

В ближайших номерах журнала:

Михаил Башкиров "Мутузовы"

Александр Демченко "Поехавшие"

Максим Досько "Лондон"

Григорий Каковкин "Иди сюда, иди"

Ярослава Пулинович "Хор Харона"

Слава Степнов, Роман Фрейд "Спросите Иосифа"

Виталий Ченский "Как избавиться от мертвых собаки"

Анжелика Четвергова "Фиолетовые облака"

Зарубежная драматургия

Славомир Мрожек "Карнавал, или Первая жена Адама"

Из литературного наследия

Станислава Пшибыльская "Дело Дантона"

Массимо Боятепелли "Наша Богиня"

Подписаться на журнал можно в любом почтовом отделении по каталогу

Агентства "Роспечать", индекс 70 946.

Альтернативную подписку ведут:

ЗАО "Прессинформ", тел.: (812) 786-58-29, e-mail: katerina@crp.spb.ru

МК "Периодика", тел.: (495) 672-70-42, e-mail: info@periodicals.ru

ОАО "Агентство Роспечать", проект "Офис-Москва", тел.: (495) 921-25-55,

доб. 26-36, e-mail: chudakova@rospr.ru; kans@rospr.ru

ООО "Руспресса" ("ИнформСервис"), тел/факс: (495) 651-82-19,

e-mail: abcnewpress@gmail.com

Выisburyте, читайте журнал

"СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ"!

Теперь доступна и интернет-версия:

<http://rucont.ru/efd/177911?clidren=0>

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

Современная драматургия, 2014, № 4, 1-264

4 • 2014 Современная драматургия

16+

Современная

в номере:

Пьесы Е. БАБУШКИНА,
И. ВИТРЕНКО,
У. ГИЦАРЕВОЙ,
И. ИГНАТОВА,
А. ИГНАЩОВА,
А. МАЛЕИКО,
В. ОВСЯННИКОВА,
П. СМИРНОВА

Д. ДИЛЛОН

"Шесть черных свечей"

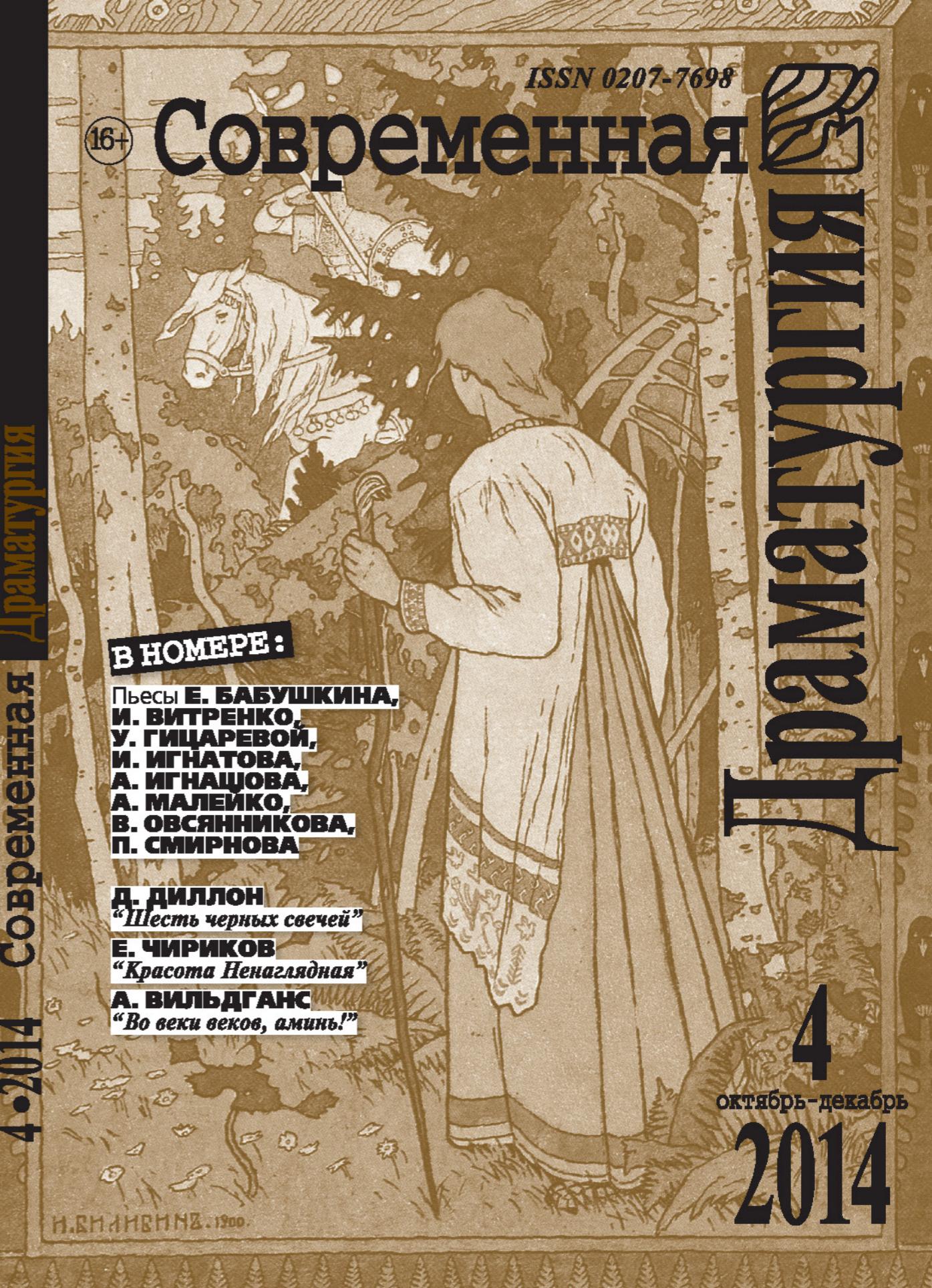
Е. ЧИРИКОВ

"Красота Ненаглядная"

А. ВИЛЬДГАНС

"Во веки веков, аминь!"

4
октябрь-декабрь
2014





Современная



Редакционная
коллегия:

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

Редакционный совет:

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

Драматургия

In this issue:

Auction by V. Ovsyannikov. A common girl, who lives near a luxurious entertaining center where very rich people have gathered for the opening, makes an attempt to break in. Why? Finding out her reason, two guards, former brother-officers, become her partners...

Zoya's Standing by A. Ignashov. The plot is based on a legendary story that happened in Samara some fifty years ago. A young woman who had committed a blasphemous act turned into a living statue.

L by Ye. Babushkin. Verse drama based on the biography of Leo Trotsky, mainly at the time of his exile.

Technique number eight by A. Maleiko. The characters belong to one family which for many years was part of a reality show. Now that it's over, they must find their place in real life.

God's Fools by I. Ignatov. The author is giving us three tales from the life of a provincial town, talking with nostalgia about its queer yet attractive residents.

Eurasia-2014 Contest

Humanist by I. Vitrenko. To overcome his mental and physical weaknesses, a run-of-the-mill office clerk becomes a member of a fight club. However, the result proves unpredictable.

Ave Maria by P. Smirnov. An amusing comedy about the victims of Internet social network where they spend their lives.

Khatch by U. Gitsareva. The main characters are migrant workers who try to find luck away from home, but they are being treated as a third class people.

Foreign Plays

Six Black Candles by Des Dillon. A comedy from a contemporary Scottish author. Six sisters go through a mystical rite to avenge one of the sisters' unfaithful husband.

Critique. Theory

Ten reviews of new shows, primarily based on modern and classical plays. Followed by: Ye. Solovieva's article about the Kolyada-Plays Festival; talks with playwright K. Dragunskaia (I. Safuanov) and director G. Cherepanov (S. Lebedev). M. Merkulova analyzes in detail Ya. Pulinovich's play *Eternal April*; I. Tsimbal talks about American playwright William Luce, author of well-known biopics. We continue to publish chapters of "The Experimental Dictionary of Russian Plays from the 20th-21st Centuries".

History. Bibliography

Darling Beauty, a play by Ye. Chirikov, Russian playwright of the early 20th century, with an introduction by M. Mikhailova, A. Nazarova and D. Krotova. I. Proklov presents the Austrian playwright Anton Wildgans (1881–1932) and gives us his play *In Ewigkeit Amen*. And lastly, a review of director and professor V. Filshinsky's book *Open Pedagogy* by G. Kovalenko.

Над номером работали:
обложка — Г. Повагин
верстка — А. Рябчиков
корректура — Ю. Евстратова

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

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

Формат бумаги 70x100/16. Офсетная
печать. Объем 33,54 уч.-изд. л.
Цена в розницу — договорная.

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

© Москва, "Современная драматургия", 2014

Номер отпечатан в ООО "Типография
"Гарп". Тираж 1650 экз.

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

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

Современная

4

октябрь – декабрь

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>В. Овсянников</i>	3
<i>А. Игнашов</i>	27
<i>И. Витренко</i>	54
<i>П. Смирнов</i>	68
<i>У. Гицарева</i>	88
<i>Е. Бабушкин</i>	105
<i>А. Малейко</i>	115
<i>И. Игнатов</i>	129
<i>Д. Диллон</i>	139
166–183	
<i>Е. Соловьева</i>	184
<i>К. Драгунская</i>	186
<i>Г. Черепанов</i>	191
<i>М. Меркулова</i>	197
<i>И. Цимбал</i>	205
	209
<i>М. Михайлова, А. Назарова, Д. Кротова</i>	216
<i>Е. Чирков</i>	226
<i>И. Проклов</i>	248
<i>А. Вильдганс</i>	250
<i>Г. Коваленко</i>	262
<i>От прозы жизни к поэзии сказки</i>	
<i>Красота Ненаглядная</i>	
<i>Возвращение в пантеон</i>	
<i>Во веки веков, аминь!</i>	
<i>Книга Просперо 2</i>	
<i>Хроника. Информация</i>	
49, 103, 137, 153, 215, 263, 264	

На обложке. Иллюстрация И. Билибина (1901 г.) к сказке “Василиса Прекрасная”.
(См. публикации на с. 216–247).

2-я стр. обл. Памятник К.С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко в Ка-
мергерском переулке. Открыт 3 сентября 2014 г.

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

Отставники

Так уж устроена жизнь, что она время от времени переходит из мирной в военную, и наоборот. За ней, по тому же маршруту, следует и литература, становясь литературой военной или “штатской”. В отечественной драматургии совсем немного пьес о военных. Правда, среди них есть такие шедевры, как чеховские “Три сестры”, булгаковские “Дни Турбиных” и “Бег”.

Новая пьеса Владимира Овсянникова “Аукцион” тоже о людях военных, хотя и отставных. Она завершает трилогию о двух недавних офицерах Манольеве и Чупракове, командире ракетного дивизиона ПВО и его заместителе, которые в прошлом защищали российское небо, а ныне охраняют открывшийся в ближнем Подмосковье элитный, закрытый для простых смертных развлекательный центр. И в том и другом случае смысл их службы один: не пропустить непрощенных гостей. Но если раньше они защищали российское небо от возможного чужеземного противника, то вход развлекательного центра они защищают от своих соотечественников, и это противоречие разрывает совестливые души офицеров.

Упорство, с которым Владимир Овсянников пишет об этих двух офицерах, объясняется не только тем, что он сын прославленного боевого летчика времен Второй мировой войны и сам в прошлом офицер, закончивший службу полковником, — он пишет о своих офицерах, потому что, как и они, служил в рядах Российской Армии не в годы ее славы, а, увы, наоборот. Недаром предыдущая его пьеса, которую я считаю одной из лучших наших пьес последнего времени, называется “Офицеры двенадцатого года”. Она была написана и опубликована в 2012 году¹ — накануне двухсотлетия победы России над Наполеоном — как напоминание об иных походах и иных временах.

Пьесы Овсянникова замечены пока только журналом “Современная драматургия” (многолетний подвиг которого по выявлению новых авторов когда-нибудь будет оценен), но я уверен, что их также разглядят и наши театры. Потому что это пьесы с настоящими, полнокровными ролями, в которых “есть, что играть”; они написаны со знанием жизни, одновременно с юмором и болью. А наше время, возможно начавшее переход из гражданского состояния в военное, сейчас остро нуждается в таких пьесах, в которых про жизнь больше, чем про войну.

Александр Галин

¹ “Современная драматургия”, № 3 (июль—сентябрь).

Неслучайная пьеса

Итак, читатель, на следующей странице тебя ждет пьеса, настоящая, живая, написанная с любью в сердце. Это очень современная и своевременная пьеса. Я одним из первых соприкоснулся с рукописью, хотя автора знаю лишь заочно. Нас объединяет понимание мира театра.

Жизнь у Александра Игнашова непростая, в том числе и творческая. Сегодня журнал по-настоящему открывает для российского театра драматурга, открывает накануне его сорокалетия. Мы привыкли к другому — к дебютам юных, к порывистому тексту “новой драмы”. Надеюсь, 2014 год станет для Александра Игнашова судьбоносным. В марте в Орском театре состоялась премьера спектакля по его пьесе о Тарасе Шевченко, в июне с пьесой “Стояние Зои” автор по итогам ежегодного конкурса пьес, проводимого Кабинетом драматургии СТД России, был приглашен на Всероссийский семинар “Авторская сцена”, но еще ранней весной редакция “Современной драматургии” приняла решение о публикации этого текста¹. Я уверен, эта пьеса найдет свой театр, и, возможно, не один.

Для меня “Стояние Зои” стало поводом к размышлению о судьбе, о жизни, о любви, о том, чем и как мы живем, что каждого из нас ведет по жизни. Религиозная тема, тема веры в Бога здесь не первична. Проблема гораздо глубже и шире — человек на изломе судьбы, человек в поиске и в обретении себя до и после крушения. А крушений в жизни не избегает никто. Не случайно имя главной героини пьесы означает Жизнь. Не случайно автор видит образ Зои сразу в двух ипостасях. Жизнь подлинная и жизнь мнимая, плоть и дух, стремление к свету — вот о каких категориях здесь идет речь. Поэтому такое значение драматург придает песням, молитвам и лучу света, играющему в этой истории не техническую роль: он как бы расслаивает происходящее на бытие и небытие.

Пьеса “Стояние Зои” написана о каждом из нас. Эта пьеса еще и о стойкости духа русского человека. Здесь нет случайных героев, так называемой массовки. Каждый образ жив, объемен, узнаваем, имеет свою историю и развитие. Перед нами не типажи и ролевые функции, а образы и судьбы, созданные автором.

В 1996 году он окончил семинар драматургии Литературного института. В предисловии к его книге “Сцены для театра” Виктор Розов писал: “Читая пьесы Игнашова, легче легкого сказать: “Да, это — искусство, но сегодня это не нужно рынку”. Помилуйте, но место ли русскому театру на рынке?..” За два с лишним десятилетия у Игнашова-драматурга была лишь пара спектаклей в Германии и Швеции. Не знаю, как все годы русский театр не замечал его пьес. И вот, наконец, “Стояние Зои”, пьеса, над которой автор работал больше двух лет.

О политике, о духе советского времени написано и сыграно немало. Помните фильм Прошкина “Чудо”? История, фабула вроде бы те же. Но у Александра Игнашова не только свой сюжет. Драматург пишет о другом — о духе, о душе, о вере, о любви, пишет вроде бы просто, но при этом точно. Он сочетает документальную точность времени и факта с символизмом и полифоничностью, которым так соответствовало первое название пьесы — “В лунном сиянье снег серебрится...”

Я режиссер, а не критик. Для меня писать о понравившейся пьесе все равно, что предлагать кому-то свою девушку. Мои попытки сформулировать ее суть разбиваются о качество текста, который надо ставить в театре! Как? Я знаю, о чем и зачем. Думаю, это главное.

Тот, кто возьмется за постановку, безусловно, найдет свой ключ. Метафоричность созданных Игнашовым сцен предполагает многозначность их сценического прочтения. Внешняя сгущенность предлагаемых обстоятельств и структурная напряженность сюжета, органичность существования героев в мире реальном и ирреальном, между жизнью и смертью, открытый финал заставят искать свое решение этой неслучайной пьесы.

Искандэр Сакаев

¹ А в прошлом году мы обратили внимание на пьесу о Шевченко “К Божьему порогу”, позднее вошедшую в число лучших на драматургическом конкурсе к 100-летию В.С. Розова. (Ред.)

Информация



Хроника

Прошлым летом в Смоленске состоялся 27-й всероссийский семинар драматургии "Авторская сцена". Не секрет, что пьесы можно читать по-разному: сидя за столом или в формате так называемого "эскиза спектакля", когда актеры на сцене в условной декорации, но с музыкальным и звуковым сопровождением существуют в рамках определенного режиссерского решения. Если застолная читка позволяет услышать пьесу, то "эскиз" дает возможность увидеть сценичность текста, присутствие или отсутствие его театральной природы.

Рассказывает Ольга Новикова, театрковед, завотделом драматургии СТД РФ:

— Впервые мы провели семинар в 1988 году в Щелькове, в Музее-заповеднике А.Н. Островского, в сотрудничестве с американским Театральным центром Юджина О'Нила, затем работали в Тарусе. Мы отбираем пьесы по итогам постоянно действующего ежегодного конкурса, организованного Союзом театральных деятелей. В 2014 году в конкурсе участвовало 211 текстов, из них для сценической апробации мы отобрали пять пьес. Кабинет драматургии СТД проводит этот семинар для того, чтобы привлечь внимание театральной общественности к новым авторам, помочь современным пьесам попасть на сцену. В пятый раз мы работаем на сцене профсоюзного театра. Дважды Нижний Новгород, затем Ярославль, Владимир, в 2014 году — Смоленск. Традиционно неделю идет репетиционный процесс, затем три дня — сценические показы, открытые для театральной общественности.

Римма Кречетова, театральный критик (г. Москва):

— В работе семинара и обсуждении показов участвовали секретарь СТД РФ драматург Ксения Драгунская, координатор "Драматургической мастерской" из Санкт-Петербурга театрковед Галина Клих, театральный обозреватель "Радио России" Майя Романова, режиссер Драматического

"Авторская сцена-2014"

театра из Клейнеды Дарюс Рабашускас. В нашей стране театры не часто работают с современной драматургшей, а наши семинары дают им такую возможность.

Ксения Драгунская, драматург (г. Москва):

— Сразу пять только что написанных пьес — можно с головой окунуться в полноценный процесс работы. Хочется, чтобы хотя бы одна из пьес осталась в репертуаре смоленского театра, как это было в Нижнем Новгороде, Ярославле.

Итак, пять драматургов, пять пьес и пять показов эскизов спектаклей.

Член Союза писателей Крыма Владимир Горбань приехал на семинар с "Тюремным тифром пре-тиум-класса". Эта пьеса отмечена призом на 3-м международном конкурсе современной драматургии "Баденвайлер". Показ эскиза спектакля прошел на сцене смоленского Камерного театра в режиссуре его художественного руководителя заслуженного артиста РФ Николая Парасича. В обсуждении показа принимали участие и смоленские драматурги Ольга Сергеева и Зеан Каган. Автор определил жанр своего сочинения как трагифарс. Режиссер отнесся к пьесе предельно деликатно, желая показать ее литературные достоинства, свел до минимума актерскую игру. Такой подход позволил автору и публике увидеть достоинства и недостатки пьесы. Во время обсуждения речь шла и о том, что абсурдом сегодня мало кого удивишь, и о том, что на сцене остроумие часто утомляет, "топит" пьесу.

Владимир Горбань, драматург (г. Севастополь):

— Я не буду препарировать удач и недочеты в работе семинара. Они были. Важен итог — все получилось. Мне было нелегко показывать свою трагифарсовую комедию в одном ряду со столь пронзительными и глубокими пьесами, как "Джут" и "В лунном сиянье снег серебрится..." ("Стояние Зои") Александра Игнашова. Мы, драматурги, люди разные. И пьесы у нас разные. Но одно дело читать текст, и другое — видеть эскиз

спектакля...

На сцене Смоленского драматического театра имени А.С. Грибоедова были представлены три пьесы. Драматург Анна Береза не смогла приехать из Днепропетровска в связи с событиями в Украине. Режиссер московского Театра на Малой Бронной Артемий Николаев представил ее пьесу "Иней на Луне" довольно неожиданно: первую часть — в виде эскиза спектакля, а вторую часть как классическую читку. Режиссер позвоил себе сократить авторский текст, на что художественный руководитель семинара Алексей Слаповский заметил, что вольное обращение с текстом — одна из главных проблем современного театра, и к тому же этот прием противоречит задаче семинара.

Артемий Николаев, режиссер и актер Театра на Малой Бронной:

— Главное приобретение для меня на этом семинаре — опыт общения с драматургами. Раньше мне приходилось общаться с авторами через годы, если не века, когда ставили спектакли по произведениям Чехова, Островского, Довлатова. Здесь драматурги — вот они, рядом ходят, светятся идеями. Театр — дело коллективное, но драматург, на мой взгляд, — лидер, самый мощный союзник режиссера, питательная среда, из которой растет спектакль. Его личные духовные качества и открытия, пронизывая текст пьесы, увлекают за собой весь театральный коллектив. И здесь не может быть обмана. Либо автор большая творческая личность и твой спектакль имеет шанс получить успех, либо у вас ничего не получится. Именно таких сильных, талантливых людей я нашел среди драматургов на семинаре "Авторская сцена". С этими людьми я бы в разведку пошел. Обсуждая показы, работы друг друга, мы легко нашли общий язык, и должен с благодарностью отметить, мне сейчас не так одноко, верится, что можешь если не свернуть горы, то покорить те художественные вершины, которые мерещатся вдали...

Журналист и драматург Ульяна
Окончание на с. 103

“Евразия-2014”

Елена Соловьева

Блюда от Коляды. Фрагменты

Европейско-азиатский театральный форум “Коляда-Plays”, который уже восьмой раз проходил в Екатеринбурге, состоял из двух частей: конкурса пьес “Евразия” и собственно международного театрального фестиваля. В этом году он длился целых 10 дней, задействовал все лучшие площадки города, принял более 500 участников. Зрители смогли увидеть тридцать шесть спектаклей из двадцати четырех городов России и зарубежья. Но сначала о пьесах.

Бодался чернозем с культурой

Прием не самый оригинальный, но действенный: давайте представим, что из всех документов, запечатлевших первое десятилетие XXI века, сохранились только пьесы, вошедшие в шорт-лист 12-го Международного конкурса драматургов “Евразия-2014”. И некие кропотливые исследователи в будущем именно по ним восстанавливают российскую реальность наших дней. Что же они видят?

К чести авторов и единственного члена жюри Николая Коляды, нужно отметить — картина получилась достаточно объемная: мир пьес, прошедших через мелкое сито конкурсного отбора, густо и разнообразно населен. Здесь и офисные работники, и сельские учителя, хозяйственники-политики, представители технических и творческих профессий (от креативных парикмахеров с гомосексуальным уклоном до исследователей-филологов, скульпторов, писателей и поэтов), врачи, охотники, дизайнеры, программисты, переводчики, мигранты. Дети, подростки, люди зрелого возраста, старики. Диогеновским “поиском человека” и исследованием его проблем драматурги настойчиво занимались на всех социальных этажах современного общества, заглядывали и в съемные “хрущевки”, и в дорогие офисы. Материал для реконструкции скооперирован достаточно богатый.

Глубинный конфликт большинства пьес: конфликт между “черноземом” — интеллектуальной косностью неразвитой общественной среды, где перекос между “духовным” и “материальным” явно в сторону последнего, и “высокой культурой”, знаки-метки которой, особенно в лице таких жупелов, как “Бродский-Тарковский”, встречаются чуть ли не в каждом втором тексте.

В пьесе-победительнице “Офелия боится воды” Юлии Тупикиной (номинация “Пьеса на свободную тему”) настоящий фейерверк: Бахтин, “полифония романов Достоевского”, Гаспаров, “Школа злословия”, “Божественная комедия”, “Тартюф”, переводчик Михаил Лозинский... “Подкладкой” сюжетного действия и источником, оттеняющим большинство комических ситуаций, служит “Гамлет” Шекспира. Но “культурная” подоплека идет здесь, скорее, побочным лейтмотивом рассказа о непростых отношениях в семье, находящейся на грани распада. Перед нами исследование на тему любви, ее зарождения, протекания, умирания. Точный язык, хорошее чувство юмора, динамичное действие.

В “Пещерных мамах” Рината Ташикова (третья премия “Новой уральской драмы”) на столкновение мировоззрений родителей-“неандертальцев” и детей, предпочитающих побег прозябанию в родительских пенатах, накладывается вечная тема разобщенности общества,

перешедшего от патриархального уклада к постиндустриальным ценностям. Но мать, отправляющаяся из села на поиски сына в большой город, все-таки находит его, набирая по домофону все квартиры высотного дома и с надеждой спрашивая: “Сынок?”

В пьесе “Хач” Ульяны Гицаревой¹ (лонг-лист номинации “Пьеса на свободную тему”), где деликатно и к месту использованы элементы вербатима, главная героиня Катя, вышедшая замуж за колумбийца и прошедшая все круги миграционного ада, тоже кандидат филологических наук и тоже, по словам ее мужа, “любит Броцки”. Здесь объемно разобрана одна из самых больных проблем сегодняшнего мира — проблема миграции и вынужденных переселенцев. Переходя родную границу, люди быстро знакомятся с тем, что “чужой — это везде третий сорт”, причем неважно, кто ты: русский, колумбиец, чех немецкого происхождения, абхаз, таджик. Кстати, в эпиграфе, предваряющем текст, объясняется, что «“хач” в переводе с армянского, турецкого, татарского, азербайджанского, персидского и других языков Ирана означает крест. Таким образом, хачами можно называть все народы, исповедующие христианство». Главную сентенцию пьесы произносит именно таджик-плиточник Мансур: “А какой я черный? Душа-то белый. Аллах говорит, только у души цвет есть”.

Но “простой человек” далеко не всегда оказывается таким положительным, как вышеописанный гуманист-гастробайтер. Общая косность среды, мещанское неприятие перемен губит “просветителя” Андрея Шебалова (“Сельский учитель” Янини Новак, вторая премия в номинации “На свободную тему”). Здесь у “чернозема” есть своя ударная фракция: глава местного самоуправления, муниципальный депутат, владелец строительной фирмы. Но куда страшнее обычный народ, который отнюдь не безмолвствует и особо не желает просвещаться: прораб Горин, на все предложения нововведений (строительство выставочного пространства, музыкального зала, кинотеатра) отвечающий “и чё?”, или мать одного из учеников, готовая сжечь учителя за “вечер стихов в Страстную пятницу”. Ей что “Бродский, что Балалайкин”, и борьбу за “нравственность” она ведет методами, которыми не брезгуют сейчас одиозные общественные организации, например некий “комитет”, усмотревший крамолу, кажется, в мультфильме “Ну, погоди!”

Хотя в некоторых пьесах “люди высокой культуры” прописаны слабо, на том уровне, когда не разберешь — смотришь ли ты очередной сериал, где “все по серёзке”, или пародию на этот же самый сериал в программе “Большая разница”. Как, например, изъясняется “странствующий артист” Удрусов в “Заложнике мысли” Юрия Лукашенка (шорт-лист “Пьесы на свободную тему”): “Я почти не узнаю этих мест. В детстве мне не хватало глаз, чтобы обозреть эти пажити и луга. И потому тянуло к холмам, которые делали меня выше и дальновидней. Но даже этого было мало. Хотелось смотреть еще дальше, за лес... Там было что-то совсем другое, почти сказочное. Голова путалась от мыслей, и сердце, предвидя встречу с тем дальним миром, наполняло глаза влагой”. Монолог звучит, на минуточку, в засаде на вальдшнепа, среди мужиков, выпивающих “для сугреву”. При этом образ Оленьки, разбитной жены-алкоголички друга детства Удрусова, в языковом плане сделан очень правдоподобно. Но как раз в витиеватые речи “странствующего артиста” вкраплены многие важные для автора мысли — о конфликте “детей” и “отцов”, которые украли у отпрысков “великую страну”, променяв на роскошь и деньги все то, что питало “детские грэзы”; о том, что выросло поколение, признающее только удовольствия и для которого “нет ни одной безусловной ценности”, а цель одна — “вести удивительный образ жизни”. Желательно в стране, наскоро скроенной из цитат о “красивой жизни” европейских и заокеанских столиц.

Проблема “отцов и детей” достаточно жестко решена в пьесах “Воля и...” (Сергей Давыдов, шорт-лист “Пьесы для камерной сцены”), “Мой папа живет в чемодане” (Иван Андреев, шорт-лист “Пьесы на свободную тему”). Там представители старшего поколения вину перед своими детьми искупают весьма сурово: вплоть до самоубийства и тюремного заключения. “Дети” же, пройдя через горнило серьезных испытаний, все-таки уверенно строят свое будущее, рефлексии в духе христианской морали им чужды, “вторую скуловую кость” под удар никто подставлять не намерен.

¹ Публикуется в этом номере. (Здесь и далее прим. ред.)

А вот в “Техническом сбое” Кристины Кармалиты (первая премия в номинации “Пьеса для камерной сцены”), небольшой и динамичной вещи, написанной хорошим языком, демаркационная линия конфликта проходит вдалеке от поколенческой проблематики. Взаимопонимание на почве умения жить расчетливо и благоразумно очень быстро находят двадцатилетний Владимир Стриж и сорокавосьмилетний Ворон. “По ту сторону баррикад” остается тридцативосьмилетняя Нечаева, которая верит, что счастье не поддается планированию.

Органично и многопланово дилемма “культура — чернозем” показана в пьесе “Река” Романа Козырчикова (шорт-лист номинации “Уральская драма”). Семье интеллигентов Барышниковых противопоставлены новые хозяева жизни — семья Мироновых, соперничающая со всякими “профессоршами”; муж, воцерковленный отставной майор, прямо заявляет: “Чем писак заграничных переводить, лучше бы ракеты проектировала, ядерщик раз. Тут вон со всех сторон лезут. Бахахнули бы чем-нибудь по ним бы уж чем-нибудь да по поэзии ихней”.

Дальновидная Лидия, жена и неформальный лидер семейного клана, “тупостью берет свое”: одерживает в конце пьесы временную победу, от которой явно попахивает законотворчеством в духе депутата Мизулиной. Пишет проект по исправлению морального облика молодежи, становится замом начальника отдела культуры и выселяет Барышниковых из родового гнезда у реки, где теперь должен будет разместиться Дворец активной молодежи. Даже тени альтернативного спасения (как Лопахин Раневской) Миронова ненавистной Таисье не предлагает. И сильная, ироничная Барышникова начинает сомневаться: “А может, мы и правда все неправильно развиваемся? А Мироновы вот растут и взрослеют как надо, а?”

Яркой кульминацией развития темы “культура — чернозем” стала пьеса Ирины Васьковской “Галатея Собакина” (первая премия в номинации “Новая уральская драма”). Точный образный язык и фразы, которые хочется цитировать, юмор на грани абсурда. Мы попадаем в гротеский, страшненький мир, где представители движения “Православный просвещенный патриотизм” ведут нелегкую работу, занимаясь “прорашиванием человека в скоте”, насилию “оглушая культурой” быдло-гопников. Здесь есть свои садисты, те, что начинают обращение не с Есенина и Асадова, а сразу с Бродского, раннего Пастернака или “Зеркала” Тарковского, несмотря на то что “пункт сорок шесть запрещает применять к лицам младше двадцати пяти лет литературные произведения, внесенные в перечень номер двадцать”. Насильственное обращение ведет не только к моральному перерождению человека, когда у него появляются ложные чувства типа милосердия и сострадания, или, не дай Бог, заразной и позорной любви. Иногда происходит полная телесная трансформация, вплоть до смены пола, так называемый “синдром Миши Упыря”. В ходе забавных сюжетных перипетий любовью заболевает гопник Вася. Предмет его страсти — бывший корешок “перерожденец” Саня, который стараниями просветителя Виктора Собакина превратился в прекрасную Эвелину. Из всех завоеваний мировой культуры новоиспеченную Галатею интересуют только материальные, и она давно уже обретается в недоступном для воздыхателей-неудачников глянцевом мире “красоты и стилизма”. Виктор по кличке Зверобой меж тем озадачен не столько самим просветительством, сколько высокими показателями и карьерным ростом, а над зоопарком, куда его стараниями посажен редкий экземпляр влюбленного гопника, читающего по расписанию Бродского и развлекающего толпу попытками суицида, регулярно звучит «в исполнении хора перерожденцев культурно-исправительного учреждения № 45 дуэт из оперы Вольфганга Амадея Моцарта “Волшебная флейта”».

Размышления о том, что цикл насилия имеет замкнутую природу и у Вселенной всегда наготове адский кульбит, который легко поменяет местами “просветителя” и “просвещаемого”, “пациента” и “врача”, внутренне рифмует эту пьесу с “Ловушкой для птиц” Виктора Алексеева (вторая премия номинации “Пьеса для камерной сцены”). Этот достаточно жесткий по тематике и фактуре текст, самый большой по объему в конкурсе (почти два авторских листа), по языку довольно тяжеловесен и декларативен, по стилистике дрейфует в сто-

рону “драмы идей”, где герои предстают не живыми людьми, а ходячими выражениями “позиций”. Появление “Ловушки” в премиальном списке оправдывает, пожалуй, только глубина затронутых тем. Гипотетические исследователи будущего именно благодаря “Ловушке” поймут, что герои всех конкурсных пьес обретались в мире, где “Бог уже умер” или еще не родился, где человек оставлен с экзистенциальными проблемами бытия один на один, где он по-сартровски “обречен на свободу” и не знает, что с нею делать.

Также и герой пьесы “Гуманист” Игоря Витренко¹ (третья премия в номинации “Свободная тема”), типичный представитель “офисного planktona” Вадим, неожиданно открывает в себе глубины большие, нежели уровень банальных (дневных, усредненных) ценностей “гражданского общества”. Поиски “внутреннего Шварценеггера”, эксперименты с понятием “сила” неожиданно приводят его к встрече с такими архаичными пластами собственной психики, где бессильны уже не только психологи, но и “Бойцовский клуб”, списанный с одноименного романа и фильма. Он впервые соприкасается с теми пустынными и пограничными зонами своей души, где “репликами обмениваются только надежда и смерть”.

Там человека может спасти только вера, дело в ней: “В любой вере: в Бога, в гражданское общество, в любовь. Есть вера или нет ее, вот и все. Если есть — страха нет, предрассудков тоже. А нет веры — все... И сейчас ее нет. Не верю ни во что. И ни в кого...”

Хочется отметить у героев конкурсных пьес почти поголовное отсутствие религиозного мировосприятия. Неспособность прервать цепь насилия в мире, где не умеют прощать, где как будто и не слышали о Христе, приводит к трагедии и героям пьесы “Цель” (Станислав Вальковский, шорт-лист номинации “Новая уральская драма”).

Ценностными ориентирами в таком мире служат псевдомифы, в изобилии генерируемые криэйтерами эпохи потребления. Например, пьеса “Общество анонимных оптимистов” Марии Трубниковой (шорт-лист “Свободной темы”), как и “Гуманист”, сделана в ключе паланиковско-бебедоровского развенчания подобных конструкций. Но здесь мы имеем дело с весело написанной версией “лайт”, увенчанной оптимистичным финалом.

Хорошо заканчивается и пьеса “Ава Мария” Петра Семенова² (шорт-лист “Свободной темы”). Реальные, нормальные люди побеждают распоясавшиеся “аватарки”, которые, как гоголевский Нос, отделились от своих хозяев и зажили самостоятельной жизнью. Мария “Влюбленная” Ягужинская, ее мать — поборник “гражданского общества”, блогер Ольга “Мать” Николаевна, друзья — Михаил “Конферанс” Сигель и Марсель “Умелые Ручки” отправлены на “облачный сервер”. А влюбленные Парень и Девушка, удалив свои страницы в соцсетях и отбросив все навязанные им стереотипы, убегают в реальную жизнь, где свадьбу отмечают совсем не гламурно, а “сосисками на костре и с шампанским”.

P.S. Интересный предмет для исследования мог бы составить и ряд удачных пьес конкурса, в центре действия которых находится образ творческого человека. Это и “Интервью с Волковым” (Светлана Баженова, вторая премия “Новой уральской драмы”), “Спящие” Алексея Юрьева (шорт-лист “Пьесы на свободную тему”), “Вересковые поля” Янины Новак (шорт-лист “Пьесы для камерной сцены”).

Говорят, когда-то в недрах Свердловской киностудии во время постперестройки существовало жесткое ограничение: авторов предупреждали, что сценарии, где в героях, не дай боже, обнаружатся люди каких-нибудь творческих профессий, к рассмотрению и тем более к постановке приниматься не будут во веки вечные. В пьесах-лауреатах “Евразии” помимо ретрансляторов культуры, ее ярых ревнителей и потребителей можно заметить надвигающиеся стройные ряды отъявленных производителей искусства: режиссеров, скульпторов, поэтов, писателей, грубо нарушающих прежние запреты уральской фабрики грез.

О спектаклях фестиваля “Коляда-Plays” читайте на с. 184

¹ Публикуется в этом номере.

² Публикуется в этом номере.

Информация



Хроника

Окончание. Начало на с. 49

Гицарева играет в Екатеринбурге в театре О.С.Т. Читатели "Современной драматургии" знают ее пьесу "Спичечная фабрика" (№ 2, 2014). Показ эскиза спектакля по пьесе "Хач" (публикуется в этом номере. — Ред.) был подготовлен московским режиссером Ольгой Лысак в фойе Театра имени Грибоедова. Пьеса о любях, по разным причинам оторванных от родины, вызвала живую дискуссию: вспоминали Мрокеска с его "Эмигрантами" и библейскую легенду о Вавилонской башне, говорили, что это не столько пьеса, сколько ряд интервью, включились в диалог и зрители, которых тревожит эта тема — "быть не частью своего народа"...

Ульяна Гицарева, драматург (г. Екатеринбург):

— "Авторская сцена" — прекрасная инициатива Союза театральных деятелей России. Драматургам, отчасти затворникам, важно встречаться, обмениваться опытом, наблюдениями. Семинар дал нам возможность встретиться, услышать свои тексты в исполнении актеров еще до того, как ты приедешь с пьесой в театр для постановки. После увиденного, после обсуждения с критиками и театральными сотрудниками можно внести корректировки в текст, ведь пьеса — не роман, ее очень важно услышать.

Не менее бурную полемику вызвал показ на Малой сцене драматического театра эскиза спектакля по пьесе Олжаса Жанайдарова "Джут", также опубликованной в журнале "Современная драматургия" (№ 2, 2014 г. — Ред.).

Олжас Жанайдаров, драматург (г. Москва):

— Смоленск запомнился мне на всю жизнь. Участвовать в семинаре драматургов и посещать репетиции спектаклей по своим пьесам мне доводилось, а вот репетировал я собственный текст впервые. После того как мой режиссер попал в больницу, показ оказался под угрозой срыва, пришлось на ходу осваивать режиссерские навыки. Не скажу, что это далось легко. На собственном опыте я понял, насколько это

разные задачи: писать пьесу и ставить по ней спектакль. Работа с актерами, постановка света и звука, поиск реквизита и костюмов — во всем этом было больше организаторства, чем творчества. Но и большие азарты, общения, драйва. К счастью, показ удался. Но не думаю, что это сподвигнет меня на дальнейшие режиссерские опыты. Одно знаю точно: подобная практика помогает по-настоящему понять театр и в конечном счете позволяет лучше заниматься своим делом — писать пьесы.

Алексей Слаповский, художественный руководитель семинара, драматург (г. Москва):

— Одна из проблем наших театров в патологической их боязни экспериментов, страхе новизны. Этим объясняются разговоры об отсутствии яркого современного драматургического материала. Не верьте этим разговорам! Принято считать, что сейчас время драмаделов, а не драматургов. Надеюсь, наш семинар подверг этот тезис сомнению.

Работу семинара завершил показ на Большой сцене Смоленского драматического театра эскиза спектакля "В лунном сиянье снег серебрится..." в режиссуре Олега Кузьмищева по пьесе самарского драматурга, члена Союза писателей России Александра Игнашова. Текст имеет подзаголовок: "Стояние окаменевшей Зои в виде-

ниях, встречах, песнях, молитвах" (публикуется в этом номере. — Ред.). В основе сюжета — известная далеко за пределами Самары история, воспринимаемая сегодня больше как мифологема о "стоянии Зои". В пьесе героиня две — до и после "стояния", а сама написанная Игнашовым история, по мнению участников обсуждения пьесы, вышла далеко за пределы религиозной тематики.

Людмила Сичкарева, народная артистка России, актриса Драматического театра имени А.С. Грибоедова (г. Смоленск):

— Я без малого полвека посвятила театру, играла в разных спектаклях, но, пожалуй, впервые вышла с коллегами на сцену в таком жанре, как "эскиз", да еще и

на такую сложную тему. Особенно меня тронуло то, что происходит во второй части пьесы, в мире между жизнью и смертью. Эта пьеса и о вере, и о любви, о поиске человеком самого себя.

Дарюс Рабашаускас, режиссер (г. Клайпеда, Литва):

— Меня взволновал показ эскиза спектакля о "стоянии Зои". Прием — одна героиня в двух лицах — театрализован и очень верен для этой пьесы по своей сути. Для меня тема этой пьесы — жизнь русской женщины, девушки, не грешницы, но мученицы. Пьеса дает повод задуматься о глубине русской души.

Ольга Лысак, режиссер "Театр.doc" (г. Москва):

— Сценична ли эта пьеса? Да, сценична. Какая была тишина в зале в finale перед аплодисментами! Когда я прочитала пьесу, у меня были вопросы и к автору, и к себе самой. На большую часть моих вопросов этот показ ответил. Кто-то увидит в этой пьесе тему веры, кто-то тему любви, кто-то — катастрофы и душевного перелома.

Я воспринимала происходящее в Смоленске как подарок судьбы. Пьесы, надо отдать должное организаторам семинара, были отобраны с большой тщательностью. Проблемы, которые в них затрагиваются, актуальны и масштабны. Полезно было послушать на обсуждениях критиков, драматургов, театральных сотрудников. Не подвели, несмотря на большую занятость, и смоленские актеры. Но главное, конечно, это живое общение хозяев и гостей, которое продолжается и сейчас, после окончания семинара.

Для драматургов, живущих вдали от столичных театров и театральных проектов, этот семинар стал событием. "Авторская сцена" — это уникальное партнерство, в котором театр, режиссер и актеры с уважением относятся к автору и его пьесе. В лице организаторов семинара мы увидели того третейского судью, который такому диалогу способствует. Смоленску повезло принимать такой семинар на своих театральных площадках.

Светлана Романенко, г. Смоленск

В поединке с судьбой

Готовясь написать преамбулу к публикации пьесы Евгения Бабушкина, театроведа, журналиста, блогера, писателя, музыканта, лауреата премии “Дебют”, я читала его заметки “по мотивам” поездки в Донецк, Луганск, Краматорск — в течение июньского перемирия. И вот что меня в них тронуло: полное и ненарочитое отсутствие агрессии. Заботливое внимание к деталям, к человеческим “единицам” вне связи с их политическими установками и наивными убеждениями.

То же относится и к другим текстам Евгения, будь то так называемые “сказки”, или пьесы, или эссе.

И мне кажется, “левые” взгляды Евгения тоже откуда-то оттуда — из внимания к человеческим “атомам”.

Пьеса “Л.”, входившая пару лет назад в шорт-листы Володинского фестиваля и “Любимовки”, непохожа на ту россыпь непосредственных впечатлений, ироничных и неуловимо печальных, которыми Евгений делится в журнале “Сноб”, где всегда присутствует еле уловимая дистанция, которая не позволяет автору отдаваться потоку неконтролируемых эмоций. Печаль “постороннего”, наделенного талантом видеть и понимать, “порок” русского интеллигента, не дающий слиться в экстазе с “однопартийцами”.

«Надоели фальшивые праздники? Человечество придумало лишь один способ все исправить: “Достань гранату, и будет праздник” — спел один современный поэт; “Винтовка — это праздник, все летит в п...”, — спел другой (впрочем, он уже отпраздновался)», — написал Евгений еще в 2012 году в эссе “Жрать, бухать, бездельничать”.

“Л.” — вещь выверенная, с приемами площадного балаганного представления, масками-примитивами кукольного театра и композицией античной трагедии.

Современная драматургия чаще вращает свои сюжеты в конкретную социальную среду. “Л.” вырастает из среды, из истории, из культуры. Поэтому в ней есть редкое качество — панорамное видение.

