

В ближайших номерах журнала:

Факел Памяти. К 70-летию Великой Победы

Мария Апраксина "Возвращение Виктора"
Александр Игнатов "Нюрнберг. Скамья подсудимых"
Сергей Пронин "Эхо"
Александр Ремез "Оборона"

История. Библиография

Юджин О'Нил и Вторая мировая война
Похождения Йозефа Швейка в России (1926—1945)

Лучшие пьесы конкурса "Действующие лица-2014/15"

Виктория Доценко "Третий, девятый, сороковой"
Юлий Ким "Мотина дорога"
Салават Юзеев "Улетные танцы"

А также:

Елена Исаева "Легко ли выйти замуж в Пензе?"
Владимир Горбань "Тюремный тариф премиум-класса"

Зарубежная драматургия

Дэвид Хайер "Прощание с телом, или Выбор есть!"

*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@rosp.ru; kans@rosp.ru

ООО "Руспресс" ("ИнформСервис"), тел./факс: (495) 651-82-19,
e-mail: abcnewpress@gmail.com

Выписывайте, читайте журнал
"СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ"!

Теперь доступна и интернет-версия:

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

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

Современная драматургия, 2015, № 1, 1-264

1•2015 Современная Драматургия

ISSN 0207-7698

16+

Современная

Драматургия

В НОМЕРЕ:

Пьесы **М. БАШКИРОВА,**
А. ДЕМЧЕНКО,
М. ДОСЬКО,
Г. КАКОВКИНА,
Я. ПУЛИНОВИЧ,
С. СТЕПНОВА И Р. ФРЕЙДА,
В. ЧЕНСКОГО,
А. ЧЕТВЕРГОВОЙ

С. МРОЖЕК
"Карнавал, или
Первая жена Адама"

С. ПШИБИШЕВСКА
"Дело Дантона"

1
январь-март
2015

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

1 Современная

январь — март
2015

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>
М. Башкиров	3	Музузовы
М. Досько	23	Лондон
А. Четвергова	33	Фиолетовые облака
А. Демченко	47	Поехавшие
В. Ченский	73	Как избавиться от мертвой собаки...
Я. Пулинович	85	Хор Харона
Г. Каковкин	105	Иди ко мне, иди
С. Степнов, Р. Фрейд	133	Спросите Иосифа
		<i>Зарубежная драматургия</i>
С. Мрозжек	153	Карнавал, или Вторая жена Адама
		<i>Критика. Теория</i>
	174—191	В пьесе и на сцене (рецензии О. Булгаковой, В. Бегунова, С. Лебедева, В. Москвитина, Ю. Савиковской, И. Сафуанова, О. Фукс)
А. Банасюкевич	192	Реальность и ее отражения
Я. Пулинович	195	“В любой пьесе должна быть авторская боль” (интервью П. Богдановой)
Е. Казачков	198	“Мы не стремимся угадать тренды” (интервью С. Новиковой)
А. Копит	202	“Хочешь успеха — готовься к провалу” (интервью С. Новиковой)
Т. Купченко	205	С нами или против нас?
К. Богомолов	208	“Спектакль—это сон...”
Г. Холодова	214	От перемены мест слагаемых...
		<i>История. Библиография</i>
Н. Башинджагян	220	Драмы революции
С. Шибишевская	224	Дело Дантона
А. Дунаева	254	Франк Ведекинд и Россия
Л. Петрушевская	261	Из прошлого в будущее
		<i>Хроника. Информация</i>
		151, 171—173, 218—219, 262—264

На обложке. Краков, родина С. Шибишевской и С. Мрозжа. (К публикациям на с. 220—253 и 152—170).

2-я стр. обл. “Сердце не камень” А. Островского в театре “Et Cetera” н/р А. Калягина. Аполлинария Панфиловна — Н. Благих, Вера Филипповна — А. Артамонова. Постановка Г. Дитятковского.

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

Анна Банасюкевич

Реальность и ее отражения

О чем и как пишут молодые драматурги

В Москве прошел юбилейный фестиваль молодой драматургии “Любимовка”. В афише ежегодного смотра новых пьес, отметившего свое двадцатипятилетие, было представлено более тридцати текстов авторов из России, Украины и Белоруссии.

“О чем пишут современные драматурги?” — вопрос предсказуемый, но не самый интересный. Наверное потому, что и ответ вполне предсказуемый. В общем-то, все о том же: о семейных отношениях, о профессиональных сообществах, об одиночестве, пестуемом урбанистической культурой, о том, как экзистенциальная пропасть поглощает сиюминутную иллюзию устроенности. В общем, о тех же предметах и темах, что традиционно оказывались в фокусе внимания искусства.

Хотя, конечно, можно говорить о приметах времени: в пьесах, попавших и почти попавших в шорт-лист юбилейной “Любимовки-2014”, нередко фигурируют украинские события. Если пьеса молодого автора из Запорожья Анастасии Косодий “Захвати мне облгосадминистрацию” целиком посвящена революционному хаосу, то в черной комедии Виталия Ченского “Как избавиться от мертвой собаки воскресным вечером”¹ политические реалии становятся лишь фоном, обстоятельством, которое герои пытаются приспособить к своей, частной, ситуации.

