карикатурных, но и вполне убедительных психологически...

А театральная студия “Мастерская души” представила знаменитый сюжет К. Гоцци “Король-олень” (режиссура Елены Превезенцевой). Правда, это был не в полной мере оригинальный текст, а сценическое переложение в переработке петербургского автора Е. Сазонова. Но, к сожалению, как раз недочеты, слабости и противоречия этой современной переработки повлекли за собой и массу недоработок и неточностей в самой постановке. Это дало повод на обсуждении спектакля говорить о проблемах “осовременивания”, “адаптации” классических текстов. Даже не перенося действия в современность, играя в “исторических” костюмах, но не понимая того, как универсальная природа человеческого поведения и неизменных архетипов людских взаимоотношений-конфликтов отражена в образно-символической системе в конкретном типе драматургии, в конкретном типе культурной и сценической традиции, можно сильно запутать — и в итоге запутать и себя, режиссера, и своих артистов. Е. Сазонов, проясняя и приближая к нам сюжетику “Короля-олень”, подменяя и переделывая некоторые ситуации и даже фрагменты текста, во многом разрушил логику пьесы и упростил ее сложность и глубину. Отсюда и ряд проблем в постановке. Как раз лучшие ее фрагменты те, где режиссер с актерами прорывались “сквозь переработку” назад, к автору...

Были на нынешнем “Арт-Лице” и постановки на основе сложнейших поэтических текстов: хоровая студия “Звезды” замахнулась на мюзикл “Мавка” по повести Леси Украинки. Форма музы-

кально-драматического действия и “жизнейский материал” (жизнь села и нескольких крестьянских семейств — и конфликт “людского мира” с “потусторонним”, волшебным) позволили занять в спектакле студийцев-хористов всех возрастов, начиная от самых младших; но пока этот материал оказался большинству юных исполнителей не по силам...

“Театр тещи” представил “Литературное действо” по стихам современных поэтов (композиция и режиссура Анны Петровой); ТЮМ (“Театр юных москвичей” на Воробьевых горах) предложил трагическую мистерию на основе античной “Ифигения в Авлиде” в режиссуре Татьяны Ронами и в целом справился с задачей; а детский образцовый коллектив “Страна чудес” (из ДЮЦ “Солнечный круг” в Мытищах) впечатлил зрителей сложнейшим и многоплановым действием “Вересковый мед” по Р. Л. Стивенсону, Р. Бернсу и У. Шекспиру — о бессилии тиранической власти перед честью, достоинством и благородством и романтическую композицию о судьбах поэтов “Дорогой длинной” (режиссер обеих постановок Татьяна Раздорозная). О том же — о личном достоинстве и чести перед лицом произвола и социального давления, только на современном материале — рассказал и спектакль режиссера Евгении Тодоровой по киносценарию англичанина П. Уира “Общество мертвых поэтов” театральной студии “Другие люди” (молодежный центр “У Руфа” еще одного архитектурно-строительного колледжа, № 7).

Были в афише смотра и постановки по “забубенным” (но очень непростым по своим внутренним смыслам и этическим постулатам) французским комедиям. Театр-студия “ТeaТролли” разыграл фарс “Слухи” по пьесе Ж.-М. Рибе (перевод и постановка Наталии Франковской). А театр “АТТО” при Московском колледже телевидения и радиовещания представил добротню поставленную и сыгранную комедию положений по знаменитой пьесе К. Манье “Блэз” в режиссуре Дм. Абросимова. В этом спектакле замечательно проявил себя исполнитель главной

роли, уже знакомый телезрителям вполне еще юный артист Анвар Халилулаев.

А лучшим спектаклем фестиваля была признана трогательная и проникновенная постановка мытищинской театральной студии “Домой” по пьесе Л. Зорина “Варшавская мелодия”. Режиссер Юлия Лозован, почти не используя декораций и организуя пространство лишь игрой света, помогая молодым артистам Яне Очкиной и Евгению Комахину создать замечательный сценический дуэт. (А в скобках замечу: в последние годы эта “взрослая” мелодрама “Варшавская мелодия” из, казалось бы, давно ушедшего времени и о позабытых уже проблемах все чаще ставится именно в юношеско-молодежных студиях — и, как правило, вполне успешно.)

Конечно, студии с участниками младших возрастных групп или начинающие, дебютирующие коллективы выбирали для первых сценических опытов тексты более простые, как правило, “сказочные”. Но, во-первых, сказочки это были не простые, а с хитрыми секретными, запрятанными в сюжете или в особенностях стилистики текста. И, во-вторых, и в этих сюжетах руководители со своими воспитанниками пытались разобрататься в сложных вещах, темах и понятиях. Например, студия мюзикла “Интеллект” в спектаклях “Этот маленький огромный мир” и “Даю вам честное слово!” попыталась языком музыкально-драматического условного действия рассказать ни много ни мало “о природе вещей”, об устройстве этого мира и о странностях семейных отношений, о волшебстве “тайных тайн” обычной жизни. А театр-студия “Ассоль” в спектакле “Оле — закрой глазки!” на основе андерсеновских сюжетов рассказала о волшебстве доброты. Тот же “Театр юных москвичей” (ТЮМ) попытался представить ершовского “Конька-горбунка” как историю превращения безалаберного шеланута в серьезного человека.

Словом, в очередной раз скажу: почаще бы представители профессиональных театров заглядывали в подростковые, юношеские и молодежные театры-студии...

В. Б.