Центральный персонаж пьесы Лев Троцкий, на первый взгляд — фигура едва ли своевременная. С другой стороны, кто как не Троцкий может служить олицетворением революции, ее террора, ее старости, ее разочарования. Ее жертвенности. В пьесе есть воздух, есть чеканный ритм, есть стремление выйти к обобщениям, архетипическим моделям и ситуациям. Сама фигура изгоя, странника, вступившего в поединок с судьбой (она же история), действующего наперекор ее неумолимой логике и смиряющегося, в итоге восходящему к античной модели. Это, конечно, не байопик, хотя в ней и возникают фигуры вроде Фриды Калло, растиражированные мас-скульптом, не докудrama, хотя автор и оперирует реальными документами.

Этого не нужно бояться. Очищающий смысл революций важно понимать именно тогда, когда действительность дискредитирует эти смыслы, когда приходит время пожинать их последствия...

Пожалуйста, подождите.

Татьяна Джурова



Хроника

В 2014 году (а это официально Год культуры в России) в нашей стране возникло много различных социокультурных проектов, в том числе и разнообразных театральных программ и фестивалей. И многие из них предложены, организованы и проведены прежде всего усилиями независимых организаций, на основе общественных и негосударственных инициатив (хотя нередко и при поддержке и участии государственных и муниципальных структур и органов власти).

Этот же, 2014-й, еще и Год Шекспира. И в юбилейный (450 лет со дня рождения Барда) год состоялось несколько шекспировских смотров, разного уровня, направленности и тематики. Один из них прошел в первую неделю июня на площадках Театрального музея им. А.А. Бахрушина и ВЦХТ Минобразования России, а также "Театра юных москвичей" (ТЮМ) на Воробьевых горах.

Это фестиваль камерных профессиональных и студийных спектаклей "Только Шекспир". Инициатором выступила группа режиссеров и руководителей независимых театральных групп и редакция серии сборников новой драматургии для детей и молодежи "Я вхожу в мир искусства". В состав организаторов вошли: Шекспировская комиссия при научном совете "История мировой художественной культуры" РАН, Театральный музей им. А.А. Бахрушина, Всероссийский центр художественного творчества Минобразования и науки, некоммерческое партнерство «Содружество детских и молодежных коллективов "Первоцветы", Московский городской дворец детского (юношеского) творчества на Воробьевых горах и др. Фестиваль адресован широкому кругу специалистов и зрителей, но прежде всего студентам вузов культуры и искусства и гуманитарных вузов, а также учащимся школ искусств и творческих структур системы дополнительного образования.

Программа смотра включала спектакли самых разных стилевых направлений и видов сценического зрелища — драматических, пластических, музыкальных, кукольных.

Шекспир не по-музейному

В афишу вошли также презентации новых переводов пьес Уильяма Шекспира и циклы лекций и мастер-классов ведущих шекспироведов, искусствоведов, театральных педагогов. Причем лекции и мастер-классы строились на принципах открытого общения и диалога: слушатели и зрители наряду со специалистами различных сфер культуры и искусства участвовали в дискуссиях и обсуждениях. По существу, это были очень содержательные беседы о новых открытиях и путях научного осмысливания современной театральной трактовки произведений Шекспира. Практически после каждой лекции и мастер-класса, после каждого спектакля разворачивалось активное общение, и в этих публичных обсуждениях, в этом творческом диалоге с актерами и постановщиками, зрители действительно становились сотворцами спектаклей. По замыслу устроителей и организаторов фестиваля "Только Шекспир", камерный спектакль может по-настоящему состояться лишь в таком тесном взаимодействии с залом, когда не только участники постановок, но и зрители придут со своими представлениями о героях Шекспира, с желанием получить новые знания и со стремлением обменяться своими мнениями и художественными впечатлениями.

Об уровне и содержательности общения на этом смотре говорит сам перечень лекций и тех, кто их читал: "Шекспир на современной русской сцене" — доктор искусствоведения А.В. Бартошевич, председатель Шекспировской комиссии РАН; "Гамлет — герой прошлого, настоящего и будущего" — Э.И. Иванова, ведущий научный сотрудник Института художественного образования; "Эпоха Елизаветы I и шекспировские образы в английской живописи" — Н.Н. Ковалдина, зав. сектором Отдела эстетического воспитания ГМИИ им. А.С. Пушкина; "Режиссерский разбор трагедии "Гамлет" — профессор П.Г. Попов, кандидат искусствоведения; "Режиссерский разбор пьес У. Шекспира на примере текстов "Отелло" и "Ромео и

Джульетта" — н. а. России А.М. Вилькин, профессор; "Шекспризм А.С. Пушкина" и "Шекспир и новые информационные технологии в России" (инфопроекты МГУ) — Н.В. Захаров, ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН; "Крытые театры шекспировского Лондона" — В.С. Макаров, доцент кафедры теории и практики перевода Казанского (Приволжского) ФУ.

Лекции о переводах Шекспира прочитали лауреат Государственной премии по литературе Г.М. Круэсков, поэт, эссеист, переводчик, и А.Н. Баранов, поэт-переводчик, лауреат премии им. О.Янковского "Творческое открытие". Огромный интерес вызвали мастер-классы "таганковцев": "Жест-метафора, мизансцена-метафора, предмет-метафора" на материале пьес Шекспира — актер и режиссер И.Г. Пехович (лауреат международных фестивалей и руководитель лаборатории "Система Грановского — Михоэлса") и "Историческое фехтование" — актер Театра на Таганке К. Любимов (неоднократный чемпион России и Европы по историческому фехтованию). Признаки мастер-класса имела и лекция "Аудиофильм. Творческие возможности. Технология. Перспективы" (на примере пьес Шекспира) — ее прочитал Д.Б. Семенов, художественный руководитель Театра музыкальной драмы.

Теперь несколько слов о спектаклях фестивальной программы. В афише их было четырнадцать — и довольно масштабные для камерных постановок, сложные и объемные в сценографии, и очень лаконичные по замыслу и минималистскому исполнению, и многофигурные, и моноспектакли. Один из инициаторов и организаторов фестиваля, актер и режиссер "любимовской" Таганки Эрвин Гааз представил два моноспектакля и в обоих вышел на сцену как актер — "Фунт правосудия" (по "Венецианскому купцу") компании "Пан-Арс", в режиссуре Р. Михеенкова) и "Ричард II — Монодrama" (здесь Э. Гааз выступил и в качестве постановщика). И еще одну работу в афишу смотря Э. Гааз представил как режиссер: "Фальстаф" творческого центра "7biog" (оригинальное, на трех ак-



Восемь обиженных ведьм

Автора пьесы “Шесть черных свечей” шотландского прозаика, поэта и драматурга Деса Диллона на его родине уже давно называют культовым писателем. Ему 54 года, и за четверть века творческой деятельности он выпустил поэтический сборник, написал семь романов и более дюжины пьес, сделавших его желанным автором для театральных коллективов.

В России Диллон стал известен в первую очередь как прозаик. В 2006 году издательство “Фантомпресс” выпустило его роман “Шесть черных свечей”, который вызвал живой интерес у читающей публики (стоит только заглянуть на форумы и в комментарии). Но самое необычное в “Свечах” то, что уже с самого начала они писались как пьеса, уже потом превращенная в роман. И теперь уже профессионалы российского театра смогут оценить драматургический талант Деса Диллона.

В его прозе и пьесах присутствует удивительное сочетание фактуры будничной жизни и фантастики. Еще в юности он решил для себя, что “самый лучший алкоголь и самый сильный наркотик — это воображение”. Но творческое воображение Диллона “ходит ногами” по реальной земле и всматривается в реально живущих вокруг людей. И герои его, как правило, обычные работяги из простых семей и неблагополучных районов. Например, в комедии “Голубая курица” рабочие после закрытия сталелитейных заводов ищут выход: что им делать и куда податься — и находят. Они решают разводить кур! А в комедии “Монахи” команда шотландских строителей отправляется в Италию работать в монастыре. Не случайно Дес Диллон в 1995-м году получил премию “Лучшая шотландская книга года” за повесть “Я и мой друг Гэл” в конкурсе произведений, описы-

вающих современную Шотландию. Кстати, эта повесть впоследствии была превращена в мюзикл.

Но назвать пьесы Диллона “бытовухой” язык не поворачивается. Будничную реальность и подробный быт он компенсирует черным юмором и мистикой. Его мистика уходит корнями в ирландский и шотландский фольклор и дохристианскую мифологию и нашим отечественным ухом и глазом воспринимается как экзотика.

В комедии “Шесть черных свечей” десять персонажей, и восемь из них женщины: бабушка, мамаша и шесть взрослых сестер. Все они не слишком умны, уже не очень молоды и каждая обижена жизнью. Между собой эти женщины все время грызутся и собачатся, но если кому-то из них становится плохо, все несутся на выручку. Старшую сестру Кэролайн бросил муж, и женский клан собрался решать ее проблему. Ситуация заурядная, если бы не одно “но”: все женщины этого рода — ведьмы, и собрались они вместе, чтобы совершить мистический ритуал отмщения неверному супругу. Имеет ли реальную силу их колдовство? Могут ли они своими манипуляциями навредить мужчинам? Кто знает. Но то, что в результате их ведьминских “плясок” банальная мелодрама превращается в гремучую черную комедию — это точно.

Есть еще у этой пьесы одна особенность, которая может стать испытанием для театра, — язык, который блестяще воспроизвел по-русски переводчик Игорь Кавказский. Речь героинь экспрессивная, живая, грубая, изобилующая сленгом — такую сымитировать невозможно. И важная деталь: очень часто героини говорят вместе — втроем, вчетвером, ввосьмером, одновременно отвечая друг другу на все вопросы сразу. В общем, как и бывает в женских компаниях.

Марина Котеленец

Информация



Хроника

Окончание. Начало на с. 137

теров, прочтение "Генриха IV"). По мысли постановщика, этот сюжет сейчас звучит необычайно актуально — о двуличности политиков, властителей, которым чужды любые понятия о чести, справедливости, верности... "Таганковцы" вообще были широко представлены в программе фестиваля. Например, Игорь Пехович предложил вниманию зрителей свою композицию "В наш век слепцам безумцы вожаки" (по мотивам "Короля Лира" и "Гамлета"), Лаборатория "Система Грановского — Михоэлса").

Название фестиваля "Только Шекспир" совсем не означало, что к показанным спектаклям не приложили руку современные авторы и интерпретаторы. Ряд постановок в афише являлись композициями на определенную тему на основе шекспировских пьес, созданными, как правило, руководителями представивших их коллективов. Нередко эти спектакли смотрелись как весьма радикальный поиск новых концептуальных решений и "актуального" театра. Это, например, такие работы, как "Гамлет. Принц Peace. Датский" (проект Творческой лаборатории "Эскизы в пространстве"); "Вокруг Шекспира" театра-студии "Академия ХМ" (МБУ РМ "Молодежный центр", режиссеры М. Змиевский и И. Есина); "Гамлет. Хроника одной ночи" (Московский театр "Событие", режиссер В. Чубисов). Литературной основой необычной композиции, где декорациями служат картины — портреты персонажей шекспировской эпохи, стали не только фрагменты шекспировских пьес, но и его сонеты, а все роли только женские ("Леди Шекспир") сыграли Театр Ники Косенковой "НИКИНДОМ" в ее же режиссуре. Ника Косенкова, актриса, режиссер, педагог, разработчик оригинальной системы голосовой подготовки актеров, опиравясь именно на свою систему, попыталась обрисовать то, как в шекспировских пьесах очерчен мир женщины.

Были в афише смотра и спек-

такли, которые при всех новаторских поисках режиссеров все же можно причислить к "традиционным" направлениям сценического искусства: "Гамлет", версия в двух частях режиссера А. Горбатого — "Театральная студия 29" студенческого театра Высшей школы телевидения МГУ; "Чума на оба ваши дома" по пьесе Г. Горина театра-студии при Институте психологии им. Л. Выготского, РГГУ (режиссер И. Слободчиков); "Двенадцатая ночь" — театр "Русский Терем", режиссер А. Громов; "Лир. Сцены из трагедии" — театр-студия "АПРИКТ", режиссер В. Сорокин.

Увидели зрители и вполне себе молодежно-залихватскую версию шекспировской пьесы — на сцене весьма известного и маститого театра "У Никитских ворот" — "Эй, Джулъетта!" в постановке А. Молотова.

И совершенно неожиданным оказался "японский спектакль по шекспировской канве" творческого объединения "Гнездо" в режиссуре его худрука А. Гнездилова — "Киёцунэ". Автор пьесы Дзэами Мотоки (1353—1443), перевод Т. Соколовой-Делосиной. Сюжет, основанный на реальных событиях средневековой истории Японии, таков: во время гражданской войны между кланами Минамото и Тайра знаменитый и успешный военачальник неожиданно и без объяснения причин кончает с собой. Его близкие не только убиты горем, но и не понимают мотивов, которые подтолкнули героя к самоубийству. Такова завязка этой истории, в которой текст пьесы театра "Но" конца XIV — начала XV века соединяется с монологами героев Шекспира. В сценическую редакцию театра постановщик Александр Гнездилов ввел фрагменты трагедий Шекспира "Макбет" (перевод Б. Пастернака) и "Гамлет" (перевод Н. Полевого), стихотворения Иосифа Бродского и Минamoto Масамити. Обсуждение спектакля вылилось в коллективные размышления о взаимодействии культур, эпох и "перекличке" авторов.

Так что, как видим, фестиваль "Только Шекспир" получился весьма сдержанно-активным и внутренне масштабным. Когда инициаторы "бросили клич" и обозначили замысел, то получили активные и заин-

тересованные отклики тех, кто стал участниками и партнерами смотра. Хотя, конечно, многое пришлось делать, что называется, "на коленке". Увы, от СТД РФ и Департамента культуры и искусств Москвы удалось получить лишь туманные обещания об "информационной поддержке". Не удалась и попытка краудфандинга — так называемого "народного" сбора средств по принципу "с мира по нитке". Однако сам перечень тех, кто стал партнерами в проведении смотра, говорит о том, что идея такого проекта оказалась продуктивной и увлекательной для многих. И еще несколько слов к итогам смотра. Как сказано в начале этого текста, многие спектакли и лекции прошли на площадках Театрального музея им. А.А. Бахрушина. То есть не только в привычном всем зале лектория, но и в настоящем, хотя и не совсем обычном театральном пространстве. Театральный музей обзавелся своей сценой! Временно, с помощью энтузиастов-театральщиков, специалистов по свету и звуку, и при дружеской поддержке некоторых фирм по сценическому оборудованию, знаменитый старинный каменный каретный сарай, входящий в комплекс зданий музея, был превращен в место для театральных действ. Этому дворику между основным зданием музея и каретным сараем и так-то был красив: среди плиточной отмостки — прихотливо изгибающееся дерево на фоне древней стены фигурной краснокирпичной кладки с замысловатыми архитектурными украшениями. Но теперь некоторые из этих слов надо писать с большой буквы, примерно так: камерная сцена "Каретный сарай". Потому что если во время смотра "Только Шекспир" эта площадка обозначалась как "летняя сцена", то теперь она будет не временной, а постоянной — руководство и сотрудники Бахрушинского музея, что называется, вошли во вкус — и удалось изыскать средства на то, чтобы по-настоящему оборудовать пространство каретного сарая и сделать так, чтобы спектакли там можно было показывать круглый год.

Валерий Москвитин

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Пациент скорее мертв, но жить обязан

*“День Победы” по пьесе М. Дурненкова
“Сны о войне” в Театре на Таганке*

Это проект Группы юбилейного года, хотя режиссер Юрий Муравицкий и драматург Михаил Дурненков в ее состав не входят, а сам спектакль Театру на Таганке и его славному прошлому не посвящен. Напомним, что Группа юбилейного года (режиссеры Дмитрий Волкострелов, Семен Александровский, Андрей Стадников, художник Ксения Перетрухина, театроведы Анна Банасюкевич и Елизавета Спиваковская, Дмитрий Ренанский, менеджер Анастасия Могинова) была создана для организации постановок и выставок в честь 50-летия легендарного театра. Создатель театра Юрий Любимов покинул Таганку и юбилей отмечал в Театре им. Вахтангова, артистом которого был многие годы. В этот кризисный момент выпускники Школы театрального лидера предложили программу, в которой особая важность придавалась категории памяти. Они предлагали не отмечать и торжествовать, а помнить и думать, рассматривать документы и свидетельствовать.

Премьера “Дня Победы” состоялась ровно 9 мая, когда весь город был увешан красными флагами и георгиевскими лентами, а из окон проезжающих машин свешивались российские флаги. Как раз в этот момент большая часть российского общества упивалась пафосом страны-победителя. И даже невинные посты-воспоминания о дедушках-бабушкиах, написанные в бытовом ключе, определенной частью аудитории воспринимались весьма враждебно. “О войне с пафосом или никак” — так можно было бы сформулировать девиз многих людей во время празднования Дня Победы этого года.

И вот в это время на сцене Таганки сидел похожий на слезящийся камень дед — ветеран войны в исполнении таганковского ветерана Феликса Антилова — и молчал почти весь спектакль. Впрочем, в finale он произносил речь на празднике. И неожиданно это была речь живого человека, а не автомата с орденами на лацканах, идола, к которому можно возложить цветы. Небольшой монолог, стилизованный под верbatim, рассказывал о настоящем: окно старика расположено так высоко, что из него видно только небо, иногда крыло промелькнувшей на мгновение птицы, но вот прошлого, войны из его окна, из его настоящего, не видно; сны перестали сниться.

Зато они снятся его детям. С этого начинается спектакль. Нынешние молодые и среднего возраста люди поднимаются на маленький

круглый подиум и попеременно рассказывают, как война выглядит в их снах. В заключение — важная мысль: только на войне можно стать убийцей и при этом не сойти с ума.

Впрочем, этот оптимистичный тезис дальнейшим действием полностью опровергается. Все происходящее рассказывается главным героем на приеме у психоаналитика. Так что история вряд ли претендует не только на объективность, но даже на правдивость.

Сочинив сюжет о копирайтере Семене (Дмитрий Высоцкий), Михаил Дурненков начал исследование травмы всего нашего общества — пережитого, но непрограммированного насилия, террора и страшной войны.

Насколько взнервлен и внутренне взбудоражен Семен, настолько спокоен и скуп на эмоции его alter ego Гриша (Михаил Лукин), якобы бывший друг Семена и уроженец одного с ним провинциального городка. Главная коллизия отношений друзей — чувство вины, которое испытывает Семен: когда-то он увел невесту друга и уехал с ней в Москву.

Все происходящие на сцене события — символические. Бесконечная и неизбытная вина, раздвоение личности, охота за ветераном, похищение, убийство, один дед, который был охранником у другого, в семейной истории героя. Именно так, с точки зрения

чувства и символических деталей, трактует сюжет и детали сна фрейдовский психоанализ. Хотя в применении к этому спектаклю было бы уместно вспомнить о психодраме Морено. Этот метод психотерапии был изобретен как раз для реабилитации участников Первой мировой: коллективная беседа анонимных участников, когда мучительную и травмирующую ситуацию одного из больных разыгрывают с его слов другие участники группы. Важно не только то, что больной видит свою драму со стороны, но и те чувства, которые испытывают разыгрывающие. В finale они делятся ощущениями от роли, принимают чужое в свой опыт. Именно ощущениями, а не мыслями, говоря только о себе и не судя другого. И это общее проживание индивидуальной мучительной ситуации помогает боль изжить, болезненное трансформировать в благотворное.

Такая примерно роль отводилась зрителю на этом необычном военном спектакле. "Глас народа", прозвучавший со сцены, не был, в отличие от настоящих участников психодраматических встреч, сочувственен и полон уважения к пациенту. Психиатр или психоаналист — что важно, невидимый, имеющий только голос, но не имеющий для зрителей тела и лица — спешит всю историювести к банальности. Ничего особенного. Все так живут. Пациент скорее мертв, но жить обязан. К жизни высшими авторитетами приговорен.

Пространство сна на сцене весьма реалистично. Справа комната — диван и стол. Слева — пластиковые перегородки офисной переговорной. В глубине — березки и огромный железный остов Звезды Героя — общенародный символ большого национального праздника. Если приглядеться, можно заметить, что на самом деле воплощенная в праздничных символах война пронизывает и интерьер современной квартиры (художник Ирина Корина). Бумажный светильник напоминает гвоздичку, а кресло-мешок сделано из защитной ткани. Война незаметно вошла в нашу плоть и кровь.

Сновидческая реальность сделана в традициях голливудского кино о смешении реальностей, когда герой, переживший травму, раздваивается, воображает себя другим, теряет самоидентификацию. Образцы — от Линча до Терри Гиллиама и "Других" Александра Аменабара. Но главный кинотекст здесь, конечно, "Бойцовский клуб" Дэвида Финчера. Все это смешано с отечественными постмодернистами Пелевиным и Сороки-

ным. Коктейль рассчитан на культурный бэкграунд жителя мегаполиса. Он сделан узнаваемым, порой шаблонным, чтобы зритель сразу насторожился и не принимал происходящее за чистую монету — события, происходящие в реальной действительности.

От Пелевина тут ситуация рекламной компании и герои — команда ушлых и одновременно таинственных пиарщиков, связанных мистическим образом с тайными пружинами, управляющими жизнью нашей страны. Главного героя Семена (Дмитрий Высоцкий), редактора на телевидении, зовут в некую компанию придумать сценарий праздника Дня Победы. У него в команде еще двое профессиональных пиарщиков, которые отказываются называть свои имена. Это Первый (Иван Зосин) и Второй (Теймураз Глонти). Актеры играют их на контрасте. Один серьезный и острый, второй — веселый и обаятельный. Конкуренты, они постоянно спорят, а иногда чуть не грызутся друг с другом. Есть сексуальная секретарша, опекающая Босса, — Анна Басова. Потом она начинает опекать и главного героя тоже. Босс — Роман Стабуров — властный и немного странного толстяк, у которого "все схвачено". При этом он порой производит впечатление нестабильного человека, за железобетонной внешностью которого скрывается псих, склонный к мистическим озарениям (вспомним "Капитал" В. Сорокина). У него есть способность принимать сигналы от Родины — с помощью антенны, растущей в спине.

Обычный офис с тонкими белыми перегородками и куллером с водой неожиданно для героя исчезает и сменяется полутемной квартирой. Откровения, которые посещают героев в этом месте, высказываются ими на маленькой круглой сцене. Впрочем, никакого оригинального сценария праздника они придумать не могут, так или иначе, выходит набор стандартных клише. Гораздо важнее оказывается откровение другого рода. Второй рассказывает, как однажды во время общего мозгового штурма в преддверии дедлайна при свете дня и сидящих вокруг коллегах его посетил тигр. Настоящий. Так он не выдержал и дал ему в морду. Сон дал трещину. Оказалось, тигра наняли коллеги. Так что хочешь знать правду — будь готов прорвать оболочку. В момент этой галлюцинопогенной сцены режиссер включает песню группы "Аукцион" — "День Победы", музыкальный текст о самоидентификации.

На такой же, по сути, шаг решается Се-

мен. Окружающему мороку — всем этим надевшим с детства штампам по поводу Дня Победы вроде шариков и гвоздичек он решает противопоставить настоящего ветерана. Старого, с постоянно слезящимися от болезни глазами, целыми днями сидящего просто в кресле. Семен просит Гришу (Михаил Лукин) “одолжить” старика для праздника. Тот отказывается категорически, даже за деньги. Для Семена очень важно Гришу, своего alter ego, победить. Для него идет дуэль не на жизнь, а на смерть. Их соперничество давнее, неизвестно с чего начавшееся, и скорее всего детское. Гриша, всегда с внутренней ухмылкой, держит Семена на дистанции. Бесконечная усмешка превосходства читается на его лице. День Победы для Семена — это и день победы над собой, над своим внутренним врагом. Поэтому он готов на все (“мы за ценой не постаем”) и старика выкрадывает. Потом оказывается, что он готов и на большее — на убийство Гриши. Пусть потом и выясняется, что у него раздвоение личности и Гриши никогда не существовало. В финальной сцене руки Семена буквально в крови. Акт ненависти к другому, к себе — возвращаемся к началу: так можно ли убивать, пусть на войне, и не сойти с ума? И что такое победа на самом деле, как ее праздновать?

Монолог Старика очень короткий. Очень искренний. Он бессодержательный, но это тот самый прорыв в реальность из сна, из потока идеологизированных слов, которые как облака сахарной ваты залепляют пространство. Загорается декорация — неоновым светом вспыхивает огромный орден на заднике. Звучат аппаратные. При этом актер на сцене один.

Контраст шума подразумеваемой толпы и одиночества создает атмосферу душевной доверительности. Феликс Антипов за одну или две минуты сценического времени создает образ человека очень свободного. Ощущается перехватывающее горло волнение этого старика, его открытость и его искренность. Образ полностью реалистический и в то же время в реальности почти не встречающийся. Это действительно какой-то идеальный старик. Не зря за него так хватается Семен. Ему не снятся сны. Он ни о чем не думает, его голова пуста, как то небо, которое он видит. И это синее небо — единственная реальность, которая в Дне Победы есть. Жизнь, победившая смерть.

Ставка Гриши оправдывается, праздник удался, и компания выходит на новый уровень. Однако, согласно амбивалентной логике сна, его победа оборачивается полнейшим крахом: Гришу не берут в команду, иными словами, в светлое будущее, за которое он так боролся. Согласно логике сильных, у него ничего нет, никаких способностей, никакого ресурса. Такой же диагноз ставит врач, у которого он пытается получить “отпущение грехов” — живите дальше, в вашем случае нет ничего особенного.

Михаилу Дурненкову и Юрию Муравицкому удалось то, что так редко получается сделать в нашем театре. Поставить спектакль о неизжитой и неосознанной травме нашего общества, болевой точке, ставшей мучительным комплексом, — Дне Победы. Редкий спектакль, в finale которого театр предлагает зрителю пожалеть самих себя.

Татьяна Купченко

Мимолетная жизнь под вечной луной

“Игры на крыше старой мельницы” Б. Мантаева¹ в РАМТе

В прошлом году на конкурсе современной драматургии им. В.С. Розова “В поисках нового героя” одним из победителей стала пьеса дагестанца Биймурзы Мантаева “Игры на крыше старой мельницы”. Летом этого года на площадке “хозяина” конкурса — РАМТа — в Черной комнате прошла премьера по этой пьесе. Основные постановочные решения — как бы “поперек” пьесы и ее фабулы. И в то же время, парадоксальным образом, спектакль вписывается в основные идеи драматурга.

Текст этой пьесы довольно объемный, она в двух частях, и все четыре персонажа — весьма пожилые люди, сильно за семьдесят, а то и под восемьдесят. Молодой режиссер Галина Зальцман все роли отдала молодым актерам. А

весь спектакль укладывается в одно действие и идет чуть меньше часа. Крыша старой мельницы у автора — некий рубеж (и как бы мост) между земным, между суетой людей на земле и возвышенным миром высо-

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2014 г.

ких чувств и небесного закона. А символом этого закона выступает луна, которая то скрывается за тучами, то являет свой лик, наблюдая за перипетиями отношений героев сюжета. И таким же знаком вечности и неизменных высших устоев — только невидимым — является то возникающий, то исчезающий шум горной реки, словно бы низвергающейся в земной мир людей прямо из поднебесья. Стержнем интриги автор взял простой, совершенно бытовой, житейски заземленный повод: двое престарелых друзей-соперников пришли к третьему — мельнику, их общему другу-сопернику, самому мудрому в селе человеку, чтобы выяснить в очередной раз свои отношения и решить давние споры. Но по сути “Игры на крыше старой мельницы” — это притча. Да, с “горным антуражем” и с “восточными мотивами”, но притча, законы которой автор выдерживает и во всем строе текста, и в каждой его детали. Здесь до уровня символов поднято и то, что два друга женились на двух сестрах, и что “самый умный на селе” — мельник, и что за плечами у друзей — великая всемирная война... И то, что друзья приходят к мельнику раз за разом едва ли не каждой ночью и заводят разговор все об одних и тех же нерешенных делах, и сама ночная встреча каждый раз строится по ритуалам гостевания — что сначала подать к столу и как подать, как есть плов и хлеб, и как угоститься принесенной черешней — все это тоже несет в себе признаки притчи. Вообще весь сюжет, все общение персонажей в пьесе выстроено как неспешный, вневременной обряд. Повод для спора, который открывается в сюжете далеко не сразу, символичен: мельник должен рассудить, кому же из двух друзей по праву достанется на кладбище участок для могилы.

Текст содержит порой откровенно ироничную усмешку, а подчас — тонкий, по-восточному витиевато-скрытый юмор. И юмор, и многие повороты фабулы и извины препирательств строятся на очень простых, бытовых житейских подробностях, а иногда и на откровенно обыгрываемой физиологии старости.

Пьесу, кстати, “впускаешь” в себя не сразу. Она разворачивается медленно, временаами кажется слишком неспешной, многословной. Но в какой-то момент текст втягивает читателя в себя раньше, чем читатель открылся тексту — и рефrenы в сюжете уже не кажутся повторами, а ощущаются как новые грани истории. И в какой-то миг начинаешь ощущать себя внутри мира, созданного авто-

ром. Мира, в котором и этот юмор, и препирательства героев, и даже поводы для споров — не более чем игра, демонстративно-показательная театральность, которая свойственна сельскому быту любого народа и особенно заметна в южных селениях. А речь идет о том, что в играх с вечностью человек должен успеть разобраться со своей совестью и успеть сказать себе правду о себе...

В спектакле РАМТа, где у молодого постановщика Галины Зальцман принципиально, концептуально, так сказать, молоды и все исполнители ролей, игра — баловство, игровое лукавство во взаимоотношениях персонажей становится не просто интонацией-краской, но важным стилем и смыслообразующим ходом. До размышлений ли о вечности тут, когда все так молоды и не скрывают свою молодость? И всякие разговоры о возрасте, о грузе лет, об огромном жизненном опыте — это тоже “такая игра”. Молодые люди как бы играют в то, что у них “все уже было”. Представим, что у нас уже все в прошлом, все за плечами. И как же тогда... этот огромный мир и мы в нем?

Персонажи в спектакле предстают этакой дворовой компанией молодых людей, которые выясняют: кому из троих парней отдаст предпочтение девушка? И почему она все-таки выбрала мельника и осталась верна ему? В пьесе имена персонажей указывают на некий важный признак: Толстый Атак, Хмурый Хасан, Светлый Сулейман, Красивая Лейла. В программке спектакля это просто Атак (Дмитрий Бурухин), Хасан (Денис Фомин), Мельник (Дмитрий Кривоцапов) и Лейла (Анастасия Прокофьева).

Антураж действия предельно условен. Художник Саша Новоселова выстроила прямоугольный подиум, ограниченный невысокими бордюрчиками. Перешагивая эти бордюрчики, персонажи оказываются на “крыше” или сходят с нее, а проходя сквозь дверь на заднем плане, уходят в дом или возвращаются из него. Луна — просто огромный софит, то усиливающий, то убавляющий яркость. И еще есть такая вот конструкция — тонкая стойка, а на ней что-то вроде велосипедного колеса. То ли символ прядки, то ли мельничного колеса. А когда спицы вертящегося колеса расшвыривают во все стороны блики от луча софита — это как бы блеск и мерцание речной раби под луной или вращение звезд на небесном своде. Наряды персонажей — современные, городские, но в каждом есть какие-то элементы, которые отсылают нас и к сельскому быту, и к облику гор-

цев. (А “зеленое выходное платье” Лейлы вообще вне времени и национальности, это просто красивое платье.) “Мешки” Атака и Хасана (так по пьесе) в спектакле — просто современные ранцы, то ли туристические, то ли школьные, то ли военные.

При этом в тексте пьесы опущены практически все военные линии и многие другие линии прошлого персонажей, а также все физиологические подробности возраста. Но сохранены основные перипетии взаимоотношений героев. Сохранено в тексте все, что позволяет развивать игровые принципы общения и ироническую интонацию повествования. Режиссер вместе с актерами и постановочной командой отбирает-оставляет только то, что именно ему кажется важным как инструмент сценического рассказа. А дальше... дальше начинаются маленькие сценические чудеса. Все четверо молодых артистов действуют слаженно и в унисон — действительно, как очень хорошо сыгранная команда, маленький, но крепко сколоченный ансамбль, в котором каждый тонко и точно ведет свою партию, умело сообразуясь с остальными участниками и создавая общую мелодию. И каждый предмет становится не только тем, чем его обозначают в рамках событий, а каким-то неожиданным “сосудом чудес”, “сумкой фокусника”. Потому в постановочном решении так важна работа художника по свету Сергея Скорнецкого: игры со светом в этой постановке — не только смысловые и интонационные спецэффекты, обозначающие перемену места действия и

движение ночного времени. Это еще и знаки перемен судьбы, знаки вечности. А все вместе прочитывается в обобщенном возвышенном ключе.

Тонкая, нежная, ироничная, без всякого педалирования игра артистов, легкий, ясный строй спектакля почти сразу захватывают зрителей и делают их соучастниками судеб персонажей. И в итоге, по какому-то своему, замысловатому, но достаточно прозрачному пути спектакль возвращается к авторским идеям пьесы.

Вот молодые люди порой язвительно, порой любовно “подкалывают” друг друга, выясняя: что держит человека на плаву в жизненных передрягах? Четверо персонажей как бы пытаются представить себе: а если бы на нас свалилось то-то и то, какими бы мы оказались в сложных ситуациях? Что поможет сохранить в себе достоинство и честь? И перед лицом вечности — что важнее? Ответ тот же, что и в пьесе: верность дружбе, терпимость, уважение друг к другу, желание понять. И стремление, способность творить чудеса для любимого. В финале спектакля в темной стенае, служившей задником и “ночным” фоном действия, раскрываются высокие проемы, сплошь перекрыты алыми розами. Этот цвет великолепно гармонирует с праздничным зеленым платьем любимой жены мельника Лейлы. И нежным, легким, празднично- теплым остается “послевкусие” от спектакля.

Валерий Бегунов

Еще одни торги по-чеховски

“Русское варенье” Л. Улицкой в театре “Вишневый сад”

Новая постановка этой пьесы Людмилы Улицкой лишена авторского подзаголовка “Afterchekhov”¹, и это не случайно. В спектакле опущены многие цитаты из чеховских пьес, прямые намеки на родство персонажей “Русского варенья” с Гаевыми и Прозоровыми.

Тем не менее, нет сомнений, что, создавая пьесу, Л. Улицкая как будто собирала конструктор из деталей и черт чеховских образов, причудливо преломляя их через реалии времени или порой даже выворачивая наизнанку. Так, мать обширного семейства, единственная кормилица трех дочерей Наталья Ивановна, за гроши переводящая пухлые дамские романы своей невестки, выполняет здесь функции дяди Вани, а модная писательница

Евдокия Калугина — профессора Серебрякова. Брат Натальи Ивановны, отставной математик Андрей Иванович Лепехин, прощающий за гроши родовое гнездо (обширный дачный участок), чтобы вслед за возлюбленной укатить за границу, совмещает в себе мотивы Любови Андреевны Раневской и Андрея Сергеевича Прозорова. Функции затейницы Шарлотты Ивановны, скорее всего, перешли к Лизе, младшей дочери

¹ После Чехова, вслед Чехову. (Англ.)

Натальи Ивановны, а Константин, муж средней дочери, соединил в себе причуды Пети Трофимова и Епиходова с его “двадцатью двумя несчастьями”. Знанием “лишних иностранных языков” (подобно Ирине Прозоровой) здесь нагружены и Наталья Ивановна, и ее средняя дочь Елена. Несколько разжиженного, упрощенного Ермолая Лопахина можно увидеть как в бизнесмене Ростиславе (муже Евдокии), так и в дачном плотнике Семене — не случайно каждый из них в finale пытается овладеть дачным гектаром.

Режиссер-постановщик Николай Попков отнюдь не делает акцента на чеховских мотивах. В поставленном им спектакле герои — наши современники, типовые, как квартиры стандартных серий, обремененные высшим образованием (за исключением, возможно, пройдохи-плотника) москвичи. Как ни парадоксально, после сведения к минимуму цитат из чеховских пьес комедия Л. Улицкой оказалась живой, персонажи — узнаваемыми. Здесь и рвач-мастеровой Семен (Игорь Бровин), впаривающий непрактичным дачникам филенчатую дверь для дощатого сортира, и умно, строго разговаривающая, кичащаяся своим аристократическим происхождением, постоянно воспитывающая взрослых детей Наталья Ивановна (Евгения Миронова), и самодовольная “домоправительница” тетушка Мария Яковлевна (Людмила Кожевникова), и увлеченная религией и почвенничеством старшая из трех сестер незамужняя Варвара (Варвара Иванова). Импозантный в прошлом учений, пенсионер Андрей Иванович (Рифат Сафиуллин) по ночам пьет водку (здесь можно уловить аллюзию на Астрова с дядей Ваней).

Как уже отмечалось критиками, в этой комедии Л. Улицкой нет ярко выраженного главного героя. Более того, в отличие от чеховских пьес, здесь персонажи даже не вызывают сострадания — каждый из них слишком сосредоточен на себе, на своих эгоистических интересах. Собственно, в спектакле они и сыграны такими — самовлюбленными, не слышащими других. И хотя сын Натальи Ивановны Ростислав (Сергей Ковалев) вроде

бы спасает семейство от бездомности и нищеты, купив родичам новую дачу — особняк на Новорижском шоссе, и даже исправляет опрометчивый поступок своего дяди, по сути подарившего дачу проходящему, все же и он не вызывает симпатий: жесткий делец, скрупулезно отмеряющий свое время и деньги самым близким людям, как будто лишен всяких сомнений и вообще человеческих чувств.

В спектакле театра “Вишневый сад” по сравнению с текстом Л. Улицкой, написанным более десяти лет назад, меньше буффонады и острот, меньше кричащих реалий “лихих девяностых”. Произведение звучит на сцене жестче, напоминая по беспощадности к героям горьковских “Дачников”. Ощущению безжалостности способствует и подчеркивание “низких” сторон быта. Неисправный унитаз то и дело гудит трубным звуком, дворовый туалет зияет пустым дверным проемом, а в последнем действии, как яркая заплатка на рубище, на нем висит нарядная лакированная дверь: именно дощатая уборная становится центром композиции в декорациях последнего акта (художник Владимир Боэр). Постоянно противно орет кот, не выполняя своих прямых обязанностей: в результате мышь попадает в вишневое варенье, которое пожилые героини пытаются варить для продажи за рубеж. В тексте пьесы и спектаклях по ней прошлых лет присутствовала и ненормативная лексика, которая в постановке Н. Попкова опущена без ущерба для содержания.

Светлое пятно в этом паноптикуме сегодняшних “лишних людей” (как выражается приспособившийся к современной жизни Ростислав) — младшая из сестер Лиза (Мария Малкова). Вопреки описанию в тексте пьесы, в спектакле она не выглядит толстой и безобразной. Это нормальная современная студентка, не лишенная, по ее собственным словам, “серого вещества” в голове. Она водит машину и даже промышляет виртуальным “сексом по телефону”, выполняет все поручения старших, всем помогает и всех утешает. Именно она олицетворяет какое-то будущее, если оно еще есть у представленных в спектакле не таких уж милых недотеп.

Ильдар Сафуанов

Привет из 60-х

“Старшая сестра” А. Володина в театре “Et Cetera”

В свое время Александра Володина часто упрекали в изображении “маленьких людей” и “неустроенных судеб”. И за это же любили драматурга и его пьесы, понятные каждому советскому человеку. В новой России они продолжают очаровывать публику своими простыми, но на удивление пронзительными сюжетами, узнаваемыми характерами, вечными вопросами и, конечно, легким ностальгическим шлейфом. “Моя старшая сестра” — одна из таких пьес.

Пьеса родилась, по признанию автора, из желания говорить о человеке, который “должен осуществиться”. Страстное желание дышать полной грудью: мечтать, любить, а проще говоря, жить. Здесь и сейчас. Создавая себя, раскрывая свои возможности, учась на своих ошибках. Тогда, в 60-е, это было нелегко. Непросто, пожалуй, и сейчас. Вот эту историю и рассказал режиссер Владимир Скворцов на сцене театра “Et Cetera”. И рассказал, конечно, по-своему.

Премьера спектакля “Старшая сестра” состоялась в Эфросовском (Малом) зале театра. Площадка выбрана как нельзя лучше, учитывая “комнатный” характер володинской пьесы. В ловких руках художника-постановщика Марии Рыбасовой небольшая сцена становится настоящей машиной времени и переносит нас в далекие, но еще не забытые 60-е.

Чувство единения с миром Володина захватывает уже при входе в зал: прямо через сцену, по красной ковровой дорожке, словно по коридору типовой советской квартиры, проходят зрители к своим местам. Вокруг них — сервант из темного дерева, железная кровать, пластмассовый Дед Мороз. И мы уже не сторонние наблюдатели, мы участники этой истории. Здесь стерты понятия “актера” и “зрителя” и нет границ между театром и жизнью. Завершающим штрихом становится монолог Нади (Мария Скосырева), обращенный в зал. “Любите ли вы театр, так …”, — цитирует она Белинского и с надеждой смотрит на своих гостей. В ответ раздается дружное “…как люблю его я!”. И Надя радостно бросается к своим единомышленникам.

Вся постановка В. Скворцова отличается своего рода гостеприимством. Он словно приглашает вспомнить время, которого мы (в большинстве своем) не знали. Вспомнить его таким, каким мы его представляем. Песни под гитару во дворе, которым хочется подпевать, крики домочадцев из окна, что заставляют нас обернуться.

Однако в размеренную жизнь героев, а вместе с ними и зрителей ураганом врываются

простые человеческие эмоции: долг борется с чувством, любовь с разумом. И, кажется, сам режиссер несколько теряется в многообразии жизненных коллизий. Он пытается ухватить их все, показать в равной степени ярко все обстоятельства, из которых складывается судьба героев. У него не “кричит” одна тема, а переплетаются многие. Складываются ситуации, сталкиваются характеры, рождаются конфликты. Они сметают на своем пути все и всех, раздуваются как мыльные пузыри, грозясь взорваться с оглушительным треском. Но неизменно тают под действием невидимой силы, почти незаметно, оставляя в воздухе легкий аромат нерастрченного напряжения. Серьезно звучит Надина “шутка” над Огородниковым, острее ощущается мотив самопожертвования, ярче прорисована борьба за свои мечты. Здесь важно все, и в то же время ничего не важно. Потому что перед нами сама жизнь со взлетами и падениями, где нет акцентов, но каждый день уникален, каждое событие значимо.

Старшая сестра в исполнении Марии Скосыревой не героиня мелодрамы и не жертва обстоятельств. Перед нами сильная личность с богатым внутренним миром. С ранних лет на нее возложена большая ответственность, но вместе с тем озорство молодости есть в ее воздушных движениях. Неловко примеряет она туфли на каблуке, неумело красит губы помадой, а потом вдруг строго следит за занятиями Лиды (Екатерина Егорова) и серьезно отчитывает Кирилла (Андрей Кондаков). Строгость, нежность, сомнение — вся палитра чувств использована актрисой для создания образа Нади. И от этих переливов еще острее чувствуется ее боль, ее печаль, ее разочарование. Ведь именно многогранность героини делает ее такой родной.

Интересна и актерская работа Екатерины Егоровой, исполнившей роль Лиды. Из дерзкой девчонки с двумя косичками-баранками она превращается в гордую девушку с пе-

чальными глазами. Актриса преображается: распускает волосы, расправляет плечи и нет уже тех надутых обиженных губ и наивно-решительного взгляда. Ее внутреннее становление буквально проходит перед нами. И вот предстает новая Лида, пережившая свою историю крушения надежд, Лида, которой можно сказать: “Я тебя уважаю”.

Спектакль “Старшая сестра” В. Скворцова получился настоящим, без излишеств и надрывов. Получился разным, так что каждый

здесь найдет свою тему. Получился вневременным, то и дело перекликаясь (явно и неявно) с шедеврами русской литературной мысли. Невидимой тенью следует за сестрами образ Наташи Ростовой, а сцена чаепития и полемики Кирилла и Ухова (Иван Косичкин) напоминает знаменитый спор нигилиста Базарова и его оппонента Кирсанова. Все это говорит нам о неизменности человеческой сущности. Меняются лишь обстоятельства, вопросы остаются те же.

Анастасия Чернышова

Смерть есть сон

**“Записки покойника” по “Театральному роману”
М. Булгакова в “Студии театрального искусства”**

Если бы герой булгаковского сочинения достопамятный Иван Васильевич посетил этот спектакль, он был бы изрядно возмущен и даже, вероятно, подумал, что в СТИ происходит бунт.