Если взглянуть на весь корпус “любимовских” пьес, бросаются в глаза внешние совпадения: так, в афише фестиваля оказалось три текста, тема которых — отношения взрослых сестер. И в пьесе Полины Бородиной, и в пьесе Евгении Некрасовой, и в новом тексте Ярославы Пулинович ситуация повторяется: *после смерти матери старшая дочь вынуждена пожертвовать личной жизнью ради воспитания и благополучия младшей.*

Если в пьесе Евгении Некрасовой “Сестромам” героиня, похоронившая сестру, пытается совладать со странным замесом внезапно обретенной свободы, взрослости и чувства родственной вины, то молодая героиня пьесы Пулинович “Хор Харона”² Настенька без рефлексии, без сомнений движется по жизни, разрушая судьбы родных и близких. Драматург рисует свою героиню прирожденной охотницей, инстинктивной спекулянткой, с блеском существующей в амплу невинной жертвы.

Есть и еще одна тема, которую автор спрятал в тени беспардонного хищничества своей героини: Настенька навсегда уязвлена неоправдавшимися надеждами. Талантливый ребенок превратился в рядовую хористку. Жизнь обещала так много, а дала слишком мало.

Если в пьесах Пулинович и Некрасовой героини взаимодействуют с миром довольно активно, то в пьесе Полины Бородиной “От безделья ты отпустишь всех китов в океан” мир замкнут, а существующие в нем женщины сознательно обрекают себя на эскапизм. Этот мир исключительно женский и сосредоточен сам на себе; мужчины, если и появляются в нем, то только как мимолетное упоминание о “незавправдашной” жизни. Сестры — младшая, воздушная и надмирная, и старшая, земная и “коммунальная” — обе оказываются где-то вне жизни, вне времени. Похожие на дочерей Раневской, они к финалу превращаются в Фирса: гиря башенного крана рушит стены обветшалой хрущевки, а сестры — со взаимными обидами, с трагической отчужденностью друг от друга и с парадоксальной невозможностью существовать по отдельности — стоят в пыли штукатурки, прижавшись к стене.

Окончание на с. 192

¹ Публикуется в этом номере. См. стр. 73.

² См. с. 85 В этом же номере на с. 195 публикуется беседа с автором.

Смена лиц

Ярослава Пулинович относится к той плеяде пишущих для театра авторов, которые появились в нашем театре благодаря семинару известного драматурга — екатеринбуржца Николая Коляды. Его педагогический талант создал таких известных сочинителей для сцены, как Василий Сигарев, братья Пресняковы, Олег Богаев... Эти и другие авторы, несмотря на их очевидные достоинства, вовсе не у всех вызывают понимание и приятие. Но, с другой стороны, сторонников у них гораздо больше, чем противников. Они сегодня составляют костяк репертуара многих театров Москвы и всей России. Сегодня в театре ситуация вообще кардинально поменялась. Если еще несколько десятилетий назад российские театры ставили столичных драматургов, то сегодня в Москве идут в основном провинциальные авторы. И это вовсе не странное положение. Таково движение культуры. Эпоха постмодерна во всех странах одним из своих отличий имеет именно этот процесс — наступление провинции на центры. Это говорит о том, что в культуру вливаются новые слои населения, происходит расширение культурного пространства и, в конечном счете, его обновление, совершающееся естественным путем, без социальных катаклизмов и революций.

Поэтому не стоит удивляться, что большинство новодрамовцев — выходцы из больших и малых городов региональной России. Пишут о том, что наблюдают в действительности, о том, что задевает за живое. А Россия с 90-х годов — страна изувеченная, порой страшная, тут уже не работают прежние традиционные гуманистические ценности. В погоне за выживанием, деньгами люди приобретают пугающие свойства, становятся своего рода психологическими экстремалами, которые из какого-то утробного эгоизма, цепляясь за жизнь, совершают резкие, жестокие поступки. Одна из героинь Пулинович, Наташа из пьесы “Наташина мечта”, воспитанница детского дома, не знавшая материнской любви, встречает человека из “другой” жизни — нормального, благополучного, потом влюбляется в него, а потом из ревности и зависти, подговорив своих детдомовских подружек, избивает до полусмерти его девушку. Или другая героиня Пулинович — Жанна², успешная бизнесвумен, жесткая и несентиментальная, одинокая, предпочитающая покупать любовь за деньги, тоже совершает поступок, лежащий вне привычных законов человеческой морали: силой и шантажом отбирает новорожденного ребенка у своего бывшего любовника, а самого любовника с его молодой женой буквально пускает по миру, лишая всякой возможности устроиться в городе, где они живут.

Психологические экстремалы — новый тренд нашей культуры, которая за последние два-три десятилетия в жесткой ситуации выживания поменяла систему ценностей в результате известных социальных катаклизмов. Искать типаж, выбивающиеся из ряда обычных средних людей, отличающиеся либо повышенной жесткостью Жанны, либо неумным эгоизмом Настеньки, героини новой, публикуемой здесь пьесы “Хор Харона”, на мой взгляд, и является главной заботой драматурга Ярослава Пулинович.

Полина Богданова

Продолжение темы на с. 195

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2009 г.

² Из одноименной пьесы, опубликованной в № 1, 2013 г.

“...после сорока”

В литературу приходят по-разному. И лишь немногие по прямой “плацкарте” — из Литературного института, выпускники которого получают специальность литработника, но никак не статус писателя. Молодых спасает дерзость, зрелым людям писать и особенно публиковать написанное — куда труднее.

Вроде бы, кажется, близкие это области — журналистика и литература, но на самом деле трудно найти занятия более противоположные. Потому что журналист (особенно нынешний) имеет дело с тенями фактов и строит тексты, как таблицы, а писатель имеет дело со смыслами жизни и образами и строит из них миры...