Сразу после первого звонка, еще до того, как зрители рассеются по креслам, в фойе партера слышатся “грохот, свист, крики, ругань и палят из ружей!”

В самом деле, художественный руководитель Студии Сергей Женовач, подобно Фоме Стрижу, режиссеру вымышленного Булгаковым Независимого Театра, воссоздал в театральном помещении атмосферу “столкновения масс”.

Эта “интродукция” показывает, какие потрясения послужили начинающему литератору Сергею Леонтьевичу Максудову материалом для романа “Черный снег” и основанной на этом романе пьесы для Независимого Театра.

В “Студии театрального искусства” соединили, казалось бы, несоединимое: следуя букве “Театрального романа”, сделали Максудова очень молодым литератором-дебютантром (в этой роли выступает начинающий актер Иван Янковский, внук покойного Олега Ивановича); с другой стороны, без обиняков назвали вещи своими именами: в постановке С. Женовача фигурируют роман “Белая гвардия” и, соответственно, пьеса “Дни Турбиных”, созданные М. Булгаковым в более зрелом возрасте.

“Театральный роман” — весьма плодотворный материал для инсценировок: диалоги и отдельные реплики сплошь красноречивы, остроумны и буквально просятся на сцену.

С другой стороны, довольно сложен драматизм произведения. Назвав спектакль “За-

писки покойника” (как в подзаголовке булгаковского произведения), театр подчеркнул, что внимание будет фокусироваться на главном герое. Практически все действие происходит в его каморке с балконом. Остальные герои будто являются ему в воспоминаниях и снах. Воспоминания и сны — важный элемент поэтики М. Булгакова, особенно часто встречаются эти мотивы в романе “Белая гвардия” и пьесе “Бег” (имеющей, как известно, подзаголовок “Восемь снов”). Восприятие реальности как кошмарного сна берет начало еще в ранних рассказах писателя, когда он действительно был начинающим литератором. Таким образом, использование мотива снов и воспоминаний в поэтике спектакля вполне оправданно.

Декорации и освещение (автор сценографии Александр Боровский, художник по свету Дамир Исмагилов) выстроены так, что комната Максудова временами превращается в гостиную Турбиных, кабинет Ивана Васильевича и даже репетиционный зал Независимого Театра. Фотографии, вначале развешанные по стенам, во второй части исчезают, и в перегородках зияют дыры, через которые в каморку заглядывают лица, вызванные кошмарами героя. Некоторые из них проникают в комнату — через дверь и иногда через люк в полу. Введен в произведение даже такой персонаж, как “Кошмар начинающего литератора” (его играет тот же актер, который исполняет и роль Ивана Васильевича, — Сергей Качанов).

Упор на трагической судьбе начинающего

литератора придал действию драматизм. При этом постановочный коллектив, по-видимому, сознательно принес в жертву часть блестящих диалогов и реплик-реприз. В спектакле почти нет присущей сатире Булгакова буффонады. Элементам гротеска, конечно, осталось место. К этому ряду кроме использования кошмаров и кошмарных персонажей можно отнести и исполнение роли секретаря Поликсены Торопецкой одновременно тремя актрисами (Катерина Васильева, Евгения Громова, Марина Шашлова). Эта героиня в самом деле выполняет сразу несколько функций: в качестве секретаря она одновременно печатает текст пьесы и изобретательно отвечает на телефонные звонки, а в качестве доверенного лица путешествующего по Индии Аристарха Платоновича (прототипом которого был В.И. Немирович-Данченко) передает указания актерам, дает поручения и устраивает выволочки техническому персоналу.

Максимально использованы возможности построения характеров центральных персонажей. Особенно выразителен образ Ивана Васильевича в необычайно достоверном воплощении С. Качанова: зритель как будто видит перед собой ожившего классика режиссуры. В точности такова — какой ее можно представить по тексту Булгакова — и истеричная театральная прима Людмила Сильвестровна Пря-

хина (Ольга Калашникова).

Воплощение не только центральной, но и некоторых других важных ролей доверено молодым актерам. Например, редактора Рудольфи играет Григорий Служитель, а управляющего материальным фондом Независимого Театра Гавриила Степановича — Александр Суворов, хотя думается, что Гавриил Степанович в этой постановке все же “не орел”.

С. Женовач включил в свою постановку и некоторые эпизоды из второго первоисточника — пьесы “Дни Турбиных”. Эти сцены возникают в воображении героя, и наяву — в процессе репетиций под руководством Ивана Васильевича, довольно точно, с элементами доведения до абсурда воссозданных по записям репетиций К.С. Станиславского и его книге “Работа актера над собой”. Как ни парадоксально, персонажи “спектакля в спектакле” Елена Тальберг (Мария Курденевич), Николка Турбин (Вячеслав Евлантьев), Шервинский (Дмитрий Липинский) и Лариосик (Глеб Пускепалис) порой выглядят даже более реальными, чем окружающие Максудова люди: трудно отличить, где явь, где сон, а где игра. В этом проявляется волшебство искусства театра, которое и завлекло начинающего литератора, и погубило его.

Ильдар Сафуанов

Страхи по старухе

“Старуха” Д. Хармса в театре “Около дома Станиславского”

На сцене стоит то ли огромный чемодан, некогда оливково-лимонного, а ныне побуревшего от времени цвета: то ли это небольшой шкаф, то ли вообще уменьшенная копия стандартного петербургского доходного дома. Или же это просто оригинально так устроенная кулиса, из которой выходит старуха с часами, она же, получается, и Сакердон Михайлович; выходит милая дамочка; выходит наконец чинарь Даниил, который здесь, собственно, и живет — видите маленькую рукописную бирку на крыше? Или все же дверце?..

Описывать так спектакль “Старуха” в театре “Около” просто. Пересказывать, если потребуется для пояснения, сюжет одноименного произведения еще проще, а смотреть — сплошное удовольствие. Хотя и не без изъяна: рано или поздно закрадывается страх то ли сомнения, то ли недоверия, а вместе с ним и мысль: что же хотел сказать художник? Что хотел показать вот этот нарочито беспечный, нескладно-долговязый и вместе с тем изящно-гибкий автор спектакля, он же режиссер, он же исполнитель главной роли актер Андрей Кочетков? Внешне, к слову, так напоминаю-

щий самого Хармса — недаром же и автограф последнего обэриута помещен на обороте программки. Здесь, кстати, и приписка, что перед публикой — “бессмысленное измерение вещей в одном дейме”. Грошево то есть ломаного зрелище не стоит по нынешнему курсу.

В том и беда, что реалии нашего дня нет-нет да влезают, или все же вываливаются, как те хармсовские старухи, в этот нарочито отстраненный, вневременной спектакль. Кто эта старуха, гротеско сыгранная Никитой Логиновым, откуда взялась, что

символизирует и на что же намекает? Поставленная аккурат в 75-ю годовщину со дня написания текста — одного из последних и загадочных, при этом самого, пожалуй, реалистичного произведения Даниила Хармса, повесть не может не вызывать таких вопросов.

Но Андрей Кочетков предпочитает на них не отвечать и даже лишний раз не заострять — он самозабвенно играет текст, следя, что называется, буквे его закона. Но на то он и провокатор, как называет его главный режиссер театра Юрий Погребничко, чтобы не быть тем, кем кажется на самом деле. Об этом говорит и костюм его эстетский — белый парусиновый, дополненный зеленым шарфом и в тон ему туфлями. Посасывая трубку, он одновременно похож и на прототип чинаря (см. шарж), и на гусеницу — ту, что появляется в конце этого произведения, и ту, что встречает вначале своего путешествия Алиса в Стране чудес. С какого же края откусить от этого повествования, чтобы приблизить его к сегодняшнему дню или же, наоборот, унести в прошлое? А это еще и с какого боку посмотреть на, кажется, уже бесменного партнера Кочеткова Никиту Логинова, играющего поочередно, повторюсь, и архетипическую старуху, и современного мещанина Сакердона Михайловича.

Впервые этот tandem на сцене “Около” появился еще лет десять назад в спектакле “Правда о Дон Кихоте и Санчо”, поставленном Александром Пономаревым по инсценировке Андрея же Кочеткова. Распределение ролей в нем было очевидно — идальго играл инсценировщик, оруженосца — по контрасту ему корпulentный Логинов. Из этой работы, похоже, и выросла, выкристаллизовалась нынешняя “Старуха” — недаром же в “Дон Кихоте” и цитировались вслух, и проецировались на задник сцены стихи Хармса, в частности “Я долго смотрел на зеленые деревья”.

Хармс стал необычайно актуален и популярен в минувшем театральном сезоне, причем как на российской сцене, так и на зарубежной. По ту сторону пока еще “зеленого забора” ее, “Старуху”, поставил Роберт Уилсон с Уильямом Дефо и Михаилом Барышниковым; по нашу сторону Хармса органично вплел в текст Рабле Константин Богомолов в “Гаргантюа и Пантагрюэль” на сцене

Театра Наций.

Но если у первого, насколько это можно судить, вышло искусство ради искусства, у второго — абсурд в законе, огромный и неприкрытый кукиш публике и депутатам, то в камерной постановке Кочеткова — тихий, но пронзительный вопль маленького человека. Эта тема не дает покоя Кочеткову и кочует с ним из спектакля в спектакль, от роли к роли. И здесь ему так хочется вперед, к большому и светлому будущему в компании с милой дамочкой, да темное проклятое прошлое, точнее старуха, не пускает. Тут примечательно, как персонажи Никиты Логинова даже внешне перекликаются с ныне повсеместно тиражируемыми картинами Васи Ложкина и Николая Копейкина — изображенными на них “совками”-упырями, символизирующими наше коллективное бессознательное, зыбучее и мрачное, как болото.

Что ж делать-то с такой ненасытной старушкой? Убить, подобно Раскольникову (а повесть Хармса, вписывающаяся в “петербургский текст”, и такую аллюзию, естественно, содержит), и покаяться? Или тащить с собою дальше в чемодане, надеясь, что кто-то ушлый умыкнет его на подъезде к станции Лисий Нос? Русь, куда ж несешь ее ты, дай ответ. Не дает ответа. А только автор — пока никто, как ему кажется, не видит — низко склоняет голову и шепчет: “Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь”. На этом автор временно заканчивает свое действие, считая, что оно и так уже достаточно затянулось. А была ли это молитва за здоровье или упокой, фантасмагория или слепок с реальности, каждый понимает по-своему — свобода откусить с любого края повествования тут предоставлена полная. И страха здесь тоже предостаточно.

P.S. Первым исполнителем ролей старухи и Сакердона Михайловича должен был стать 27-летний актер Никита Быченков, умерший от разрыва сердца во время спектакля “Надежда, Вера и Любовь...” на гастролях театра “Et Cetera” в Оренбурге. Теперь спектакль, поставленный к юбилею повести, играется и в его память, получив тем самым неожиданно трагическую рифму к хармсовскому тексту — в этих персонажах автор вывел своего друга Николая Олейникова, арестованного и погибшего за полтора года до написания “Старухи”.

Сергей Лебедев

Смешные люди

“Бесприданница” А.Н. Островского в Театре им. Вл. Маяковского

Это не первое обращение петербургского режиссера, руководителя “Небольшого драматического театра” Льва Эренбурга к драматургии Александра Николаевича Островского: в 2007 году его спектакль “Гроза” в Магнитогорском драматическом театре был награжден “Золотой маской” за режиссуру.

Сцена Театра им. Маяковского помнит “Бесприданницу” 1940 года (тогда он назывался Театром Революции), спектакль Юрия Завадского с Марией Бабановой в роли Ларисы. Нынешняя премьера удивила совершенно неожиданным прочтением классической пьесы.

Основной посыл новой сценической версии драмы Островского состоит в том, чтобы не просто доискаться до причин, побудивших персонажей совершать те или иные поступки (хорошо известные из канонического текста), но и каждого из них хотя бы частично оправдать. Для этого автор спектакля... дописал некоторые сцены.

В самом начале спектакля спустивший свои капитали и погрязший в долгах, уже не совсем “блестящий” барин Паратов (Алексей Фатеев) предстает перед нами во время серьезного разговора со своими кредиторами, которые, ни много ни мало, пытают его утюгом, приговаривая при этом, что, дескать, если Сергей Сергеевич им денег вовремя не вернет, то с Ларисой Огудаловой может случиться неприятность (как минимум обещана была экзекуция тем же раскаленным предметом).

Своя сочиненная режиссером “легенда” есть не только у Паратова, но и у Кнурова, и у совсем молоденького, чувствительного купчика Васи Вожеватова.

У Хариты Игнатьевны (Оксана Киселева) и Кнурова (Юрий Лахин) в прошлом был, как выяснилось, бурный роман, прерванный отъездом последнего на заработки. И вот теперь, возвратившись с полными карманами денег, он на коленях выпрашивает у Огудаловой-старшей прощения и признается ей во вдруг вспыхнувшей с первого взгляда сумасшедшей страсти к ее дочери.

Василий Вожеватов (Всеволод Макаров), друг детства Ларисы Огудаловой, оказывается, пылко и безнадежно в нее влюблен. Проиграв Ларису Кнурову, Вася в отчаянии сжигает только что приобретенную им у Паратова “Ласточку”, совершенно ему теперь ненужную — ведь только для Ларисы и старался.

Каждый из них, что называется, по-своему несчастен из-за невозможности быть рядом с

любимой женщиной — Ларисой Огудаловой. Если в тексте Островского смешным человеком называет себя только Карапышев, то в спектакле Эренбурга можно назвать смешными (иногда даже нелепыми) и других героев. Смешно смотреть, как Кнуров, явно тяжело больной человек, безуспешно пытается вернуть себе молодость и здоровье строжайшей диетой (а рядом юный румяный Вожеватов смачно уплетает курицу, запивая ее водкой). Здоровье вообще подводит Мокия Парменыча в самые ответственные моменты: прося прощения у Хариты Игнатьевны, он не может подняться с колен из-за острого приступа ревматизма, а во время объяснения с Ларисой его настигает сердечный приступ, так что ей приходится помогать Кнурову принимать лекарство. Смешно, очень смешно вскрикивает и неровными зигзагами убегает со сцены чувствительный Вася, когда перебравшего Карапышева тошнит в гостях у Огудаловых. Несколько раз очень смешно поскользывается Паратов, войдя в дом Ларисы Дмитриевны: с огромной рыбины, которую он принес в подарок, натекло на пол.

В новом спектакле Ильи Эренбурга очень много подробностей, мелких деталей, остроумных придумок. Так же как и в его изумительной магнитогорской “Грозе”, был здесь прорисован, можно сказать, очень вкусно. В доме Огудаловых, например, есть дощатые половицы, льняные скатерти, семейный сервис на энное количество персон. Тем не менее, здесь очевидны явные признаки надвигающейся нищеты. В красивые тарелки торжественно раскладывают не изысканные яства, а варенные в мундире картофелины, но при этом соблюдаются все необходимые правила дворянского застольного этикета. Из элегантной фарфоровой сунницы достают квашеную капусту.

Темперамент униженной вынужденной бедностью Ларисы Дмитриевны (Полина Лазарева) временами зашкаливает — и ни маменька, ни жених Юлий Капитонович Карапышев (Алексей Дякин) не в состоянии его обуздать. Лариса с такой силой вы-

талкивает за дверь появившегося после долгого отсутствия Паратова, что он, только что без труда победивший более молодого Василия Даниловича в поединке по армрестлингу, вылетает за дверь как пробка из бутылки. Как известно, один из ключевых моментов всей истории — исполнение романса под гитару по просьбе Паратова и гостей. В спектакле Лариса поет романс на стихи А.К. Толстого “Колокольчики мои”. Полина Лазарева, актриса внешне и внутренне яркая, с огромными глазами и броской внешностью и, по всей видимости, такая же темпераментная, как и ее героиня, вкладывает в свое исполнение столько отчаяния, ужаса понимания неизбежной гибели своей героини под натиском непосильных для нее внешних обстоятельств, что пение временами превращается в какой-то непереносимый для уха настужный тосклиwy крик.

Финал тоже в смысловом отношении изменен и дописан режиссером: Карапанышев поначалу, как и положено, наводит на Ларису пистолет со словами: “Так не доставайся ж ты никому!”, потом пугается своего жеста и приставляет оружие к своему виску. Они с Ларисой начинают бороться — и несчастный случай, а не меткий выстрел жениха решает судьбу героини.

В качестве послесловия режиссер выстраивает такую мизансцену: после смерти дочери осиротевшая и опустившаяся Харита Игнатьевна пытается утопиться в Волге.

“Бесприданница” Льва Эренбурга — это как раз тот случай, когда ты смотришь спектакль по хорошо известной классической пьесе и, однако, не подозреваешь, чем все закончится; это обстоятельство не отпускает внимание зрителя в течение всего действия.

В юбилейной постановке к 90-летию Театра им. Маяковского, спектакле Никиты Кобелева и Саши Денисовой “Девятьподесять”, из уст самого Мейерхольда (тогдашнего руководителя Театра Революции, роль которого в данном эпизоде исполняет актер Всеволод Макаров) звучит следующий программный посыл: найти компромисс между традициями академического театра и экспериментальными исследованиями; при этом зрелище должно быть доступным для массового зрителя, что совсем не означает падения художественного уровня, скорее — наоборот. Представляется, что путь, которым сейчас идет Театр им. Маяковского под эгидой своего художественного руководителя Миндаугаса Карбаускиса, вполне соответствует этой концепции развития. Именно по пьесе Островского (“Доходное место”) Мейерхольд ставит один из первых своих спектаклей на этой сцене. С постановки “Талантов и поклонников”, принесшей новому худруку успех и многочисленные награды, начал свой творческий путь в этом театре и Карбаускис. Спектакль Льва Эренбурга “Бесприданница” — следующая веха на новом успешном пути Театра им. Маяковского.

Ольга Булгакова

“Небо цвета мяса”

“Гаргантюа и Пантагрюэль” Ф. Рабле в Театре Наций

Интонация — главный персонаж нового спектакля Константина Богомолова. В программке такого даже не пишите, хотя именно ее вдумчивое чтение и дает лучшее представление об этом: “Пантагрюэль и не только — Виктор Вержбицкий, Пантург и не только — Сергей Чонишвили, Дама-Тамара и не только — Александра Ребенок, Мама и не только — Дарья Мороз, Принцесса Бакбук и не только — Роза Хайрулина, Нянька и не только — Анна Галинова, Какашка и не только — Павел Чинарев, Олег Соколов, Евгений Даля, Алькофрибас Назье и только — Сергей Епишев”.

И только Сергей Епишев, выйдя из сумрака к рампе в черных очках и явно сослепу налетев на микрофонную стойку, скажет: “Здравствуйте, дети! Меня зовут Гомер Иванович, сегодня я расскажу вам сказку...” (а говорит он это с первых же минут спектакля), то внимательный зритель, он же читатель, предварительно ознакомившийся с перечнем действующих лиц, может считать себя собеседником, равным сказителю на

сцене. Хотя и маловероятно, что равным ему по росту, но на то двухметрового актера и пригласили рассказывать о великанах, а в финале сыграть и смерть оных. До того момента, а это еще почти три часа, можно будет наслаждаться монотонно-непринужденным перечнем то экзотических яств, то способов подтирки, а то и просто описанием гульфики. Перемежающимися песнями, танцами и театрализованными представлениями, таки-

ми как, например, “Про льва и непоказанное место”. Стоя, актер Павел Чинарев долго-долго совершают над распостертой на сцене актрисой Анной Галиновой фрикционные движения — такова здесь театральная условность: он — лис, обмахивающий хвостом рану женщины, обнаруженную львом. Но само место это не просто не показывается, но и, заметьте особо, ни разу не называется. Ни словом вульгарным, ни термином медицинским — в сюжетное включение всех принятых уже законов и лишь помысленных для них поправок. О них, впрочем, тоже речи нет — сатирическое жало Богомолова тут не притупилось, а истончилось настолько, что достаточно перекрестить (в смысле, переименовать) героев Рабле, как, скажем, маму Пантагрюэля — в Анну Петровну Грангузье-Иванищеву, которая “12 июня 1670 года объялась годбийо”, чтобы сквозь “книгу, полную пантагрюэлизма” прорезался Даниил Иванович Хармс, со всем своим абсурдом животворящим, в полный рост. Больше и полунамека не нужно. Но можно, впрочем, вспомнить, что в том же 1534 году, когда вышел “Гаргантюа и Пантагрюэль”, Игнатий Лойола основал орден иезуитов. Хотя без хрестоматийных глав из Рабле, где высмеиваются система образования и судебная система, где обличаются религиозные войны и утопически мудрые правители, спокойно, оказывается, можно обойтись.

Но... Богомолов остался-таки верен себе и, походя и пародийно пнув пару-тройку кумиров российской интеллигенции, бардов и поэтов-шестидесятников, напомнил зрителю, где тот находится: “Халтура! Позор! Вульгарщина! И это в центре Москвы!” — с криками бежит вон со сцены в зал и далее оскорблена в своих самых светлых чувствах Дама-Тамара.

И это единственный, пожалуй, эмоциональный всплеск на весь спектакль — в целом он протекает, повторюсь, в режиме умиротворительной послеобеденной сиесты. То ли полу-дрема царит на сцене, то ли медитация на прошлом. Не историческом, а персональном — чистом и светлом, и без слезы ребенка. К такой интонации постепенно и сводится все действие: Вербижцкий и Чонишвили, меняясь ролями и репликами, мило треплются, зачитывая (к слову, не тронутый режиссерской правкой) классический текст, сначала сидя за столом, а после на диване. Время идет, годы летят, периодически приходит осень, а с ней — тоска: меланхолично прошлепав через сцену, к друзьям-путешественникам на диван забирается Роза Хайрулина

в клетчатой пижаме. Во второй ее подобный выход зал уже “ревет коровой”, но не от горя, как это делал в первом отделении и на словах овдовевший Гаргантюа, а от восторга чистого, “светлей лазури”.

И все здесь преходящее, и на это можно снисходительно взирать с высоты великанского роста, лишь с нежной грустью вспоминая о том, “а как мы какали в молодости!”. Потому что жизнь коротка, и нужно успевать от нее брать лишь радости, а не размениваться на мелочи и глупости. И поседевший мальчик вспоминает свою рано ушедшую маму, а не фамилию какого-то там правителя или номер его указа. Потому что он — еще живет. А что касается физиологических отправлений и прочих бытовых раблезианских излишеств, то и к этому надо относиться так, как взрослый — к обкакавшемуся младенцу. Принимая как данность, но оставаясь и выше этого — не убудет, и не замараешься.

Тут лучшей, действенной метафорой становится сценография Ларисы Ломакиной: высокий, убранный кессонами потолок, как “небо цвета мяса”, в тон ему древние, в багровых потеках и трещинах стены и на самом дне — ошметки позднесоветского убранства. Стол кухонный, стол обеденный, он же рабочий, “стенка” из ДСП (две штуки), пара торшеров, настольная лампа, диван — жалкие, непереваренные останки эпохи, которая до сих пор напоминает о себе пренеприятнейшей отрыжкой. Но ход истории ведь столь естествен, как и пищеварительный процесс, и путь этого балласта к отхожему месту уже совсем недолог.

Не все, конечно, увидят свет в конце тоннеля — “великаны умерли”: в конце Сергей Епишев, опускаясь вместе со стойкой микрофона на колени, кривляется под фонограмму Наташи Королевой “Маленькая страна”. Грустно? Грустно, но — Trink! — загорается неон пророчества в finale. То ли треснула открывающаяся бутылка, то ли лопнула струна, или же далеко в шахте оборвалась бадья. Но надо жить, как завещал нам Антон Павлович Рабле, а для того “хватайте живое, хватайте жизнь”, и мы увидим еще небо в алмазах. Пусть это небо пока “цвета мяса”, но ведь, как далее в песне поется, и “мясо — вкуса неба”. Главное — сохранять вкус к самой жизни. На что спектакль нам как бы намекает...

Сергей Лебедев

Испытание Уильямсом

«Трамвай “Желание” Т. Уильямса в театре “У Никитских ворот”

Театр обратился к пьесе, безусловно, самой известной и самой любимой во всем мире, да и во всех отношениях, несомненно, лучшей в творческом наследии Теннесси Уильямса. Сам драматург столь же несомненно занимает в американском театре особое, поистине уникальное место. Его пьесы, в особенности «Трамвай “Желание”», рисующие судьбы обреченных на поражение героев, отмечены тонкостью и деликатностью письма, изысканной пластичностью изображения, пронзительным лиризмом, изощренным психологическим рисунком.

«Трамвай “Желание”» — большое испытание для любого театра. Пьеса не допускает приблизительных попаданий, неточного прочтения, умозрительных проекций, любых нарушений органики сценического бытия персонажей, которые тотчас же отзываются нестерпимой фальшью. Замкнутая как будто своим драматическим и лирическим контекстом на единичной судьбе, пьеса содержит в себе мощный эпический пласт, на метафизическом уровне воплощая через трагедию героини историческую трагедию американского Юга. После поражения в Гражданской войне и отмены рабства для него начался необратимый процесс деградации, упадка и разрушения.

Театр подошел к постановке во всеоружии своего мастерства. Режиссер спектакля Марк Розовский сосредоточил внимание на раскрытии замысла драматурга и прежде всего на заданном им сложном психологическом рисунке. Это, конечно же, подразумевает создание выразительных портретов главных героев пьесы Бланш Дюбуа и Стенли Ковальского, и поныне памятных по ее первой постановке на американской сцене, донесенных до нас одноименным фильмом, снятым ее создателем Элиа Казаном, в непревзойденном исполнении незабвенных Вивьен Ли и Марлона Брандо.

М. Розовский решительно отверг искушение следовать этим классическим образцам как заведомо ложный, проигрышный путь, ведущий в никуда. Он предложил актерам от первого до последнего мгновения самостоятельно пройти жизненный путь своих героев и тем самым высвободил их человеческую сущность.

Роль Бланш поручена молодой актрисе Виктории Корляковой, которая вдумчиво подошла к своей работе, слой за слоем снимая привычный для подмостков ореол гlamура, фальшивого глянца, рассчитанного на простаков и провинциалов. Она прекрасно осознает разницу между “быть” и “слыть”,

сознает, что ее героиня лишь изображает свою принадлежность к возвышенно-далекому миру, лишь изображает, что она — ослепительное эфемерное существо, чуждое всякой скверны, невесть какими судьбами-ветрами занесенное в грубый, откровенно чувственный, плотски приземленный мир Стенли Ковальского.

Бланш — Корлякова понимает, что код такой игры можно легко прочесть, маску — сорвать. Оттого и держится не совсем уверенно с первых же шагов, когда она с тяжелым чемоданом появляется в незнакомом квартале, где живет с мужем ее сестра Стелла, не зная, какая встреча ее ожидает, опасаясь прямых столкновений с будничным миром, с повседневной реальностью. Ее страхи постоянно присутствуют на втором плане действия, нервически взвинчивая его. Оттого Бланш — Корлякова так и дорожит своей маской, ведь это единственное ее достояние. Если не якорь в мире жизненных невзгод, то средство хотя бы временно удержаться на плаву.

И все же в доме Стенли Бланш появляется вестница иного — недоступного его пониманию — мира. Только несет она не арсенал обольщений светской львицы, а ценности гибнущей под натиском массового общества культуры. К ней Бланш апеллирует постоянно, ссылаясь то на старинные правила поведения, то на вышедшие из употребления формы учтивости, то обращаясь с открытым призывом к сестре: “Не оставайся внизу со скотами”.

В тексте пьесы были произведены небольшие сокращения. В том числе был опущен (к сожалению) неоднократный звонок Бланш к некоему Теду Шепли, ее другу-миллионеру, готовому якобы по первому зову прилететь ей на выручку, раз и навсегда положив конец ее несчастьям. Возможно, М. Розовский прибегнул к этому, избавляясь от излишних подробностей и длиннот или же, смею предположить, для смягчения американского акцента пьесы ради того, чтобы мощно раз-

вернуть тему упадка и гибели культуры, многопланово высветив ее в спектакле.

В сценах Бланш с Митчем, ее незадачливым новым поклонником, проакцентированы запреты и границы дозволенного, рамки которых — по определению — это условия существования любой культуры. В исполнении Юрия Печенежского заданная автором характеристика Митча, человека стеснительного, пасущего перед авторитетом сильных натур, будь то собственная мать или его друг Стенли, обогащается какими-то очень русскими чертами. Это бросающееся в глаза сознание героем неспособности, невозможности выразить себя в слове, словом, через слово. Отчего высшие мгновения душевного откровения и духовного подъема становятся для Митча моментами его наибольшей слабости, когда единственное, на что он способен, это развесистыми руками или с силой впечатать кулак в собственную ладонь. Ю. Печенежский чувствует себя в этой роли не как в костюме с чужого плеча, ощущая своим каждый жест, взгляд, позу своего героя, в которых боятся, трепещут, задыхаются от собственной полноты, не находя выхода, обуревающие его чувства.

Ставя Бланш на недосыгаемую для его окружения высоту, Митч изначально воздвигает между собой и своей избранницей непреодолимые преграды, когда переносит в собственный мир критерии матери, авторитетом которой подавлена его воля. Бланш — Корлякова выстраивает свои отношения с Митчем согласно правилам хорошего тона, принятым среди тех, кто покинул этот мир. Ее ориентация на уходящую натуру как раз подтверждает для Митча ее избранность и в силу этого дает надежду на преодоление всех запретов, так как запреты, установленные его матерью, перед лицом таких достоинств должны отпасть сами собой.

В финальной части пьесы Ю. Печенежский заметно смягчает рисунок роли. Когда Митч стараниями Стенли узнает о неприглядном прошлом Бланш, полагая, что постиг “всю правду”, он позволяет себе с ней то, чего никогда бы не допустил по отношению к девушке из благородного дома. И все же он окончательно не преступает черту. Его непривычная фамильярность и развязность, подкрепленная для храбрости стаканом-другим, не перерастает в откровенное хамство, а заготовленная заранее сцена “расправы” с провинившейся превращается в сцену извинений за собственную слабость и неспособность защитить свою любовь. Она исполнена подлинной человеческой муки, вызванной не только сожалениями о разбитых мечтах, но и сочувствием Бланш.

Благодаря мотиву сострадания поверженной героине эта линия действия обретает патетическое звучание, отражая обоюдную катастрофу героев.

В других ситуациях и обстоятельствах те же самые культурные преференции Бланш выглядят гротескно. Так происходит в ряде эпизодов II акта, к примеру когда, выйдя из ванной, она “великодушно” позволяет приятелям Стенли, собравшимся в его доме на покер, не вставать при ее появлении, дав им лишний повод позубоскалить над причудами “психованной”.

Но важнейшая роль в судьбе и героини, и культуры как и всегда принадлежит, разумеется, противостоянию Бланш и Стенли. Стенли Владимира Давиденко, вероятно, не слыхал, да и слышать не желает ни о какой культуре. В мире для него реально значимо лишь то, что имеет сугубо материальную природу. Остальное — вещи призрачные или даже выморочные, хотя он, скорее всего, не подозревает о существовании подобных выражений. Вернувшись победителем с недавно закончившейся Второй мировой войны, Стенли исполнен немоверной жизненной силы, готовой прокладывать себе пути, не считаясь ни с чем, сокрушая все в жажде самоутверждения и торжества. Но не преображаемая ни силой разума, ни силой чувства его слепая жизненная энергия амбивалентна по своей природе и может быть направлена на служение добру, равно как и злу. В обоих случаях он беспощаден к тем, в ком усматривает покушение на свои права. В этом парадокс характера Стенли.

Человек незлобивого, даже добродушного склада, что называется душа компании, каким рисует его Давиденко, он превращается в жестокого насильника, на которого в конце концов начинают косо поглядывать некоторые его приятели. Типичный американец, Стенли любит пощеголять рассуждениями о законе и законности. Вскоре после появления в их доме Бланш он решительно намерен поставить ее на место и рьяно берется за дело, солидно ссылаясь на Кодекс Наполеона, особенно по части собственности. Однако он едва ли хорошо разбирается в нем. Это, собственно, для Стенли Владимира Давиденко неважно. Он знает, что его преимущество не в тщательно выстроенной и выверенной аргументации, а в простой физической силе, без раздумья применяемой для решения всех вопросов человеческого существования. Появление Бланш

нарушает, казалось бы, незыблемый порядок именно тем, что привносит в него проблему культуры. Вторжение культуры на его территорию Стенли расценивает как покушение на устои и потому расправляется с Бланш, попирая все запреты и нормы культуры. Насилуя ее в знаменательный для себя день рождения своего первенца, он не останавливается на этом и сначала объявляет ее помешанной, а затем спровоживает в сумасшедший дом.

Особого упоминания заслуживает молодая актриса Дарья Щербакова, выступившая в роли Стеллы, сестры Бланш. Из многих исполнительниц этой достаточно скромной роли, которых мне довелось видеть как в нашей стране, так и за рубежом, она единственная, кому удалось в полном смысле создать роль Стеллы. Вместо безмозглой девицы, грубо говоря, подсевшей на секс и абсолютно безразличной ко всему остальному, какой ее обычно изображают, Щербакова раскрывает в своей героине сложную гамму невидимых миру переживаний. Да, она восторженно любит своего Стенли и помыслить не может о расставании с ним, но так же глубоко она любит и сестру, и весь тот когда-то оставленный ею мир — их общий мир, — который она по-прежнему носит в себе и кото-

рый ей необходимо примирить с ее теперешней жизнью. События той ночи поставили ее перед страшным выбором. Мы не знаем, окончательный ли он, знаем лишь, что Стелла — Щербакова изменилась, она всегда будет носить в себе эту боль. Я видела ее в роли Офелии. Ее Стелла — огромный шаг на пути творческого становления актрисы.

Таково режиссерское видение пьесы, силами исполнителей претворенное в сценические образы. Оно по-новому открывает ее. В ней как бы приглушены сенсационно-скандальные моменты сюжета, за счет чего бережно и тонко выстроен внутренний мир героев, а также со всей остротой поставлена выдвинутая на первый план проблема культуры.

Характерная приглушенность красок проявляется и в оформлении. Сценография Станислава Морозова и костюмы Евгении Шульц в своей гамме гармонируют с общим настроем спектакля, без прикрас воспроизводя убогое жилище и скучный быт Ковальских, лишь отдельными цветовыми пятнами (сочно-красное платье Бланш) предупреждая о надвигающихся страшных переменах.

По всему, театр “У Никитских ворот” с честью выдержал испытание — встреча с драматургией Теннесси Уильямса прошла достойно.

Майя Коренева

На берегах Невы

Я шагаю по СПб...

“Remote Петербург” в БДТ им. Г.А. Товстоногова / Rimini Protokoll

“Весь город — театр, в нем женщины, мужчины — все актеры” — не Шекспир, но Штефан Кэги с группой Rimini Protokoll предлагает в этом не просто убедиться, но и поучаствовать. Не зрителем, но персонажем. А впрочем, как получится — в спектакле “Remote Петербург” все роли хороши. Пришел, услышал, пережил — в такую нехитрую схему можно уложить описание всего “дистанционного” проекта. Автор концепции и сценария режиссер Штефан Кэги (Rimini Protokoll). Куратор проекта, литературный редактор Алексей Платунов (БДТ им. Г.А. Товстоногова).

Проект и внешне выглядит чрезвычайно просто — полуторачасовая прогулка по городу с виртуальным гидом в наушниках. Вот только гид лукавый — как бы позаимствовав на время тела участников, он норовит и беззлобно манипулировать каждым, не просто направляя маршрут его передвижений и задавая им ритм, но даже создавая определенный настрой мыслей.

Зовут его Милена — компьютерный гибрид, складывающий слова из 250 тысяч жен-

ских голосов. Создан он Rimini Protokoll, для русскоязычной версии отредактирован совместно с БДТ им. Г.А. Товстоногова. На сайте же этого театра участники получают первые инструкции и так, еще невзначай, знакомятся с правилами предстоящей виртуальной игры: место сбора группы — а в каждом променаде участвуют ровно 50 человек — предстоит отыскать самостоятельно. А уже здесь, на задворках Александро-Невской лавры, их встречают организаторы с наушни-

ками и новой схемой: теперь на Никольском кладбище необходимо найти человека в красной кнопке. То есть кепке. Но именно с приближением к нему включается в наушниках звук и начинается погружение в мир “Remote”. И это мир личных ассоциаций не в последнюю очередь — головной убор провожатого может всколыхнуть в памяти воспоминания о Холдене Колфиде из “Над пропастью во ржи” или же строчку из песни питерской группы “Кино” о прогулке романтика, которого “разбудил человек в красной шапке”.

И кстати, несмотря на обширную географию проекта (а спектакль уже прошел, например, в Берлине, Вене и Сан-Паулу) и его универсальность (в маршруте обязательны кладбище, мосты, метро, храм и рынок), “петербургский текст” и всевозможные коннотации, связанные с топосом города на Неве, то и дело возникают на всем пути следования. Притом что ни краеведческой, ни еще какой-то исторической нагрузки “Remote” не несет — он направлен исключительно на исследование, вернее, даже на разговор о природе человека, и цель его — дать уникальный экзистенциальный опыт, граничащий, по крайней мере в российском варианте, с социальным экспериментом. И нет-нет, но кажется, что там, за поворотом или в храме, тебе, наконец, расскажут, зачем ты вообще живешь. Но гид заводит речь о другом, а ты начинаешь искать знаки и подсказки в окружающем тебя пространстве, многократно описанном или воспетом.

Еще на старте Милена разбивает слово “человек” на слоги, где “че” — лишь “червь”, “ло” — это “лодка”, а “век” сокращен от “вектора”. Этот ряд и ворох цитат влечет соответствующий — от Фридриха Ницше (“вы совершили путь от червя к человеку, но...”) до китайского поэта Су Ши с его знаменитой “Лодкой”, в свое время, кстати, исполненной питерской группой “Алиса”. Возможны иные прочтения — иные “взрослые” бурчат, что это вообще программа для 25—30-летних хипстеров, написанная в духе Коэльо. Но спектакль, повторюсь, выстраивается столь индивидуально, что рассказ о нем просто невозможно превратить в спойлер.

К примеру, когда гид предложит остановиться и “присмотреть” себе надгробие, не факт, что каждый, как, скажем, театральный критик Антон Хитров, упрется в памятник своему почти однофамильцу. Передо мной же оказалась могила члена Адмиралтейства А.А. Колокольцова. О том, что это за человек, о его путешествии на знаменитом фрегате “Паллада” и участии в создании Обуховского пушечного завода я прочитал позднее. Но в том мо-

мент меня, признаюсь, сильно озадачило изображение скрижалей на его надгробном камне: а что прочтут о моей жизни после? Собственно, к этой мысли и подталкивает “Remote” постоянно — физическое тело не вечно, но ваше творческое воплощение способно пережить века. И каждый волен выбирать, что и в каком виде записать, оставить для истории.

Ну а пока виртуальный Вергилий, совершив круг по миру мертвых, выводит слушателей в город живых. Тут по его... верней, ее команде взлетают голуби, а людская “стая” (вы можете себя почувствовать и стадом — звуковое сопровождение обеспечит нужный антураж, но Милена предпочитает называть группу “стаем”) под звуки марша пойдет штурмом на Москву. Правда, она здесь в кавычках: это название гостиницы напротив Лавры, откуда предстоит спуск в подземное царство.

Эскалаторы в петербургском метро длинные, глубокие. В петербургском метро, в отличие от московского (напоминает наш поводырь), по эскалаторам не бегают. Здесь лучше представить, что поручень — балетный станок. Кладем на него правую руку, и на счет “раз!” вся группа вскидывает левую руку вверх, на “два” — приседает, на “три” — делает пируэт.

Несмотря на отстраненный, лишенный всяких эмоций голос, в речи Милены то и дело проскальзывают шуточки, от нахально-ехидных до весьма пикантных. Так, голос, объявляющий станции подземки, называет своим коллегой, но — устаревшей моделью с небольшим словарным запасом, а сентиментально начав прощаться с пассажирами вагона, вдруг резко провожает их: “Катитесь к черту!”; предлагая же взмотреться в спину впереди идущего, не забывает с “закадровым” присвистом опустить ваш взгляд пониже. Пусть вроде робот, но ничто человеческое и ему не чуждо. Не скроются от него и ваши недостатки — рождение машины будет и вас постоянно сравнивать с более точными и совершенными механизмами, напоминая, как вы безостановочно стареете. Но это не повод для грусти и разочарования — предметом гордости должны стать ваши личные качества.

Предложит Милена послушать и возможные мысли окружающих: вот кто-то, глядя на вас, послушно склоняющихся в наушниках, принимает всю группу за сектантов, а кому-то вообще нет дела до окружающих.

А в католическом приходе святой Екате-

рины Александрийской она вдруг вообще сменит голос и, соответственно, пол, превратившись в Юрия. В храме, где вообще ожидаешь каких-то если не откровений, то открытий — не зря же сюда завели! — любой знак воспринимаешь как поданный свыше. Когда задрожавший голос Милены объявляет о начале превращения, к амвону незапланированно, просто так выходит монашка, раскладывая книги к службе. И вот за этими ее будничными приготовлениями следишь с напряжением, не меньшим, чем за действиями актеров в финале драматического спектакля. А превратить обыденность в спектакль, точнее, посмотреть на нее под таким углом, сделав фактом искусства, — одна из задач как этого “Remote”, так и всей деятельности Rimini Protokoll в целом.

Более подробно этому здесь посвящают следующую часть, проходящую на ступенях бывшей городской Думы — аккурат через Невский проспект от храма. Где, расположившись словно в амфитеатре, участники наконец-то превращаются в полноправных зрителей, наблюдая спектакль в декорациях города, которым, под четким комментарием Юрия, оборачивается обычный поток людей, поток машин.

А “стаю” сюда приводят частями, еще в церкви разбив на группы по степени “элитарности”. “Оставайся на месте, пусть уходят другие, вы умнее, помашите им на прощанье рукой”, — советует новый провожатый, и, обернувшись с прощальным взмахом, видишь, как “торопыги” кланяются тебе в ответ. “Что за снобский жест?” — недоумевает гид-заговорщик вместе с тобой. Затем уже тебе, в свою очередь выходящему, крутит у виска остающаяся группа участников. Среди них с таким невозмутимо серьезным видом и редактор проекта Алексей Платунов, что за крадывается сомнение: то ли я делаю сейчас? Но очевидно же, что им внущили мысль об их избранности.

И в этом другая сторона “Retome” и Rimini: театр здесь рассматривают как способ коммуникации людей. Хотя наушники и создают определенное privacy, гид все же обособляет от городской толпы всю “стую”, то и дело предлагая заглянуть ближнему в глаза или просто оглядеть всех еще раз, чтобы запомнить надолго. И если кто-то поначалу прячет взгляд за стеклами солнцезащитных очков, а кто-то — уставившись в мобильник, то постепенно эта отчужденность сходит на нет. А вы попробуйте пройти Апраксин двор насквозь под пристальными

взорами торговцев с Юга, с зажатой и вытянутой в руке вверх личной вещью — телефоном, паспортом, очками. Под крики “Долой! Свободу! Да здравствует!” в наушниках. Мало кто отважится на это в одиночку, а в группе — не скоро и забудешь. И вспомнишь заодно про то, что СПб — колыбель трех революций, и про Ленина на броневике. А применительно к тематике спектакля, возможно, и его работу “Материализм и эмпириокритицизм”, где, в частности, он оспаривал философию Беркли. Монах за двести лет до вождя и триста — до участников “Remote” писал про то, что “существовать — значит быть воспринимаемым”, и высмеял слово “материя”, сочтя его равносильным слову “ничто”. И применительно ко дню сегодняшнему и нынешнему променаду его утверждения более революционны, чем выводы марксиста. Да и весь поход по Апрашке хотя и не штурм Зимнего, но также крайне радикальная акция, пусть в открытую ни к чему и не призывающая, но внутренне переворачивающая многое.

И это главное, пожалуй, отличие спектакля в режиме *remote* (напишем уже так) от ряда “бродилок”, спектаклей-квестов, на которые оказался столь урожаен прошедший театральный сезон в Москве. “Шекспир. Лабиринт” в Театре Наций, например, или «Радио “Таганка”» на, соответственно, Таганке заставляли лишь пристальней взглянуть на довольно уже знакомые вещи и явления. В “Remote Петербург” этот взгляд направлен на себя и свое место в мире. И призван взглянуть этот не сфокусировать, а расширить его границы, принципиально поменяв оптику театрального зрителя.

Не зря ведь и финал “Remote” проходит на строительной площадке завершающего свою реконструкцию БДТ им. Г.А. Товстоногова — к слову, ведь и могила режиссера находится в той самой Александро-Невской лавре, но на Тихвинском кладбище, откуда стартовал спектакль. Здесь гид Юрий прощается с участниками, обещая однажды вернуться уже за нашим разумом, как сегодня пользовался телом. Ведь рано или поздно мы все исчезнем, от нас лишь сохранится... его память. Он буквально испаряется, оставляя “стую” в клубах бутафорского дыма. А ведь в начале путешествия, еще на кладбище, обратив внимание собравшихся на облако у горизонта, он голосом Милены пообещал, что ровно через девяносто минут и мы все окажемся среди облаков. Но кто тогда придавал значение его словам?

Сергей Лебедев

События

Елена Соловьева

Блюда от Коляды. Фрагменты

Окончание. Начало на с. 50

Меню естественной кухни

“Коляда-Plays”, по замыслу его организатора и идейного вдохновителя Николая Коляды, никогда не был только “фестивалем достижений”. С одной стороны, он преследует вполне практическую цель — привлечение внимания к пьесам молодых драматургов “уральской школы”, с другой — здесь всегда пытаются понять, что происходит в современном театральном процессе.

То есть речь идет не просто о ярком празднике, но о профессиональном полигоне, где обкатывается на “местном материале” язык современного театра, когда “театральное” понимается во всей его разноплановой целостности, без упора на какое-либо одно направление; бережно рассматривается каждая изобразительная возможность из богатого арсенала искусства Мельпомены. Подобный подход подразумевает большую свободу: под “крышей” “Коляда-Plays” есть место и труппам традиционной направленности, и самым смелым экспериментам по поиску нового театрального языка, который начинается там, где есть выход за общепринятую театральную условность.

Своеобразным мастер-классом на тему новаторских сценических разработок в этом русле стал представленный вне конкурсной программы спектакль “Коляда-театра” “Слуга двух господ”. На первый взгляд, гениальное хулиганство: труппа в отсутствие режиссера пытается поставить “Труффальдино из Бергамо”, немилосердно издеваясь над всеми театральными штампами, какие только возможны. Каждый артист одновременно играет и самого себя, и героя классической пьесы. В финале возникает ощущение полифонического шедевра, виртуозно оркестрованного разговора об искусстве вообще и вариантах развития театрального языка в частности. Витальная энергия, ощущаемая физически: Рабле, если он возможен сейчас; увлеченность самим процессом Театра; квинтэссенция того, что отличало и сам фестиваль, и лучшие его работы.

На сто процентов таким пониманием свободы оказался заряжен и моноспектакль-перформанс Николь Кондолефа (США, Нью-Йорк), удостоенный Гран-при фестиваля. Он поставлен по пьесе “Я — это я” Александры Чичкановой, ученицы Николая Коляды, tragически погибшей два года назад. Экспрессивный рассказ об одиночестве в большом городе, о “сложном опыте самоидентификации современного человека” Николь вынесла из условного театрального пространства на улицу. В Нью-Йорке площадкой для site-specific стал Бруклинский парк, в Екатеринбурге — сквер около Уральского федерально-

го университета. По языку спектакль максимально противоположен раблезианской роскоши постановок Коляды. Всей бутафории-то: магнитофон, рюкзак и библиотечные карточки, служащие билетами, куда каждый зритель — участник перформанса — вписывает свою фамилию, “увековечивая” себя.

Лаконичен по сценическому решению и камерно оформлен спектакль “Как я стал” Томского ТЮЗа, режиссер которого Илья Ротенберг получил приз за “Лучшую режиссуру”. Он поставлен по одноименной пьесе Ярославы Пулинович. Интересно, что никакой партитуры роли у главного героя постановки, артиста Александра Бутакова, не было. В его задачу входило лишь “максимально оставаться самим собой”, что дилось легко, ибо они с персонажем одного возраста и ситуации, подобные той, что рассматривалась в пьесе, в жизни актера случались. Чем не еще один способ выхода за театральную условность, зафиксированный в “Слуге двух господ”?

Любопытным в плане новаторства показался фестивальным критикам и спектакль рязанского театра “На Соборной”. К сожалению, постановка “Я не вернусь” по пьесе Ярославы Пулинович никаким специальным призом жюри не была отмечена. Однако на обсуждении режиссерский подход Михаила Егорова, поборника “максимально простого театра”, даже сравнили с “Догмой” Ларса фон Триера. В плане разоблачения театральной условности Егоров последовательно пошел до конца. Мало того, что на протяжении спектакля все артисты постоянно находились на сцене с минимумом декораций, лишенные прикрытия света и музыки. Они оказались поставлены в ситуацию “глобальной перверсии”: мужчины играли женщин, пожилые — совсем юных, а один артист по очереди исполнял несколько ролей. По сути, действие превратилось в набор ярких актерских этюдов по демонстрации профессионального мастерства. Но именно момент соревновательности, присущий, например, уличному батту стритдансеров, актерские пикировки в духе балаганных зазывал, которые подчеркивали присутствие артиста как бы вне сцены, хотя он и оставался на ней, держали зрителя в тонусе,

заставляя с неослабевающим интересом наблюдать за происходящим.

Ряд ярких и неожиданных работ, представленных на фестивале, наводит на мысль, что один из способов реформации сценического языка сегодня идет в русле внимания репертуарных театров к эстетике уличного театра с его прямым обращением к зрителю и минимальной бутафорией.

На этом фоне совсем не случайным видится тот факт, что две премии нынешнего “Коляда-Plays” ушли непрофессиональным театрам, не скованным догматическими представлениями о том, “как принято”: приз за “Лучший актерский ансамбль” получил ижевский театр “Les Partisanes”, а приз “Надежда” — совсем молодой коллектив из Екатеринбурга “Галерка”. Симптоматично, что именно в спектакле “Галерки” “Однажды все мы будем счастливы” (пьеса Екатерины Васильевой, режиссер Дмитрий Зимин) мастерски выведен коллективный персонаж, сплоченная боевая единица массовки — воплощение “доксы” (термин Ролана Барта), т.е. визуализации общественного мнения, духа большинства, силы предрассудка. Того самого “топора социализации”, враждебного любым нововведениям, которым в обществе секуляризируют все лишнее и оригинальное, доводя любое явление до состояния, удобоваримого Системе.

Возможность посмотреть два или три разных спектакля по одной пьесе — еще одна из главных лабораторных фишек “Коляда-Plays”. Она дает богатый сравнительный материал для исследования зрителям, критикам, актерам и постановщикам. В этот раз особенно интересно было наблюдать за перипетиями сценического воплощения пьесы Валерия Шергина “Колбаса. Фрагменты”¹.

Действие пьесы происходит в небольшой удмуртской деревне и начинается с приготовления свадебного стола, где главное угощение — домашняя колбаса, сделанная из поросенка Борьки, выращенного в семье невесты (жених и его мама — городские). Жизненный путь борова (а не хряка) Борьки от рождения до перерождения (превращения в кулинарное блюдо) и есть тот стержень, на который нанизывается действие, но не в хронологическом, а в произвольном и ретроспективном порядке — отсюда и подзаголовок “фрагменты”. Текст оказался настолько многоуровневым, что каждый режиссер выбрал за опорную точку для постановки диаметрально противоположную реальность.

Режиссера московского проекта “Открытая сцена” Ксению Зорину больше волновали социальные мифы нынешней современности, по которым живет мир, где есть “Гринпис” и Бриджит Бардо борется за права животных. Борьку здесь “очеловечили”, в результате чего у актера Ивана Лоскутова получилась чуть ли не самая яркая роль в спектакле, и, конечно, его убийство и поедание сложно было расценить иначе, чем каннибализм.

В спектакле ижевского театра “Les Partisanes” (режиссер Павел Зорин) буквальной визуализации животного нет, зато есть деликатно вкрапленные в действие удмуртские обрядовые песни и заговоры, есть потрясающая по пластике естественность, высший, “бесшовный” пилотаж, когда “не понимаешь, как это сделано”. Перед нами совершенно новый обрядовый театр, который в первую очередь интересует вопрос взаимодействия в психике человека архаики и современного. Жизнь здесь движется согласно природному календарю, герои и “фрагменты” “отбиваются”, поднимая рюмки за октябрь, сентябрь, март. И Борька — жертвенное животное, чья смерть воспринимается спокойно: это именно “перерождение”, но не в кулинарное, в ритуальное блюдо, во благо семьи, во имя продолжения и процветания рода.

Приз за “Лучшую мужскую роль” фестиваля “Коляда-Plays-2014” получил актер “Коляда-театра”, заслуженный артист РФ Сергей Федоров (главные роли в спектаклях по пьесе Валерия Шергина “Концлагеристы”² и по пьесе Константина Костенко “Сатори”). В обоих случаях постановщиком выступил режиссер екатеринбургского “Центра современной драматургии” и тоже актер “Коляда-театра” Александр Вахов. Можно сказать, что нынешний фестиваль для него как для режиссера — дебютный (до этого работы Александра представлялись, как правило, в офф-программе). Авторский почерк Вахова характеризует обращение к жесткому сценическому материалу с сильной социальной подоплекой и ярко выраженной обращенностью к молодежной аудитории.

Прочем, богатая фестивальная афиша составлялась в первую очередь с оглядкой не на специалистов и не на узкопрофильные группы, а на самую широкую аудиторию. Вниманию публики было предложено множество традиционных, добрых спектаклей, для адекватного восприятия которых специальной подготовки не требуется. С большим воодушевлением уже который год встречают в Екатеринбурге интересный тюменский театр “Ангажемент”, актеры которого Игорь Курдячев и Леонид Окунев получили в этом году приз “За лучший актерский дуэт” (спектакль по коротким пьесам Николая Коляды “3 в 1”). Приз “За лучшую женскую роль” достался Августе Кленчиной, актрисе Вологодского ТЮЗа (моноспектакль по пьесе Александра Найденова “Вперед и с песней!”).

Блюдо на 500 персон под название “Коляда-Plays” получилось, возможно, не столь изысканным на вкус театральных гурманов, но обильным и сытым, вполне способным накормить зрителей до отвала в ожидании следующего сезона. Бок о бок в одном фестивальном кotle с немалой пользой для себя “поварились” и все участники театрального процесса: драматурги, актеры, режиссеры и критики.

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

² Там же. № 4, 2012 г.

Мастерская

Ксения Драгунская: “Несвоевременность — признак настоящего”

Беседу ведет Ильдар Сафуанов

Ксения Драгунская родилась и выросла в Москве в семье писателя Виктора Юзэфовича Драгунского, автора знаменитых “Денискиных рассказов”. Начала печататься с 1993 года. Летом 1994 года на фестивале “Любимовка” успешно дебютировала пьесой “Яблочный вор”. Драгунская — автор более трех десятков пьес, широко идущих в театрах Москвы, России, ближнего и дальнего зарубежья: “Вверх тормашками” (1993), “Последние новости мужского платья” (1995), “Секрет русского камамбера утрачен навсегда-навсегда” (1997), “Все мальчишки — дураки” (1997), “Ощущение бороды” (2001), “Знак препинания ПРОБЕЛ” (2001—2003), “Друг с другом” (2005), “Сыроежки. Кораблекрушение” (2007), “Пробка” (2008), “Истребление” (2010), “Крышки” (“Луна-парк имени Луначарского”, (2012) и др. Ряд пьес опубликован журналом “Современная драматургия” (“Земля Октября” и “Мужчина, брат женщины”, 1994 г., “Русскими буквами”, 1996 г., “Трепетные истории”, 1998 г., “Рыжая пьеса”, 1999 г., “Пить, петь, плакать”, 2001 г., “Знак препинания ПРОБЕЛ”, 2003 г., “Единственный с корабля”, 2008 г., “Крышки”, 2013 г., и др.).

— Ксения Викторовна, как у вас возникло желание писать пьесы?

— Никогда у меня не возникало такого желания. Не возникало, понимаете? Это чистая случайность, загогулина судьбы, я много-много раз об этом говорила уже. Я окончила сценарное отделение ВГИК, стажировалась редактором на “Мосфильме”, писала сценарии и рассказы. Осенью 1993 года критик Света Новикова, давняя знакомая нашей семьи, сказала мне, что если написать черновой вариант пьесы или даже вовсе половину пьесы и отнести ее Валентине Федоровой в театральный отдел Министерства культуры, то можно на месяц! бесплатно! поехать в Рузу на семинар молодых драматургов! Тогда у меня был маленький сын, все время очень хотелось сочинять, работать, тяжело было сочетать материнство и сочинительство... Так что ради месяца в отдельной комнате на полном пансионе наедине с пишущей машинкой я была готова не то что в Китайгородский проезд сгонять, а и на Луну слетать. Взяла какие-то свои короткометражки в гиковские, придала им вид черновика пьесы, предъявила в Министерство и поехала на семинар в Рузу. Там я написала пьесу “Земля Октября”, которую напечатали в “Современной драматургии”, поставили в Германии... Семинару в Рузе я очень благодарна, как и фестивалю “Любимовка”. Летом 1994 года я побывала в “Любимовке” с пьесой “Яблочный вор”, удачно дебютировала, и “понеслось-покатилось”. Как будто дверь какая-то распахнулась... Даже не дверь, а объятья. Да, именно — театр распахнул мне свои объятья. Но изначально, повторяю, никакого интереса к театру, никакого стремления стать театральным драматургом у меня не было.

— Как вы думаете, вашу драматургию можно назвать “женской”?

— Сейчас настолько перемешаны женщины и мужчины, так они меняются ролями быстро, такая во всем этом путаница, что трудно даже сказать, где мужская пьеса, где женская, а где “общечеловеческая”...

Честно говоря, я даже не задаюсь такими вопросами. В женщинах я как-то слабовато разбираюсь. Подруг у меня никогда не было и нет. Я всегда дружила с мальчишками, несмотря на то, что “Все мальчишки — дураки”. Ужасно боялась, что у меня родится девочка — что мне с ней делать-то, о чем говорить вообще?

Но есть, наверное, черты, характерные именно для “женской” пьесы — она обязательно “про любовь”, но такими затертymi, старыми словами, старыми коллизиями, свод старых проблем. Ну всякая там несчастная любовь, которая до абортария доведет... Ах, ох... “Воло-

сатое пузо отчима нависло над ней...” “А ты, а я...” “Я пришла, а он ушел...” Страдания. И стиль какой-то кокетливый. Как будто автор говорит пискливым голосом, украдкой поглядывая на себя в зеркало. Это и у авторов-мужчин бывает.

Интересно, а если бы “мужской” автор написал “про любовь” (мать честная, слово-то какое противное, одно из самых пошлых и реально неприличных в драматургии и литературе слов — “лю-бовь”), про половые проблемы, “доктор сказал, у меня не будет детей...” То есть вся та же любовно-половая слонявшаяся пурга, но от лица дяденьки — это считалось бы ярко выраженной мужской пьесой или нет?

Но в целом, мне кажется, это какой-то уже устаревший подход — “женская” и “мужская” драматургия.

— Похожа ваша жизнь на ваши пьесы?

— Это такое взаимное обогащение. Автор в жизни сталкивается с тем, что ему интересно. Покойному Вадику Леванову на глаза попадались газетные заметки про мать-алкашку, уморившую голодом двоих малюток: получилась пьеса “Выглядки”. В самом конце 90-х я подарила ему брошюру с житием своей святой, Блаженной Ксении, это его очень заинтересовало, и тематическое поле его пьес изменилось...

Олю Мухину по жизни окружают персонажи в точности из ее пьес, они говорят готовыми репликами. “Стенографисткой работаю”, — говорит Мухина. Ну это пусть она сама расскажет. Да, моя жизнь похожа на мои пьесы, и мне очень интересно эти истории жить и писать.

— У вас в пьесах немало гротеска, абсурда. Творчество каких драматургов, в частности абсурдистов, повлияло — если что-то повлияло — на ваше?

— Жан-Люк Лагарс на меня не то чтобы повлиял, но это автор, которым я восхищаюсь. Но он не имеет никакого отношения к абсурду. Мне кажется, абсурд — вынужденная мера. Просто с “текущим моментом” невозможно разобраться реалистическими методами.

— Вы уважительно относитесь к таким драматургам, как А. Вампилов, М. Рошин, В. Гуркин, киносценаристам Е. Габриловичу, П. Финну, Г. Шпаликову. А кто из классиков прошлого, а также зарубежных драматургов, в том числе современных, вам импонирует?

— Неуважительно относиться к перечисленным людям, высокопробнейшим профессионалам, может только слабоумный. Другое дело — близки они современному автору или нет. Габриловича я считаю одним из лучших мировых сценаристов. Большое счастье, что он обсуждал мои студенческие работы и положительно о них отзывался. Из классиков прошлого мне очень нравится Сухово-Кобылин. В студенчестве с удовольствием читала Арбузова. Чехова считаю величайшим прозаиком, которому нет и не будет равных. На его драматургию у меня особая точка зрения, сейчас не буду заводиться. Про Лагарса говорила уже.

— Интересна ли современная театральная жизнь Москвы?

По-моему — да. Меня очень радует появление “ЛиквидТеатра”, компании “Воттебе” и других театров этого направления. Сейчас “цветут все цветы”. Но мне кажется, что уже и “коса точится”.

— Достаточно ли образованны и культуры наши режиссеры?

— Режиссеры разные. Бывают, конечно, и диковатые. Для меня диковатость — это когда молодой театральный режиссер не имеет иных референций, кроме американских фильмов. К счастью, такие режиссеры редко попадаются. Но попадаются. Вообще, читать поболе — совет универсальный, и режиссерам, и актерам, и драматургам, и продюсерам. Притом не только литературу, нужную профессионально, но и вообще, что называется, “хорошие умные книжки”. И поменьше стараться подражать кому-либо. Если без подражания не получается, если нечего сказать своего, можно сменить профессию. Как минимум на время.

— Есть у вас любимые режиссеры? Из тех, что ставили ваши пьесы, или из других, российских и зарубежных?

— Ольга Субботина и Саша Огарев. Мы все собирались что-то сделать с покойным Володей Агеевым, царство ему небесное... Да многие режиссеры, с которыми доводилось сотрудничать, обнаруживали тонкое понимание текстов. С удовольствием поработала бы с хорватским коллективом “Bacaci sjenki” (“Отбрасыватели теней”), но это уже “другой театр”,

сродни нашим “АХЕ” или “ЛиквидТеатру”, которые в драматургах со стороны не очень-то и нуждаются. Почему-то связываю надежды с молодыми режиссерами.

— **Вы сотрудничали со многими талантливыми и влиятельными режиссерами. Что это дало вам? У кого из режиссеров вы больше всего почерпнули для своего творчества?**

— Не могу сказать, что на меня кто-либо из современных режиссеров как-то повлиял. Хотя, конечно, спектакли современного немецкого режиссера и композитора Хайнера Гебельса, или британской компании “DV8”, или уже упомянутого мною хорватского проекта “Bacaci sjenki”, произвели большое впечатление.

— **Кого вы считаете лучшими драматическими актерами в российском театре сегодня?**

— Честно говоря, не знаю. У меня нет любимых актеров. Хотя вообще актеров как таких я очень люблю, я всегда на их стороне. Мои родители были актерами. Хороших актеров очень много. Но это страшно зависимая профессия, то есть ты зависишь от того, позовут тебя на проект или нет, а на проекте многое зависит от режиссера, от партнеров, от того, как будет принят спектакль, как его раскрутят, от того, насколько “трамотно тусуется” режиссер, в каком он окружении, из какой “песочницы”. Повезет — не повезет... Собственно от тебя самого мало что зависит, все зависит от везения и только. Актером быть ужасно. Ужасно. Драматург по сравнению с актером просто счастливец — ничего не надо, кроме головы на плечах и бумаги с чернилами. Написал пьесу. Сделали читочку, пошел слух... А уж если в журнале “Современная драматургия” напечатали, то, считай, тебя прочтут в каждом театре матушки России. И вот ты уже “на слуху”.

— **Как вы относитесь к молодым — и не очень — представителям “новой драмы”? Читаете, смотрите постановки их пьес? Например, Пряжко, Пулинович, покойной Яблонской и других. Почему в российском театре молодые авторы не обретают такого безоговорочного успеха, как, например, ирландец Мак-Донах? Или как Сорокин и Пелевин в отечественной прозе, или как в свое время Радзинский? Чего не хватает молодым драматургам — мастерства, работоспособности, смелости?**

— Я ко всему, что талантливо и самостоятельно, отношусь очень хорошо. Вы перечислили сейчас авторов еще нестарых биологически, но очень известных, считай — классиков “новейшего времени”. А есть еще Жанар Кусаинова, Олжас Жанайдаров, Ира Васьковская, Валерий Шергин, Оганес Мартиросян, Егор Черлак (последние два уже немолодые, очень одаренные люди, пока с не особенно удачно складывающимися профессиональными судьбами). От умения ладить с людьми тоже многое зависит в карьере театрального автора, театр — дело коллективное, ничего не поделаешь.

Но ни Жанар, ни Ирину, ни Олжаса тоже уже не назовешь начинаящими.

Безоговорочный успех сейчас невозможен. Общество разорвано на клочки, группки, кучки. Даже в Москве в разных районах зрители разные. Спектакль, от которого млеют в ЦАО, может быть освистан в Капотне, а в Гольянове и актеров поколотят. Что уж обо всей стране говорить... Так что оставим безоговорочный успех,очные очереди за билетами и массовые восторги театрам в далеком брежневском прошлом.

Ошибка начинающих театральных авторов в том, что они все еще тяготеют к “домику с колоннами” — старому театру, очень словесному, литературоцентричному, куда приходят человек двести, усаживаются поуютнее и слушают в полу值得一еме, как на сцене человек пять разговаривают с разной степенью горячности, изо всех сил делая вид, что ничего не подозревают о находящихся в зале зрителях. Это такая ветхость все, вот эта “четвертая стена” обветшала, многословие, наивные подробнейшие ремарки (“кружась и хлопая в ладоши”, “улыбается и покашливает”, “лукаво грозит пальцем, ухмыляясь в усы”...). Но как объяснить начинающему автору, что с этого начинать не нужно, это бесперспективно, старо изначально? Говорливых пьес и так хватает на свете. Надо придумать что-то свое, другую историю, происходящую где-то в другом месте, а не в полуразвалившемся домике с колоннами. Театр может быть везде. Главное, чтобы он был “местом происшествия”, а спектакль — этим самым происшествием, невероятным событием, ЧП. Тогда зритель — очевидец, свидетель этого чрезвычайного происшествия, а может быть, и соучастник, и потерпевший. Мне

кажется, что интерактивность в театре очень полезна. Должно быть переживание какое-то. В театре с человеком должно происходить то, что не произойдет больше нигде и никогда. И нигде он больше такого не увидит и не услышит.

У нас с Олей Лысак была попытка — спектакль “Истребление”. Он очень мало шел. Зритель жестко вовлекался в происходящее. Лысак вообще очень отважный и реально современный режиссер, к тому же много читающий, постоянно стремящийся сделать что-то новое, чему-то научиться... Вот такие истории мне гораздо интереснее, чем говорливые пьесы.

— **Чем вы увлекаетесь, кроме профессиональной работы?**

— Я не считаю себя профессионалом. Какие-то там завязки, развязки, кульминации, развития характеров, речевые характеристики... Ничего в этом не понимаю. Не профессионал я, а просто автор, обладающий некоторой интуицией, некоторым вкусом и хорошей самодисциплиной. Это самое важное — уметь заставить себя не мотыляться по городу, не торчать круглосуточно на “Фейсбуке”, ввязываясь в идиотские дискуссии, а сидеть за столом и писать. Знаю множество одаренных людей, катастрофически неспособных ничего написать именно по причине разгильдяйства — все уходит в “акынство”, рассказы о своих замыслах.

То есть не “профессиональная работа”, а “основная трудовая деятельность”. Вот помимо этой самой деятельности я пишу прозу, что гораздо приятнее и несравненно труднее всяких пьес. Приятнее, потому что волынича, не надо оглядываться на исходные возможности театра, ни на кого не надо оглядываться. Труднее, потому что тебе никто не может помочь. Да, помешать никто не может, нельзя сказать, что режиссер все испортил. Но и помочь тоже не может никто, ты один со своими чувствами, мыслями и языком. Конечно, драматургом быть легче и веселее, чем “книжным писателем”. Режиссер и актеры вытянут, а ты выходишь на поклоны, стоишь такой, улыбаешься, тебе цветочки дарят, берут интервью, раз, и готово — вот ты и “властитель дум”... Мне кажется, именно по причине коллективной природы театра, возможности быть “подпертым” такое большое количество пишущей молодежи выбирает именно драматургическое ремесло... Переводить люблю. Накупила в Нью-Йорке сборников коротких рассказов современных молодых авторов — сколько же талантливейших людей... На досуге перевожу помаленьку. Люблю с коллегами — детскими писателями ездить по городам и весям, встречаться с детьми. Это огромный источник вдохновения, особенно разговоры с детьми, их рассказы о своей жизни.

Еще я очень люблю принимать гостей, угождать, выпивать и закусывать.

— **Как относитесь к употреблению ненормативной лексики в пьесах? У вас она тоже кое-где встречается и, скажем, у Л. Улицкой, а у Гоголя, Чехова и Булгакова нет?**

— Мат — наше все, нерукотворный памятник народу, священная традиция, протянутая сквозь века заботливой рукою предков... Но обходился же как-то без мата фронтовик Астафьев в своих рассказах про войну или про деревню. Шаламов про лагерь без мата писал.

Нет и не будет никакой необходимости в нецензурной лексике в художественных текстах. Если в жизни ты барышня в платьице с рюшечками, краснеющая от слова “задница”, то не надо тебе в пьесах материться как сапожник. Даже если тобою движет “святая и высокая” цель понравиться критику Пупкину. Обойдется Пупкин...

Сейчас готовлю книжку своих взрослых рассказов — там на девять авторских листов десять нецензурных слов. Так что в принципе легко могу без них обходиться. Матерные слова вкусны, именно когда они “редко, но метко”. Иначе — тупое сквернословие, мусор. Справедливости ради надо сказать, что дети приучаются ругаться матом не из книжек и не из спектаклей, а из повседневной жизни. С улицы. Из школы. От папули с мамулей. И бороться надо с матом на улицах, а не на сцене, где “понарошку”. Бороться жестко — компостировать языки. Три раза прокомпостируют — отрезать. Отрезать двоим-троим с прямой трансляцией по центральным каналам — авось остальные потише будут выражаться. Но тут у рьяных запретителей маты на сцене и в книжках, что называется, “кишка тонка”, потому что среди них наверняка полно заядлых, закоренелых матершинников. В результате получается ханжество и двойные стандарты. Да, хамство и ханжество нас зaeли, именно в этом “удачном” сочетании. Хамство и ханжество — тоже, увы, наше все.

— Любите ли поэзию — например, Пастернака, других отечественных и зарубежных классиков, современных поэтов?

— Да, очень. И Пастернака, и Тарковского, и Заболоцкого, и Владимира Алейникова, дружбой с которым горжусь... У нас очень много прекрасных поэтов, в том числе современных, живущих ныне. Страна богата поэтами, и благодаря поэтам еще жив язык, убиваемый уродскими неологизмами, скудеющий от все возрастающей примитивизации общения между носителями этого самого языка.

— Как относитесь к модной прозе: П. Коэльо, Х. Мураками, Б. Вербер, А. Рэнд, Д. Рубина... и к моде вообще?

— Мода заменила соотечественникам идеологию, философию, религию, закон. Мода и есть закон для огромного количества людей. Это такой иной и тоже очень жесткий способ “застраивания” и поработления людей.

Модно иметь много детей — все начинают размножаться как заведенные, без малейшего представления о том, как этих детей растиль, что им дать, привить, как воспитать. А на следующий год мода на детей пройдет, и куда они их? В Язу понесут?

Когда меня в начале двухтысячных годов называли “модным драматургом”, меня, что называется, “колбасило” от гнева. Ведь текст — не воротничок, не форма каблучка, не марка одежды. Автору следует опасаться стать модным, сопротивляться... От модности до пошлости — полшажочка. “Несвоевременные одиночки” — есть такое французское издательство, основанное драматургом Жан-Люком Лагарсон для новых авторов. Классное название! Несвоевременным одиночкой быть гораздо интереснее, чем членом каких-то дружных октябрятских звездочек от драматургии. Интереснее и серьезнее. Несвоевременность — признак настоящего.

Словом, я не читала Коэльо и Мураками, думаю, они не расстроются, именно потому что они *модные*.

— Как вы относитесь к театральной критике? Читаете рецензии на спектакли по вашим пьесам, принимаете их всерьез? Что думаете о рецензентах?

— Я вообще мало что всерьез воспринимаю, таков уж результат моей жизни. Есть “веды”, настоящие ученые, специалисты по театру, энциклопедически образованные люди. Конечно, с почтением прислушаюсь к их мнению. Не просто с почтением, а с жадным интересом. Обижаться же на рецензентов или, как их называют, “колумнистов” — все равно что обижаться на морскую свинку за то, что она шуршит и грызет. Им так положено. Шуршать и грызть.

— В связи с недавним столетним юбилеем вашего отца хочется спросить: ощущаете ли вы влияние его личности на вашу жизнь, судьбу, карьеру, творчество, на атмосферу в вашем доме, семье?

— Еще бы не ощущать! Вообще-то обо всем этом я уже написала в романе “Заблуждение велосипеда”, вышедшем в “АСТ” года три назад. Отец — абсолютный self-made man, мальчик-безотцовщина из Гомеля. Учиться в школе отец начал лет в двенадцать, когда с мамой и младшим братом переехал в Москву. (До этого была Гражданская война, странствия маленького театрика отчима по Белоруссии и Украине со спектаклями на идиш.) Окончил семь классов. Работал токарем на заводе, шорником в спортивных мастерских, лодочником в Нескучном саду. Увидел объявление о наборе в литературно-театральную мастерскую Алексея Дикого, и это сочетание фамилии Дикий и слов “литература” и “театр” произвели колдовское впечатление. Пошел попробовать и был принят. После студии Дикого отец служил в Театре Транспорта, ярко сыграл Скапена, потом работал в Театре Сатиры, после возвращения Алексея Дикого из лагерей — в Театре киноактера, где и создал коллектив “Синяя птичка”, имевший в Москве сногшибательный успех. В книжке воспоминаний, которые моя матушка собрала после смерти отца, друзья его молодости говорят, что главной страстью, любовью и мечтой его жизни был театр. Так вот, эту абсолютно неожиданную для меня самой “театральную загогулину” своей судьбы, эту на редкость счастливую (причем сразу, с самого начала) судьбу драматурга я могу объяснить только *мистическим поручением*

отца. Это было поручение, и я его выполнила.

Отец реально любил детей, что для детского писателя — редкость уникальная. Обычно они их побаиваются или просто ненавидят: детские писатели сами дети, но дети невротичные, крайне ранимые, одинокие, которым равно некомфортно и среди детей, и среди взрослых. Отец был другим.

Отец умер больше сорока лет назад, а к его героям сегодняшние дети обращаются как к ровесникам. Мальчик из Новгородской области в прошлом году прислал в издательство письмо: “Мишка, Дениска, вы где есть — в “Контакте” или “Одноклассниках”? У отца никогда не было никаких премий, ни литературных, ни государственных, но такие письма стоят всех премий.

Помимо природного острого ума, трудолюбия и способности не унывать, не опускать руки очень важной чертой и личности отца, и его текстов являются искренность и честность. Нельзя рассказывать другим то, во что ты сам не веришь, не стоит фальшивить, чтобы кому-то приглянуться, попасть в струю, в тренд, в театральную “октябрятскую звездочку”. Наверное, поэтому я терпеть не могу ни нарочито мрачные истории с инцестами на помойке, ни слашавые, притянутые за уши хеппи-энды с натужным бодрячеством. Мне нравится открытый финал...

— Ответ на последний вопрос легко предугадать, но все-таки спрошу: что вы думаете о журнале “Современная драматургия”, как относитесь к нему?

— Чудо-вопрос! Как я отношусь? Наверное, резко отрицательно, да? Негодую, листая?.. Прекраснейший журнал, редакция — настоящие подвижники, драгоценные люди. Если бы они меня не приветили двадцать лет назад, неизвестно, как бы сложилась моя жизнь. Десять раз пьесы публиковали¹, даже неловко как-то...

Это единственный журнал, который занимается современной драмой. Есть еще сборники по итогам конкурсов и семинаров.

Конечно, должны быть и другие альманахи (не “по итогам”, а текущие, периодические). Вот мой товарищ, поэт из Чикаго Вадим Молодый, придумал новый литературный журнал “Слова”. Журнал ориентирован на такого вот читателя, “выездца” из России или СССР, не порвавшего с русской словесностью. Он будет выходить в издательстве “Водолей”. Первый номер, надеюсь, скоро выйдет. Я там отвечаю за драматургию. То есть тоже буду стараться, чтобы была дополнительная возможность опубликоваться для современных авторов.

А “Современная драматургия” должна оставаться такой вот именно высшей лигой, куда еще попасть надо. У журнала должна быть своя премия, у “СД”. Это высшая лига, реальная крутизна, не частная лавочка, очередной междусобойчик, а самый солидный российский журнал. Тут уместно будет упомянуть, что далеко не везде на “постсоветском пространстве” есть специальные издания для современной драмы. Например, в Литве, где, казалось бы, очень бережно относятся к своему родному языку и культуре и где полно современных авторов, такого журнала нет. А у нас есть! Все не так плохо...

Глеб Черепанов: “Спектакль должен быть сдобрен потом и кровью”

Беседу ведет Сергей Лебедев

Глеб Черепанов — новое и весьма заметное имя на театре. Для одних это восходящая “звезда” молодой режиссуры, для других — жертва, уже “высосанная рынком”. Шутка ли — пять если не громких, то весьма заметных премьер за один сезон, да на каких площадках — МХТ, “Табакерка”, “Et Cetera” и с какими актерами — Константин Хабенский, Оксана Мысина, Роза Хайрулина. Кто он, этот чертик

¹ Явное преувеличение: только девять. Надеемся, эта цифра вскоре округлится. После такого отзыва-то. (Ред.)

из Ульяновска, осевший ныне в “Табакерке”? Но разговор с ним мы начинаем не с выяснения обстоятельств, а с того факта, что за минувший сезон он успел примелькаться и как весьма активный зритель. Что тоже сегодня редкость — обычно нынешние режиссеры жалуются на занятость и недосуг следить за работами коллег. Откуда эти и время, и желание?

— Я больше смотрю привозные спектакли, — рассказывает Глеб Черепанов, — и потому посещаю такие фестивали, как NET, “Сезоны Станиславского”, Чеховский. Но в новом сезоне буду ходить реже в силу своей занятости, и потому, зная, что времени, которое я могу уделить театру как зритель, у меня остается все меньше, я максимально использовал все свое свободное время, чтобы увидеть что-то новое. Да я и в театр пришел как зритель — через этот опыт: мне до сих пор нравится смотреть хорошие спектакли, спектакли, которые в меня попадают. И сегодня это дает очень многое — важно быть в контексте, не замыкаться в своем, может и очень интересном, художественном мире, а понимать, что вообще происходит, куда театр движется, как видоизменяется и каким становится, какие смежные искусства в него постепенно проникают. И режиссеру, тем более молодому, важно максимально напитаться лучшими, высокими образцами. И наоборот, кстати, понять, что плохо, что лично тебе неприемлемо, чем бы ты не хотел заниматься в театре.

— **И уже есть это понимание, чем бы хотелось заняться в дальнейшем?**

— Весь прошедший сезон я проработал на поле зрительского, в хорошем смысле, театра — театра, который зрителю открыт, расположен к нему, но при этом не опускается ниже определенной планки. Это хороший опыт, он дает тебе некий пропуск в профессию — люди видят, что мы можешь делать, что можешь ставить спектакли в больших залах, на которых зритель сидит до конца, не уходит. Но я думаю: а что дальше, в профессиональном смысле, мне предстоит? Мне хотелось бы меняться, расти и развиваться, а не продолжать делать то же самое, воспроизводить наработанное. Поэтому в первой половине следующего сезона я сделаю работы, о которых договаривался ранее — в том же зрительском театре, а ко второй я постараюсь заработать себе право на эксперимент, и возможность для него уже будет. Я хотел бы делать спектакли, которые, развивая меня самого, помогли бы найти и собственный театральный язык. Ведь мне кажется, что нельзя не замечать того, что происходит в стране и мире, продолжая делать прекраснодушные, замечательные зрительские спектакли. И сегодня мне хочется говорить о том, что происходит вокруг, о том, что меня волнует как гражданина, как человека, который живет в этой стране и хочет продолжать здесь жить. А на основе ли классического материала или современной пьесы — не суть важно.

— **Один такой, похоже, сделать уже удалось...**

— В сезоне, который закончился, два из пяти являются таковыми — это “Прошу слова” и “Птицы” в “Et Cetera”. Хотя и в “Йеппе-с-горы” в “Табакерке” есть отсылки ко дню сегодняшнему, и в “Контрабасе”, но здесь они глубоко скрыты.

Но в дальнейшем я бы хотел поработать в жанре антиутопии. Нечто подобное намечалось уже и в “Птицах”, но не все получилось. При этом не хотелось бы делать политические, документальные спектакли — про, например, условного Путина. Тут у меня сразу весь интерес пропадает. Хотелось бы поработать с антиутопией как с возможностью создавать свой собственный мир с нуля — со своим языком, обычаями, костюмами, жестами и знаками, но чтобы при этом в ней отчетливо был читалось то, что происходит у нас в стране сейчас. Меня в этом плане привлекают несколько литературных произведений, которые я активно сейчаслагаю театрам — это Оруэлл, Замятин и, как ни странно, одно из произведений Достоевского: из него тоже может получиться абсолютная антиутопия применительно к нашим реалиям. К тому же на этом материале можно и чисто режиссерски вырасти, поработать с нашупыванием своего языка.

— **Эти антиутопии будут так же, как придумываются миры, ставиться с нуля или есть в основе какие-то образцы — если не для заимствования или подражания, то для ориентира?**

— Они всегда есть, другое дело, что они скрыты и всплывают в процессе. Когда что-то

придумываешь, репетируешь, об образце не думаешь, но по прошествии времени видишь, как это перекликается с тем или иным режиссером, есть скрытые цитаты из спектаклей, как осознанные после мной, так и не осознанные. Но когда ставишь здесь и сейчас, этим горишь, то об этом не задумываешься. Я не настолько долго в профессии, чтобы уже выработать свой абсолютно узнаваемый почерк, поэтому цитат у меня много, но я никогда их не делаю осознанно — это все то, что зацепило, понравилось и осталось где-то на подкорке. Вот, например, я буквально вчера посмотрел запись оперы “Орфей” в постановке Роберта Уилсона в театре “Ла Скала”. Это такой высочайший уровень владения профессией, причем во всех ее аспектах, и это мне так бешено понравилось, что я уверен — когда-нибудь и где-нибудь это всплынет.

Но вот мне когда-то — я только переехал в Москву — нравилось ходить в театр Васильева, “Школу драматического искусства” на Сретенке, что никак не считывается со спектаклем, которые я делаю. Но я знаю, что и этот режиссер, и это место мне очень многое дали прежде всего как профессиональному зрителю — мне нравилось находиться в самом здании, которое Анатолий Васильев спроектировал с художником Игорем Поповым. И это все как-то влияет — как, я не знаю, не могу проанализировать, как можно ли это увидеть в моих спектаклях. И так же с Уилсоном — я до сих пор под впечатлением. Но кумиров у меня нет — есть спектакли, которые очень нравятся. А вот режиссера, который бы нравился и которому стремился подражать, нет. На меня влияет абсолютно все, в том числе и окружающая жизнь.

— **И эта окружающая жизнь тут же находит отражение в спектаклях — как в “Птицах”?**

— Спектакль “Птицы” мы начинали делать задолго до украинских событий. Это вообще моя первая работа в Москве — начинал ее прошлой весной, но вышла она только сейчас. Режиссер я тогда был неизвестный, только с опытом работы в провинции, и нам с актерами в “Et Cetera” разрешили сделать первый акт, мы работали “за идею”, в неурочное время. И его взяли в работу. Но в связи с моей внезапной занятостью в МХТ пришлось ее отложить, и спасибо, что меня все это время ждали и мы смогли возобновить работу. Но, повторюсь, начинали мы до событий на Украине, но точно так же — с тем же решением, сценографией и теми же акцентами. Ничего не меняли, не добавляли в текст, хотя все об этом спрашивают, и мне даже обидно, что сложилось впечатление, как мы оперативно отреагировали: “утром в газете, вечером в куплете”. Но театр очень странно работает и вдруг становится актуальнейшим помимо нашей воли. Вот и сегодня этот спектакль считается уже политическим, хотя делался и задумывался совершенно об ином.

— **Что это — режиссерская интуиция?**

— Не знаю. Это жизнь, которая вносит коррективы. Хотя тема утопий и антиутопий, тема внутреннего фашизма беспокоят меня — это не о политиках, наших и не наших, а о том, что происходит в наших головах. Политика — уже результат отражения общественного сознания. Того, что в обществе стали сильны, доминируют тенденции нетерпимости — к чужому мнению, другой позиции и вообще иным людям. И уже как следствие — все эти глупейшие законы о, например, запрете мата на сцене или о пропаганде гомосексуализма. Для меня, кстати, это загадка и даже интересно: а как это выглядит?! И где она у нас была? Это полный абсурд. И ведь это ожесточение идет не от законов, а из общества — люди агрессивны по отношению друг к другу, и в Москве это еще не так заметно, но в регионах очень чувствуется этот накапливающийся агрессивный потенциал. Он меня сильно беспокоит — во что это может выльться? С этим извечным поиском виноватых — всегда у нас кто-то виноват, Америка и ЦРУ, евреи и масоны... Да кто угодно, но только не мы сами. И это может привести к очень печальным последствиям, чего, конечно, очень бы не хотелось. Ведь мы это уже проходили и все равно наступаем на одни и те же грабли. Главная проблема и в том, что мы почему-то все время перекладываем ответственность на кого-то еще.

— **В такой ситуации мог бы помочь опыт национальной рефлексии, массового покаяния, как это произошло в послевоенной Германии, или все же менталитет не тот?**

— Даже нечто подобное — уже хорошо, пусть бы это вызвало и бурю протesta, но чтобы об этом начали говорить. У нас же тема лагерей, того ужаса, через который страна уже про-

шла, опять возвращается — пока на уровне риторики: “враг народа”, “изменники Родины” и т.д. И я хотел бы сделать одну работу именно на тему сталинских лагерей, очень жесткую реальную историю. Мы все про нее знаем, но, как оказывается, это никак на нас не отразилось, никто не принес извинений, никто не покаялся. Хотя на территории всей страны это невозможно — и это еще одна наша проблема. Но я сторонник теории малых дел — все равно надо об этом говорить, все равно это надо делать и еще и еще раз заострять на этом внимание. Было бы прекрасно, если бы это произошло и на государственном уровне, но здесь у нас как раз наоборот, доминирует теория об эффективном менеджере. В том и проблема — у нас жизнь одного человека никогда не являлась ценностью, главное — это государство, некая идея, на алтарь которой свою жизнь надо положить. И теория сильной руки меня тоже беспокоит. Мы до сих пор с этим сталкиваемся даже на бытовом уровне, и я в своем небольшом режиссерском опыте тоже — только так, через силу люди что-то понимают и начинают работать.

— Складывается впечатление, и от постановок в том числе, что и режиссура у вас жесткая. Как при этом строятся отношения с актерами?

— Я в общении с актерами такой же, как сейчас с вами, так же общаюсь. Но я достаточно жестко стараюсь выстраивать спектакль. И хотя эта профессия связана с лидерством, руководством, я бы не хотел так общаться с людьми. Но только так, к сожалению, пока и возможно работать: когда ты принимаешь кардинальные меры, кого-то прилюдно распекаешь, увольняешь, тебя начинают уважать. Вот за эти далеко не самые лучшие человеческие проявления. А когда говоришь на равных, как с союзниками, — это воспринимают как подвох. Это все наше рабство — мы понимаем язык плети. Ударил, проявил силу — вот, значит, руководитель. И я, общаясь с зарубежными коллегами, отметил, что у них этого нет — там во главе угла уважение к личности, и раз люди пришли, значит, они пришли работать, и этим все сказано. А у нас мало того, что пришли, так их еще и надо заставлять работать. И так обстоят дела не только в провинции — в Москве тоже, даже в крупных театрах, к моему удивлению.