Мало кто из корифеев журналистики недавнего времени ушел в писатели, хотя начинали печататься в газетах едва ли не все. Теперь иные пути: телевидение, Интернет, даже не всегда — издательство. Писателями себя провозглашают, журналами брезгуют по их бесполезности, публикуются в Интернете и уже оттуда выходят к издателям. Профессии размылись: ни Гоголь, ни Гончаров, ни Толстой, ни Чехов, ни забытый Короленко, ни Платонов ни в жизнь бы так не подписались: писатель, журналист, блогер. Писательская публицистика осталась писательской. Журналисты — те, кто пишет в журналы. Блогер — тот, кто пишет блоги (и кого еще читают). А писатель — тот, кто пишет книги, которых уже не читают.

Григорий Каковкин — журналист матерый, написавший, наверное, сотни статей, сценариев, снявший пару десятков честных документальных фильмов, поработавший в хороших журналах, в “Известиях”, которые тогда еще числились по разряду высокой журналистики. Он умеет и очерк развернуть, и репортаж выдать такой, что у вас будет полное представление о событиях, и интервью, раскрывающее собеседника, сделать (потому что он интересуется этим собеседником и понимает его, что уже редкость). Знаю его много лет, не без восхищения смотрю на его стремительную метаморфозу, на глубокий переход к другой ментальности. И это ведь не поза, не декларация; просто человек дозрел до состояния, когда все накопившееся в душе начинает структурироваться, как новая планета, из случая, пыли и мусора обретает образ, очертания, когда из-под пера начинает выходить сама жизнь. Это требует смелости.

Как писал другой мой товарищ, поэт и журналист Александр Аронов: “...а робость к нам приходит только после сорока”.

Григорий Каковкин сказал себе “я писатель” уже после пятидесяти и не ошалел от собственной наглости, а понял, что “литература дело одинокое”, сумел порвать со множеством суетных дел и засел за книгу.

Вышел роман “Мужчины и женщины существуют” — первый, нервный, несколько сумбурный, с берущей за живое интонацией, крепким и неожиданным сюжетом, очень одинокими, но не безликими героями, он сразу вошел в лонг-лист нашей главной литературной премии “Большая книга”. Еще через год написал второй роман, “Теория и практика расставаний. Знак скрепки”, о любви и одиночестве, пронзительный и жесткий (он скоро выйдет).

Теперь по канве своего первого романа он написал пьесу с удивительно сильной главной женской ролью, которую мне и хочется представить читателю, а еще больше — театру.

У Каковкина в загишке еще несколько пьес, очень разных — от “Ветер нужен парусам”, получившей приз на конкурсе драматургии для детей до новейшей абсурдистско-гротесковой “Раскольников, пожалейте старушку!” Он бросал одно дело и начинал другое, расставался с друзьями и женщинами, как и все, для того, чтобы вдруг оказаться в тихой заводи, где все пригождается: и опыт, и мелкий сор памяти, и философский давний факультет, дававший, как оказалось, навыки мышления, мало кому знакомые в нашей литературе.

Он сейчас вовсю расписался, ему интересны люди и положения, душа его уязвлена бедственным состоянием отечественной общественности, и я уверен: мы о нем еще услышим.

Виктор Ярошенко

Кто есть поэт?

У природы измерений нет. Измерения придумали, чтобы примириться с тем страхом, который внушает бесконечность. Поэзия Бродского — это скорее не желание пребывать вне измерений, а сознательный опыт построения своих собственных. Пьеса Славы Степнова и Романа Фрейда “Спросите Иосифа” и есть живая попытка, опираясь на эпизоды из жизни Иосифа Бродского, распознать, кто же есть поэт: исследователь, человек, хранитель языка...

Пьеса “Спросите Иосифа”, безусловно, театральна. Авторы сразу проверили ее в пространстве кулис, рампы и задника. Слава Степнов — режиссер с тридцатилетним стажем, драматург, педагог, выпускник ГИТИСа (ныне Российский университет театрального искусства), начал свой профессиональный путь в середине 70-х. В 1995 году переехал в США, где работал как приглашенный режиссер-педагог в известном американском театре Actors Theatre of Louisville. В 1997 году в Нью-Йорке основал театральную компанию “STEPS”. Своеобразие театра “STEPS” — в его мультикультурной концепции. Спектакли играют на английском, русском и испанском языках, в них заняты актеры разных национальностей и театральных школ. Их видели зрители США, Латинской Америки, Восточной Европы, Новой Зеландии и России.

Слава Степнов не ограничивается режиссерской деятельностью — он был одним из организаторов первого международного Тихоокеанского театрального фестиваля во Владивостоке, членом жюри международного театрального фестиваля “Золотой конек” (г. Тюмень, Россия). Степнов — автор четырех пьес, статей и эссе по истории и теории театра, гость-профессор театральной школы “Британико-Институт” (Лима, Перу) и театра “Workshop” (Веллингтон, Новая Зеландия).