— И даже в работе со “звездами”?

— Но это как раз касалось театра вообще, его служб. А с актерами мне как раз везло: и Оксана Мысина, и Константин Хабенский, и ведущие актеры “Табакерки”, с которыми я только что закончил работу, — Сергей Беляев, Виталий Егоров, Роза Хайрулина. При всей своей известности это замечательные артисты, которые готовы на любые предложения. Им просто нравится этот процесс — работать актером, играть, репетировать. Проблемы такого рода у меня бывали с молодыми артистами — они-то как раз позволяют себе лениться, болеть, не сильно затрачиваться. А Оксана и Константин — это примеры на всю оставшуюся жизнь, это люди, которые в любом состоянии, после перелетов илиочных съемок, с температурой, работают на все сто процентов, выкладывают полностью. После работы с Константином мне будет трудно дальше, потому что привыкаешь к такой работе и начинаешь уже считать, что это норма. И лишь потом понимаешь, что это исключение.

— Раз уж речь о Хабенском, то и спрошу про “Контрабас”: все эти бесчисленные трюки, многочисленные кунштюки, которыми спектакль буквально нашпигован под завязку, чьих рук дело?

— У нас была интересная история: так как это моноспектакль, то домашних придумок я готовил меньше и репетиции мы начинали только вдвоем — было важно, чтобы артист стал соавтором, почувствовал, что это и его спектакль, за который ему отвечать в дальнейшем во всех смыслах. Поэтому мы многое придумывали вместе и сразу же, в процессе репетиций, пробовали. Хотя задолго до того, как эта работа была запущена, руководство театра попросило написать экспликацию “Контрабаса”. Все, в том числе и Олег Павлович Табаков, сомневались, и я их прекрасно понимаю: моноспектакль на Большой сцене да еще с такой пьесой — кому это вообще нужно?! И уже потом я перечитал эти записи — очень многое в процессе работы совпало. Хотя это была просто бумага для успокоения начальства, и мы с Константином сразу договорились, что начинаем работу с нуля. Но удивительно, что в ходе

проб и ошибок пришли к первоначальному варианту.

— **Уже готов у вас свой режиссерский портфель, что в нем и как ведется работа с попавшими туда пьесами? Вопрос еще и к тому — помогает ли в этом первое журналистское образование?**

— Портфель есть, и помимо названных текстов, которые уже в работе, там много названий, которые я хотел бы еще сделать. И не всегда это драматургический материал.

Но так называемых экспликаций к ним не делаю — когда вижу все записанным в таком сухом виде, интерес пропадает. И написание планов меня очень тяготит. Нет, конечно, все придумываю заранее, но до поры держится вот здесь, в голове, или в виде незначительных записей в блокноте, для себя. А перед началом репетиций я уже представляю себе основные точки спектакля, как он будет выглядеть — мы уже с художником обсуждаем костюмы, декорации, ведь их нужно первыми заранее запустить в производство.

В целом же журналистское образование — это просто хорошее гуманитарное образование, которое существенно расширяет кругозор. Как бы это ни показалось странным, я не литературного склада режиссер — я больше по визуальной части. Работаю через картинки, пластику и актерам даже больше не говорю, а показываю. И спектакль вижу сразу картинкой, а не текстом. Хотя могу достаточно внятно и грамотно написать текст о спектакле, для сайта театра или еще каких целей — мне это легко. Но в работе с актерами и над спектаклями это никак не помогает.

— **Сегодня в театре говорят о новом повороте к тексту, а литераторы, напротив, о приходе “новой визуальности”. Вам какая позиция ближе?**

— Думаю, все это будет совмещаться. Ведь уже мной перечисленные тексты — проза, и в будущем я намерен предлагать театрам по большей части именно прозу, которую в процессе работы буду, конечно, видоизменять. И тут, да, я пишу инсценировки, но это не пьесы, а набор текстов из произведения, плюс во время репетиций добавляются сцены, которых нет в произведении или вообще сцены без слов. Прозаический текст — это основа для работы над спектаклем, и здесь, в отличие от пьесы, где мне, как бы нагло это ни звучало, все понятно, нет привычных опор. С одной стороны, это повергает в растерянность, хорошую, творческую растерянность. А с другой — провоцирует фантазию. В ней больше простора для поиска собственного режиссерского “я”, своего театрального языка.

— **А что в таком случае вы будете требовать от актеров? О пьесе у них есть мало-мальское представление, что это и как играть...**

— Посмотрим на репетициях. Думаю, должна быть золотая середина: на первых встречах режиссер должен дать очень внятное представление, что это будет по жанру и стилю, куда они будут двигаться. Но при всей жестко заданной структуре мне очень важна актерская позиция — не в плане споров, а в плане отдачи, он должен привносить что-то свое. Это особенно важно в спектаклях, связанных с днем сегодняшним. Актера должно это заботить, волновать, и я от него тоже жду определенной сочинительской работы — мы оговариваем рамки, границы, в которых он действует, но не возбраняются его предложения по роли, сценам, вообще важна любая его умственная деятельность по отношению к этому произведению. Простой актер-исполнитель сегодня на сцене сразу виден — вот у него есть определенная функция, отчего и результат сразу хуже. Мы все современные люди, пользуемся соцсетями, и актер должен думать, реагировать, у него должна быть своя позиция, которую он должен привносить и на репетицию, и в спектакль. И как раз проза дает такой коридор для фантазии и самовыражения.

— **Ну а наличие школы, определенных навыков?**

— При всех своих либеральных взглядах здесь я достаточно консервативен — школа должна быть и актер должен обладать определенными навыками, которыми не актер не обладает, ведь сегодня в театре ряд ролей может исполнить любой непрофессионал. А в актере должна оставаться тайна, загадка — он умеет нечто, чего я, зритель, не умею. Но у нас со школой сейчас большие проблемы. При этом мне очень нравится, когда в актере есть некая нервность, оголенность. Когда человек остро реагирует и остро проявляет себя на сцене.

Гротесково, на грани со школой представления, но не наигрыша. Меня сразу привлекает человек, органично существующий в гротеске. Но я не люблю просто органику — этого мало. Если это высочайшего класса актер, то все вопросы сразу снимаются, а просто органично смотрящийся актер мне неинтересен. Плюс условия сегодняшнего дня — актер должен многое уметь, владеть голосом и телом, выполнять трюки и быть открытым к любым проявлениям. Мне нравится эта тенденция, что уходит понятие актера как просто говорящей головы, он становится человеком, способным существовать в разных жанрах — музыкальных, танцевальных, драматических — и формах, и с разными режиссерами. Сегодня, повторюсь, очень сложно с театральным образованием — до сих пор их учат не практики, а те, кто по разным причинам не работает в театре, а преподает. Есть педагоги от Бога, но чаще учат люди, оставшиеся в том, прошлом, времени, а ребята ведь приходят в театр сегодняшний. И происходит некий диссонанс — их готовят для одного театра, а приходят в другой. Когда в вузах будут практики, то будет и более внятный результат. Поэтому, никому не в обиду, но в первую очередь сегодня обращаешь внимание на выпускников актерско-режиссерского курса ГИТИСа и Школы-студии МХАТ.

— **Сами вы при этом окончили Щукинское, хотя когда-то поступали в ГИТИС к Захарову...**

— К нему я поступил, но меня не взяли из-за молодости. Отучившись в университете, я снова пробовал в ГИТИС — тогда набирал курс Женовач, дошел у него до третьего тура, но он меня направил в “Щуку”: “Там набирает курс Фокин, и мне кажется, вам туда — нам будет сложно”. И он оказался прав. У нас есть разница художественных устремлений. Я очень уважаю и Женовача, и то, что он делает, причем без оглядки на других, и тут он более радикален и бескомпромиссен, чем многие молодые. Но это совсем не мой театр. И он, видимо, это почувствовал. А про набор Фокина я даже не знал, но неожиданно за несколько дней прошел все туры и поступил. О чем тоже ничуть не жалею — это оказалась нужная мне школа, где мы были предоставлены сами себе, что приучило к определенной самостоятельности: все зависит от тебя, всего нужно добиваться самому. И Фокин дал очень жесткую школу, хотя как можно дать школу в режиссуре — своим примером? — привил иммунитет: что бы тебе ни сказали и как бы с тобой ни поступили, ты должен вставать и двигаться дальше, несмотря ни на что. И мне на тот период это было необходимо. Не как в ГИТИСе, где атмосфера любви, где мастер не разлей вода со студентами все четыре года. У нас была холодная, жесткая система, Валерий Владимирович нас предупредил: “Меня никто не учил, и я не буду, потому что, когда вы закончите, вас выкинут из лодки в море, как щенят, и кто выплынет — тот режиссер”. Потому что помимо таланта нужны еще и личностные, волевые качества.

— **Что и пригодилось в провинции?**

— Да все это мне она, собственно, и дала, а не институт, где все-таки я чувствовал себя расслабленно. Когда приехал в реальный театр, где хочешь не хочешь, а выпустить спектакль должен, причем в сложных и материальных, и технических условиях. Хотя я и делал до того дипломный спектакль, но он и близко не стоял к реальным условиям.

— **И как провинциальный режиссер стал в одночасье востребованным столичным?**

— Во многом благодаря Павлу Рудневу — он предоставил мне шанс, и если бы я его завалил, то на этом все бы и закончилось. Я много ездил по провинции и много работал. И он, как и другие критики, видели меня в работе. Причем с Рудневым мы незапланированно в один сезон пересеклись в разных театрах — где-то я ставил, а где-то участвовал в лабораториях. И когда в МХТ возникла детская лаборатория, он меня пригласил в числе прочих молодых режиссеров. И так вышло, что лишь мою работу, “Кролика Эдварда”, взяли в репертуар. Похожая история параллельно случилась у Серебренникова с лабораторией “Кино-театр”, куда он меня позвал — мы давно были знакомы, общались, но пока у него не было своего театра, пригласить он меня не мог. Но как появилась возможность, предложил попробовать. Причем от моего выбора — условием был ремейк советского кинофильма — не был в восторге. «“Прошу слова”? “Зачем, кому это сегодня надо”?» Но я еще раз пересмотрел

фильм Панфилова и настоял. Видимо, всех так измотал этим фильмом, что Серебренников написал: “Делайте что хотите!” И вот вышли эти две работы, после чего мне стали поступать и другие предложения.

— **Читаете, что сегодня об этих работах, да и о вас пишут?**

— Читаю. Для того, признаюсь, тот же “Фейсбук” использовал весь сезон как рекламную площадку — чтобы люди, в первую очередь театральные, узнавали о моих работах. Но с чисто прикладной целью, чтобы никто не подумал, что я сошел с ума, и они мне так нравятся — к своим работам я отношусь критически, и даже негативного рода отзывы публиковал, но... тоже с рекламной целью.

— **Окупается эта реклама? На ваши предложения театры уже откликаются охотнее?**

— Был ряд предложений, которыми я горел, но театры не приняли просто потому, что еще не знали, кто я. Те же “Птицы” — откликнулись на Аристофана, на комедию: “О, у нас давно не было, это же будет такая игровая комедия для молодежи!” Я ответил утвердительно, но если бы в театре перечли пьесу, то ее так же не взяли бы, как и другие мои серьезные названия. Но сейчас уже у меня спрашивают, что я бы хотел поставить, и мои предложения находят отклик. Но я намерен постепенно снизить свою активность — и чтобы не потерять вкус к этому делу, и чтобы не надоедать собой. Хотя мне это пока не грозит — я только в начале пути.

— **При этом список работ уже внушительный — за два с половиной десятка...**

— Это список всех режиссерских работ — эскизов, лабораторий, читок; собственно спектаклей меньше. Но все равно нужна пауза, чтобы люди успели соскучиться, чтобы меня ждали. Но так как сейчас мне предстоит всего лишь второй московский сезон, то, думаю, еще можно брать количеством. Тем более что это будут работы, которые я предложил.

— **Уже можно рассказать, что готовится?**

— С МХТ мы продолжаем работать — запущены три названия, но в разные сроки, одно, вероятно, выйдет даже через сезон. Первая история выйдет в канве зрительского театра, это мой долг МХТ — памфlet про популярного, востребованного актера из большого московского театра и его сегодняшнюю абсурдную жизнь. Пьесы нет, мы придумали синопсис и сочиняя историю сообща, на ходу. Многое основано на дневниках актера, которые он никому не показывает. И еще это своеобразный отсыл к “Театральному роману” Булгакова, у нас тоже будут вполне узнаваемые люди — мы решили ничего не скрывать и называть все своими именами. Это будет яркая музыкальная работа.

Вторая работа — спектакль по современной пьесе, которую нашел Павел Руднев, и МХТ за нее сразу уцепился и купил, потому ее никто пока не читал и автора тоже никто не знает — это Наталья Антонова, “Луизиана”. Она про крушение корабля на Волге, где главная героиня — крупная чиновница, которая ответственна за его гибель...

— **То есть тема хорошо знакомая?**

— Да, в чем-то, но там нет перекличек с “Прошу слова”. Хотя вот как все оборачивается: произошла катастрофа в метро, и она вдруг приобрела новый добавочный смысл, стала актуальной. Хотя пьесу я прочел еще год назад, она о том, как все сваливают друг на друга ответственность, и чиновница мучается и даже начинает сходить с ума на этой почве. Очень оструя пьеса...

А третья работа — если все срастется, будет над большим произведением, знаковым, легендарным для МХТ. Называть пока не буду, но спектакль по нему давно здесь не шел, хотя и был в свое время визитной карточкой театра. Сегодня речь идет о том, чтобы поставить его в XXI веке с новыми технологиями. И это к тому же моя мечта с детства. Когда я его назвал, то сразу нашел отклик у руководства — здесь давно хотели поставить этот спектакль, но все не складывалось. Последний режиссер, взявшийся за постановку, попросту исчез — перестал отвечать на звонки и являться на репетиции.

В “Табакерке” запланирован спектакль по Шварцу. Кстати, в “Табакерке” я теперь буду работать штатным режиссером-постановщиком. Здесь открывается новое большое здание с двумя сценами, приходит большое количество молодежи из школы Табакова, и нужен чело-

век, который будет всем этим заниматься, будет помогать ему в этой работе. Раньше этим занимались Карбаускис и Богомолов, теперь это место предложено мне. И в будущем моя работа будет сосредоточена именно на “Табакерке”, где нужно будет создавать практически новый репертуар — не все спектакли из старого здания сюда перейдут.

Есть у меня договоренность и на работу со студентами Школы-студии МХАТ по одной из антиутопий — на курсе, который уже заявил о себе и будет, возможно, новым театром, курсе Брусникина.

И еще одна договоренность — с Театром Пушкина, также по одному антиутопическому произведению, сейчас решаем со сроками и названием.

Идут переговоры и с Театром Сатиры — я как-то сказал “да” и должен теперь за это отвечать.

— **Довольно неожиданный выбор. А что в нем так заинтересовало?**

— Они сразу согласились на мое предложение, этому театру несвойственное — также антиутопию. Меня привлекло, что им уже не нужен просто комедийный материал и они готовы на все мои предложения. Может, с этого спектакля в этом театре начнется какое-то бурление и новая жизнь.

— **Столько всего предстоит... А на оперу, раз тут речь о ней заходила, замахнуться не думаете?**

— Оперу очень хотелось бы поставить. Не просто хотелось — я ощущаю, как бы это ни было самоуверенно, что при всех трудностях, которые ожидают новичка, что это мой жанр. Он мне очень близок: я и спектакли всегда так выстраиваю музыкально. Пусть и не с живой музыкой, но даже артистам показываю интонационно темпы, ритмы, выше-ниже — ощущаю эту музыкальность, это у меня от природы. И от музыки у меня всегда приходят визуальные образы.

— **За что бы взялись?**

— На выбор здесь не предложат. Да и у нас в стране это сложно представить, но я бы поработал с современной музыкой. Я смотрел в “Метрополитен-оперу” оперу “Никсон в Китае” в постановке Питера Селларра — это замечательный спектакль. Созданный на сиюминутном политическом материале, он поднимается до философских высот, и настолько же там хороша современная музыка Джона Адамса, сложная, атональная. Мне интересно поставить и современную оперу, и классическую, но только незатертую, не “Тоску” и не “Травиату”, а “Дон Жуана” Моцарта, что-то из Вагнера... Мне также интересны композиторы рубежа XIX—XX веков, Серебряного века. Но в ближайшее время мне это точно не грозит.

— **Оглядываясь на уже пройденный путь, ощущаете себя этаким баловнем судьбы?**

— С одной стороны, грех жаловаться и ныть. Это счастье, когда есть любимая работа, при всех ее сложностях приносящая удовольствие. Но с другой стороны, мне ничего никогда не давалось легко. Ни-че-го! Даже все пять спектаклей этого сезона трудно репетировались и выпускались — ни один не вышел легко, по-моцартовски. В этом отношении я себя ощущаю ремесленником Сальери. И замечаю: чтобы спектакль вышел, он должен быть сдобрены чем-то — потом, кровью, нужно заплатить чем-то своим. И тут я баловнем себя не ощущаю. Тем более первый год после института я вообще провел вне театра — подрабатывал чем только мог, чтобы выжить. Были сложны и первые годы в провинции — не с распростертыми объятиями меня там встречали. Хотя сегодня люди извне и могут меня воспринимать в таком качестве — для многих я взялся ниоткуда, они не знают моего пути и не понимают, а с чего вдруг мне доверяют постановку с Хабенским и на Большой сцене МХТ? Многих это раздражает, а многие меня уже похоронили. А я ведь только начинаю и к этому отношусь спокойно, это нормально — люди должны привыкнуть к чертику из табакерки, пройдет еще время. Но я знаю, что и следующие мои спектакли тоже будут идти трудно. Но стойкость, воля и характер — вот качества, которые при наличии таланта определяют профессию режиссера.

Контекст

Мария Меркулова¹

Архитектоника ретроспекций в пьесе Я. Пулинович “Бесконечный апрель”²

...девочка-память <...> глядит на белье столетья
<...> этот вечный мотив посредине жизни.

И. Бродский. Наступает весна

Предметом анализа в предлагаемой статье являются основные виды ретроспекций, их взаимосвязь и соотношение, а также характер функционирования в композиции современной социально-психологической драмы Ярославы Пулинович “Бесконечный апрель”.

Под ретроспекцией в драматургии понимается как вставная сцена (эпизод) из прошлого, так и нарративный прием.

Изучение ретроспекций в драматургии приобрело актуальность в связи с анализом европейской “новой драмы” конца XIX — начала XX века, основное содержание которой составили “страдания осмысления прошлого” (работы В. Адмони, Г.Н. Храповицкой, Р. Ничке об Ибсене, А.Г. Образцовой о Шоу, Б.И. Зингермана о Чехове и т.д.³). Обращаясь к исследованию художественного времени в работе “Театр Чехова и его мировое значение”, Б.И. Зингерман отмечает: “Драма у Чехова заключена не столько в событиях, сколько во времени, в том, что между событиями <...> Особенность чеховской концепции театрального действия не в отсутствии событий, а в том, как расцениваются события относительно времени всей человеческой жизни”⁴.

Современная “новая драма” Я. Пулинович “Бесконечный апрель” представляет интерес в качестве *материала* анализа как искусство также по преимуществу временное. По признанию молодого драматурга, “этот текст родился в лаборатории Андрея Могучего. Они выбрали старую заброшенную квартиру после смерти ее обладателя — Вениамина Авербуха, который умер в возрасте 96 лет. Нашли там пачки писем и кассеты с записями застолий Вени и Гали, его жены. В основном это юбилеи Вени. Читала письма, слушала эти кассеты. В общем, в пьесе-то совсем другая история, остались лишь имена. Но, наверное, эта атмосфера квартиры, где на одной стороне ванны кран 1917 года, а на другой — дешевенький китайский кран, печка-буржуйка и китайский же

обогреватель, сыграла свою роль”⁵. Выросшая из “атмосферы квартиры”, ретроспективная композиция этой “пьесы о времени”, безусловно, соотносима с лучшими образцами социально-психологической драмы конца XIX — начала XX века (“Вишневый сад” А. Чехова, “Кукольный дом” и “Привидения” Г. Ибсена, “Дом, где разбиваются сердца” Б. Шоу).

Название пьесы, зеркально перекликаясь с финальными строками из стихотворения И. Бродского “Наступает весна”, задает ведущую тему памяти и преемственности поколений. Бесконечный апрель — символ весеннего обновления жизни — временной “код” памяти и образ вечности в пьесе.

В 13 сценах пьесы перед нами разворачивается жизнь четырех поколений, связанных с судьбой главного героя Вени. Характерна документальность начальной ремарки пьесы. В списке действующих лиц автор указывает годы рождения и (где необходимо) смерти персонажей — представителей каждого поколения: старшего, “революционного” — Мать (Вени): 1884—1952; современников Вени, “военного” (Веня): 1912—2010, Гая (его жена): 1912—1985, Женщина (мать мальчика): 1905 — 1983, Попутчика: 1926—2009; “детей войны” — Любя (дочь Вени и Гали): 1950 г.р., Мальчик: 1940—1996; наших современников — Гая (внучка Вени): 1985 г.р. Таким образом, автор вводит в пьесу *биографическое время*.

По начальной ремарке и ремаркам к отдельным сценам (в них драматург указывает возраст персонажей) читатель может с предельной точностью восстановить хронологию событий биограф-

¹ © М.Г. Меркулова

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

³ См.: Адмони В.Г. Генрик Ибсен. Л: Художественная литература, 1989; Храповицкая Г.Н. Основные пути развития норвежской драмы второй половины XIX—начала XX века: (Ибсен, Бьернсон, Гамсун, Г. Хейберг). Дисс. ... д-ра филол. наук. М.: Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина, 1979; Nitschke R.K. Studienzur retrospektiven Technik bei Henrik Ibsen // Uniw. Im Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wydz. filol. Ser. Filologiagermanska. 1971. № 9; Образцова А.Г. Драматургический метод Бернарда Шоу: Дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 1965; Зингерман Б.И. Время в пьесах Чехова // Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988; Меркулова М.Г. Ретроспекция в английской “новой драме” конца XIX — начала XX века: истоки и функционирование. М.: Прометей, 2005.

⁴ Зингерман Б.И. Время в пьесах Чехова // Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С.14.

⁵ Из частного письма Я. Пулинович автору статьи от 17.09.2011.

⁶ Здесь и далее текст пьесы цитируется по: <http://www.theatre-library.ru/authors/p/pulinovich>

фического времени. Последовательный хронотоп сюжета таков:

1-я сцена, 1921 г. — дом на Петроградской стороне, квартира, апрель, 9-летний Веня с мамой, национализация их квартиры, Галя с мамой (женский голос);

3-я сцена, 1924 г. — в комнате 12-летний Веня с мамой, мальчик заболел, Галя;

11-я сцена, 1942 г. — апрель, блокада, 30-летний Веня на улице кормит потерявшегося двухлетнего мальчика (Бродского: из контекста пьесы¹ и соотнесенности с годами рождения и смерти в начальной ремарке);

4-я сцена, 1962 г. — апрель, в комнате за праздничным столом Веня и Галя (супругам около 50), Галя сообщает мужу о своей поездке к “чужому” мужчине, дочь Люба;

5-я сцена, 1962 г. — поезд, Веня едет в санаторий, разговор с Попутчицей;

7-я сцена (продолжение 5-й) — возникшая симпатия между Веней и Попутчицей;

6-я сцена, 1962 г. — коридор квартиры, Галя вернулась;

9-я сцена, 1982 г., , — апрель, квартира, умерла Галя, 70-летний Веня с Любой, дочь сообщает о своей беременности;

2-я сцена, 2010 г. — квартира, обращенный к риелтору монолог 60-летней Любы о продаже квартиры, Веня болен раком;

8-я сцена, 2010 г. — монолог Любы, показывающей покупателям квартиру, где умирает отец;

13-я сцена, 2010 г. — апрель, комната старика, появление Матери, смерть Вени, по радио звучит стихотворение И. Бродского “Наступает весна”;

10-я сцена, 2010 г. — весна, апрель, Галя после смерти деда в его квартире;

12-я сцена (продолжение 10-й) — монолог Гали, обращенный к приятелю, о возможности встречи в блокаду деда и Бродского.

Последовательность сцен при восстановлении хронотопа сюжета на основе биографического времени линейно может быть представлена следующим образом: 1, 3, 11, 4, 5 (7), 6, 9, 2, 8, 13, 10 (12).

При кажущейся хаотичности композиции пьесы сцены-ретроспекции скомпонованы автором по логике внутреннего действия и конфликта драмы, где главным для Вени становится обретение памяти, а для автора и читателя — ответ на вопрос, что же сделал герой “для вечности”.

В 1-й сцене значима каждая деталь: первая часть предваряющей действие авторской ремарки, указание на возраст Вени, возникающий в диалоге Матери и Вени образ любимой прислузы Кати, язык и содержание реплик Гали, “голоса ее матери”, жизненный “наказ” матери сыну. В первой части авторской ремарки художественно определены хронотические и смысловые “коды” пьесы (“Высокий дом на Петроградской стороне. Квартира. Апрель. Солнце заливает все вокруг”), образ кинематографического типа драматургической композиции (“Как на пересечен-

ной пленке, люди видятся черными фигурами”), амбивалентность происходящего (“мебель, шкафы, диваны, лица, клетка с канарейкой — все, все здесь в контражуре, темный фон, а вокруг — солнце, свет, весна”). Сравнение с подобной первой частью авторской ремарки, предваряющей первое действие пьесы А. Чехова “Вишневый сад”, помогает глубже понять разную природу амбивалентности будущего действия.

“Комната, которая до сих пор называется детскую. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты”.

В целях анализа мы позволили себе выделить противительный союз “но”: с одной стороны, рассвятая детская, одна из ее дверей, комната Ани, цветущие вишневые деревья; с другой — холод в саду, закрытые окна в комнате. Амбивалентность хронотопического и смыслового “кода” пьесы в ремарке задана автором в области темы прошлого, будущего, настоящего — дома и вишневого сада. Временной фокус смешен к реальным образам настоящего. В рассмотренной части ремарки из пьесы Я. Пулинович, с одной стороны, реальные образы дома, квартиры, апреля и солнца, с другой — подчеркнуто воспринимаемые воображением автора: “видятся”. Образы пересвеченной пленки, черных фигур людей дополняют “темный фон” “контражур”. Амбивалентность хронотопического и смыслового “кода” пьесы в ремарке задана автором в области темы художественного восприятия реальности, кинематографического типа памяти.

Вторая часть ремарки перед 1-й сценой в пьесе “Бесконечный апрель” традиционно связана с текущим действием и художественными деталями, характеризующими персонажей: “В спальне у окна стоит Мать — молодая красивая женщина. В руках у нее коробочка с монпансье. Мать выглядывает из окна и зовет сына” (в “Вишневом саде”: “Входят Дуняша со свечой и Лопахин с книгой в руке”).

Счастливое детство Вени закончилось после революции, в 9 лет, когда ушла Катя, на которой он обещал жениться, была национализирована государством их квартира, и мальчик с мамой остались без гостиной и детской, когда с бранной речью в их жизни появились Галя и “голос ее матери”, когда, наконец, по совету матери, нужно было забыть Катю и усвоить: “Она (Галя. — М. М.) не уйдет. Она теперь будет жить с тобой. Ты уже не ребенок. Ты должен понять, что многое изменилось. Слышишь? Это жизнь. Такая вот странная жизнь. И ты должен прожить ее. Как-то. Какую-то огромную, красивую жизнь. Все что вокруг — не имеет значения. Не имеет. Слышишь?”

2-я сцена переносит читателя в 2010 год. Звучит монолог шестидесятилетней Любы, дочери Вени, обращенный к риелтору Диме, по поводу продажи квартиры. Вторая сцена смешает фокус

¹ О некоторых деталях, также подтверждающих это, см. сн. 8.

драматического действия в область настоящего времени. По словам Любы, у Вени четвертая стадия рака, "у него уже лет пять как мозги отказали". В заключительной ремарке сцены читаем: "*В комнате на железной кровати, на грязном желтом белье, укрывшись одеялом без пододеяльника, лежит старик. Он смотрит в окно. Глаза у него воспалены и слезятся. Старик беззвучно что-то шепчет. Его сильно знобит*". После прочтения 2-й сцены 1-я сцена начинает восприниматься не только как ретроспективная с точки зрения реального биографического и художественного времени, композиции сюжета пьесы, но и как сцена-воспоминание умирающего старика: ему "*видятся*" важные события его прошлого — автор фиксирует в пьесе *психологическое время*. Апрель — память в контексте психологического времени первой сцены — солнечный, светлый, как воспоминания Вени о детстве.

В кинематографической композиции пьесы драматург намечает два ретроспективных сюжета: основной (события "*видятся*" автору — "*объективное*" прошлое) и сюжет-воспоминание потерявшего сознание старика ("*видятся*" Вене — *психологическое прошлое*). Благодаря обрамляющей композиционной функции 2-й и 8-й сцен пьесы ретроспективный ракурс сцены-воспоминания Вени одновременно находится в фокусе "*объективного*" и психологического прошлого пьесы.

Усложненная фабула драматического действия пьесы отражает путь саморефлексии и внутреннего конфликта героев. Во второй сцене пьесы саморефлексия Любы происходит по поводу подразумевающегося в подтексте осуждения ее бессердечного отношения к умирающему отцу ("Я считаю, этого не надо стесняться"), отсутствия взаимопонимания с дочерью ("не понимаю я ее"). Сцена продажи квартиры с умирающим ее хозяином в контексте пьесы становится кульминацией конфликта сюжета о настоящем. Почему возник конфликт, когда это началось? Может быть, с того момента, когда Веня заболел, стал "человеком без памяти"? Функцию связи между второй и третьей сценами пьесы выполняют заключенные в авторских ремарках (конец 2-й, начало 3-й сцены) общие художественные детали, организующие scenicеское пространство ("*в комнате на кровати лежит*"), и мотив болезни.

3-я сцена вновь переносит читателя в "*объективное*" и психологическое прошлое воспоминаний героя: Вене 12 лет, он болен.

Веня. Мам...

Мать. Что, милый?

Веня. Я хочу, чтобы все отсюда ушли и мы бы жили здесь вдвоем. Разве так не бывает?

Мать. Когда-нибудь обязательно будет. Все уйдут, и мы с тобой останемся вдвоем. Как раньше.

Веня. И тогда Катя вернется?

Мать. Никакой Кати не было. Ешь апельсин. Может быть, на Новый год все уйдут в гости, и тогда...

Веня. Но ты обещаешь?

Мать. Конечно, милый. Ешь апельсин. А то сейчас вернется Галя, и тогда тебе достанется только четверть".

В сознании старика и мальчика из сцены с образом Кати из прошлого ассоциируются детство, любовь матери, забота, свет апреля, а значит и сама память.

Сцена 4. Память больного старика переносит его в 1962 год. Теперь уже он чистит апельсин Гале, "*им около пятидесяти*", день рождения Вени. Галя сообщает мужу о том, что уезжает к другому мужчине. Диалог супругов дает представление о саморефлексии Гали по поводу поиска "*настоящего мужчины*", своего "*чистого образа*", "*чистой любви*" и "*какой-то другой, заколдованный страны и заколдованной жизни*". Ретроспективная сцена осложнена ретроспекциями-воспоминаниями супругов двадцатилетней давности о бывшем друге детства: тогда Галя единственная подошла к нему перед его отправкой в детдом. Теперь героиня едет к другу в поисках любви. В сложной ситуации принятия решения Веня призывает супругу сохранить "*приличный вид*" перед гостями (эта просьба героя звучит дважды). Словно другая девочка-память, их дочь Люба, к которой оба безучастны, произносит: "На улице так холодно. Апрель — какой-то мерзкий в этом году". Так в контексте пьесы образ апреля получает амбивалентность. С позиций "*вечности*" эту сцену и в сознании героя "*объективного*" прошлого, и в воспоминаниях старика можно уподобить бесплодной земле из одноМиленной поэмы Т.С. Элиота:

"Апрель жесточайший месяц, гонит
Фиалки из мертвой земли, тянет
Память к желанию, женит
Дряблые корни с весенным дождем".
(Пер. С. Степанова)

Значение 5-й и 7-й сцен для саморефлексии Вени подчеркнуто драматургом приемом ретроспекции в ретроспекции (в последовательном ряду 3—4—5 "*объективного*" прошлого и сцен-воспоминаний героя 7-я сцена является продолжением 5-й). Немногословный с Галей, с Попутчицей в поезде Веня пускается сначала в философскую беседу, отражающую саморефлексию героя по поводу отсутствия эмоциональной наполненности в отношениях с Галей, потом в воспоминание-самоанализ: "Я рос болезненным, нервным ребенком. Это главное. Потому что эти качества со временем только развились во мне и превратили меня в человека плохо выживаемого, мало полезного для нашего общества... У меня рано испортилось зрение, и всю войну я провел в Ленинграде, работал выпускающим редактором на радио. Вот разве что блокада сделала из меня человека сурового, но еще более замкнутого и, опять же, склонного к неврастении, привыкшего все вопросы решать внутренним путем, то есть путем диалога самим с собой, путем, кажется, неверным". В свою очередь Попутчица рассказывает Вене историю о том, как помогла ей в детстве сумка убитого на войне отца. В своих монологах-ретроспекциях герои настолько погружены в

себя, что не могут услышать друг друга (Попутчица: “Так что вы говорили?”). С другой стороны, между героями возникает симпатия на основе столь недостающего обоим эмоционального отклика и заботы.

6-я сцена о возвращении Гали с сумкой предельно лаконична. Примечательно, что отдельные сцены в композиции пьесы драматург часто связывает повтором художественных деталей прошлого, имеющих символическое значение: коробочка с монпансье (любовь мамы), кулинарная книга (забота Кати), апельсин (забота мамы и Вени), сумка (перемены: возвращение Гали и потеря Попутчицы) и т.д. Так через символическую деталь (дорожную сумку Попутчицы в ремарке) автор в 7-й сцене вновь возвращает читателя к событиям в поезде.

В 7-й сцене диалоги персонажей предельно кратки, за фигурами умолчания в подтексте — рефлексия, нерешительность.

“Попутчица. Не надо. Все равно у меня вот муж...

Веня. Да... У меня тоже там..."

Автор словно договаривает за персонажей, когда из подтекста чувства и действия героев выносятся в расширенную ремарку после сцены: “*Вени и Попутчица крепко обнимают друг друга, будто пытаются в одно мгновение, сейчас вот, срастись, стать единственным целым и никогда больше не разлучаться, не распадаться на две половинки. Вени целует Попутчицу*”.

8-я сцена-монолог Любы, обращенный к анонимному покупателю квартиры, вновь возвращается читателя в “объективное” настоящее время, 2010 год. Ретроспективный план в монологе представлен оценочными воспоминаниями о родителях: “Это в рекорды Гиннесса заносить надо, больше шестидесяти лет. И ни разу маме не изменил, верные они были, что там говорить, другое время, другие ценности”. Начавшаяся во 2-й сцене саморефлексия героини дополняется размышлениями о неудавшейся личной жизни: “И я вот с мужем развелась, ну... Бросил он нас, козел... ни-ни, больше замуж не вышла. Хотя предложения были...” В репликах Гали, голосе ее матери, монологах Любы драматург мотивированно использует сниженную разговорную лексику, характеризуя преемственность в отсутствии культуры и образования героинь.

В заключительной ремарке 8-й сцены упоминается еще одна художественная деталь — хранитель памяти, выброшенный старый шкаф, на основании упоминания которого читатель может судить о том, что 8-я сцена близка по времени ко 2-й, но не является ее продолжением. В сознании героя и автора шкаф является символом дома, хозяина дома, его личного пространства и памяти. “Предмет неодушевленный, а все-таки, как-нибудь, книжный шкаф”, — сказал бы Гаев. Книжный ли, платяной шкаф выбросили из комнаты старика, как его самого, — ремарка в пьесе умалчивает, но дает представление о форме: “от него на пожелтевших обоях остался яркий квадрат”. Яркий, как фрагменты воспоминаний героя о

своей жизни.

Слова Любы в finale монолога “Папа мамину смерть не пережил, головой тронулся” органично перерастают в 9-ю сцену: ночью от остановки сердца умерла Галя, 70-летний Вени беседует с дочерью. Только в 9-й сцене драматург дает экспозицию к ретроспективному сюжету-воспоминанию Вени и одновременно завязку конфликта сюжета о настоящем в “объективном” времени. Связующим звеном композиции 8-й и 9-й сцены является образ Любы. Содержание сцены дает представление о пропасти непонимания между отцом и дочерью, различии их внутренней жизни, напряженности и значимости саморефлексии Вени. Герои говорят на разных языках:

“Веня. Тихая смерть. Она это заслужила. То есть я хотел сказать... К примеру, родила тебя. Муки — да. Пройти через жизнь. Опыт страдания. Опыт любви опять же. А я буду умирать долго.

Люба. Чего это?

Веня. Заслужить прощения. Прожил так, что мог бы и не жить. Ничего не сделал.

Люба. Ну как это? Ты же партийный и все дела...

Веня. Это — другое. Просить прощения у общества мне не за что. Надо просить прощения там, внутри, или снаружи, или... Да... Все кончится. Вечности я не заслужил”.

Их разговор часто напоминает диалог-“монолог” персонажей драмы абсурда И. Ионеско, С. Беккета и др.:

“Веня. При чем здесь? Галя завела вчера тесто на пирог... Что с ним делать? Ведь прокиснет. Жалко.

Люба. А я беременна.

Веня. Ты умеешь печь пироги?

Люба. Я беременна.

Пауза.

После смерти жены Вени на краткий миг проявляет интерес к жизни дочери (примечательно, что речь идет о прошлом), словно ищет в своем внутреннем монологе ответ, почему их с Галей дочь так и осталась без образования:

“Долгая пауза.”

Веня. А почему тебя отчислили из института?

Люба. Вспомни! Десять лет назад еще”.

Он проявляет интерес к дочери, чтобы после ее ухода совсем погрузиться в уже знакомое читателю по 1-й, 3—7-й сценам психологическое прошлое, где остались любящие его мама, Катя и Галя.

В настоящем же старик чувствует, что разговаривает во многом с чужой, необразованной женщиной, вновь, как и десять лет назад, пропуская главное: эта женщина — его дочь — ждет ребенка, возможно девочку, Галю. И только появившийся после долгой разлуки с читателем апрель является провозвестником этой преемственности поколений, нового этапа вечности, в котором уже нет Вени. Точнее, нет сознательного присутствия героя в “объективном” времени пьесы.

А жизнь не стоит на месте. И вновь в автор-

ской ремарке к 10-й сцене: “Весна. Апрель. Окна старой квартиры открыты настежь. По квартире ходит Галя — девушка в потертых джинсах”. В монологе внуки Вени, обращенном к молодому человеку Косте, появляется “образ истории”: дом, “потрясающий дед”, “совершенно героический”, блокада. Галя намерена забрать коробочку из-под монпансье, “книгу кулинара” с ятами: “Хочу коллекцию свою. Чтобы сохранить традиции как бы...” — говорит героиня. “Объективное” и психологическое прошлое начинает осмысливаться читателем как историческое.

С целью выделения значимых для персонажей идей в структуре монолога героя драматург использует различные вариации акцентирующих повторов (в том числе и мотивов прошлого). В монологе Гали читаем:

“Вот люди жили. **Какие судьбы**, наверное, да? **Другое время** совсем, **другие люди**. У меня был потрясающий, героический дед. Он тут блокаду пережил. Блокада, представляешь, да? <...> Вот это **были судьбы**, не то что мы. Такие **сильные люди**, столько всего сделали... Совершенно **другой подход к жизни**... Да? Правильно же я говорю?”

Повторы также выполняют и композиционную функцию связи с последующими сценами (в данном случае с ретроспективной 11-й сценой).

11-я сцена dается автором из “объективного” исторического прошлого героя. Она служит ответом и на финальный вопрос Гали из 10-й сцены (“Правильно же я говорю?”), и на оставшийся открытым после смерти героя вопрос саморефлексии Вени: что же он сделал, чтобы заслужить “вечности” (9-я сцена). Таким образом, 11-я сцена становится кульминацией основного конфликта “объективного” ретроспективного сюжета пьесы.

Драматург словно реконструирует память героя, “вписывая” сцену блокады в его биографическое время, в сюжет его ретроспекций-воспоминаний, в сюжет вечности. Поэтому в начальной ремарке сцены первым задан “код” памяти, образ вечности: “**Апрель. Блокада. Зима еще не до конца отступила, и повсюду видны грязные лохмотья снега...**” Вени видит заблудившегося двухлетнего мальчика. Впервые в контексте драматического действия пьесы сцена происходит на улице, “у одного из домов”, “По другую сторону улицы стоит Спасо-Преображенский собор¹. Теперь в нем разместилось бомбоубежище. Вени смотрит на собор”. В словах-утешениях Вени, обращенных к ребенку, торжествует апрель, а с ним — надежда:

“**Вени.** Не плачь... Наступает весна. Смотри, весна. Пришел апрель. Топ-топ, топ-топ... Пришел апрель. Скоро станет легче. Вырастет трава. Снизится травмоопасность. Перестанем ломать ноги и набивать синяки на коленках. Станем больше говорить. Читать стихи, например... Уми-

рать станет незачем. Да... Как-то очень жалко станет умирать. Ты вырастешь большой...”

Утешения выливаются в кульминационный монолог-ретроспекцию героя о своем детстве, первой любви к Кате, истоках начавшейся “амнезии”: “Такая вот девочка Катя. Мне было столько же, сколько тебе сейчас. А потом я вырос и стал взрослым шестилетним мальчиком. И почти год я в ту пору целыми днями сидел в кухне, смотрел на Катю и все думал, думал... Какие мысли точно проносились тогда в моей голове, я не помню. Да это и неважно. Важно то, что весной я предложил ей жениться на мне. Она засмеялась и ответила “да”. Вот так вот. Девочка Катя сказала мне “да”. А потом она исчезла. Просто исчезла. Я даже толком и не сообразил, в какой час это случилось. Мне сказали, что Кати больше нет. Даже не так. Мне сказали, что Кати не было, не существовало никогдя. Девочки Кати не существовало в природе. А значит, она никогда на мне не женится... А значит, памяти нет”. Этот монолог-исповедь героя заставляет читателя вспомнить события 2-й сцены пьесы — завязки внутреннего конфликта ретроспективного сюжета-воспоминания старика.

Вени начинает кормить малыша, отламывая кусочки хлеба от своей блокадной четвертинки. В следующем монологе героя, начинающемся лейтмотивом “наступает весна”, драматург обращает внимание читателя как на иронический контекст духовной общности героев (“Два еврейских неверующих мальчика сидят напротив православного храма и едят хлеб, в окружении немцев”), так и на кинематографическую условность “объективного” ретроспективного сюжета (“на фоне русской войны”). А в реплике подошедшей матери мальчика опять слышим повтор:

“**Женщина.** Наконец-то дожили. Апрель”. (Ср.: Вени об умершей Гале, 10-я сцена: “Дожила. Апрель. Оттаяло”).

Повтор с умолчанием последнего слова дает читателю возможность понять, что именно в сцене блокады по-настоящему “оттаяла” душа Вени. Герой заслужил “вечности” содействием ребенку, своей соборной душой, проявившейся в трудные дни испытаний всего народа. Эта мысль звучит в подтексте финального диалога Вени и Женщины.

“**Женщина.** Спасибо вам. Я перепугалась. Очень. Очень. Сейчас редко кто помогает детям. И даже наоборот... Ребенка совсем нельзя оставить без присмотра.

“**Вени.** Да, сейчас повсюду страшно. Люди стали способны на любое зло. Голод, конечно он. Да и холодно было... Ужасно холодно. А теперь вот весна. Теперь дело пойдет на поправку”.

В 12-й сцене пьесы драматург возобновляет прерванный монолог-обращение внуки Вени, в котором образ мальчика из 11-й сцены получает имя Бродский: “Только подумать, мой дед — он же в одно время с битлами жил, с Ленноном, с этим, с Гитлером, с Достоевским, блин! Нет... С

¹ Упоминание именно этого собора обосновано историческими фактами. Вплотную к нему, в доме № 2 по ул. Рылеева, с августа 1941 года жил с матерью маленький Иосиф Бродский — до их отъезда в эвакуацию 21 апреля (!) 1942 года, когда мальчику было “около двух лет”, как и указано в авторской ремарке. Кстати, рядом находится и знаменитый “Дом Мурузи” (Литейный проспект, 24), где с 1955 года семья поэта занимала “полторы комнаты” в коммунальной квартире. (Прим. ред.)