Роман Фрейд, ведущий актер нью-йоркского театра “STEPS”, закончил Театральное училище им. Щукина и уже в 80-е был замечен в театральной жизни Москвы, на сцене Камерного еврейского музыкального театра, с которым объездил полмира. После переезда в США семнадцать лет не выходил на сцену, да и мечтать не мог о настоящей профессиональной работе. Но тем не менее, восемь лет назад “звезды сошлись”, и Слава пригласил Романа посотрудничать. За время их совместной работы Роман сыграл главные роли в спектаклях по произведениям Зингера, Чехова, Гоголя на русском и английском языках. Семнадцать лет вынужденного актерского простоя не прошли для Романа Фрейда даром — он стал писать киносценарии. Его истории оказались неожиданными, свежими и быстро нашли своих постановщиков. Короткометражные фильмы “Deja vi” и “Encounter” получили призы на нескольких кинофестивалях, а “Lunch Special” был представлен в показе короткометражных картин в Каннах в 2013 году. Слава Степнов не прошел мимо литературного дара своего актера и пригласил Романа к соавторству — так появилась пьеса “Спросите Иосифа”.

Взаимоотношения авторов — тоже измерение вечного противоречия и одновременно зависимости друг от друга. Конфликт отражается в поворотах самой пьесы: противостоянии художника и власти, противоречиях между детьми и родителями, в отношениях мужчины и женщины.

Еще одно важное измерение — “борьба” текстов внутри пьесы. Здесь использованы известные цитаты из чеховской “Чайки”, вступающие в непримиримый стилистический конфликт с современным сленгом. Язык в пьесе — главный персонаж, о котором все знают, говорят, спорят, но который так и не появляется на сцене. Даже сам поэт отдает ему право первенства: “Язык как природа, а мы всего лишь его инструменты”. Все эти предпосылки позволяют авторам свободно перемещаться в уже хорошо изученных измерениях пространства и времени и в то же время двигаться в своем собственном.

Пьеса “Спросите Иосифа” — попытка приоткрыть тайну человеческой гениальности, поразмышлять о некоторых стереотипах самоидентификации, драма о художнике, радикально изменившем свою жизнь и поэтому существующем в экстремальных условиях двойственности сознания и языка.

Редакция



В ноябре прошлого года в Харькове стартовал второй сезон фестиваля-лаборатории драматургии для детских театров «АртТЮЗарт». Он начал свою историю 1 июня 2013 года, в День защиты детей, когда в Харьковском театре для детей и юношества прошла серия сценических читок под общим названием «Проба пера!» Главным инициатором выступил преподаватель Харьковской государственной академии культуры, режиссер и руководитель харьковского негосударственного театра «Котелок» В. Гориславец, а театр поддержал инициативу и предоставил площадку.

Серии читок предшествовал подготовительный период, начавшийся, по словам инициаторов, с наблюдения — в театрах для детей десятилетиями не меняют репертуар; факта — зритель в этих учреждениях очень быстро обновляется; вопроса — неужели и умы юных театралов одинаковы из поколения в поколение; идеи — найти и поставить современные пьесы. При этом предпочтение было отдано молодым драматургам и режиссерам, а позже к ним присоединились и сценаристы. В качестве актеров организаторы привлекли студентов младших курсов профильных вузов.

Первый сезон «АртТЮЗарта» стартовал в середине декабря 2013 года. Частично в нем приняли участие режиссеры и пьесы, представленные на «Пробе пера!» Участники подготовили читки пьес: «Момо» М. Энде (реж. И. Сафина), «Собаки-якудза» Ю. Клавдиева (реж. Р. Саркисян), «Золотые лосины» Л. Тимошенко (реж. С. Короткова), «Не хочу быть принцессой» С. Сологуб и Л. Кочериной (реж. Д. Жорник), «Эгрегор» В. Пикиной (реж. Т. Крыжановская), «Квітка сонця» И. Гарец (реж. Д. Сокол), «Призраки Южного мыса» О. Михайлова (реж. И. Гарец), «Собачья жизнь пса Разгона» Р. Орешник (реж. Б. Липунова), «Так было раньше» Н. Колоколовой (реж. Ю. Соколин), «Без обид» В. Водяного (реж. Я. Жукова). Отметим, что часть режиссеров —

Детские пьесы в Харькове

студенты факультета театрального искусства ХГАК (Д. Жорник, Я. Жукова, Б. Липунова, Д. Сокол). Некоторые роли в представленных пьесах исполнили харьковские школьники.

В рамках первого сезона прошел творческий эксперимент — проект «Дети — драматурги». Десять школьников разного возраста в течение недели работали над созданием пьесы на документальном материале, в технике «вербатима». В игровой форме каждый участник рассказывал о том, каким он видит своего героя — его слабые и сильные стороны, страхи и переживания, силы, все мельчайшие подробности жизни. После под руководством профессионалов-взрослых из полученного материала создали некое драматургическое полотно, которое школьники представили в виде читки.

Вокруг проекта «Дети — драматурги» и шла беседа на круглом столе «Театр детям», который завершил первый сезон фестиваля. Высказались и соотнесли свои точки зрения специалисты самых разных сфер, родители и дети. А организаторы поставили режиссерам пьес, прошедших во второй этап лаборатории («Так было раньше» — Н. Колоколова, реж. Ю. Масалитин; «Без обид» — В. Водяной, реж. Я. Жукова; «Квітка сонця» — И. Гарец, реж. Д. Сокол; «Золотые лосины» — Л. Тимошенко, реж. С. Короткова), задачу продолжить работу над материалом, превратив читки в «блиц-спектакли», и опробовать их на юных зрителях.

Резиденты «АртТЮЗарта» отправились в школы, где нашли не только зрителей, но и актеров. Свои «блиц-спектакли» режиссеры представили в июне, а в октябре приняли участие в сказочном перформансе «Живые сказки зоосада». В День защиты животных актеры сыграли отрывки из будущих спектаклей прямо на территории Харьковского зоопарка, используя как сцену клумбы, вольеры, служебные помещения, вовлекая в действие посетителей.

Во время осенних школьных ка-

никул в рамках фестиваля была организована «Школа магии театра», где собралось почти два десятка детей 8—12 лет. За неделю живого общения с деятелями театра, а также интенсивных тренингов по актерскому мастерству, режиссуре, драматургии и сценаристике школьники смогли подготовить спектакль по мотивам украинской народной сказки «Отец и три сына», который затем был сыгран на открытии второго сезона фестиваля.

Программа второго фестивального сезона получилась насыщенной. В течение одной недели ноября режиссеры первого этапа лаборатории представили свои спектакли, а параллельно с их премьерами или читки новых пьес, работа над которыми, возможно, будет продолжена в рамках лаборатории, в частности: «Телеграмма» (О. Михайлов, реж. И. Гарец), «Майя и Кощей» (Ю. Тупикина, реж. С. Макаренко), «Три сестры и Кощей» (Е. Герасименко, реж. М. Бангрович), «Песочница» (Г. Махмудов, реж. Р. Пивоваров), «Карасенок и поросенок» (Ю. Клавдиев, реж. В. Нижник), «Когда кончаются дедушкины сказки» (И. Рыбаков, реж. В. Симонько), «Модернизация чудес» (театральная студия «Друзья Эйнарда», реж. Л. Краля). И вновь значительная часть режиссеров — студенты: В. Симонько, Р. Пивоваров, М. Бангрович, В. Нижник. Также стоит отметить, что постоянные участники мероприятий фестиваля — театральные деятели Полтавы (во главе с драматургом и режиссером И. Гарец), Днепрпетровска и других городов.

Фестиваль-лаборатория «АртТЮЗарт» — проект открытый и длительный. Его главная цель — как говорят в харьковском театре юного зрителя — создать хороший современный спектакль, действительно актуальный для детей. И, возможно, не один.

Информацию о фестивале можно найти на официальных страницах: <https://vk.com/artuzart>, <https://www.facebook.com/groups/artuzart/?fref=ts>, <http://tyz.kharkov.ua>

Анна Старкова, г. Харьков



Осенью 2014 года в Перми состоялся I Международный фестиваль Мак-Донаха. Это был масштабный смотр спектаклей по пьесам чрезвычайно популярного сейчас по всему миру ирландского драматурга. В Пермь приехали солидные театры из семи стран мира — Польши, Австрии, Германии, Азербайджана, Чехии, Боснии и Герцеговины, Англии. (К чести тех, кто собирался участвовать в пермском смотре, надо сказать, что никто из зарубежных театров — участников фестиваля и специалистов не пересмотрел своих намерений — все, как и обещали, приехали в Пермь.) Россию представляли Санкт-Петербург (БДТ им. Г. Товстоногова), Москва (МХТ им А. Чехова и драмтеатр под руководством А. Джигарханяна), Челябинск, Ижевск и Пермь.

Организатором фестиваля выступил пермский театр “У моста”, учредителями стали Министерство культуры, молодежной политики и массовых коммуникаций Пермского края и Департамент культуры и молодежной политики администрации города Перми. Идея фестиваля принадлежит Сергею Федотову, лауреату Национальной премии Чехии, Национальной премии России “Золотая маска”, премии Правительства РФ — организатору и художественному руководителю театра “У моста”. Федотов, заинтересовавшись пьесами Мартина Мак-Донаха, стал первооткрывателем его драматургии в России (первопроходцем в сценическом прочтении), и сейчас в репертуаре театра “У моста” — спектакли практически по всем пьесам удивительного ирландца.

М. Мак-Донаха ныне называют “настоящей сенсацией Европы”, “чудом современной сцены”, “Тарантино от театра” (хотя как раз Сергей Федотов и ряд других российских и зарубежных постановщиков всячески оспаривают это определение). А еще о

Как правильно читать Мак-Донаха?

Мартине Мак-Донахе пишут как о ведущем драматурге XXI века. И неудивительно! В России сейчас насчитывается более 120 постановок по его пьесам. Очень много спектаклей в Чехии. (Как сказал во вступительной лекции к программе фестиваля в Перми ведущий специалист по творчеству М. Мак-Донаха Патрик Лонерган, можно понять близость европоцентричных культур и текстов этого автора, но ведь он популярен ныне и в Японии!) Мак-Донах — лауреат премии “Оскар”, причем за первый же фильм, снятый им в Голливуде. (Сейчас он снял там уже три картины.) М. Мак-Донах — первый после Шекспира драматург, четыре пьесы которого одновременно шли на сцене Королевского Национального театра в Лондоне. Так что совершенно справедливы утверждения, что драматургическое творчество Мартина Мак-Донаха в последнее время занимает ведущее место в театральном и кинематографическом процессе современности и он является одной из ключевых и даже знаковых фигур в мировом театре и кинематографе.

Вообще сама по себе идея проведения фестиваля постановок по пьесам Мартина Мак-Донаха и дискуссий о природе взаимодействия современного театра с новой драматургией, их связей с традициями разных культур и реалиями наших дней, их взаимоотношений с современными зрителями вызвала бурный воодушевленный интерес у специалистов из разных стран. Такого фестиваля в мире нет — не только по пьесам самого М. Мак-Донаха, но и вообще смотра постановок, посвященных творчеству какого-либо одного современного драматурга.