Достоевским не жил. С Бродским! С Бродским точно жил! Ты представляешь, вот здесь мой дед жил в блокаду, и здесь, в этом городе, по этим улицам ходил маленький Бродский! Или не ходил? Да по-любому ходил! Ты прикинь? Ты только прикинь. Нет, это просто в голове не укладывается. Они ведь даже могли на улицах там где-то встречаться... Да, вполне могли. Мне идет эта шляпа? Во! Точно! Я на сейшн ее надену!" "Объективное" историческое прошлое из 11-й сцены отчасти становится психологическим прошлым, воссозданным на языке молодежного сленга. "Сейшн в стиле блокады" контрастирует с самой сценой блокады, как упоминание рядом Гитлера и Бродского. Для Гали прошлое семьи, деда, страны, народа становится историей, которую еще надо изучить и осмыслить.

С точки зрения "объективного" ретроспективного сюжета пьесы, 10-ю и 12-ю сцены можно расценивать в качестве эпилога. С точки зрения сюжета о настоящем, развязки конфликта действия не наступает, финал пьесы в традициях "новой драмы" остается открытым, придавая еще один смысл метафоре "бесконечности" апреля.

Развязка конфликтов в двух исследуемых нами ретроспективных сюжетах ("объективном" и психологическом) происходит в 13-й (заключительной) сцене о смерти Вени. Умело совмещая два ретроспективных сюжета, драматург создает в пьесе сложную кольцевую композицию, прерывистую по архитектонике, но с четкой рамкой границ сцен. С одной стороны, внутреннего кольца психологического прошлого (3-я сцена — начало 13-й сцены). "Когда-нибудь" из третьей сцены наступает: умирающему старику кажется, что пришла мама.

Веня. Мама!

Мать. Вот мы и остались одни.

Веня. Ты пришла?

Мать. Я всегда рядом, милый. Съешь блин.

Веня. А я тебя ждал.

Мать. Я всегда рядом. Какой дождливый апрель теперь.

Веня. А я болею".

"Дождливый апрель" словно провожает Веню. Мать помогает сыну понять сложность оценки его жизненных исканий с позиций "вечности":

Веня. Не могу. Я ничего не сделал. Ни до тебя, ни после.

Мать. Никто не знает этого в точности, а главное — обрести память о тех, кто любил: тебя любила я и Галя. И Катя. А это уже немало".

С другой стороны, внешнего кольца "объективного" прошлого (1-я сцена — финал 13-й сцены). Читаем во второй части заключительной ремарки 13-й сцены: "На железной кровати лежит мертвый старик. По радио диктор объявляет: "Стихотворение Иосифа Бродского "Наступает весна" читает заслуженная артистка России..." В контексте "объективного" ретроспективного сюжета пьесы стихотворение Бродского предстает именно тем, что "сделал" герой: его доброта

взрастила Поэта. А образ девочки-памяти из стихотворения становится многоликим: Катя, Галя, сам молодой драматург и, наконец, апрель — все оплакивают и приветствуют "этот вечный мотив посредине жизни":

“Девочка-память бредет по городу, наступает вечер,

льется дождь, и платочек ее хоть выжми,
девочка-память стоит у витрин и глядит на белые столетья,
и безумно свистит этот вечный мотив посредине жизни”.

Да и саму жизнь-загадку: "Темнота" — финальная ремарка пьесы.

В итоге, по количеству и содержанию сцен-ретроспекций (1-я, 3—7-я, 9-я, 11-я, 13-я) "Бесконечный апрель" Я. Пулинович можно определить как пьесу-воспоминание. По форме драматургического рассказывания и событийного форматирования композиция пьесы напоминает киносценарий. Ретроспективная композиция пьесы имеет два архитектонических кольца: внешнее (сюжет "объективного" прошлого, 1-я — финал 13-й сцены) и внутреннее (сюжет психологического прошлого Вени, 3-я — начало 13-й сцены). Перипетии взаимодействия и характер функционирования описанных сюжетов в композиции пьесы может быть представлен по сценам.

Сцена 1. Экспозиция (в ремарке), завязка конфликта "объективного" сюжета о прошлом в контексте биографического времени.

Сцена 2. Кульминация основного конфликта сюжета о настоящем, завязка конфликта психологического сюжета-воспоминания Вени.

Сцена 3. Развитие психологического сюжета о прошлом.

Сцена 4. Кульминация конфликта психологического сюжета.

Сцена 5 (7). Ретроспекция в ретроспекции: развитие психологического сюжета о прошлом.

Сцена 6. Развитие психологического сюжета о прошлом.

Сцена 8. Развитие сюжета о настоящем.

Сцена 9. Экспозиция психологического сюжета о прошлом, завязка основного конфликта сюжета о настоящем.

Сцена 10 (12). Эпилог "объективного" сюжета о прошлом. Развитие сюжета о настоящем, открытый финал пьесы.

Сцена 11. Кульминация основного конфликта "объективного" сюжета о прошлом.

Сцена 13. Развязка двух конфликтов "объективного" и психологического сюжета о прошлом.

Таким образом, мастерство драматурга в области кинематографической композиции пьесы-воспоминания в первую очередь связано с монтажом основных видов ретроспекций: ретроспективных сюжетов ("объективного", психологического прошлого), сцен-ретроспекций, отдельных воспоминаний персонажей, образов прошлого, символовических деталей, имеющих отношение к прошлому, лексических повторов значимых мотивов прошлого.

Другие берега

Ирина Цимбал

Уильям Люс: биограф или драматург?

Американский драматург Уильям Люс (William Luce) родился в 1931 году в Портленде, штат Орегон. Ничем, кроме музыки, он в молодости, по его собственному признанию, не интересовался. Успешно пел в хоре, играл на рояле, получал классическое музыкальное образование, затем увлекся композицией. В сочинении эстрадных мелодий настолько преуспел, что некоторые из его шлягеров исполняла знаменитая в ту пору звезда Дорис Дей. И хотя сегодня на его счету как драматурга-биографа более десятка “сольных” пьес (он сам называет их на музыкальный лад “соло”), его реальный путь в драматургии никем не прослежен и не откомментирован. В рецензиях интерес критиков сфокусирован на исполнителях главных “партий”.

Существует его собственная версия начала пути. Он встретил режиссера Чарльза Нельсона Рейли (1931—2007), который якобы искал подходящую роль для своей приятельницы Джули Харрис (1925—2013), ставшей вскоре американской знаменитостью. Этот эпизод и положил начало биографии Люса как драматурга. Признание немаловажное (даже если это апокриф) — Люс начинал писать для актеров, во имя актеров, вдохновляясь актерской индивидуальностью не меньше, чем реальными прототипами.

В России известность пришла к Люсу вскоре после публикации его монодрамы “The Belle of Amherst” (1976). Она почти сразу же была переведена на русский и не однажды появлялась на театральных афишах под разными названиями — “Затворница из Амхерста” или “Прелестница из Амхерста”. Были и другие варианты. Именно пьеса об Эмили Дикинсон, великому поэту-романтике, в творческой биографии Люса осталась его визитной карточкой, лучшим опытом в избранном им жанре, приоткрывающим для исследователей его писательское закулисье.

Заглянув туда, узнаем, что Люс увлекался поэзией Дикинсон с юности, и в этом смысле выбор его не был случаен, хотя немалую лепту в создание драмы и внесла, как уже говорилось, выдающаяся американская актриса Джули Харрис. Лицедейка, интеллектуал и просветитель в одном лице, Харрис получила все мыслимые и немыслимые премии за роль Дикинсон. Спектакль был превращен в телесериал, а поэзию и письма Дикинсон актриса записала как альбом для прослушивания. После роли Дикинсон Джули Харрис сыграла Шарлотту Бронте по сценарию Люса в одноименном фильме, поставленном известным режиссером Делбертом Манном (его лента “Марти” получила когда-то престижные премии, включая четырех “Оскаров”), и датскую писательницу Карен Бликсен в пьесе “Дитя

Люцифера” (“Lucifer’s Child”) в постановке все того же Рейли. Известная всему миру под псевдонимом Исаак Динесен, писательница-легенда Карен Бликсен памятна многим по фильму Сидни Поллока “Из Африки”, в котором многогранность своего дарования подтвердила Мерил Стрип.

“Дитя Люцифера” — так называла себя сама Карен Бликсен, вступившая в трагическую сделку с мятежником Люцифером. Она заложила ему свою душу в обмен на талант рассказывать причудливые “готические” истории, ни в одну из которых не вместился бы трагизм ее собственной судьбы.

Сотрудничество Люса с Делбертом Манном продолжилось в работе над пьесой о скандально прославившемся генерале Паттоне — “Последние дни Паттона”.

Однако вернемся к новоанглийской “пленнице”. Талант Дикинсон, ее личность, ее поэтическое вольномыслие, избранное ее добровольное затворничество, образ жизни, явные и тайные импульсы ее поступков продолжают и по сей день будоражить мысль исследователей. Не только филологов, стиховедов, историков литературы, но и философов, психиатров и психоаналитиков. Странные лики гения во все времена остаются загадкой для рационально структурированного сознания. Но Люс нашел свой код для разгадывания этой тайны. Отыскал один из возможных путей постижения сделанного поэтом выбора...

Люс вспоминает, что, приступив к работе, прочел все, что можно было и напрямую и косвенно связать с жизнью великого поэта: трехтомник сочинений Дикинсон, ее солидное эпистолярное наследие, все варианты ее биографии, архивные материалы. Он делал выписки, каталогизировал собранное, составлял тематические указатели, изучал историю Новой Англии, ее флору и фауну и продумывал форму будущего произведения. Так рождалась не только драматическая версия жизни и судьбы

поэта, но и новый драматический жанр, определивший будущее самого Люса. Впоследствии, пытаясь теоретизировать, сославшись на прямолинейно усвоенную историю драмы, Люс причислил себя к продолжателю давней традиции. Для него монодрама уходит корнями в античность (что справедливо) и начинается с одного актера-исполнителя и продолжается в Средние века в искусстве жонглеров, трубадуров и т.п. Люс был убежден, что историю своей жизни может лучше всего рассказать сам поэт-лирик. Лирика и есть повествование о себе, обращенное к другим. И в этом он тоже не ошибался.

Такой и предстала Эмили Дикинсон в “маленьком шедевре”, как называют в Америке пьесу Люса. Однако самое замечательное и бесспорное открытие Люса — театральность, заложенная в самой природе поэзии Дикинсон. Не драматург, но она сама театрализует свою жизнь, потому что драма, как известно, намного шире и объемнее драматургии. Драма — это особое мироощущение, которое не подчиняется никаким законам, но составляет истинное зерно жизни любого большого художника. Ведь не случайно Дикинсон привлекает в свои духовные соавторы Шекспира. Вспомним ее обращение за поддержкой к образам Гамлета и Офелии. В поэзии Дикинсон пластика, ритмы, музыкальность, распознанная абсолютным слухом драматурга, — это уже партитура воображаемого спектакля. Даже ее знаменитое белое платье — и символ, и театральное облачение, и одновременно “фирменный знак” Дикинсон, ее послание в будущее. Оно существует в одном ряду с трогательно-наивными рецептами выпекания хлеба и бессмертными (предсмертными) строчками “Отозвана назад. Эмили” (“Called back. Emily”). “Случилось так, — писал Люс в предисловии к пьесе, — что робкая и застенчивая Дикинсон всю жизнь творила для театра. Театра собственной судьбы”.

Разложить стихи и письма на скучные события жизни своей героини, раздать роли немногочисленным персонажам-адресатам лирических переживаний, не материализуя их на сцене, — всем этим Люс овладел виртуозно. Но, судя по всему, не без подсказок выдающейся исполнительницы главной роли, полноправного сценического соавтора драматурга.

Театр жизни великого поэта мощно высветил и подтвердил талант исполнительницы, режиссер Чарльзу Нельсону Рейли открыл дорогу в режиссуру и на многие годы вперед определил, как уже говорилось, призвание самого Уильяма Люса.

Знакомясь с творчеством Люса, вчитываясь в список его произведений, воспринимаешь как очевидное, что просветительство Люса прежде всего обращено на творческие индиви-

дуальности. В первую очередь, принадлежащие американской культуре. Реальные герои его произведений оставили заметный след в американской истории, и своей задачей драматург видит сохранить их имена для потомков, в известном смысле популяризировать, сделав зримыми, очеловеченными, без поверхностной хрестоматийности. Великая Эмили Дикинсон, классик американской драматургии Лилиан Хеллман, легендарный актер Джон Барримор, шокирующее известная жена Скотта Фитцджеральда — Зельда и другие. Кстати, судьба Зельды Фитцджеральд, мучительницы великого писателя и одновременно мученицы своего душевного разлада, обернувшегося безумием, основана на малоизвестных в России документах — прежде всего произведениях самой Зельды и ее переписке с мужем.

Работая над историей жизни Эмили Дикинсон, автор превращал литературу в театр. Увлекшись биографией Джона Барримора (“Баггутоге”, 1996), прошел обратный путь — театр сделал литературой. Ко времени появления пьесы Люса имя легендарной звезды американского театра и кино первой половины XX века оказалось сильно подзабытым. Сегодняшнее поколение скорее склонно испытывать любопытство к эскападам гламурной героини светской хроники Дрю Барримор, внучки великого актера, скандально начинавшей свою актерскую биографию. Пышно разветвленное и укорененное в веках династическое древо Дрю и Барриморов продолжает давать новые всходы.

Между тем, потомок английских лицедеев Джон Барримор (1882—1942) оказался в 20-е годы ключевой фигурой американского театра. Он делал первые шаги на сцене, когда американский театр менялся радикально. Шел бурный процесс превращения “индустрии развлечений” в современное искусство. Появились первые экспериментальные театры, отчетливо прозвучало имя преобразователя американской драмы Юджина О’Нила. С его помощью и при поддержке единомышленников драматурга успешно преодолевался разрыв между европейским и российским театром, с одной стороны, и американским — с другой. Сотрудничая с одним из виднейших режиссеров-реформаторов Артуром Хопкинсом, Барримор выступает активным участником этого процесса. Именно его Юджин О’Нил назвал гением в полном смысле этого слова, а К.С. Станиславский, восхитившись его Гамлетом, выразил готовность принять в свои ученики.

Сюжет пьесы беллетризован, заглавный герой романтизирован, документальные факты расцвечены фантазией и воображением автора. “Было бы невыносимо скучно перечислять один за другим события чьей-то, пусть и самой эксцентричной биографии”, — обозначил Люс

свою эстетическую программу в одном из интервью. Главное, по его мнению, оставаться верным духу творческой личности. Из бурной хроники жизни Барримора Люс выбирает один эпизод и вокруг него строит драму великого актера.

Общеизвестно, что сильно злоупотреблявший алкоголем Барримор к концу жизни был неспособен запоминать длинные монологи. Не только запоминать, но и восстанавливать однажды заученное. Но чем труднее делалось произнесение роли, тем активнее шел процесс воскрешения собственной жизни во всех ее подробностях, в череде смешного и трагического. Джон Барримор без труда перечисляет имена друзей, жен, возлюбленных, творческих единомышленников. И при этом с упоением “самосочиняется” (слово Достоевского). А воспроизвести строчки своих монологов без помощи супфлера уже не в силах.

Действие пьесы разворачивается в старой запущенной гримуборной, где Барримор тщетно пытается подготовить к возобновлению одну из знаковых ролей своего репертуара — роль Ричарда III. На сцене — он и старый супфлер, терпеливо подсказывающий забытые строчки и не менее терпеливо выслушивающий “поток сознания” погрузившегося в ностальгические воспоминания актера. Ситуация “Лебединой песни” А.П. Чехова налицо.

Она возникает в сознании всякого читающего пьесу. Все производные от чеховского “Калхаса”, отдельный сюжет зарубежной драматургии¹. Непривычно пустое scenicеское пространство. Все здесь, казалось бы, обжито поколениями актерских судеб и все внове. Актер, не поддержаный ни декорациями, ни реквизитом, ни — что для актера самое существенное — живым дыханием зрительного зала. Впервые в жизни он говорит от себя и о себе. Он и драматург, и режиссер происходящего на сцене. Между тем, на подмостках разыгрывается настоящий “театр в театре”, где супфлер то замещает собой античный хор, то звучит как внутренний голос, alter ego великого мастера.

Границы интертекстуальности, к которой прибегает Чехов в “Калхасе”, раздвигаются. Драматическое пространство выступает как провокатор диалога — с собственным прошлым в первую очередь. Воспоминания материализуются, и зритель с живым интересом погружается в оживающие на глазах подробности биографии Барримора, рассказанные и интерпретированные им самим.

Исполнителю роли Барримора, канадскому актеру Кристоферу Пламмеру (р. 1929), было уже немало лет, когда он вышел на сцену в образе своего гениального коллеги по цеху. И играл он Барримора до восьмидесяти. Актер ин-

теллектуальной убедительности (Цезарь в “Цезаре и Клеопатре” Шоу, Просперо в “Буре” и даже Лев Толстой в кинематографе), он в этой роли доигрывал несыгранное, окунаясь то в масочную стихию Джекила и Хайда, (“История доктора Джекила и мистера Хайда”), то примеряя на себя костюм Свенгали, а то и погружаясь с головой в философские пучины мучительных раздумий капитана Ахава (“Моби Дик”).

Никакого линейного нарратива, никакой исповедальности, потому что события собственной жизни уже невозможно отделить от сыгранных чужих судеб, так тесно с ними переплетенных.

Где кончаются театральные маски, а начинаются собственные — его, Барримора? А может уже и не его, а Кристофера Пламмера, тоже перегруженного своими актерскими “привидениями”. Словом, где кончается театр, а начинается “жизнь в театре”, решать придется зрителю. Любимый когда-то монолог “Быть или не быть” продолжится у драматургического Барримора отчаянным “полцарства за строку” (A kingdom for a line). Один из примеров расширенной интертекстуальности конца XX века.

Воспоминания о ролях в монологах Барримора смонтированы с образами живых реальных персонажей, хорошо знакомых театрально просвещенным американцам. Так возникает фигура известного драматурга Эдварда Шелдона (Барримор называет его “мой Вольтер”), а то словесно воскрешается колоритный образ Джина Фаулера, близкого друга, автора одной из наиболее скрупулезно разработанных биографий Барримора, названной строкой из “Гамлета” — “Доброй ночи, милый принц”.

Люс-драматург сосредоточен на драматически напряженных моментах биографии своих персонажей, его интересует “жизнь на изломе”, когда герои вместе с автором делают экзистенциальный выбор, пытаясь осознать себя “до самой сути”. В пьесе “Барримор” актер играет актера, чтобы, прославив себя, сохранить память о великом предшественнике.

Авторитетный Брукс Аткинсон, много писавший о Джоне Барриморе, уподобил его конец трагедии мифологического Икара: “Он слишком близко подлетал к солнцу. Неудивительно, что воск на его крыльях растаял”.

Работа над пьесой “Лилиан” (1983), посвященной американской писательнице и драматургу Лилиан Хеллман, таила вполне предсказуемые трудности. Известная опасность состояла в том, что замысел пьесы возник, когда Хеллман еще была жива, и воссоздавать биографию живого классика, да еще драматурга, владеющего тайнами ремесла, находясь под

¹ Об этом подробно см.: Цимбал И.С. “Лебединая песня” А.П. Чехова в России и за рубежом. В кн.: Новая драма рубежа XIX—XX веков. СПбГАТИ. 2014.

пристальным вниманием ее всевидящего ока, Люс было непросто. Но материала оказалось предостаточно — к тому времени Хеллман уже опубликовала три тома своих воспоминаний¹. Сам принцип монодрамы Люсом успешно опробован и не вызвал возражений у Хеллман. Так что, если верить Люс, он получил у Хеллман carte blanche и окунулся в еще одну непростую жизнь и судьбу, имеющую самое непосредственное отношение к недавним событиям американской (и не только) истории.

И снова драматург моделирует пограничную ситуацию. Действие разворачивается в больнице, где умирает гражданский муж Хеллман — писатель и общественный деятель Дэшиэл Хэммет (1894—1961). Лилиан Хеллман вспоминает все перипетии своей бурной жизни, вписанные в историю ее страны. И, что органично для писателя, находящегося в тесной перекличке с литературой. Ее память фиксирует не последовательность событий, но этапы взросления, “роман воспитания” собственной личности. Новоорлеанское детство и чернокожая няня Софрония — из набора устоявшихся и вечно живых архетипов. Коннотации физового дерева-убежища представляются неисчерпаемыми.

Это и бегство на плоту Геккльберри Финна, и старый платан в “Голосах травы” Трумена Капоте, и самое близкое по возникающим обертонам фолкнеровское грушевое дерево из “Шума и ярости”. Хеллман — прекрасный рассказчик, владеющий всем богатством образной и языковой палитры. Драматург, в данном случае, лишь передоверялось умение отбирать факты, используя искусство монтажа и никогда не изменявшее ему безошибочное чувство ритма.

Трудность задачи была в другом: активно политизированная Лилиан Хеллман ко времени создания пьесы воспринималась двойственно. Антифашистские убеждения привели ее когда-то в борющуюся Испанию, левацкие, почти прокоммунистические настроения сделали другом Советского Союза, а затем одной из жертв маккартистского преследования. Мало кому в Америке неизвестны были ее слова: “Я никогда не смогу и не стану подстраивать свою совесть под сиюминутную моду”. И далее: “Предать невинных, чтобы спасти себя, по меньшей мере бесчеловечно”. Эти высказывания и решительное противостояние Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности принесли Хеллман и друзей и врагов и сохранили ее в истории, прежде всего как личность. Но уже в 80-е годы она обронила: “Я и такие как я слишком долго разбирались в том, что же на самом деле происходит в Советском Союзе”.

Люс прекрасно понимал, что драматургия

самой жизни по накалу страстей намного превосходит драматургическое наследие писательницы. Пьесы Хеллман (за исключением “Личичек”) теряют остроту, не выдерживая проверки временем. И он создает еще одну монодраму, прежде всего об исключительном человеческом характере. Творит еще одну легенду, ставшую театральным событием.

Жизнь Хеллман — и личная, и литературная, и общественная — это круговорот “приключений”, поиски себя, вызывающие эскапады 20-х. Как и многие современницы, она с гордостью именует себя жаргонным словечком “a flapper” (вертихвостка; “The last flapper” — одно из названий пьесы о Зельде Фитцджеральд). Затем активная антифашистская деятельность, “флирт” с коммунистической партией, из которой довольно быстро Хеллман вышла. На всех этапах жизни ее девиз был “action” (действие). Именно такой она и хотела остаться в качестве героини будущей пьесы. В своих воспоминаниях она видела себя еще в пути (“Неконченая женщина”, “Раскаяние” (“Pentimento”), “Время негодяев”. В пьесе Люс Хеллман подводила итоги, хотя сценическое время отдвигалось на двадцать лет назад...

Но Уильям Люс не писал биографию, он писал для театра. И успех театрального события заставил все литературные первоисточники. Известная актриса Зои Колдуэлл (р. 1933) сотворила чудо. Ее моноспектакль “Лилиан” (притом что актриса создавала физическое ощущение присутствия всех действующих лиц), если верить восторженной прессе, стал такой же легендой, как и сама заглавная героиня.

Актриса, тяготеющая к трагическим профориям (нездолго до премьеры “Лилиан” она с блеском сыграла Медею), Колдуэлл распознала в своей героине не только индивидуально неповторимое, но и общечеловеческое. Ее Лилиан Хеллман и современница — американка смешанных кровей и женщина на все времена.

Разумеется, Уильям Люс прежде всего биограф — портретист и летописец. Он заново открывал американцам имена и события отечественной культуры. Его просветительство, облаченное в драматургию, т.е. наиболее доступную для широких масс форму, делает его национальным культуртрегером. И все-таки он человек Театра.

Едва ли такие знаменитые актеры, как Джули Харрис, Кристофер Пламмер, Зои Колдуэлл, Джейн Фонда и другие, согласились бы играть чисто литературные биографии. Их привлекали драматические судьбы героев, рассказанные сценическим языком и мастерски подсвеченные человеком, умело соединившим литературу, историю и театр.

¹ Главы из ее мемуарной книги “Неконченая женщина”, рассказывающие о поездках в СССР во время Второй мировой войны и в 1960-е годы, опубликованы нами в №№ 3 и 4 за 2012 год. (Ред.)

Теория

Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков

(Подготовительные материалы)¹

Неосентиментализм² — одна из стилевых разновидностей новейшей русской литературы, в том числе драматургии. Литературные критики среди авторов, прибегающих в своей художественной манере к Н., называют, в частности, Л. Улицкую, А. Варламова (проза), Т. Кибирова, Д. Воденникова (поэзия), Е. Гришковца, Н. Коляду (драматургия). Неосентиментальные тенденции в определенной степени вписываются в существующие классификации новейшей русской драматургии, являясь подразновидностью выделенной М. Липовецким неоисповедальной драматургии (автодеконструкции) (Липовецкий, 2005) и драматических текстов, в которых конфликт состоит “в столкновении героя с самим собой как с Другим” (Болотян, Лавлинский, с. 314).

На данный момент нельзя говорить о сложившемся направлении с четкими характеристиками, а скорее о намечающейся тенденции, грани которой мы попытаемся обозначить. Существует социальный свести Н. к бытовому пониманию и определять как сентиментальные все произведения, персонажи которых проявляют повышенную эмоциональность и переживают любовные терзания. Поэтому необходимо уточнить и сузить понятия “сентиментальности” и “неосентиментальности”. Феномен “эпохи чувствительности” состоял в фундаментальном изменении представления о человеке и его отношениях с Другим. Как отметил С. Аверинцев, именно в период сентиментализма произошла смена типов художественного сознания, переход от традиционистского (нормативного) мышления (в рамках которого человек понимается как часть большой группы — государства, общества, исполнитель определенной роли в миропорядке) к художественному осмыслиению личной жизни индивидуума в малой группе (семье, кругу друзей, любовных отношениях) (Аверинцев, 1994). Эта интимность, существование, в центре которого актуализация близких отношений с чувствующим Другим, и является характерной чертой сентиментального сознания, отличающей его от последующей романтической модели уединенного существования Я-в-мире. Среда обитания сентиментального героя — это зона присутствия Другого, или, по словам Бахтина, “внутренний человек и интимные связи между внутренними людьми” (Бахтин, 1997). Ключевое понятие, проясняющее отношения сентиментального человека с окружающим миром, — сочувствие. Таким образом, сентиментализм оказывается переходной

эпохой, так как противопоставляет себя как нормативным (напр. классицизм), так и радикально индивидуалистским (напр. романтизм) культурным системам (см.: “Поэтика”, 2008).

Поэтому центром неосентименталистского драматического текста является сентиментальный субъект (протагонист, рассказчик), направленный на установление контакта с Другим как единственного способа самоидентификации (а следовательно — отвергающий альтернативные типы самоопределения, такие как колективистический, ролевой и индивидуалистский) (см.: Тюпа, 2010). На уровне поэтики для Н. характерно наличие в качестве доминанты одной из типичных для сентиментальной литературы художественных модальностей — комизма, идилики или элегики (см.: Брайтман, Тамарченко, Тюпа, 2004).

Ориентация на коньюнктивное единение с Другим может проявляться на различных уровнях субъектных отношений. Это может происходить в геройном плане (между персонажами), как во многих пьесах Н. Коляды, особенно малоформатных драмах из цикла “Хрущевка” (1992–1996). Общая черта пьес “Зануда”, “Персидская сирень”, “Царица ночи” состоит в характерной сюжетной динамике: изначальная агрессивная враждебность героев по отношению друг к другу к финалу постепенно сменяется состраданием. Протагонист пьесы “Зануда” — злобный Дядька, который вызывает Монтера для того, чтобы взять его в заложники и потребовать от неопределенного внешнего мира уважения к себе. Однако Монтеру (тип доброго дурачка) постепенно удается эмоционально разоружить “собеседника”. Исходная ситуация физического и вербального насилия (“Дебил, кретин, идиот, недоделок! <...> Вы люди, нет?! О, вы не люди! Вы деревяшки с железом пополам перемолотые, вот вы кто, ясно?! Кричи, ори, бейся, ну?”) сменяется примирением (“Надо смеяться... Прости... Простите... Прости... Прости... (Прижимается к стенке, коленки в стенку уперлись, плачет, плечи вздрагивают.”). В пьесе “Персидская сирень” этот поворот имеет явно мелодраматический характер. Он и Она — одинокие нищие пенсионеры — встречаются в отделении почты. Она там поджидаст мужчин, на почтовый ящик которых отправляла матримониальные объявления. Он читает чужие письма, чтобы таким образом причаститься к чувствам Других. Серия взаимных обид (“Отчепись, дурко. Захлопни пасть и топай. Заделье себе ищешь? Ну ищи там, на

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

² © Сыска К., 2013.

³ “Современная драматургия”, № 1–2, 1995 г. (здесь и далее прим. ред.)

улке. Е...ашка") ведет к осознанию героями общности их судеб и предложению дружбы ("Ну — до свидания тогда? Встретимся, ага? Мы же — друг над другом. Всю жизнь друг над другом спали, оказывается"). Предпринимаемые героями успешные попытки установить слабую гармонию среди явно "чернушного" быта придают изображеному миру идиллическую теплоту. Н. Лейдерман неосентиментальность поэтики пьес Коляды усматривал именно в наличии персонажей, которые "стараются найти источник света внутри чернухи" (Лейдерман, Липовецкий, с. 580).

Процесс единения с Другим зачастую касается одного protagonista ("Как я съел собаку" и "ОдноврЕменно" Е. Гришковца, "Про мою маму и про меня" Е. Исаевой¹), "серия рефлексивно-речевых жестов которого направлена на восстановление и / или пересоздание собственного Я" (Болотян, Лавлинский, с. 315). Монолог protagonista — попытка самоопределения путем осознания и последующего освоения образов себя как Другого. Важно, что неосентименталистское высказывание такого типа не ограничивается констатацией факта раскола сознания, не останавливается на уровне упомянутой "автодеконструкции" (Липовецкий), но приводит к восстановлению относительной гармонии и целостности "слабого субъекта" (см.: Ваттимо, Рорти). Элегическое по сути переживание героями Гришковца ("Потому что мозг тоже не Я, а только — мой мозг. А где Я? Где Я?" — "ОдноврЕменно") и Исаевой (попытки девушки-подростка понять "чего же она хочет") утраты естественного, гармонического мира (детства, семьи, целостного Я и т.д.), вызванный этим кризис идентичности и острое ощущение собственной индивидуальности (т.е. смертности — см.: Элегизм) смягчается, даже преодолевается за счет отчетливо идиллической стратегии контакта с читателем / зрителем. Это стратегия максимального сближения сознаний protagonista и реципиента, достижения эффекта узнавания и отождествления путем использования универсальных и в то же время интимных образов: "...у нас у всех один и тот же экзистенциальный опыт, одна и та же память вкусов, радостей, горечей, бытовых ситуаций, мы все были в одном и том же детском садике, школе, институте, или один и тот же портвейн в подъезде, нюхали одни и те же армейские портняки и т.д. и т.п. Следовательно, идентичности автора и всех его зрителей оказываются родственными на бессознательном, полуавтоматическом и в то же время предельно интимном "прустовском" — уровне: запахов, телесных ощущений, не слов, а интонаций" (Липовецкий, 2005). Немаловажную роль играют перформативные приемы вовлечения читателя / зрителя в драматическое действие (см.: Лавлинский, 2011). Это может достигаться путем непосредственных обращений к нему ("Она <...> выходит на авансцену и говорит, обращаясь к зрителям, сразу приглашая их в собеседники" — первая реплика пьесы "Про мою маму и про меня"; "Вот тут я прошу внимания"; "Просто мне нужно объяс-

нить... Но не просто объяснить, а чтобы еще стало понятно!" — "ОдноврЕменно"), интенсивной визуализации (вплоть до буквального показывания-проигрывания) сказанного (см.: Павлов, 2011) и др. Таким образом, сочувственное восприятие эксплицитным реципиентом действий protagonista становится необходимым условием эстетического завершения текста.

Можно назвать также ряд дополнительных признаков Н. в новейшей драматургии.

Во-первых — это наличие положительного "среднего" героя, в одинаковой степени далекого от впечатляющего героизма, как от социальной и / или духовной маргинальности (см.: *Маргинальность*). Наличие такого protagonista (Рассказчик у Гришковца, Лена — среднестатистическая школьница у Исаевой) обеспечивает эффект узнаваемости, привычности изображенного мира, отсутствие описаний экстремального, крайнего, а следовательно — шокирующего или экзотического опыта. Гришковец "попадание в жизнь нормального человека" вынес в ряд отличительных черт неосентиментальной драмы: "<...> я сознательно не говорю "маленького человека". Тут необходимо вводить понятие нормы, и тогда уже точно понадобится сентименталистское высказывание". Упомянутая выше стратегия возвышения, очеловечивания "чернухи" у Коляды явно не соответствует принципу "нормы". Однако персонажи малоформатных пьес из цикла "Хрущевка" решительно ближе к социальной средней, чем герои таких известных драм, как "Рогатка"², "Мертвая царевна" или "Землемер".

Для Н. поэтики характерно также избегание жесткой провокации и эпатажа (в отличие от драматургии In-Yer-Face), что может выражаться, в частности, на уровне языка (полное отсутствие или редкое употребление ненормативной лексики) и действий — здесь очень характерно самооправдание Рассказчика перед читателями / зрителями, перед тем как раздеться: "То, что я сейчас сделаю, никого не должно обидеть или оскорбить. (...) Я останусь в белье. Белье... Мое белье никого не оскорбит... у меня вполне приличное белье" ("ОдноврЕменно"). Принцип избегания провокации распространяется также на художественную форму — неосентиментальные пьесы, как правило, довольно традиционны, несложны в восприятии в связи с отсутствием жестких формальных экспериментов.

В Н. наблюдается тенденция к персонализации высказывания (тяготение к монодраме и монологу) либо камерализации изображенного мира (немалое количество персонажей, ограничение времени и пространства). Персонажи могут обладать сентиментальными чертами, такими как повышенная сострадательная чувствительность ("Читаю и плачу. Своровал чужую жизнь. Повесил себе на шею чужие заботы. Будет сниться теперь, мучать. Но это как водка — хочется еще и еще выпить, и еще рюмаху, чтоб уж совсем было горько и сладко" — Он, "Персидская сирень"), вера в сен-

¹ Там же. № 3, 2003 г.

² Там же. № 6, 1990 г.

тиментальный идеал (“Так вот, это самое главное на свете слово — Нежность. Но это как сокровище” — Она, “Нежность”) или экзистенциально-психическое состояние протагониста, например, переживание первой подростковой любви (“Про мою маму и про меня”). Персонажи — носители сугубо частного сознания, обитатели “малой группы” (термин М. Иванова), с комической дистанцией относятся ко всему большому и официозному (сцена личной победы Рассказчика над японским летчиком через показание ему непристойного жеста: “Как я съел собаку”; сочинение Лены на тему “Искусство нужно делать чистыми руками!”, описывающее забавные попытки работников киностудии скрыть перед начальством факт, что главный режиссер — беспробудный пьяница, и завершенное словами: “Я думаю, художник должен быть прежде всего талантливым. А что такое чистые руки — я не знаю”).

Важным признаком Н. является отчетливо обозначенное (напр., посредством ремарок) сочувственное отношение автора к изображеному миру и косвенно связанная с этим склонность к хеппи-энду. В монодрамах Гришковца этот эффект достигается за счет стирания границ между биографическим автором и протагонистом-рассказчиком, целенаправленной автобиографизации монолога. Часто, даже если в событийном плане нет счастливой развязки, последняя ремарка намекает на такую возможность (“На последнем куплете к ней на сцену выходит Парень. Они стоят и смотрят друг на друга” — “Про мою маму и про меня”; “Подошла к входной двери, распахнула ее, а там — цветет душистая, густая ПЕРСИДСКАЯ СИРЕНЬ. На всем белом свете цветет сирень” — Н. Коляда, “Персидская сирень”; “Она вышла и бегом-бегом к началу поезда побежала. Пустой рюкзак за спиной подскакивает, Она бежит, торопится, ей обязательно надо увидеть Принца” — Н. Коляда, “Нежность”).

Характерно, что как в новейшей неосентиментальной драматургии, так и в неосентиментальной

литературе в целом интертекстуальные отсылки к литературному канону сентиментализма, а тем более стилизация на “чувствительную литературу” крайне редки. Исключение составляет, например, римейк повести Н. Гоголя “Старосветские помещики” Н. Коляды.

Лит-ра: Бахтин М. Проблема сентиментализма // Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. М., 1997. С. 304—305; Болотян И., Лавлинский С. Конфликт драматический // Поэтика русской драматургии рубежа XX—XXI веков. Кемерово, 2011; Брайтман С., Тамарченко Н., Тюта В. Теория литературы. Т. 1. М., 2004; Евгений Гришковец: Когда погиб “Курск”, я решил отложить премьеру. Беседу вел А. Соломонов // “Газета” 19.11.2001: http://www.smotr.ru/net2001/net2001_gr_gzt.htm; Иванов М. Судьба русского сентиментализма. СПб., 1996; Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Ред.: Аверинцев С., Андреев М., Гаспаров М., Гринцер П., Михайлов А. М., 1994; Лавлинский С. О перформативном потенциале русской драматургии рубежа XX—XXI вв. // Поэтика русской драматургии рубежа XX—XXI веков. Кемерово, 2011; Лейдерман Н., Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. Каменск-Уральский. 1997; Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950—1990-е годы. В 2-х т. Т. 2. М., 2003; Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73; Малкина В. Сентиментализма поэтика // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; Павлов А. “Событие рассказывания” в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой “Про мою маму и про меня”) // Поэтика русской драматургии рубежа XX—XXI веков. Кемерово, 2012; Holmqvist K., Ptuciennik J. Compassion And Literature. Neo-sentimentalism in Literary Theory // Zagadnienia rodzajów literackich. XLVIII, 1—2; tebkowska A. Empatia. O literackich narracjach XX i XXI wieku. Kraków, 2008; Pavis P. Slownik Terminów Teatralnych. Ossolineum, 1998; Rorty R. Przygodność, ironia, solidarność. Tłum. W. Popowski. Warszawa, 1996; Slownik dramatu nowoczesnego i najnowszego. Red. Jean-Pierre Sarrazac. Kraków, 2007; Syska K. Neosentimentalna literatura rosyjska po 1991 roku. Reinterpretacja tradycji. Дисс. ... канд. филол. наук. Kraków, 2013.

K. Сыска

Событие исполнения¹ (в современной драматургии) — присущий драме как роду литературы способ изображения жизни героев (и с о п о н я е м о г о с о б ы т и я), соответствующий “событию рассказывания” (Бахтин) в эпосе и «переживанию <...> сюжета лирическим “я”» (Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 10) в лирике; сюже́тный план драматического произведения, чье сопротивление с фабульным планом (исполняемым событием) образует художественное целое драмы.

Понятие С. и. вводится в литературоведческий обиход в книге В.В. Федорова “О природе поэтической реальности” (М., 1984; глава “Поэтический мир драмы”). Очевидно (и на это указывает сам Федоров), что данный термин образован по аналогии с “событием рассказывания” (Бахтин) в эпическом произведении. Согласно Федорову, “драматической (видовой) формой изображения является *исполнение* (курсив автора. — Ю. П.)” (Федо-

ров, с. 149). Осуществляют же данное событие исполнения персонажи-исполнители (Федоров, там же), чья роль в драматическом произведении аналогична функции *повествователя* в произведении эпическом. Событие исполнения (*сюжетное*) вместе с *исполняемым* жизненным (*фабульным*) событием образуют, по Федорову, художественное событие драмы как *целого*. Участниками события исполнения, помимо персонажей-исполнителей, являются *зрители* драмы. Важно отметить, что, с точки зрения Федорова, событие исполнения является моментом художественного целого именно драмы, а не спектакля как “осуществления” драматического произведения на театральной сцене.

По нашему мнению, продуктивность категории “события исполнения” как для теории драмы в целом, так и для теории неклассической драмы в частности, определяется несколькими причинами. Во-первых, понятие “события исполнения”, на чем особо акцентирует внимание В.В. Федоров, позво-

¹ © Подковырин Ю.В., 2013.

ляет эстетически обосновать отношения “драмы” (как рода литературы) и “театра” (как вида искусства), понять театральное исполнение как момент художественного целого драмы, чья специфика обусловлена природой этого целого. *Во-вторых*, с помощью данного понятия художественное целое драмы осмысливается *стереоскопически (диалогически)*: как *со-бытие* (Бахтин), совершающееся на пересечении “реальностей” (смысловых установок) автора (драматурга, режиссера, актеров — исполнителей ролей), героев и зрителей. *В-третьих*, понятие “события исполнения” позволяет более точно и теоретически внятно соотнести драму с эпосом и лирикой (через сопоставление “события исполнения” с событиями “рассказывания” и “переживания”). *В-четвертых*, категория “события исполнения”, на наш взгляд, с наибольшей продуктивностью может быть применена именно для изучения неклассической драмы, для которой (как и для неклассической литературы в целом) характерно преобладание “сюжетных” моментов произведения над “fabульными”, а также размывание родовых границ (т.н. *эпизация* драмы).

Наиболее характерным вариантом соотношения fabульного и сюжетного уровней как в классической, так и в современной — неклассической — драматургии является максимальная “прозрачность” последнего — то, что В.В. Федоров называет “эффектом отсутствия исполнителя”. Этот эффект создается прежде всего за счет того, что исполняемое событие и событие исполнения совершаются *как будто бы* в одном хронотопе: в большинстве драматических произведений создается иллюзия *непосредственного развертывания* жизненных событий перед глазами зрителей. Отмененная иллюзия обусловлена “родовой” спецификой организации драмы как эстетического события: особым (организованным автором) отношением мира героев к миру зрителей (читателей).

Действие, разворачивающееся в мире героев, должно восприниматься зрителем как совершающееся «целиком на его глазах — “здесь и сейчас”» (Тамарченко, с. 308). Именно поэтому оно развертывается в пределах особого хронотопа — *сцены* (имеется в виду, конечно, не часть театра как сооружения, а особый — специфичный для драмы как рода литературы — тип сюжетного пространства). Развитие действия “здесь и сейчас” необходимо “*для сопричастия к событию*” (курсив Н.Д. Тамарченко. — Ю. П.), то есть для того чтобы реакция на это событие у героя и зрителя была одновременной, хотя и не идентичной” (Тамарченко, с. 311). Иными словами, “помещение” действия драмы во “вневременное настоящее” (Тамарченко, с. 309) сцены необходимо для возникновения *катарсиса* как целостной эстетической реакции на жизнь героя в момент его *катастрофы*.

Эффект “прозрачности” С.и. и исполняемого события создается также *отсутствием посредника* между мирами героев и зрителей (читателей). Если в эпическом произведении последовательность событий (фабула) дана читателю (слушателю) в изложении и, следовательно, оценке повествователя или рассказчика, то в драме “роль свидетеля (и судьи! — Ю. П.) <...> оставляется читателю” (Тюпа,

с. 15), а также “частично передоверяется актеру” (там же). Однако отсутствие пространственно-временной границы и специфического субъекта речи не свидетельствует о том, что драматическое произведение лишено самого сюжетного уровня художественного целого. Граница между сюжетным и fabульным планами в драме, как правило, смешена *внутрь* художественного слова: в реплике говорящего человека на сцене совмещаются позиции исполняемого персонажа и персонажа-исполнителя. Слово героя в драме обладает двойной направленностью: с одной стороны, в контексте жизненного — fabульного — события оно обращено к другим персонажам (или к самому себе — в монологах); с другой стороны, оно обращено к “виртуальному” зрителю как участнику С. и. Слово действующего лица, таким образом, является одновременно *изображененным* (предметом оценки) и *изображающим* (средством оценки). Как изображенное, оно соотнесено с ближайшим жизненным контекстом высказывания, как изображающее — проецируется на целое жизни героя, соотносясь с “трансдидиентными” позициями автора и читателя-зрителя. По справедливому замечанию В.И. Тюпы, “драма <...> предполагает конструктивно значимое рассогласование перформативной (то есть связанный с позицией героя. — Ю. П.) и ре-презентативной (присущей исполнителю. — Ю. П.) интенций составляющих ее речевых актов” (Тюпа, с. 17). Следовательно, особенность интерпретации драмы в том, что читатель-зритель должен соотнести друг с другом перформативный и репрезентативный (в терминологии В.И. Тюпы) планы, формируя, таким образом, смысловое целое драмы.