Еще на пресс-конференции, проведенной за две недели до пермского смотра в Сinem зале СТД России в Москве, было сказано, что после обнаружения предло-

жения о таком фестивале из разных стран поступило более 100 заявок от театров и независимых групп! Организаторы фестиваля оказались перед мучительной проблемой выбора: и вот эта работа интересна, и вот этот спектакль тоже, а эта постановка еще лучше!.. Чему отдать предпочтение? Максимально широкой обзорности и информации? Или показать и сопоставить те проблемы, противоречия и противоположности, которые открываются, на основе взаимодействия театров с драматургией Мак-Донаха, в процессе трактовки данного конкретного автора и в общем процессе взаимодействия сцены и драматургии? Пожалуй что возобладали вторая идея — и в афише фестиваля оказалось по несколько постановок по одной и той же пьесе. Это и неудивительно в смотре такой направленности. Но одна из пьес, “Человек-подушка”, была представлена пятью сценическими воплощениями самой разной стилистической и формальной направленности театрами из разных стран...

Да, и вот такая необходимая “реплика в сторону”. Патрик Лонерган, масштабнее и объемнее всех занятый ныне изучением творчества Мартина Мак-Донаха, на первой же обзорной лекции уточнил: правильно, по-ирландски, произносит фамилию драматурга надо так: Макдона. Этот прорыв к истине всех необычайно воодушевил и взбудрил, но, вслушиваясь в звучание имени автора в устах ирландского профессора, мы все по давно укоренившейся привычке все же говорили: Мак-Донах. Так и в этих заметках будет далее писано привычно — Мак-Донах... (Так его имя избрало и в пяти наших публикациях его пьес, начиная с 2000 г., задолго до первых постановок в России. — Ред.)

Ну и перед тем как перейти к собственно афише фестиваля, несколько слов о тех специалистах, которые работали на смотре — это тоже характеризует его уровень и значение. Итак, глава

жюри — Адольф Шапиро, лауреат многих госпремий, руководитель многих театральных проектов, почетный доктор Шанхайской и Таллинской театральных академий. А вот специалисты, работавшие в жюри и в группе экспертов, участвовавших в обсуждениях и дискуссиях: Патрик Лонерган, профессор кафедры театрального Национального университета Ирландии, крупнейший исследователь творчества М. Мак-Донаха, автор книги «Театр и фильмы Мартина Мак-Донаха» (кстати, именно на средства фестиваля эта книга была впервые переведена и издана на русском языке и представлена как на церемонии открытия смотра, так и на пресс-конференции в Москве); Олег Пивоваров, главный редактор журнала «Театральная жизнь»; Валерий Анисенко, один из виднейших театральных деятелей Республики Беларусь, художественный руководитель Национального академического театра им. Якуба Коласа; Нина Мазур (Германия, Ганновер), вице-президент Международного форума Монотеатра при Международном институте театра ЮНЕСКО, нескольких международных ассоциаций и обществ литераторов и критиков, художественный руководитель Международного фестиваля «MOST» (ФРГ); Вера Шамина, театровед, профессор кафедры зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета, крупнейший в России специалист по творчеству М. Мак-Донаха и научный редактор российского издания книги о нем; Ролан Бонин (Франция, Марсель), режиссер, худрук и директор театральной компании «Aix Rages de l'ate»; Илья Лернер (Чехия), режиссер, продюсер; Валентина Ряполова, ведущий научный сотрудник Государственного института языкознания, преподаватель кафедры английского языка филофака МГУ; Павел Подкладов, театральный критик (радио «Подмосковье»), театральный критик Глеб Ситковский; Павел Руднев — не только театральный критик и переводчик, но и менеджер, помощник по спецпроектам худрука МХТ и ректора Школы-студии МХАТ; эксперты «Золотой мас-

ки», театральные критики Владимир Спешков (Челябинск), Александр Вислов (кстати, эксперт-отборщик проекта «Новая пьеса»).

В рамках фестивальной программы семинаров и мастер-классов П. Руднев, А. Вислов, В. Шамина, Г. Ситковский, В. Ряполова прочитали очень любопытные лекции, в которых очерчивались разные проблемы современной культурологии сценического искусства, а также разнообразные подходы к интерпретации и анализу творчества М. Мак-Донаха в контексте взаимоотношений театра с новой драматургией и их места в современной культуре. А многие спектакли фестивальной афиши естественным образом перекликались с темами лекций и даже оказались чем-то вроде практических пособий к ним. Так, например, спектакль пражского режиссера Петра Ланды «Кабаре Мак-Донаха» оказался прямо-таки иллюстрацией к лекции В. Шаминой «Деконструкция в современных драматургии и театре».

С огромным интересом были восприняты сообщения Патрика Лонергана — на презентации его книги о творчестве Мак-Донаха, на проведенной им дискуссии после показанного оscarовского фильма Мак-Донаха «Шестизарядник» и обзорная лекция «Творчество Мартина Мак-Донаха». В этой лекции были очерчены истоки творчества и сюжетов Мак-Донаха и этапы его развития как литератора и драматурга. И в этой лекции Патрик Лонерган, по сути, подтвердил давнюю максимум: настоящий драматург рождается, развивается и прочно становится на ноги прежде всего в тесном взаимодействии с реальным театром, практикой создания спектаклей. Более двадцати лет назад молодого драматурга Мартина Мак-Донаха заметили (также в ту пору вполне еще молодые) организаторы театра «Друид». Они познакомили начинающего театрального автора с творчеством Беккета и других драматургов-абсурдистов, способствовали более глубинному восприятию Мак-Донахом творчества Джойса и Достоевского. Собственно, во многом благодаря сотрудничеству с этим театром,