Нарушение отмеченного “эффекта отсутствия” исполнителя и, следовательно, акцент на С.и. как *сюжетном* плане драмы отмечается и в классических пьесах (от античности до XIX века), но наиболее характерно для неклассической драматургии XX века. Дистанция между изображенной жизненной реальностью и сферой изображения обозначается введением в целое драмы элементов эпоса (прежде всего “повествователя”), а также подчеркиванием театральности, условности происходящего в мире пьесы (эффект “театра в театре”). Так, П. Пави, рассуждая об эпическом театре и явлении эпизации драмы, указывает на имеющие место уже у Шекспира или Гёте варианты усложнения сюжетного плана драмы — события изображения-исполнения: “нарушение иллюзии и переход слова к рассказчику” (Пави, с. 433), “открытая смена декораций” (там же) и т.п.

По сути, уже *условные* (то есть конвенциональные, определенные *соглашением* автора и зрителей) пределы сцены (“сценического пространства” — в терминологии П. Пави) и времени театрального действия, уход и появление действующих лиц, феномен “занавеса” (см., например: Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 104—105) устанавливают границы “иллюзии”, обозначают зазор между жизнью и ее изображением (исполнением). Семантическая граница сцены как пространства С.и. акцентируется как в классических пьесах, так и в современной драме. Так, текст пьесы Ю. Клавдие-

ва “Пойдем, нас ждет машина” начинается со следующей авторской ремарки: “На сцену буквально выпадают две девушки”. Указанные слова относятся именно к С.и., так как в кругозорах девушек никакой “сцены” не существует. Вместе с тем, “выпадение” девушек в пределы сценического пространства согласуется с происходящим в пьесе “выпадением” героинь из привычных жизненных ролей и кризисом самоопределения.

Граница между исполняемым событием и С.и. в теории и практике драмы 1-й половины XX века наиболее отчетливо проводится в эпическом театре Б. Брехта. Провозглашаемый Брехтом принцип “остранения” (“очуждения”) на уровне актерской игры выражается в том, что актеры сохраняют “известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем” (Брехт, с. 123), чем вызывают в зрителе не только сопереживание, но и “критическое отношение к персонажу” (Брехт, там же). Так, в примечаниях к пьесе “Мать” (по роману М. Горького) Брехт пишет: “Исполнительница <...> не создавала иллюзии, будто она — это и есть в действительности Власова” (Брехт, с. 87). Как видим, для Брехта очевидно различие между Власовой (участницей жизненного — исполняемого — события) и “исполнительницей” (участницей С.и.). Художественная продуктивность принципа “остранения” в эпическом театре, по определению П. Пави, заключается в том, что с помощью него “совершается переход из области эстетики к идеологической ответственности произведения искусства” (Пави П., “Остранение”, с. 211).

Эффект “остранения”, однако, достигается не только с помощью особой игры актера, но также посредством других разрушающих театральную иллюзию средств: например, введением в пространство сцены проекций текстов и изображений. Согласно Брехту, “проекции <...> противодействуют его (зрителя. — Ю. П.) полному эмоциональному вживанию, прерывают его механическое следование за действием” (Брехт, с. 81), то есть позволяют сосредоточиться на запредельном “жизненному” событию, собственно эстетическом плане пьесы — на С.и. В новейших пьесах мы также сталкиваемся с проекциями изображений и текстов на сцену, посредством чего усложняется С.и. — сюжетный уровень драмы. При этом в ряде случаев можно говорить о непосредственном развитии концепции “эпического театра”. Так, в современной польской пьесе “Не удивляйся, когда придут поджигать твой дом” (автор П. Демирский, при участии П. Муравской) на сцену проецируются “лозунги”, с помощью которых события пьесы включаются в широкий контекст общественно-политической жизни (т.е. эпизация происходит именно на уровне С.и.): “Даешь холодильников на 340 % нормы!!”, “Мир Труд Холодильник”, “85 % поляков боятся за свое будущее — а ты?”, “Дьявол притаился в твоей бытовой технике” и т.п. Тексты лозунгов запредельны кругозорам героев пьесы (участникам исполняемого события), но они обращены к зрителю как непосредственному участнику С.и. Именно на уровне С.и. пьеса становится политическим высказыванием; противостояние же отдельного человека (жены погибшего рабоче-

го, обозначенной в списке действующих лиц как “Она”) и системы трансформируется в конфликт языков и мироотношений — частного (общечеловеческого) и социального (в рамках которого отдельного человека вообще не существует).

В неклассической драме рубежа XX—XXI веков наблюдаются многообразные варианты нарушения “эффекта отсутствия” исполнителя и художественно обусловленного высвечивания границы между сюжетным и фабульным уровнями произведения, при этом акцент делается именно на С.и. Обозначим основные, на наш взгляд, способы отношения сюжетного события к фабльному, используемые в новейших отечественных и зарубежных пьесах.

1. Текст пьесы состоит из монолога одного действующего лица (*монопьеса*); в этом случае возникает, так сказать, “эффект отсутствия фабулы” (исполняемого события). Такова художественная структура пьес Е. Гришковца (“Как я съел собаку”, “Одновременно”), И. Вырыпаева (“Июль”) и др. Отсутствие исполняемого (фабульного) события в пьесах такого рода, конечно, является художественно значимой иллюзией: монолог героя, обращенный к виртуальному слушателю, и слово исполнителя, обращенное к зрителям как участникам события исполнения, разделены семантической границей (хотя материально — это одно слово). В ряде случаев акцент на С.и. специально подчеркивается в ремарках, как, например, в пьесе И. Вырыпаева “Июль”. Перечень действующих лиц пьесы включает в себя одну запись: “Исполнитель текста — женщина”. При этом текст (вернее большая его часть) представляет собой монолог *мужчины* — маньяка-убийцы. Данный прием, если рассмотреть его в отрыве от художественного целого пьесы, может показаться простым эпатажем. Однако в тексте пьесы И. Вырыпаева (его следует отличать от исполняемого “текста”) встречаются и другие “странные”. Так, представленные в читаемом женщиной тексте “ремарки” (они специально обозначены словом “ремарка”), соотносятся и с сознанием автора самого текста (маньяка-убийцы Петра), и с сознанием “другого” (в этих ремарках Петр назван по имени или “он”) — по всей видимости, автора самого текста пьесы. Характерное для классической литературы разграничение авторского и геройского планов (С.и. и исполняемого события) в данной пьесе разрушается и сменяется их “неосинкретическим” (ср.: Лагода М.А., Павлов А.М. Неосинкретизм драматический // Поэтика русской драматургии рубежа XX—XXI веков: Выпуски 1—2. Кемерово, 2011. С. 325—328) слиянием. Если “эффект отсутствия” исполнителя в классической драме как раз свидетельствует о строгом разграничении сфер исполнения (изображения) и исполняемого (изображаемого), то акцент на исполнителе (вплоть до непосредственного упоминания этого слова в ремарках, как в “Июле” И. Вырыпаева) демонстрирует проблематичность самого разделения этих “миров”. Герой, автор и читатель-зритель являются в современных пьесах не заранее готовыми “ролями” (с известными правилами поведения и своими “сферами влияния”), а скорее некоторыми ориен-

тирами личностного самоопределения участников эстетического события.

Вариантом описанного способа соотношения С. и. и исполняемого события в новейшей драме являются следующий:

1а. Текст пьесы состоит из нескольких композиционных сегментов, каждый из которых представляет собой монолог одного действующего лица (например, "Рыданья" современного польского драматурга К. Бизё);

2. Текст пьесы представляет собой монолог одного действующего лица с вкрапленными в него диалогами-сценками (монопьесы, осложненные диалогическими вставками: "Бедные люди, блин" С. Решетникова¹, "Монотеист" Ю. Клавдиева и т.д.). В данном случае важным моментом самоопределения героя является не только рефлексивное проговаривание, но и своеобразная *эстетизация* собственной жизни. В "Монотеисте" диалоги противопоставляются ритмизованным, насыщенным словесными и синтаксическими повторами и другими формами ритмизации прозаического текста "ремаркам" — монолог драматургического повествователя — как "проза" жизни ее квазипоэтическому "завершению". При этом на уровне исполняемого жизненного события какого-либо самоопределения героя не происходит: он остается один на один с нерешенными вопросами (главный из которых: "Где Бог?"). Однако на уровне С. и. — в обращенном читателям-зрителям *слово* героя — происходит квазиэстетическая ритмизация жизненного "материала". В пьесе "Бедные люди, блин" в монолог героя-рассказчика Михаила Блинова включаются диалоги-“сценки”, иллюстрирующие наиболее значимые события его жизни. Таким образом, самоопределение героя в собственной "эго-истории" осуществляется как акт *эстетизации* (точнее — *драматизации*) собственной жизни. Если на уровне "исполняемого события" (фабулы) жизнь героя так и остается несобранной, несуразной и хаотичной (процесс ее "сборивания" только начинается), а конфликт героя с самим собой — неразрешенным, то на уровне *сюжета* (С. и.) происходит ее эстетическое оформление, превращение в нечто целостное и завершенное, то есть происходит разрешение "доминантного" (И.М. Болотян) для пьесы конфликта.

3. Ремарки в пьесе перестают быть паратекстом, имеющим чисто техническое значение, и выполняют функцию художественного высказывания; как правило, это изменение функции ремарок ведет к их разрастанию, вплоть до превращения в самостоятельные сегменты текста ("Пластилин", "Фантомные боли" В. Сигарева и т.п.).

4. Композиционная форма пьесы в целом напоминает классическую, однако размывается граница между "мирами" исполнителей и героев — сценой и жизнью, персонажи осознают свою "воображенную" природу; следовательно, подчеркива-

ется театральность, разыгранность самого исполнения события (прием "пьесы в пьесе", "спектакля в спектакле"): "Не про говоренное" М. Покрасса и т.п.

Имеется несколько причин разрушения эффекта "отсутствия исполнителя" и переноса внимания на С.и. в современной неклассической драматургии (далее обозначаются, на наш взгляд, важнейшие).

1. Внимание в современных пьесах акцентируется на взаимодействии "я" героя и его "самости" (В. Хесле), то есть конфликт непосредственно связывается с *рефлексией* героя, осуществляющейся в виде "рефлексивно-речевых жестов" (Болотян И.М., Лавлинский С.П. Типология конфликтов в произведениях "Новой драмы" // Новейшая русская драма и культурный контекст. Кемерово, 2010. С. 58). Рассказывая о себе (монопьесы Е. Гришковца) либо инсценируя собственную жизнь ("Бедные люди, блин" С. Решетникова), герой осуществляет "восстановление и / или пересоздание собственного Я" (Болотян, Лавлинский, там же). При этом самоопределяющийся, собирающий (или пытающийся собрать) свою личность герой становится своего рода "автором" и / или "исполнителем" собственной жизни. "Квазиавторская" позиция героя выражается в размыании границы между автором и персонажем (расширении ремарок, внедрение в ремарки точки зрения героя и т.п.).

2. *Диалогизация драмы* (разрушение границы между мирами героев и зрителей — разрушение "четвертой стены"; актуализация творческого потенциала зрителя-читателя). Границы между "мирами" жизни и искусства (исполняемого события и С. и.) не определены заранее, подобно тому как "неготовым" (в ситуации кризиса самоопределения) показан сам герой.

3. *Эпизация драмы* (появление в тексте драмы черт эпического произведения — расширение сферы изображаемого, появление фигуры "повествователя" и т.п.). Данные особенности обусловлены общей для поэтики художественной модальности тенденцией к возрождению "жанрово-родового синкретизма" (Малкина В.Я. Модальности поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 127). Сами же "родовые признаки" — драмы, эпоса или лирики (при сохранении родовых черт драмы как *доминантных*) — становятся моментами *индивидуально-авторского* осмысления и оценки действительности драматургом.

Лит-ра: Пави П. Эпический театр. Эпизация (театра...) // Словарь театра. М., 1991. С. 432—434; Тамарченко Н.Д. Теория литературы в 2-х т. Т. 1. М., 2004. С. 305—332; Тюна В.И. Драма как тип высказывания // Поэтика русской драматургии рубежа XX—XXI веков: Выпуски 1—2 // Сборник научных статей. Кемерово, 2011. С. 11—22; Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984 (гл. Поэтический мир драмы). С. 147—179.

Ю.В. Подковырин

¹ Там же. № 2, 2007 г.

Информация



Хроника

Этой весной в Драматическом театре Балтийского флота произошло невероятное и чрезвычайно важное событие. Государственный Театр Наций при поддержке Министерства культуры

Российской Федерации провел здесь профессиональную режиссерскую лабораторию по современной драматургии, положив начало творческого сотрудничества двух министерств: культуры и обороны. Организаторы лаборатории Олег Лоевский — арт-директор и Елена Носова — куратор театральных проектов Театра Наций очень верно замечают, что на сегодняшний день почти третья всех профессиональных театров России находится в малых городах. «Реализация мероприятий по поддержке этих театров направлена на решение одной из важнейших задач государственной культурной политики — депровинциализации малых городов нашей страны и обеспечения равного доступа к культуре для всех россиян».

Вся трудоемкая работа по созданию эскизов спектаклей заняла неделю. За стол короткий срок Александром Хухлиным, Кириллом Сбитневым и Александром Созоновым были освоены полнометражные пьесы практически без купюр и сокращений.

Первым свой режиссерский эскиз представил Александр Хухлин. Выпускник РАТИ-ГИТИС (мастерская профессора С. В. Женовача) взял в работу пьесу Анны Батуриной «Фронтовичка», в 2009 году широко прозвучавшую по всей России. В ней рассказывается о лейтенанте Марии Петровне Небылице, после тифа вернувшейся с фронта в квартиру будущей свекрови и день за днем налаживающей послевоенный быт. Героиня, привыкшая защищать свое счастье на фронте, буквально закладывает новый послевоенный устав в тылу. В ее женском подчинении (сама Мария Петровна получила хореографическое образование) находятся ученицы балетного класса —

Лаборатория в Кронштадте

маленькие хрупкие девочки, потешавшие родителей. По-матерински журя и баюя девочек, Небылица оттаивает, и уже не так важно, что долгожданный Матвей вернется с фронта с новой, беременной женой, что мечты о сладком семеном счастье рассыпаются на глазах. Главное в пьесе, как и в эскизе: будущее, сколь туманным оно бы ни было, остается мирным. А еще то, что далекая от нас, сегодняшних зрителей, судьба бабушек и дедушек с послевоенных черно-белых фотографий неожиданно оживает на сцене театра.

Непривычная игра с пространством: построение секционной горизонтали с логичным делением на комнаты и кабинеты, где проживают герои. Попытка задействовать само здание с историческими дореволюционными латунными ручками, тяжелыми парадными коврами, аккуратными придверными лестницами — все это задает нужный тон постановки, выполненной режиссером в ретро-интонации. Достоверные персонажи с непростыми судьбами с большой или меньшей долей психологизма проживают свои истории в режиме сгущенного до предела человеческих страстей времени. А сама Мария Петровна Небылица (Наталия Ермолаева) встраивается режиссером в ряд многочисленных русских женщин, которые и в горящую избу войдут, и коня на скаку остановят. Другое дело, что тонкая, еле уловимая в пьесе интонация прожитой (прожженной) на войне судьбы замещается в эскизе жизнеутверждающим пафосом будущей дороги строительства новой долгой жизни.

Логичным продолжением военной лирики стала постановка еще одного режиссера — Александра Созонова (выпускника Школы-студии МХАТ, ученика Кирилла Серебренникова). Для работы Александру была предложена последняя пьеса Владимира Гуркина «Сания, Ваня с ними Римас»¹. В ней

мирная история жителей небольшой уральской деревни, трогательно переживающих семейные радости и невзгоды, прерывается неожиданно начавшейся войной. Мужчины, кормильцы и защитники семей, уходят на фронт, а женщины и дети отправляются на заработки на лесоперерабатывающее предприятие. И если первое действие пьесы, наполненное идиллическими сюжетами деревенской жизни, кружится вокруг довоенной истории нескольких семей, то второе исключительно посвящено возвращению главного героя с фронта. Там за чертой остались друзья Ивана Краснощекова, плен, скидания по России, смерть друзей и долгожданное возвращение на Родину. Но не собираются за прежним столом бывшие товарищи и их жены. Кто-то умер от немецкой пули под Сталинградом, кого-то сломала жизнь, а кто-то не смог пережить потери близкого и погиб от разрыва сердца (жена Петра). Но даже при всей трагичности и бесповоротности сложившейся ситуации герои продолжают жить и по кирпичку строить свое долгожданное мирное счастье.

Александр Созонов закладывает в основу постановки импровизационный принцип. Актеры в светлых, не маркированных временем действия пьесы одеждах выходят на сцену и буквально начинают разыгрывать первую, вторую, третью сцену пьесы, постепенно вживаясь в роль и осваивая своих персонажей. Детская шуточная игра с пропевками, зазывалками шаг за шагом выстраивает аккуратный мостик между предложенными театральностью и надвигающейся реальностью происходящего. Перевернутая «вверх ногами» сценография (сцена — зрительные ряды и первое место действия, зал — удаленное идиллическое пространство, необходимое для построения кинематографической глубины истории) и скромный театральный свет, заданный буквально двумя оттенками: красный фонарь — начало войны, синий — мирное время, вечер и т.д. позволяют режиссеру на простом, пре-

¹ «Современная драматургия», № 3, 2005 г.

История. Библиография

Мария Михайлова, Анастасия Назарова, Дарья Кротова
От прозы жизни к поэзии сказки

К драматургическому творчеству Евгений Николаевич Чириков (1864 — 1932) обратился, уже будучи известным публицистом и прозаиком. Мысль написать пьесу зародилась у него после посещения спектакля Московского Художественного театра, куда долгое время живший в провинции писатель впервые попал в 1901 году.

Чирикова настолько впечатлила постановка “Дяди Вани”, которую он смотрел вместе с А.П. Чеховым и М. Горьким, что два десятилетия спустя, в эмиграции, художник вспоминал о том вечере: “Наши жены плакали, я не отставал от них. Душа жила и страдала вместе с героями пьесы”¹. По собственным словам, именно там он впервые увидел, что “в театре можно забыть о театре и жить одной душой с автором”². С этого момента писателем овладело желание создать и увидеть воплощенным на сцене свой драматический опус. Это виделось ему как “высшее на земле счастье”³.

Первым драматургическим опытом Чирикова стала пьеса “На дворе во флигеле” (1902), жанр которой сам автор определил как “бытовые картины”. Ее премьера состоялась в том же году в Нижегородском театре, а вслед за ним — в Новом драматическом театре в Петербурге. Материалом для пьесы послужила провинциальная действительность и приземленная жизнь обывателей российской глубинки, которым было посвящено в то время и большинство прозаических произведений писателя. В основу сюжета пьесы легла история невзгод бедного чиновника, задавленного “мелким ужасом обыденности”, нуждой, попреками родных и постоянным унижением при столкновении с людьми более высокого положения. Его протест против общественной несправедливости и всеобщей “душевной инерции” наводил зрителей на мысль о необходимости сопротивляться привычному ходу вещей, обрекающему простого человека на нищету и бесправие. Такое настроение в преддверии событий 1905 года обусловило востребованность пьесы на столичной и на провинциальной сцене и принесло Чирикову широкую известность у театральной публики.

Успех первой пьесы вдохновил писателя на дальнейшее сотрудничество с русской сценой. В 1902—1918 годах он создал шестнадцать пьес, многие из которых стали для современников подлинными документами эпохи, а их постановки — значительными художественными событиями. К драматургии Чирикова обращались К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, К.А. Марджанов и другие выдающиеся театральные деятели. Отзывами на эти постановки пестрели журналы и газеты.

За первой “бытовой картиной” последовали другие: “За славой” (1902), “Талантливое семейство” (1903) и “Друзья гласности” (1903). В них Чириков продолжил обличение затхлого уездного быта и бытия, за что критики окрестили его “бытописателем провинциальной жизни”⁴. Столь пристальный интерес художника к “скромной провинциальной среде, русскому провинциальному городу, русской провинциальной семье”⁵ был обусловлен его убежденностью в том, что судьба России всегда творилась “не в кружках богостроительства и богоискательства, туризма и всяческого атавизма, <...> а в недрах народной психологии. А где ее увидишь и поймешь, как не в необъятной русской провинции?”⁶ Именно в провинции, в отличие от столичных городов с их шумом, суетой, слепым преклонением перед западными ценностями, перетекающим в полное отрицание традиционной русской культуры, продолжала, по убеждению писателя (как и его предшественника Ф.М. Достоевского), “возделываться национальная почва”⁷. В сознании Чирикова она предстает как особое социально-историческое и культурное простран-

¹ Зноско-Боровский Е.А. Русский театр начала века. Краткий очерк русского театра до XX века. Прага, 1925. С. 147.

² Чириков Е.Н. Как я сделался драматургом // Театр и искусство. 1911. № 3. С. 67.

³ Там же. С. 67.

⁴ См.: Склар А. Из жизни и литературы. Бытописатель русской провинции // Образование. 1899. № 9; Александрович Ю. После Чехова. Очерк молодой литературы последнего десятилетия. 1898—1910. М., 1908.

⁵ Зайцев К. Памяти Е.Н. Чирикова // Россия и славянство. Париж, 1932. № 165 (23 янв.). С. 2.

⁶ Чириков Е.Н. Успокоение (Заметки провинциала) // Чириков Е.Н. Собрание сочинений. В 17 т. М., 1910—1916. Т. 17. С. 259.

⁷ Курганова М.В. Провинциальный мир в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” (тема православия) // Жизнь провинции как феномен российской духовности. Всероссийская научная конференция. 23—23 апреля 2003

ство, “ядро”, где формируются основы национального самосознания, служащие источником “традиционных, нравственных и религиозных ценностей, духовных констант народной жизни”¹.

Интерес писателя к повседневному существованию средних слоев общества и мотив противостояния живой личности беспроблемной среде, которая постепенно затягивает человека и вынуждает его в конце концов “капитулировать” перед обывательской пошлостью, подталкивала читателей и критиков к размышлению о сходстве коллизий чириковской драматургии с чеховской. Однако при сопоставлении пьес Чирикова с пьесами Чехова становилось ясно, что у него не хватает чеховской тонкости в разработке характеров, присутствуют схематизм и тенденциозность. А главное — слишком очевидна авторская позиция, сочувствие тем или иным героям². И все же можно сказать, что вслед за Чеховым Чириков показал, как превращение некогда свободной и активной личности в инертного и благонадежного обывателя неизбежно вносит разлад во все сферы жизни. И парадоксальным образом в ситуации начавшегося общественного брожения и остро ощущаемого бытийного кризиса многие указанные “недостатки” становились яркой приметой театра новой эпохи.

Начало XX столетия отмечено кардинальной перестройкой отношений между искусством и действительностью, художником и читательской массой, сценой и зрительным залом. В этот исторический период театральное искусство не только фиксировало и исследовало происходящие изменения в жизненном укладе российского общества, но и стремилось к активному преобразованию

окружающей реальности. В результате существенно возросло значение театра как общественной трибуны³. Сценическое действие стремилось сразу, наскоком изменить сознание зрителя, спровоцировать соответствующие эмоции, поколебать нравственные установки и пробудить неприятие отрицательных явлений современной действительности. Произвол властей и полиции, взяточничество и чинопочитание, нищета и бесправие народа — вот что изображалось и подвергалось осуждению на сцене. Поэтому даже самые непрятательные в художественном отношении произведения, не претендующие, казалось бы, на возмущенную реакцию зрителей, скромные по масштабу пьесы оказывались катализатором настроений протesta. И сами режиссеры сознательно отказывались усиливать чеховскую “лирику”, углублять полутона. Они акцентировали политические аллюзии, подчеркивали непримиримость конфликтов. Со сцены все чаще “звучала неприкрытая публицистика, все прозрачнее делалась символика”⁴.

Чириков настойчиво доказывал, что добровольное подчинение обывательским привычкам и стереотипам опустошает душу человека, вытравляет из нее искренность и отзывчивость, доброту и сострадание, отнимает те “крылья”, которые “всегда юности даются ка-



ждому”⁵. В результате супруг (а чаще всего в поле зрения писателя попадали именно семейные отношения) оказывается нравственным инвалидом (в произведениях Чирикова эта печальная участь “почти всегда выпадает на долю мужей”⁶), в то время как в душе женщины никогда не угасает стремление к иной, осмысленной и насыщенной жизни. Но одержать победу в столкновении с враждебной средой оказыва-

¹ г. Нижний Новгород, 2003. С. 66.

² Черемин Н.Б. Духовный смысл понятия “провинция” // Там же. С. 21.

³ См.: Бын (Назаревский Б.). Сумерки русской литературы. М., 1912. С. 67–68.

⁴ См.: Бугров Б.С. Драматургия русского символизма. М., 1993. С. 15.

⁵ Любимова М.Ю. Драматургия Евгения Чирикова и русская сцена 900-х гг. // Русский театр и русская драматургия эпохи революции 1905–1907 гг. Л., 1987. С. 35.

⁶ Чириков Е.Н. Роман в клетке // Чириков Е.Н. Очерки и рассказы. СПб., 1906. Т. 6. С. 140.

⁶ Колтуновская Е.А. Е.Н. Чириков (К 25-летию его литературной деятельности) // Критические этюды. СПб., 1912. С. 107.

ется не под силу и им, и в конечном итоге недавние “протестантки” вынуждены примириться со своим рабским положением.

Этот конфликт положен в основу своеобразной чириковской дилогии — пьес “Иван Мироныч” (1904) и “Марья Ивановна” (1907). Первая писалась Чириковым с расчетом на постановку в МХТ, ее продвижению на сцену способствовал сам Чехов. Премьера состоялась в январе 1905 года, и почти одновременно она была представлена в Петербурге Драматическим театром В.Ф. Комиссаржевской. И там и там пьесе сопутствовал успех. В ней показана попытка жены инспектора народных училищ Ивана Мироныча Боголюбова, представляющего собой вариант чеховского “человека в футляре”, Веры Павловны преодолеть гнет мещанских устоев. Но ее усилия ни к чему не приводят, и она не находит иного выхода, кроме самоубийства. Зрителю сразу же бросалась в глаза ономастика имен, намекающая, что “Боголюбовы” не принимают истинной “веры” и что итог жизни героини романа “Что делать?” в новых исторических условиях был бы трагичен. Особенно впечатляла “чеховская” концовка: выстрел звучит за сценой. А на сцене все по-прежнему: благостно, спокойно, тишина, только тревожно отмеряют время часы... Неудачей кончается и стремление вырваться из пут обыденности жены казначея Мары Ивановны Бородкиной, соблазненной рассказами о сценическом поприще промотавшегося актера Орлова-Заокского в пьесе “Марья Ивановна”. Но здесь особое значение приобретала “театральность” — и как иллюзия иной жизни, и как сфера, которая может подарить человеку свободу, но и отнять способность жить реальной жизнью с ее ординарностью, мелочностью и скучкой.

Рисуемые Чириковым картинки “будничных нравов” широко ставились театрами крупных и провинциальных российских городов. Важным слагаемым успехов постановок становилось то, что за привычной темой беспрavия женщины в семье и обществе в “Марье Ивановне” звучала мысль о необходимости не только женской эмансипации, но высвобождения личности человека в целом. Эта тема наиболее остро, и что особенно ценно, — в комедийном ключе, — прозвучала в удостоенной Грибоедовской премии пьесе “Царь природы” (1909). Центральный персонаж, чиновник Пепредрягин, стремится любой ценой вырваться из повседневности и готов на самые нелепые поступки: чтобы “выделиться” из толпы и почувствовать себя “царем природы”, он решает подняться на воздушном шаре, да еще в сопровождении заезжей *mademoiselle*. Но окружающие усматривают в этом угрозу общественным

устоям, опасность для нравственного здоровья обитателей городка и используют любые средства, чтобы заставить попавшего в “пепредрягу” Передрягина отказаться от полета. Конец пьесы — растерянность нелепого человека перед лицом неперсонифицированного зла, прикрывающегося заботой о его безопасности и личном благополучии. Свои бытовые пьесы Чириков назвал “провинциальными комедиями”, ассоциируя их, таким образом, с “Человеческой комедией”, написанной Бальзаком.

Но в арсенале драматурга был еще целый пласт произведений, названных им “общественными драмами”, которые он создавал накануне, во время и после первой русской революции. Они-то и стали своеобразной хроникой российской жизни 1900-х годов. Первая “общественная драма” “Евреи” была написана по следам еврейских погромов в Минске и Кишиневе в 1903-м и опубликована в 1904-м в IV томе изданного “Знанием” собрания сочинений писателя в усеченном виде, без завершающей сцены погрома, с подзаголовком “Отрывки из пьесы”. Полностью пьеса смогла быть напечатана лишь в Берлине, где и состоялась ее премьера в ноябре 1904 года¹. “Евреи” были запрещены к постановке на русской сцене, но несмотря на цензурные препоны, в 1905—1906 годах пьеса в сокращенном или полноценном виде шла более чем в 40 городах России и широко ставилась за рубежом (в Германии, Австрии, Франции, США и др.)². По воспоминаниям современников, зрителей потрясла постановка В.Э. Мейерхольда, который решил сцену погрома в жуткой мертвящей тишине. Недивительно, что эту постановку запретили после трех или четырех показов. Показателен отзыв на пьесу А.В. Луначарского, написанный именно после прочтения произведения и до просмотра спектакля в театре Л.Б. Яворской. Критик рассуждает том, что русским драматургом впервые создана трагедия, касающаяся не исторического прошлого, а жгучей современности. И это ставит перед режиссерами проблему, какими средствами воссоздавать на сцене атмосферу страха и ужаса. Луначарский вводит понятие суггестивности (хотя и не использует этот термин), говоря, что драма должна быть “поучительной”, но не в смысле морализаторства, а в смысле “уроков жизни”, которые можно извлечь, только обращаясь к “чувству” публики. А для этого художник должен “сконцентрировать краски” (выделено авторами. — М.М., А.Н., Д.К.). “Но можно ли сгустить, сценически сгустить краски такого и без

¹ В России полный текст опубликован журналом “Современная драматургия”, № 5, 1991 г.

² Подробнее см.: Михайлова М.В. Сценическая история пьесы Е.Н. Чирикова “Евреи” // Jews and Slavs. Vol. 17. The Russian World in the Land of Israel, the Jewish World in Russia. Jerusalem, 2006. С. 254—264.

того кроваво-яркого, ослепительно-багрового явления, как подлые и зверские погромы евреев?” — задается вопросом критик. Казалось бы, только очевидец способен представить “весь угнетающий и роковой трагизм искусственно разожженной, дикой формы гражданской войны”. Но даже он, увидевший “ужасы черносотенных расправ”, не в состоянии “заглянуть в души, в переживания и жертв, и палачей”. На это способен только художник. Только он может и показать “ужасы происходящего”, и вскрыть “его причины”. И Луначарский выражает непоколебимую уверенность, что «“Евреи” — одна из тех немногих пьес, которые заглядывают в душу нашей энергичной, но и хаотической, и страшной, и радостной действительности»¹. Поэтому и спектакль, который предстоит увидеть публике, сможет дать ей нечто “новое по мучительному — и все же, пожалуй, для многих еще недостаточно мучительному вопросу”². Последние слова можно расценить как квинтэссенцию особого рода эмоционального урока, который должна вынести публика изувиденного зрелища. По сути, перед нами статья, которая явилась одним из первых шагов к теоретическому осмыслению особенностей “новой драмы”. И сделано это было на основании драматургической работы Чирикова.

“Евреи” — это драма-диспут, отразившая острую борьбу различных идеино-политических лагерей по вопросам сионизма, ассилияции, национального угнетения еврейского населения. Горький писал о “Евреях” Пятницкому: “Я вам скажу вот что — первый раз в русской литературе появляется произведение, так славно, метко, верно изображающее отношение к евреям. <...> И все это сделано — хорошо, очень хорошо! <...> Пьеса произведет огромный шум — это необходимо, это будет”³. Чехову, однако, она поначалу показалась “посредственной, даже плохой”⁴, с чем был солидарен и Л.Н. Андреев, заметивший в письме Горькому, что вопрос Чириковым “поставлен художественно, а разработан и решен публицистически”⁵. Но позднее Чехов изменил свое мнение и признал, что эта пьеса “очень порядочная во всех смыслах”⁶. Переводивший “Ев-

реев” на немецкий язык и следивший за их сценической судьбой в Европе и Америке литератор и переводчик Г.Е. Полонский позднее писал, что пьеса буквально перевернула устоявшиеся представления о положении евреев и раскрыла “новый, неведомый мир на границе бытия и небытия”, заставляя зрителя содрогаться от “каждого слова, от каждого жеста”⁷. И надо сказать, что пьеса “Евреи” положила начало разработке Чириковым еврейской темы, всесторонне и внимательно исследовавшейся им в своем творчестве вплоть до шокирующего “чириковского инцидента”. (Литературный спор вокруг пьесы Шолома Аша “Голубая кровь” дал некоторым публицистам повод для обвинения писателя в антисемитизме. — Ред.)⁸ Но и после него писатель никогда, ни одним словом не обмолвился дурно о представителях еврейской нации. Даже напротив, в своем пятичастном романе-панораме “Отчий дом”⁹ он вывел еврея-ростовщика, буквально спасающего семейство русской барыни от грозящего разорения. И возможно, именно размышления об особенностях еврейского национального характера, религиозности этого народа вообще подвигнули Чирикова к тому, чтобы всерьез задуматься о свойствах русской нации, о судьбе русского человека в историческом ракурсе. Конечно, не следует забывать, что уроки первой русской революции способствовали этим раздумьям (вспомним произведения Бунина, Горького, И. Вольнова, Шмелевава, Замятину). Сыграл свою роль и мировоззренческий кризис, настигнувший самого писателя и переключивший его внимание с социальной проблематики на проблемы нравственного самоопределения личности и значения для русского человека христианского вероучения.

К “общественным драмам целой эпохи” (определение Чирикова) относятся и “Мужики” (1905), повествующие о революционных волнениях в деревне. Основой для нее послужили подлинные события, произошедшие в ночь на 23 февраля 1905 года в Глуховском уез-

¹ Эпитет “радостной” применительно к ужасающим событиям не должен удивлять в устах большевика Луначарского, так как каждый подобный факт расценивался социал-демократией как симптом приближающегося краха царизма.

² Луначарский А. “Евреи”, пьеса Чирикова. Театр и музыка // Новая жизнь. 1905. № 19. С. 27—28.

³ Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. В 24 тт. Т. 3. М., 1997. С. 189—190.

⁴ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 тт. Письма. В 12 тт. Т. 11. М., 2009. С. 321.

⁵ Письмо Л.Н. Андреева М. Горькому от 4 марта 1904 года // Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М., 1965. С. 201.

⁶ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 тт. Письма. В 12 тт. Т. 11. М., 2009. С. 338.

⁷ Цит. по: Любимова М.Ю. Драматургия Е.Н. Чирикова и русский театр начала XX века // Евгений Николаевич Чириков. Возвращение к читателю. II Культурологические чтения «Русская эмиграция XX века». Москва, 7—8 февраля 2007 года. М., 2008. С. 51.

⁸ Подробнее см.: Михайлова М.В. Еврейская тема в творчестве Е.Н. Чирикова и “чириковский инцидент” // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. № 2—3. М., 2003. С. 163—188.

⁹ См.: Чириков Е.Н. Отчий дом / Вст. ст., комм. М.В. Михайловой, А.В. Назаровой. М., 2010.

де Черниговской губернии, где крестьяне окрестных деревень разгромили и сожгли сахаррафийский завод братьев Терещенко. Жестокость расправы над погромщиками и вскрывшаяся картина нищеты и народного бесправия потрясли писателя, присутствовавшего на судебном процессе в качестве корреспондента¹. В пьесе же автор педалировал веками живущую в крестьянах мечту о земле и их жгучую ненависть к господам вне зависимости от того, с добрым или злым барином им приходится иметь дело. Но признавая закономерность выступлений крестьян и справедливость отстаивания ими своей правоты, писатель явно не одобрял насильственных методов борьбы, подчеркивал слепую и бессмысленную жестокость стихийных народных восстаний. Авторская интенция, однако, осталась непонятой цензурой, запретившей “Мужиков” буквально накануне премьеры в театре В.Ф. Комиссаржевской. Эта пьеса, несомненно, явилась прародительницей многих советских пьес, выводивших на сцену народные массы и возводивших классовый конфликт на уровень вечных. Так что и тут пьеса Чирикова сыграла видную роль.

По сути, не увидела сцены и “общественная драма” “Дом Кочергиных” (1910), сюжет которой отчасти повторял “Мужиков”. Правда, в этой пьесе в центре авторского внимания оказалась дворянская интеллигенция, погрязшая в бесконечных спорах о русском народе и его качествах, но на деле абсолютно равнодушная к его интересам. Героев в первую очередь волнует борьба вокруг наследства, а не судьба страны. Во всех коллизиях пьесы прочитывался пессимистический взгляд Чирикова на возможность любых радикальных преобразований в России. Это вполне соответствовало той перестройке сознания, которую в эти годы мучительно переживал писатель, отныне все свое творчество посвятивший поискам выхода из нравственного тупика, в который, по его мнению, загнала русский народ безрелигиозность и доверчивость к разного рода обманщикам. Именно поэтому Чириков с особой настойчивостью добивался постановки пьесы на сценах Императорских театров, что позволило бы избежать запретов местных властей в провинции. Ведь если пьеса “пройдет в Петербурге”, то “какому-нибудь губернатору и “Союзу русского народа” <...> не будет причины уже поднимать шум”². Писателю удалось получить разрешение цензуры на постановку “Дома Кочергиных”, однако премьера в Александринском театре так и не состоялась и осуществить постановку удалось лишь в 1918 году в Нижнем Нов-

городе, что, впрочем, было уже неактуально, так как народ к тому времени уже спрогнозировал собственное будущее и отнюдь не в той перспективе, которая грезилась автору.

К материалу запрещенных “Мужиков” Чириков обратился еще раз в пьесе “Белая ворона” (1908, опубликована в 1910). В ней выведена фигура вернувшегося в родные края из ссылки интеллигента-народника, но это уже не жаждущий дела герой “Мужиков”, а уставший и разочаровавшийся в былых идеалах человек, неспособный найти для себя места в жизни. Поистине “белая ворона”. Таким образом, общественный конфликт оказался смягчен, переведен в психологический план и вообще выглядел несколько устаревшим. Иными словами, соединить две всегда волновавшие писателя темы — народные чаяния о земле и неготовность интеллигента помочь мужику в его главном деле — Чирикову гармонично не удалось. И хотя два театра — Новый драматический в 1908-м и Малый театр в Москве в 1909 году — заинтересовались пьесой, она не получила отклика в сердцах зрителей.

Может быть, поэтому Чириков решил резко изменить свою драматургическую стилистику. Вернее, это желание зрело у него подспудно, по мере все большего углубления в истоки русского фольклора, растущего интереса к русским верованиям, его сектантским “изводам”. Но одновременно он попытался отразить дух революционного времени, желая к тому же преодолеть цензурные барьеры и прибегнув к иным условным приемам экспрессии, символам, аллегории, эмблематике и иносказаниям. Эти поиски Чирикова-драматурга отразили общую тенденцию искусства начала XX века — стремление выработать новые “формы обобщения”³, среди которых первое место отводилось “повышенной экспрессивной форме”⁴. Можно, конечно, объяснить обращение Чирикова к условному художественному языку и тем, что “создаваемые на конкретном, политическом, злободневном материале” произведения автоматически “обрекались на запрет”⁵, однако и написанные во второй половине 1900-х “драматические фантазии” “Легенда старого замка” (1906) и “Красные огни” (1907) оказались запрещены к постановке. Но мало того, что они “не понравились” цензуре, эти фантастико-аллегорические опыты Чирикова подверглись резкому осуждению и в литера-

¹ Это нашло отражение и в других произведениях писателя — очерке “В сахарном королевстве” (1905) и повести “Мятежники” (1906).

² Цит. по: Любимова М.Ю. Драматургия Е.Н. Чирикова и русский театр начала ХХ века. С. 53.

³ Русская литература рубежа веков (1890-е—начало 1920-х годов). В 2 тт. Т. 1. М., 2001. С. 240.

⁴ См.: Кельши В.А. Русский реализм ХХ века. М., 1975; Русская литература конца XIX — начала ХХ в. 1901—1907 годы. М., 1971.

⁵ Цит. по: Чириков Е.Е. Об авторе // Чириков Е.Н. Зверь из бездны. Минск, 2000. С. 343.

турном сообществе, и даже среди друзей. Так, Горький открыто заявил автору, что он берется “не за свое дело” и тем самым ставит себя “в смешную позу”¹. Еще более резко выразился В.В. Воровский, увидевший в этих драмах признак изменения писателя социальной направленности его творчества (до этого он весьма ядовито спародировал “Марью Ивановну” в одном из своих фельетонов 1908 года в “Одесском обозрении”, иронически определив ее как пьесу, полную “нравственного негодования” и поражающую “глубиной морального проникновения”). Более объективен был А.В. Луначарский, который, упрекнув Чирикова за использование банальных поэтических образов, отвлеченных понятий, выраженных самым трафаретным образом, все же отметил, что драматургические фантазии Чирикова звучат “страшным *memento mori*” для современного общества, “справляющего” “пир во время чумы”² в то время, когда в России царят голод, разорение и отчаяние. Еще более точен и проницателен оказался критик Вл. Краухфельд, вскрывший причину неприятия новых произведений драматурга. Критики, писал он, всегда подходят к его произведениям “с предвзятым намерением непременно найти в них художественное отражение <...> быта”³. А когда не встречают такого, готовы обвинить писателя во всех смертных грехах. К этому же художнику надо подходить каждый раз “с иным масштабом, с иными требованиями”⁴, учитывая, что его творческие принципы меняются, что сам писатель эволюционирует.

Но негативные отклики не заставили Чирикова отказаться от поиска новых художественных форм. В драмах-сказках “Колдунья” (1907) и “Лесные тайны” (1910) он попытался воссоздать в стилизованном виде фольклорный и религиозный пластики русской культуры. По всей видимости, в это же время возник замысел “сказки-мистерии” “Красота ненаглядная”, которая могла быть написана после поездки Чирикова на озеро Светлояр в 1912-м, но увидела свет только в эмиграции в 1924 году.

В “Колдунье” в традиционную сюжетную линию о страданиях молодой женщины, любящей одного и выданной замуж за другого, Чириков не мало места отвел сказочным персонажам. Блистательной оказалась постановка К.А. Марджанова в киевском театре “Соловцов” в 1907 году, в театре К.Н. Незлобина в Москве в 1909-м, а также в гастрольной антрепризе по городам Поволжья и Югу России. Главную женскую роль Амфеи под сценическим псевдонимом Иолшина исполняла

супруга автора В.Г. Чирикова. О сценической истории целиком построенной на сказочной “игре” и “перевертышах” пьесы “Лесные тайны” известно мало. Постановки осуществили театр Литературно-художественного общества в Петербурге в 1910-м и театр “Соловцов” в Киеве в 1912 году. Рецензенты сумели оценить сказочные драматургические эксперименты Чирикова, но ни один из этих спектаклей не занял на российской театральной сцене 1910-х годов такого места, как “Иван Мироныч” и “Евреи”, хотя искания драматурга в эти годы можно сопоставить с драматургическими “действиями” А.М. Ремизова и стилизованными проектами М.А. Кузмина. Но даже они не были приняты широкой публикой, что же говорить о Чирикове, которого всегда воспринимали исключительно как бытописателя.

Вместе с тем и сам художник постепенно охладевал к драматургии. В 1911 году он откровенно признался: “<...> драматический суд теперь у меня спадает... Меня вновь потянуло к беллетристике <...>”. Объяснил он это весьма прозаически: я “так счастлив, что не придется иметь дело с драматической цензурой”, с «“проведением своего произведения” через бесчисленные препоны <...>»⁵. Но помимо усталости от хлопот, связанных с преодолением цензурных барьеров, отход Чирикова от освещения общественно-политических проблем в пользу осмыслиния народно-православных основ русской жизни и культуры был вызван мировоззренческим переломом, о котором уже говорилось выше. Позднее произошедший внутренний перелом он объяснял так: “Лик революции, явленный в Московском вооруженном восстании, искусственно созданном <...> безумстве, окончательно охладил мои чувства, вскормленные наследственным богочествением Великой Французской революции. Всего более меня оттолкнула от профессиональных революционеров демагогическая ложь и неразборчивость в средствах и безжалостность по отношению к трудовым массам, которые они толкают на смерть, в жертву своим фанатическим идеям <...>”⁶. На глубокие внутренние изменения повлияла и мучительная смерть от рака богочестивой им матери в 1904 году, и разочарование в людях, которых он считал своими единомышленниками (разрыв с горьковским издательством “Знание” в 1908 году), и столкновение с коллегами по драматургическому цеху

¹ Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. В 24 тт. Т. 7. М., 2001. С. 58.