М. Мак-Донах и стал — наряду с Сарой Кейн, Патриком Марбером и другими — одним из ведущих авторов драмы «нового письма» в 90-х годах XX века в Англии. Руководители театра «Друид» даже повлияли на возникновение названия некоторых пьес Мак-Донаха. В ходе работы над постановками своих пьес в этом театре драматург переписывал кое-какие из них или уточнял и глубже прорабатывал те или фрагменты текста или повороты сюжета. Руководители театра «Друид» показали молодому автору в его сюжетах и мотивах поведения персонажей переклички с теми или иными мотивами произведений знаменитых ирландских писателей и писателей других стран; указали на истоки современного театра и многих сюжетов в искусстве, идущих от древнейших мистериальных действий и мифологий разных народов. Впоследствии Мак-Донах уже масштабно развивал в своем творчестве такие мотивы и реминисценции. И в фестивальных дискуссиях в Перми не раз речь заходила об этих перекличках и отсылках в пьесах Мак-Донаха к «вечным» и «кочующим» сюжетам мировой культуры и мифологий разных стран (прежде всего, к художественной народной ирландской традиции), к важному и корневому мотивам той или иной религиозной философии, ассоциациям с творчеством великих литераторов, в том числе и российских...

Эти и многие другие аспекты в прочтении его драматургии театрами показали «параллели» смотра в Перми: «Калекка с острова Инишмаан» театра «Умоста» и БДТ им. Г. Товстоногова; «Сиротливый Запад» Государственного ТЮЗа из Баку и театра «Умоста»; «Красавица из Линэнна (Королева красоты)» челябинского Камерного театра, театра из Вены и московского Театра Армена Джигарханяна, а также темпераментный, намеренно натуралистичный спектакль-гиньоль «Лейтенант с Инишмора» в Театре имени Вильяма Хоржичи (Польша) и мистико-поэтические, ироничные «Безрукый из Спокана» и «Череп из Коннемары» театра «Умоста». Спектакли Сергея Федотова по пьесам М.

Мак-Донаха в пермском и других театрах в дискуссиях на фестивале не раз называли эталонными, определившими целое направление в подходе к творчеству ирландца. Но многие постановки в афише смотря продемонстрировали и абсолютно другой взгляд, иное понимание макдонаховской драматургии и поиски в совершенно иных плоскостях.

Среди пяти “подходов” к пьесе “Человек-подушка” один — моноспектакль англичанина Леона Кейна так и назывался: “В поисках человека-подушки” и являл собой воплощение режиссерской попытки понять этот конкретный сюжет конкретного автора. Этот спектакль оказался в обрамлении очень несхожих работ: постановки К. Серебренникова в МХТ им. А. Чехова — “академически” уравновешенная и как бы нейтральная; спектакль Уве Хоппе в одном из старейших частных театров Баден-Вюртемберга “Theater der Alstadt” (Германия) — сжато-лаконичный, без всякой мистико-символической подоплеки; темпераментная, очень нервическая постановка петербуржца Дм. Удовиченко в Русском драматическом театре Ижевска (Удмуртия); и мягкая, нежная, лиричная постановка итальянца Луки Кортины в Молодежном театре Сараево (Босния и Герцеговина). Но все вместе эти спектакли подтвердили, что “Человек-подушка” — сказка-ужасник. И реалии как бы условно современные, а на самом деле восходящие к архетипам отражения социума искусством: монархия (монархизм в изводе тоталитарности), следователи — пыточные мастера, одинаковые зверства применяют и против врагов режима, и против настоящих преступников. И способ рассказа — как в древних и средневековых фольклорных традициях: история за историей, сказка за сказкой (с “внутренним сюжетом” — состязанием сказителей: следователя и арестованного писателя). А обнимающая весь сюжет главная тема выступила особенно выпукло: ответственность писателя, художника за свое творчество и вечный неразрешимый вопрос: насколько влияет

творчество на жизнь и влияет ли вообще?

Определенным образом внес ясность в понимание направленности творчества М. Мак-Донаха его оscarоносный фильм “Шестизарядник”. В нем, как в написанной много позже пьесе “Однорукий из Спокана”, сюжет четко построен на том, что каждый получает воздаяние по делам своим и только Провидение решает, кого попустить убит, а кому не дать совершить самоубийство. При этом по первому взгляду покажется, что Мак-Донах издевается над религиозностью и постулатами веры. И извращенно-фарсовым выглядит сожаление персонажа: день неудачный, потому что не удался суицид! А на самом деле Мак-Донах не опровергает, не опорочивает постулаты веры и устои религиозной и светской морали. Он показывает, как ломают их амбиции, слабости, заблуждения людей (и нередко подшучивает, а то и откровенно смеется, саркастически и горько, над этим). Но по сути, выросший в католической среде Мартин Мак-Донах — глубоко нравуочительный и проповедующий четкие моральные постулаты писатель.