² Луначарский А.В. Критические этюды (“Русская литература”). Л., 1925. С. 184–188.

³ Краухфельд В.П. В мире идей и образов. В 3 тт. Т. 2. СПб., 1912. С. 133.

⁴ Там же. С. 134.

⁵ Чириков Е.Н. Как я сделался драматургом // Театр и искусство. 1911. № 3. С. 68.

⁶ Чириков Е.Н. На путях жизни и творчества: отрывки воспоминаний // Лица: Биогр. альм. М., СПб. 1993. № 3. С. 367.

в 1909-м (упоминавшийся уже “чириковский инцидент”), которое вскрыло межнациональную рознь, существовавшую даже в интеллигентских кругах. Отныне основой своего жизненного и творческого поведения писатель делает не протест и социальное неповиновение, а нравственный стержень и религиозное очищение. Произошедшее было настолько серьезно, что он только теперь почувствовал себя настоящим писателем — словно получил “аттестат писательской зрелости”¹.

И одним из ярчайших симптомов этих изменений стала “Красота Ненаглядная”, в которой писатель объединил приемы эпоса, лирики и драмы со средствами “народного искусства”, оформив тем самым новый жанр — “русскую национальную мистерию”. Он охарактеризовал это начинание следующим образом: хотел “дать отражение национальной Русской души, вечно ищущей, беспокойной, жаждущей и алчущей неземной Красоты и Правды Божией, то уходящей в религиозный аскетизм, то рвущей его оковы и жадно бросающейся от далеких небес в земные бездны, то святой, то одержимой бесом, то преступной, то кающейся и вновь устремляющейся к Богу”².

“Вопрос о народе, о душе его” был необычайно важен для Чирикова. “В нем наше национально-государственное “быть или не быть?”³ — писал он в предисловии к “Красоте ненаглядной”, которое, возможно, было задумано как отповедь Горькому, в 1915 году опубликовавшему статью “Две души”, глубоко возмущившую Чирикова. Западник Горький порицал народ за склонность к анархизму, нежелание трудиться, отсутствие внутренней дисциплины, невежество и духовное неряшество. Эти национальные “недуги” стали, по его мнению, следствием проникновения и укоренения в народном сознании негативных “восточных” черт — суеверия, жестокости, пессимизма, презрительного отношения к жизни. Горький видел свою миссию в том, чтобы выступить против “предрассудков” народа и всего того, что препятствует движению страны к социально-му и духовному прогрессу. Однако на фоне участия России в Первой мировой войне обличение им реальных или придуманных негативных сторон национального характера, порой крайне жесткие формулировки вызвали неоднозначное отношение в обществе и литературных кругах. Многие расценили подобные высказывания Горького как лакейство перед большевиками и предательство интересов России. Позже Чириков

заклеймит негативизм по отношению к русскому народу и сотрудничество с большевиками своего бывшего соратника и назовет его “Смердяковым русской революции”.

Еще большее недоумение Чирикова вызвало смакование в эмигрантской прессе ужасов и преступлений, происходивших во время Гражданской войны (сам писатель не закрывал на них глаза и честно и открыто написал об этом в романе “Зверь из бездны”), и умышленное игнорирование фактов, свидетельствующих о способности русского человека на высокий душевный подвиг. При этом Чириков всегда был противником ура-патриотических восторгов и реляций, готовности к шапкозакидательству и превознесению мыслимых и немыслимых доблестей. Художник предостерегал современников от соблазна искать разгадку “народной души на улицах, в вихре всяких страстей”, “в толпе с ее стадностью и звериными инстинктами”⁴. «Бурные революционные эпохи, — рассуждал он, — не вскрывают подлинного характера и души народа. Это периоды ненормальной нервной и психической возбужденности, особого “революционного психоза”»⁵. И видя преступления, совершаемые в этом состоянии, надо помнить, что “обстоятельствами почти всей своей истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим”⁶, что еще удивительно, что он сумел сохранить хоть какой-то человеческий облик.

Подлинным зеркалом народной души, отражающим все ее достоинства и недостатки, писатель считал фольклор: “всюду, в сказках, и в песнях, и в исторических и религиозных легендах и преданиях мы всегда находим один основной мотив: устремление души к Красоте и Правде Божией”⁷. В этом он сумел убедиться, предприняв в середине 1910-х годов большое путешествие по Волге, результатом которого стал цикл “Волжские сказки”, запечатлевший причудливый характер народов, населяющих берега великой реки. Цикл стал собранием рассказов, апокрифов, легенд, мифов и сказаний, позволивших расслышать подлинный народный говор, взглянуться в лица странников и сектантов, понять носителей сектантской веры, приобщиться к еще витающему в тех краях разбойничьюму духу Стеньки Разина. Несомненно, все это сыграло свою роль при написании “Красоты Ненаглядной”, густо за-

¹ Там же. С. 372.

² Чириков Е.Н. О душе народа // Чириков Е.Н. Красота Ненаглядная. Берлин, 1924. С. 25.

³ Там же. С. 14.

⁴ Там же. С. 16.

⁵ Там же. С. 15.

⁶ Там же. С. 17.

⁷ Там же. С. 20.

мешенной именно на этих разнообразных, но и спаянных воедино элементах. Вместе с этим Чириков не идеализировал русского человека, соглашаясь с мнением Достоевского о том, что ему одинаково свойственны “размах греха и покаяния, кощунства и религиозного подвига”¹. “Красота Ненаглядная”, несомненно, явилась попыткой художника объяснить и “показать многомерный, противоречивый характер русского народа, поэтически осмысливать невероятные метаморфозы, на которые оказывается способен русский человек”².

Однако размышления Чирикова вызвали отпевание эмигрантских критиков. Г.В. Адамович назвал “Красоту ненаглядную” назидательным и тенденциозным произведением (напомним в этой связи, что еще ранее Луначарский обнаруживал особое качество “поучительности”, которое приобретают многие произведения XX века, вступающие с читателем и зрителем в новый диалог, более интенсивно подключающие его к соразмыслению, чем это делалось ранее). Не удовлетворило Адамовича и предисловие, показавшееся ему “довольно примитивной и неубедительной публицистикой”³. Ю.А. Айхенвальд вовсе отказал писателю в праве рассуждать на тему, которая оказалась “не под силу и куда более тонким перьям, куда менее падким на общие места умам”⁴. По его мнению, высказанные писателем мысли банальны, поскольку “то, что наш беллетрист говорит о русской душе, с одинаковым успехом или неуспехом можно было бы сказать и о любой душе”⁵. Стремление Чирикова защитить народ от нападок, призвав на помощь “национальных колоссов-гениев”, к которым он помимо Пушкина, Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, Глинки, Римского-Корсакова, Сурикова, Нестерова и других причислил Алексея Толстого и Ивана Билибина, приводит критиков к выводу, что национальна для него в России исключительно ее условная, “слащаво-фальшивая” и “оперная” фактура: “петушки на крышах, добрые молодцы в лаптях, моря-окияны и прочая бутафория”⁶. Такое ограниченное, по их мнению, авторское видение отразилось и на языке сказки, ее “густом и приторном, как патока, “народно-русском” стиле”, который писатель постоянно смешивает с “общедоступной и истрапленной книжностью”⁷. Честно говоря, некоторые из перечисленных “признаков” можно найти и в общепризнанных

шедеврах, особенно если учесть, насколько актуализировано стало искусство стилизации в искусстве начала века.

Однако оба рецензента не могли не оценить введенных Чириковым в ткань “Красоты ненаглядной” старинных русских духовных и разбойничьих песен, легенд и заговоров, которые поражают читателя пронзительностью, восторгом, суровой и безбрежной печалью. Их-то и назвал Адамович блестками подлинного народного творчества. Он же отметил и “моменты чистого вымысла”, когда Чириков дает свободу своему воображению и забывает о поставленной задаче во что бы то ни стало улавливать “особые приметы в душе русского народа”. Тогда-то и преодолевается публицистичность и предвзятость авторского подхода, а образы-аллегории, на первый взгляд, легко поддающиеся расшифровке, приобретают многозначность и философскую глубину. Возможно следуя этой интуитивной подсказке, драматург и избрал довольно сложную непривычную форму единого лирического потока, способного воздействовать на читателя и переключить его в качестве зрителя в сферу чисто эмоциональных переживаний. Отсутствие членения на речь персонажей, по-видимому, было призвано создать общую атмосферу рассказывания сказки, подготавливающего чудо преображения. Насколько важен для Чирикова был подобный эксперимент, свидетельствует и опубликованная в 1917 году “политическая сказка” “Иван-царевич”⁸, где приблизительно та же проблематика была сконцентрирована вокруг одной идеи — освобождения Красоты ненаглядной из плена Кащейя и умерщвления этого самого Кащейя как конечного воплощения Зла. Как видим, там действие было максимально схоже с сюжетом русской народной сказки. Прямолинейность действия рождало политические аллюзии на события 1917 года. Кроме того надо учесть, что в этих экспериментах особую роль сыграло и то, что Чириков в эти годы уже начал интенсивно сотрудничать с кинематографом, став профессиональным сценаристом нескольких игровых лент. И в причудливости действия, в ощущении сиюминутности происходящего, в контрастных сдвигах и столкновениях, резком переключении внимания с одного явления на другое чувству-

¹ Там же. С. 24.

² Захарова В.Т. Фольклорные легенды и предания в художественном осмыслиении Е.Н. Чирикова // Карповские чтения. Арзамас, 2007. С. 183.

³ Адамович Г.В. “Красота Ненаглядная” Е. Чирикова // Литературные беседы. В 2 тт. Т. 1. СПб., 1998. С. 130.

⁴ Каменецкий Б. (Айхенвальд Ю.А.). Литературные заметки // Руль. Берлин. 1924. № 1170 (8 окт.). С. 2.

⁵ Там же. С. 2. Укажем здесь попутно, что определение черт национальных характеров и до сего времени является труднейшим для выявления аспектом этнографии, антропологии, социопсихологии и других смежных дисциплин.

⁶ Адамович Г.В. “Красота Ненаглядная” Е. Чирикова // Литературные беседы. В 2 тт. Т. 1. СПб., 1998. С. 131.

⁷ Каменецкий Б. (Айхенвальд Ю.А.). Литературные заметки // Руль. Берлин. 1924. № 1170 (8 окт.). С. 2.

⁸ См.: Чириков Е.Н. Иван-царевич. Русская политическая сказка // Пробуждение. СПб., 1917. № 3, 4, 1917.

ется влияние кинематографа.

Сюжетным стержнем сказки-мистерии “Красота ненаглядная” становится поиск Иваном-царевичем Прекрасной девы, Красоты ненаглядной и тот долгий и трудный путь, прежде всего путь духовный, который он должен пройти перед тем, как обрести свое счастье. В этой связи большое значение в сказке приобретает мотив противоборства Правды и Кривды, олицетворяющих собой истинный и ложный пути человеческой жизни. Тема власти Кривды и силы ее искушений, неизбежно возникающих перед теми, кто стремится к чистоте, справедливости и правде жизни, звучит уже в самом начале сказки. В первой картины Дядька поет царевичу колыбельную, которая представляет собой фрагмент духовного стиха Голубиной книги — одного из самых известных и любимых на Руси духовных произведений, известных еще с эпохи раннего Средневековья. Он повествует о споре Правды и Кривды и победе последней и становится ключевым для понимания авторского замысла в “Красоте ненаглядной”.

Однако Чириков изменил известный фольклорный сюжет о Правде и Кривде, добавив ряд существенных деталей. Самым важным дополнением становится то, что Правда и Кривда предстают родными сестрами, у которых есть еще и младшая сестра — Красота. Они внешне почти неразличимы и оттого одинаково привлекательны. Такой сюжетный ход привносит в духовный стих новый, очень значимый для писателя смысл: Правда и Кривда в действительности не столь уж далеки друг от друга, как принято думать, да еще и осенены Красотой. Родство по крови, внешнее сходство, а следовательно, и привлекательность каждой из них ставят человека в ситуацию нравственного выбора, который сделает нелегко, потому что неизвестно — где на самом деле Истина. Вот почему Иван-царевич, страстно жаждущий Красоты, сбивается с праведного пути. Если в фольклорном сюжете Правда и Кривда четко различимы и противопоставлены друг другу, то в реальной жизни, которая пусты и символически, в притчевой форме представлена в “Красоте ненаглядной”, человек, по мысли автора, не застрахован от ошибок, заблуждений и духовного падения, тем более что Кривда заступает место Правды, легко вводит в заблуждение окружающих, неспособных обнаружить подмену. Мир в итоге двоится, Зло начинает править бал, отводя каждому из своих порождений определенную роль, выстраивая собственную иерархию “ценностей” (в отсутствие Царевича трон захватил Дяк вместе с “хитрой и злой бабой”, в которой читатель узнает Кривду). Привлекательность Кривды, конечно, имеет изъян, который, по мысли автора, в конечном итоге помогает человеку распознать ее ис-

тинный облик и спастись от пагубных сетей. Но для этого надо иметь крепкий нравственный стержень, особое внутреннее зрение: Кривда “хоть красавая, а поближе поглядишь — так шелудивая! Женихи-то сперва Кривду приглядят, а потом и отворачиваются, на ее сестер заглядывают”¹. Устремленность души к высшей справедливости, убежден Чириков, рано или поздно приведет человека к покаянию и внутреннему перерождению.

Отправившись на поиски Красоты, Иван-царевич вначале следует по пути Правды, становится отшельником и, поселившись вдали от людей, проводит дни в посте и молитвах. Но эта праведная и чистая, на первый взгляд, жизнь не удовлетворяет его, поскольку он обнаруживает, что чуждающиеся мирских соблазнов монахи в действительности равнодушны и даже безжалостны к людским бедам и страданиям, так как превыше всего ставят спасение собственной души. Доказательством подобной глупоты и черствости становится эпизод, когда старый отшельник отказывается впустить в их жилище спасенную из реки Иваном девушку, поскольку боится запятнать себя соприкосновением с дьявольским и искушительным, по его мнению, женским началом. Мысль о том, что “опасная” гостья, без сомнения, погибнет ночью в лесу, не вызывает у старика ни малейшего сочувствия. Такое поведение вызывает ярость молодого собрата и толкает его на убийство старого монаха. И хотя кровопролитие стало результатом прописков Кривды, которая притворилась тонущей девушкой и околовала Ивана, это событие имеет еще один глубоко символический смысл: отречение героя от поиска Красоты и высшего блага в скиту становится результатом пассивности и бездейственности монашеской жизни. Царевич-отшельник понимает, что необходимо искать какой-то новый путь, на котором и можно найти счастье в земных заботах, радостях и печалах.

Нужно заметить, что Чириков не стремился к разоблачению монашества как способа религиозного самовыражения. Писатель лишь хотел заставить читателя задуматься над тем, как сочетать праведную жизнь с реальными добрыми делами, как направить свою деятельность на служение другим людям. Ему казалось недостаточным заботиться лишь о собственном благочестии. По его мнению, это не есть путь высшей Правды. Поэтому фигура монаха в творчестве художника, воплощая религиозное начало души русского человека, его непоколебимое желание жить по закону Божьему, одновременно указывает и на трудность исполнения этой высокой миссии, и на неко-

¹ Чириков Е.Н. Красота Ненаглядная. Берлин, 1924. С. 36.

торую односторонность понимания достижения всеобщего блага. Монашеское уединение и созерцательность должны быть дополнены, на взгляд писателя, чем-то иным, по крайней мере, в современных исторических условиях. Кроме того, он указывал, что сама по себе монашеская жизнь ставит перед человеком неразрешимые проблемы. Об этом он рассказал несколькими годами ранее в стилизованном ритмизированном произведении, написанном а la Ремизов, «Плен страсти человеческих» (1909). Вот и убийство старца, совершенное «по справедливости», знаменует собой утрату божьих заповедей в сердце царевича-отшельника. С этого момента он целиком оказывается во власти Кривды и забывает о Красоте ненаглядной. В его душе воцаряется разгул страстей и пороков, чьим воплощением в сказке становится нечисть, захватившая землянку монахов и превратившая ее в разбойничье становище. Иван-царевич превращается в предводителя шайки разбойников, совершает множество преступлений, но грозная слава не дает ему радости, а многочисленные злодеяния оказываются источником постоянных душевных мучений. Кульминацией беспутной и греховной жизни атамана становится сцена шабаша в ночь на Ивана Купалу, когда, согласно народным поверьям, нечисть выходит на землю и беснуется до первого крика петуха. В Иванову ночь темные силы одерживают, хоть и ненадолго, победу над светлыми, но именно в этот момент происходит благой перелом в душе царевича. Его посещает видение скорбно взирающей на него Богородицы с младенцем на руках, что символизирует освобождение героя из-под власти Кривды.

Интересно, что аналогичную коллизию попыталась в свое время разрешить и З.Н. Гиппиус в мистерии «Святая кровь» (1901), также не понятой и не принятой современниками. В своей, как выразился Е.А. Соловьев-Андреевич, «сверххрусталочкой чертовщине»¹ она тоже во имя высшей справедливости допускала совершение убийства богоданной дочкой-русалочкой Аннушкой своего названного отца Пафнутья. Таким образом, автором жестко ставился вопрос о соотношении правды Божеской и правды человеческой, о цели и средствах ее достижения, можно ли принять «вечные муки» ради спасения от вечных мук другого и не приведет ли это просто к умножению количества зла на земле. И что самое интересное, символистка Гиппиус тоже прибегла для воплощения

этой проблематики к сложному жанровому синтезу, соединившему мистерию, школьную драму эпохи барокко, русалочки «действа», литургические обряды, что говорит о взаимопроникновении и «смешении» реалистических и модернистских художественных систем. Но если Гиппиус черпала вдохновение все же в большей степени в мифо-поэтическом наследии Р. Вагнера (его «Парсифале»), то Чириков уповал на фольклорно-сказочный контекст русской культурной традиции. Поэтому картине шабаша в его мистерии противопоставлен праздник Светлого Христова Воскресения (у Гиппиус только слышен колокольный звон), утверждающий торжество добра и любви, когда даже самый отпетый грешник получает надежду на спасение. Именно в Пасхальную ночь происходит чудо, и Иван-царевич получает прощение за свои греховные деяния и обретает Красоту и Правду. При этом в финальной сцене вновь звучит значимая для Чирикова идея деятельного, «социального» добра. Теперь Иван-царевич должен прогнать нечестивцев, захвативших его царство, и стать мудрым и достойным правителем, чтобы на земле вновь воцарились справедливость и закон Божий. Тем самым Чириков стремился убедить читателя, что правду следует искать не только на небесах, но и на земле, в душе человека, однако чтобы обрести ее, нужно пройти нелегкий путь искушений и духовного обновления.

Мысль о способности русского человека к возрождению давала Чирикову, ставшему свидетелем братоубийственной Гражданской войны, надежду на то, что вслед за страшным духовным падением народа, которое он засвидетельствовал в своих произведениях эмигрантского периода, неизбежно последуют раскаяние и новый порыв народной души ввысь, что, в свою очередь, станет залогом общенационального примирения и Воскресения России. Поэтому можно прочитать историю Красоты ненаглядной как историю падения и воскресения России, что, с одной стороны, воплощало обретение столь дорогой Чирикову формулы Истина — Добро — Красота, а с другой, соприкасалось с поисками Блока и Андрея Белого подлинного лика России, который должен воплотить и скорбь прожитых испытаний, и просветленность обретенной веры.

¹ См.: Соловьев Е. Декаденты // З.Н. Гиппиус: pro et contra / Сост., вст. ст., комм. А.Н. Николюкина. СПб., 2008. С. 110.

Илья Проклов

Возвращение в пантеон

Австриец Антон Вильдганс (1881—1932) не относится к числу широко известных драматургов за пределами своей родины. Впрочем, и в самой Австрии место Антона Вильдганса в истории национального искусства с течением времени неоднократно пересматривалось и стабилизировалось, если можно так выразиться, не так давно.

Пик его драматургической, театральной славы пришелся на конец 1910—начало 1920-х годов. В это время с большим успехом на австрийских сценах ставятся три его главные пьесы — “Бедность”, “Любовь” и “Судный день”. Он становится лауреатом ряда престижных премий, почетным членом всевозможных обществ и академий, получает памятные медали и прочие награды за вклад в австрийскую литературу и театр. В те годы его авторитет был настолько высок, что он дважды — в 1921-м и 1930 годах — призывался на пост директора “Бургтеатра”, но оба раза покидал его по окончании сезонов, поскольку оказывался неспособным противостоять закулисным и кабинетным интригам, да и времени для творчества директорство практически не оставляло.

Закат славы Вильдганса наступил после его смерти. С течением времени медленно, но верно он отодвигался во второй, а то и в третий ряд представителей литературы начала века. Изредка — вплоть до 1960-х годов — его пьесы ставились в австрийских театрах, в том числе и в “Бургтеатре”, но к концу XX века они перестали быть востребованы и их постановки даже на родине стали редким явлением. В критической литературе зазвучали мнения, что Вильдганс был переоценен при жизни, что его время ушло, а с ним ушла и актуальность его творчества. Впрочем, и прижизненные публикации статей о нем также изобилуют критическими замечаниями, упреками, непониманием его творческого метода или, по меньшей мере, неизменным “но” после перечисления достоинств его произведений. Далеко не самые положительные отзывы о творчестве Вильдганса оставили Карл Краус и Роберт Музиль, считая его драматургию принадлежащей отжившему литературному веку, в котором во главу угла ставился “анализ ощущений”, в чем, как показало время, оказались не совсем правы.

В настоящее время Антон Вильдганс введен в пантеон национальных классиков, обладая статусом “первооткрывателя австрийской социальной драмы”, но оставаясь все же в значительно большей степени драматургом для чтения и изучения, нежели для сценического воплощения.

Отголосок его славы докатился и до нашей страны. Хотя ни одна из его пьес не была поставлена на российской сцене, в научно-гуманитарной литературе 1920—1930-х годов творчество Вильдганса получило свою оценку. Любопытно, что в отечественной науке его восприятие также было неоднозначным и сводилось к двум полюсам. Если, к примеру, известный литературовед Ф.П. Шиллер склонен был

считать его драматургию явлением, выдержаным “в духе мистицизма и вообще венского декадентского неоромантизма”, то не менее известный теоретик А.А. Гвоздев видел в Вильдгансе представителя новой драматургии — экспрессионистской.

Сам Вильдганс, впрочем, не считал себя ни неоромантиком, ни экспрессионистом, ни натуралистом, хотя как драматург он формировался в этой системе множественных координат. Время его творческого созревания пришлось на переломную эпоху не только для австрийского, но и в целом для европейского искусства. В течение довольно продолжительного времени облик австрийской литературы определял круг писателей, объединившихся вокруг Германа Бара в так называемую “Молодую Вену”. Антон Вильдганс как уроженец и воспитанник Вены, бывшей средоточием определенной культурной традиции, безусловно испытал очень большое влияние “младовенцев”, но он же одним из первых вступил с ними в своего рода художественную полемику. В 1910-е годы о своих правах на ведущее положение заявил экспрессионизм. Так Вильдганс, сам, впрочем, не входивший ни в какие литературные группировки и предпочитавший не участвовать ни в каких литературных дискуссиях, оказался в поле напряжения, созданном этой сменой литературных эпох.

Вильдганс рано взялся за перо. Еще гимназистом он написал ряд драм в подражание своим литературным кумирам — Уильяму Шекспиру, Фридриху Шиллеру и Францу Грильпарцеру. В 1900-е годы он приобрел известность как поэт, издав несколько сборников своих стихов. Тогда творчество писателей и драматургов круга “Молодой Вены” все еще оставалось источником, питавшим его музу и являющимся своего рода литературной школой. Особое восхищение у него вызывали Гуго фон Гофмансталь и Артур Шницлер. В подражание последнему молодой Вильдганс в начале 1900-х годов написал несколько одноактных пьес. Со временем влияние ослабевало, но еще долго драматургия Вильдганса вызревала на основе тех проблем и художественных принципов, которые сформировали “младовенцы”, в первую очередь Шницлер. Только в начале 1910-х годов Вильдганс оказался готовым критически осмысливать и “преодолеть” то наследие, от которого он отталкивался, подхватив тем самым характерную для австрийского искусства тради-

цию. Как импрессионизм учитывал натурализм и понимался сначала как его продолжение, так и экспрессионизм Вильдганса стал новой ступенью в развитии литературы после натурализма и импрессионизма, но с учетом их уроков.

В первую очередь Вильдганс боролся с “венско-стью” своих предшественников, выражавшейся в том числе и в языковом плане. Нетрудно заметить, что в представляемой пьесе многие действующие лица, как указано в ремарках, говорят с легкими акцентами или даже на диалектах. По мнению Вильдганса, это отражает действительное языковое положение вещей в Австрии, и именно это многообразие говоров создает неповторимое культурное своеобразие, создает ту самую “австрийскость”, за которую ратовал драматург.

Случай Вильдганса является уникальным еще и потому, что в его становлении как драматурга, отталкивающегося от натурализма, сыграли определенную роль не только культурные или литературные факторы. Таким важным фактором, определившим жизненную и творческую судьбу Вильдганса, стали события его детства и юности. Его отец Фридрих Вильдганс принадлежал к древнему венскому роду, представители которого преимущественно несли государственную службу, которая, по всей очевидности, была суждена и Антону, если бы он не решился на резкую перемену своей участии. Фридрих Вильдганс был министерским чиновником среднего ранга. Мать Антона Тереза Хорват родом из Моравии. В юные годы она приехала в Вену в поисках работы и стала прислугой в доме Вильдгансов. Плод этого мезальянса — Антон Вильдганс вследствие весьма остро переживал свое двусмысленное социальное происхождение, но значительно большей трагедией стала для него ранняя смерть матери. Она умерла, когда Антону было всего четыре года, поэтому воспоминания о ней носили смутный характер. Впоследствии, уже в юношеские годы, у него испортились отношения с отцом, поскольку тот вступил во второй брак. Примирение состоялось только после того, как Фридриха Вильдганса хватил удар из-за неприятностей в министерстве и он потерял речь. Умер он на руках 25-летнего сына, и эту сцену Антон Вильдганс десять лет спустя воспроизвел в своей драме “Бедность”. Отчуждение, одиночество, неприкаянность, страх — в общем, все те понятия, которыми принято характеризовать самоощущение экспрессионистов, были его будничными переживаниями с самых ранних лет жизни, каковые он вместе с впечатлениями детства, отрочества и юности воплотит в своих художественных произведениях.

В 1908 году, окончив юридический факультет Венского университета, Вильдганс начал работу в следственном суде, что, по его словам, “способствовало более проникновенному взгляду в наше время”. Результатом этих наблюдений явилась написанная в 1911 году “судебная” пьеса “Во веки веков, аминь”. Успех постановки так воодушевил Вильдганса, что он покинул государственную службу в суде и решил на существование в качестве свободного художника.

В основу сюжета пьесы положен реальный случай и реальный судебный процесс, протокол которого вел сам Вильдганс (что позволяет его отнести к идентифицировать с одним из героев пьесы — письмоводителем Цвирном, играющим в ней важную роль). В целом драма представляет собой драматический очерк, “человеческий документ”, если пользоваться терминологией французских натуралистов. Следуя завету Эмиля Золя, Вильдганс создает по-настоящему живые, индивидуализированные характеры.

Но сам этот, условно говоря, натуралистический сюжет развивается опосредованно, в рамках судебного заседания, а не дается в его непосредственной данности. Содеянное лишь констатируется, подается как факт, но остается без авторской оценки, не формируется как законченный и самоценный сюжет. Психологический момент Вильдганс оставляет без внимания и без ответа, ибо его интересует не та физическая или

психологическая правда, которая бы стала исследованием для натуралиста или даже импрессиониста, а иная правда — моральная. Поверх этой зарисовки с натуры, пусть только в finale и не столь акцентированно, но проступает постановка моральной проблемы. Тем самым на натуралистической подоснове Вильдганс выстраивает конфликт, выводящий произведение за пределы натуралистической поэтики, а привнесение морального элемента уже прокладывает путь к поэтике экспрессионистской. Причем в черновых вариантах этот моральный аспект был усилен и ярко свидетельствовал о симпатиях и антипатиях автора: например, судья прямо назван “садистом”, а все представители суда носили говорящие фамилии. В конечной же редакции, в отличие от свидетелей и подсудимого, они все оказались обозначенными только своими должностями. Таким образом, уже в представлении действующих лиц Вильдганс проводит черту между людьми, пусть убогими, падшими, греховными, — и бездушной, жестокой государственной машиной.



Библиография



Книга Просперо 2

Вениамин Фильшинский. Открытая педагогика 2.
СПб, Балтийские сезоны, 2014. 446 с.

Название второго издания своей книги режиссер, профессор Санкт-Петербургской театральной академии Вениамин Фильшинский отметил цифрой 2. Объем книги по сравнению с изданием 2006 года увеличился. Интерес к созданной им и продолжающей развиваться педагогической системе перешагнул географические границы, найдя последователей в Польше, Шотландии, Латвии, Финляндии, Израиле, Китае, Эстонии, США, оправдав название книги — “Открытая педагогика”. Рецензию на предыдущее издание я озаглавила “Книга Просперо”. Теперь же, следуя за автором, я добавила цифру 2, по-прежнему воспринимая Вениамина Михайловича как шекспировского Просперо, а его мастерскую как остров, населенный Калибанами и Ариэлями, Мирандами, Фердинандами, Тринкуло и Стефанами. Много лет читая на его курсах историю зарубежного театра, я также имею дело с ними.

“Открытая педагогика” продолжает ряд лучших книг о театральной педагогике, включая классиков — К.С. Станиславского, Н.В. Демидова, М.А. Чехова, М.О. Кнебель, А.В. Эфроса, Л.А. Додина. Как и его младший современник Анатолий Васильев, Фильшинский создал школу, признанную в мировой театральной практике. В предисловии к новой книге он подчеркивает, что сегодня в своей мастерской он активно использует методики Демидова, Буткевича, американского режиссера и педагога Ли Страсберга.

Центральная идея книги, ее альфа и омега — овладение этюдным методом, “материей неопределенной и хрупкой” (с. 9). В разделе “Этюдное воспитание” Фильшинский подчеркивает, что “этюд — это одновременно и главный педагогический прием, и вершина актерской технологии” (с. 92). Этюд “проникнут жизненным волнением”, это “влюбление студента в авторский текст”, “выплеск актерского соавторства”, “разбуженная душа”. Он предлагает студентам таинственные, мистические задания — “этюды на преджизнь, на межжизнь”, подчеркивая, что они направлены на создание театра, который есть “движение духа” (с. 104, 109, 412).

Каждый студент для Фильшинского — личность со своей индивидуальностью, зачастую вначале никак не проявившейся. Но это ведомо только ему одному. Вот некоторые его заметки на приемных экзаменах: “танцует плохо, но приятно стесняется”; “сидел убого, но встал хорошо”; “кривонога, но хороши низы”. Вероятно, в этом тайна и поэзия педагогики. Из недр подобных абитуриентов он “вытаскивает” индивидуальность. Сегодня многие его выпускники не только знамениты — они серьезные, глубокие актеры.

Эстетический и этический идеал Фильшинского — Станиславский. Он считает себя его последо-

вателем. Заметим, многие видят себя последователями Станиславского. Вениамин Фильшинский, один из немногих, доказывает это своей режиссерской и педагогической деятельностью и истинно творческим отношением к наследию великого мэтра. Фильшинский рассматривает его знаменитое понятие “четвертая стена” как метафору: “Если актер занимается сутью дела, ему нет дела до четвертой стены”. Его коробит штамп “ключ к системе”, и он парирует: “Не хватает еще и отмычки” (с. 417).

Объездив полмира с мастер-классами, Фильшинский формулирует важнейший постулат Станиславского по-английски: “Don’t act!” (“Не играй!”), вызывая недоумение у иностранных студентов. Суть же требования Станиславского — Фильшинского в том, что театр напрямую связан с жизнью. Так же мыслил и Ежи Гrotowski: “Сцена — единственное место, где можно не играть”.

Сегодня в театре часто происходит абсолютная замена авторского текста сценическим. Иногда этот прием не идет взрез с автором, иногда доводит до извращения его мысль. Фильшинский не употребляет словосочетание “сценический текст”, однако придает ему большое значение. Перефразируя фразу из “Тени” Евгения Шварца “Текст, знай свое место!”, он настаивает на том, что “текст должен уйти в подсознание актера” (с. 377).

В изложении своей педагогической методы Фильшинский логичен и последователен, и его выражения, “словечки”, определения воспринимаются на уровне терминологии, что позволяет воспринимать книгу как учебник, написанный ярко и понятно, в чем он следует за Станиславским. Используя многое в педагогической системе Демидова, Чехова, Кнебель, Буткевича, Фильшинский создал свою “открытую педагогику”, оказавшуюся востребованной во всем мире. Признание этой педагогической системы знаменательно, ибо, как написал Л.А. Додин в предисловии к книге Фильшинского, “...учить становиться актерами — это, быть может, одно из самых загадочных занятий на свете” (с. 6).

Немаловажную роль в его педагогике играет постоянное взаимодействие с педагогами его курса. В книге помещены диалоги с некоторыми из них. Для внимательного читателя встает вопрос: а что же преподают собеседники мастера? Ограничиться тем, что В.Н. Галендеев преподает сценическую речь, Ю.Х. Васильков — танец, а Л.В. Грачева ведет актерский тренинг, невозможно. Диалог с ироничным Галендеевым изначально конфликтен. Фильшинский настаивает

на том, что Галендеев преподает актерское мастерство, но Галендеев утверждает, что он “педагог по сценической речи преимущественно”, продолжив свое заявление таким образом: “Мне нужно раз碧аться в актерском мастерстве, режиссуре, вокале, музыкальной грамоте — до известной степени” (с. 289). Эта же мысль является сквозной в диалоге с Васильковым, который ставит целью воспитать “мышление движением, для чего нужен каждодневный станок, основы классического и характерного танца” (с. 247–277).

Студентам этой мастерской приходится нелегко, но впоследствии они находят свое место в театре и в жизни, и имена многих из них широко известны.

Книга состоит из нескольких разделов — теории, примеров непосредственного обучения, вопросов педагогики, диалогов с коллегами и записей уроков Л.А. Додина и А.И. Кацмана, которому давно необходимо посвятить книгу.

Важный момент книги — новая грань личности З.Я. Корогодского, ученика Кнебель, представленного в качестве педагога. О его педагогической деятельности писалось неоднократно в научных изданиях. Книга Фильштинского имеет отношение не только к чистой педагогике. Он обладает, как гово-

рили в старину, легким пером, и Корогодский, возникающий в книге как мастерски и с любовью выполненный силуэт, существенно дополняет представление о нем, и это тоже имеет отношение к открытой педагогике. Призывая “учить по-своему”, Вениамин Михайлович Фильштинский восстает против “педагогического графоманства” (с. 428). Он прав: несть числа такого рода книгам и брошюрам, с которыми читателю, даже профессиональному, трудно справиться. Книгу Фильштинского можно с чистой совестью рекомендовать всем, кто интересуется театром. Она читается легко и весело! Множество прекрасных фотографий помогает увидеть воочию то и тех, о чем и о ком пишет автор. Это делает честь художнику Тимуру Москаленко и издательству “Балтийские сезоны”.

Но я вынуждена повторить свои претензии, что высказывала и к первому изданию. Вновь нет указателя, а книга нуждается в аннотированном указателе. Многие достойные люди ушли из жизни, о них не знает молодое поколение. Немногочисленные сноски даны без нумерации страниц. Остается ждать третьего издания книги Проспера.

Галина Коваленко

Информация

Окончание. Начало на с. 215



дельно понятном зрителю языке говорить о простых человеческих истинах, за давностью лет кажущихся нашим современникам сентиментальными.

Третий эскиз, поставленный по пьесе Ярославы Пулинович, лишь отчасти рифмуется с темой войны. Только в бой в нем вступают женщины. “Жанна”, именно так называется пьеса, представленная Кириллом Сбитневым (выпускником СПбГАТИ, курс Г.И. Дитятковского), — это история о женщинах, заработавшей крупный капитал в 90-е, но так и не обретшей домашнего покоя и любви близких. Имея немало денег, она сначала “честно” пытается купить молодого любовника, который в самый неожиданный момент уходит от нее к беременной невесте. Потом новорожденного ребенка этой же пары. Судьба каждого героя не задается, а карточный домик, построенный на иллюзиях и

мечтах, рушится в одно мгновение. Получается, что в мире, где чувствами торгуют как дешевым товаром, очень трудно не потерять себя и сохранить человеческое лицо.

Актерская пьеса, рассчитанная на яркие индивидуальности, отчасти была отдана на откуп исполнителей. Резкие перепады настроений и состояний Жанны, мечущейся между двух огней герой и хаотичное кружение свиты (подчиненных Жанны) — все это несколько запутало зрителей и утяжелило простую и ясную конструкцию текста.

Тонкая игра актеров, отмеченная как кронштадтским зрителем, так и профессиональной петербургской критикой, позволила раскрыть эти три совершенно разных по жанру, тематике и проблематике эскиза. Верно выбранное пространство — все постановки проходят на разных площадках. Это и Малая сцена, неожиданно переставленная Александром Хухлиным в сце-

ническую горизонталь с лестницами, дверями и переходами наподобие послевоенной квартиры. И Большая сцена, буквально разделенная Александром Созоновым на две плоскости: непосредственно сцену, на которой сидят зрители и по краю расположены скамейки для актеров, и второй план — своеобразную райскую идиллию в глубине пустого зала с растущим из паркета деревцем. И репетиционная комната с восстановленными интерьерами квартиры для “Жанны”.

Словом, долгая и кропотливая работа режиссеров, актеров, организаторов и кураторов лаборатории подарила кронштадтским зрителям настоящий праздник театра, уместившийся в несколько дней. И посыпала скромную надежду на то, что последний день показов — это вовсе не финал, а только начало долгой и плодотворной работы по созданию полновесных спектаклей.

Мария Сизова

¹ Там же. № 1, 2013 г.

Информация



Хроника

Наталья Викторовна Суркова, директор кинешемского Драматического театра им. А.Н. Островского, независимо от общей финансовой ситуации в мире и от сложностей финансирования культурных начинаний в нашей стране, особенно в регионах, не устает разрабатывать и осуществлять все новые и новые проекты.

Н. Суркова твердо убеждена, что театр — тем более в небольшом городе — не может быть замкнут сам на себя. Он должен уметь находить все новые поводы и способы для общения со своей публикой, расширять контакты со зрителями и в своем городе, и в его окрестностях, и на других территориях. Театру необходимо не только ездить по ближним местностям, но гастролировать и в дальних краях — и звать к себе в гости коллег и друзей отовсюду, расширять контакты и сотрудничество.

В июне 2014 года при поддержке Департамента культуры и культурного наследия Ивановской области и Департамента образования Ивановской области кинешемский драмтеатр провел всероссийский театральный фестиваль для детей и юношества "Здравствуй, сказка!". Почти десяток спектаклей показали театры из Ивановской, Тамбовской, Костромской, Нижегородской и Нижегородской областей. А "гвоздем" фестивальной афиши стали спектакли почетного гостя из столицы — Государственного академического центрального театра кукол им. С.В. Образцова. На фестивале работали экспири и присуждались лауреатские дипломы в десяти лицензии номинациях — понятно, что театры приехали в гости в старинную Кинешму не только порадовать своим искусством незнакомого зрителя, но и "пощекотать нервы" творческим соперничеством с коллегами.

Собственно, сам по себе кинешемский фестиваль "Здравствуй, сказка!" — не новая программа. Н. Суркова возобновила в переработанном виде и на новом уровне давний свой проект, и он предстал специалистам и публике в обновленном виде. Но этот проект вписывается в общую систему взаимодействия кинешемского театра со своей публикой. Более десяти лет назад, когда в Кинешме начинались фестивальные программы для детей и юношества (председателем жюри был приглашен один из ведущих актеров РАМТа н.а.

Сказки, рассказанные в Кинешме

РФ Г.М. Печникова), Н. Суркова создала благотворительный фонд поддержки социокультурных инициатив "Журавушка". И фонд помимо прочего вручал дипломы наиболее отличившимся, на взгляд экспертов фонда, меценатам и благотворителям. Тогда же Н. Суркова придумала и провела фестиваль детских школьных театральных студий — это был смотр постановок по пьесам А. Островского, и чтобы школьные студии смогли в нем успешно участвовать, артисты и режиссеры кинешемского драмтеатра пришли в школы и помогали в работе над спектаклями. С той поры в каждой школе города работают сценические студии.

Н. Суркова стремилась также показать городу, каким может быть театр для детей — например, кукольный театр. И несколько лет назад при поддержке гранта Минкультуры и в сотрудничестве с независимой продюсерской группой провела масштабный — международный! — фестиваль кукольных спектаклей и анимационных фильмов (причем программа мультифильмов демонстрировалась не только в Кинешме, но и других ближайших городах). Зрители увидели самые разные типы кукольных действ, включая современные авангардные поиски. В фестивале участвовали виднейшие кукольные театры и кукольники России, включая двух или трех лауреатов "Золотой маски". Помня, что Кинешма — город А.Н. Островского, Н. Суркова осуществила еще один фестивальный проект — за год до возрождения детского смотра кинешемский драмтеатр провел фестиваль спектаклей по пьесам великого российского драматурга.

И вот — возрожденный проект "Здравствуй, сказка!". Зрители увидели постановки самого разного стилевого и жанрового направления: и традиционный психологический театр, и нечто вроде мистерии, и клownsко-скоморошье действие, и мюзиклы. Были в афиши и многофигурные, и масштабные по постановочно-декорационным решениям спектакли, и работы на трех актеров.

"Хозяин" смотра кинешемский драмтеатр показал сказку-фэнтези, музыкальную феерию в режиссуре В. Кочергинского "Подарок для Огненной феи" — сочинение местного автора, журналиста и сказочницы В. Филатовой. Близкие соседи, театры из Иванова, показали две работы:

музыкальный театр представил мюзикл К. Брейтбурга "Снежная королева" по Г.-Х. Андерсену (режиссер Н. Печерская), а обладрамтеатр сыграл пушкинскую "Сказку о царе Салтане" (ироническую игру с пением, танцами, в сложных костюмах и декорациях; постановщик И. Зубжицкая). Сложнопостановочные и красочные действа-сказки показали и другие театры. Костромской драмтеатр им. А.Н. Островского представил сочинение современного автора И. Уральцева "Заколдованная мельница" (режиссер и художник Е. Сафонова). А Мичуринский драмтеатр спел-сплясал-сыграл мюзикл Ю. Энтина и В. Ливанова "Бременские музыканты". И даже сказку С. Маршака "Кошкин дом" Новгородский театр драмы им. Ф. Достоевского развернул в сложное действие, развернутое в масштабных декорациях. А вот Дзержинский театр драмы предъявил скоморошью игру на трех артистов по сценическому пересказу Г. Латышевой знаменитой сказки "Каша из топора" (режиссер М. Шиманская). Под занавес фестиваля его почетный гость ЦГТК им. С. В. Образцова показал свой неувидаемый "Необыкновенный концерт" новую работу: неожиданное и оригинальное прочтение "Путешествий Гулливера" по Дж. Свифту (ныеса Б. Годлевского и Е. Образцовой, режиссер Е. Образцова).

Понятно, что проведение каждой такой программы, как многодневный фестиваль "Здравствуй, сказка!", требует не только серьезных организационных усилий, но и серьезных финансовых вливаний в добавок к основному бюджету театра. Увы, с этим как раз сложно. Город и область поддерживают Н. Суркову и ее театр в их новациях и начинаниях скорее морально, нежели материально. Видно поэтому и местный бизнес ведет себя по части поддержки социокультурных театральных проектов весьма сдержанно. Хотя для фестиваля "Здравствуй, сказка!" Сурковой и удалось привлечь кое-какие спонсорские средства, но средств этих хватило в самый обрез — ведь жертвователей было не много. Давно замечено: если у нас власти активно, не только информационно и организационно, но и финансово-материально, поддерживают социальные и культурные проекты, то и местные промышленники, бизнесмены и финансисты — государственные и частные — тоже масштабно включаются в спонсорскую и благотворительную деятельность.

В. Б.