А еще показы пьес Мак-Донаха на разных языках продемонстрировали, насколько важен точный перевод — ибо он связан с пониманием и трансляцией точного смысла того, что написано автором. Это подчеркнул спектакль австрийского театра “nicht.THEATER Ensemble” (Вена) “Красавица из Линэна (Королева красоты)”. Он был сыгран в новом фойе театра “У моста”, с включением в поле игры и разнообразной мебели, и реального пространства, и электронных панелей, и самих зрителей (каждый раз труппа играет этот спектакль в специально найденном несценическом помещении). Здесь создан великодушный образ Морин, главной героини. В финале она, прощаясь с мечтой о возлюбленном, произносит не совсем то, что звучит в русских переводах: “До свиданья, прощай!” В немецком переводе она говорит: “Свободен!” И в смысле “пошел вон”, и в тысячах других горьких смыслах женской обиды...

Суммируя, можно сделать

какое заключение. Прошедший в Перми первый Международный фестиваль постановок по пьесам Мартина Мак-Донаха — многогранный, сложный и противоречивый процесс создания традиции прочтения и трактовки конкретного автора — современными практиками и теоретиками сценического искусства. Если говорить, скажем, о Шекспире, Гоголе, Гольдони, Мольере, Островском, Грибоедове и многих других классиках минувших столетий (и даже классиках нашего времени, например XX столетия), то этот процесс сценического познания их произведений и складывания определенного, цельного “корпуса” трактовок шел десятилетиями и даже веками. Многие добавлялось, пересматривалось и уточнялось уже через много лет после их смерти. Постановки, публикации о постановках, научные изыскания, новые постановки, в которых режиссеры спорили друг с другом и с теми трактовками, которые предлагались в рецензиях на эти постановки, и т.д. и т.п.... А вот с Мартином Мак-Донахом все подобное происходит в сжатом до невероятного темпа виде — в течение буквально последних десяти-пятнадцати лет. И не просто при жизни автора, но в пору его зрелости, расцвета и совсем еще не преклонного возраста! Все особенности такого процесса мы наблюдаем сразу и одновременно в разных странах, в разных театральных и культурных традициях — и это было предьявлено нам на смотре в Перми.

Общее мнение участников: побольше бы таких фестивалей! И во всяком случае, на церемонии закрытия было объявлено, что организаторы, поддержанные властями, намерены проводить смотр постановок по пьесам М. Мак-Донаха каждый год в тех же числах октября. И еще на пресс-конференции в Москве был заявлен первый кандидат на участие в следующем “макдонаховском” смотре — недавняя премьера в московском театре “Сатириконе” по пьесе “Однорукий из Спокана” в постановке Константина Райкина.

В. Б.

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Суд над судьями

“Нюрнберг” Э. Манна в РАМТе

Спектакль по сценарию американского драматурга Эбби Манна поставил Алексей Бородин, многолетний бессменный художественный руководитель театра. К премьере в театре приурочена полноценная образовательная программа: все желающие могут посетить лекции, дискуссии, кинопоказы и другие мероприятия, связанные с тематикой постановки и рассчитанные на целый театральный сезон 2014 / 2015. Очевидно, что таким масштабным проектом театр хочет подчеркнуть особую значимость своей работы.

Самой знаменитой киноверсией сценария Э. Манна “Суд над судьями”, повествующего об одном из так называемых “малых нюрнбергских процессов” 1946—1949 годов, где подсудимыми были врачи, судьи, различного ранга чиновники и военные, пособники нацистского режима гитлеровской Германии, является, несомненно, фильм Стенли Крамера “Нюрнбергский процесс” (1961). Обвинителями на этих процессах выступали представители США: ими был создан Нюрнбергский военный трибунал, который имел право самостоятельно судить нацистов в пределах американской оккупационной зоны (в нее входил Нюрнберг). Взяв за основу спектакля тот же литературный источник, Бородин выбрал для своего спектакля форму политического кабаре, одного из любимых жанров немецкого театра XX века, дань которому отдали в свое время выдающиеся драматурги Франц Ведекин и Бертольт Брехт.

Сам процесс судебного заседания в спектакле “Нюрнберг”, собственно, и происходит на территории кабаре: действующие лица — обвиняемые, подсудимые и свидетели — сидят рядом за столиками, улыбаются друг другу и пьют знаменитое баварское пиво. Помощники председателя суда играют на бильярде, а подсудимые — их здесь четверо — запросто заказывают официантам еду. Наиболее эмоциональные моменты — сцены допроса пострадавших от несправедного судейства обвиняемых — решены в фарсовом ключе. Спектакль очень четко выстроен музыкально и хореографически, идеально слаженные действия актеров способствуют тому, что тяжелая поучительная история воспринимается на одном

дыхании. Музыкальное оформление спектакля выше всяких похвал: на сцене гармонично сосуществуют американский джаз и немецкая музыка — от классической до застольной.

Образ города здесь, в ключе выбранного жанрового решения, конечно, условен. В то время, о котором идет речь в спектакле, Нюрнберг, как и многие крупные немецкие города, практически лежал в руинах. Картину реальной Германии тех лет можно увидеть в фильме Роберто Росселини “Германия, год нулевой”, снятом в 1948 году, о послевоенной жизни немецкой столицы на фоне поверженного, разрушенного в пух и прах Берлина. Один из героев фильма Росселини призывает членов своей семьи признать коллективную вину и покаяться за содеянное немцами во время Второй мировой войны. Персонажи РАМТовского “Нюрнберга” — судьи, имеющие реальные прототипы, о которых рассказывает специально подготовленный к выходу спектакля буклет — ни своего участия, ни вины своей в зверствах нацистов категорически не признают.

Собственно, разговор в спектакле идет именно об этом: насколько велика ответственность за содеянные преступления судей, руководствовавшихся в своей профессиональной деятельности буквой закона, принятого нацистским правительством (к которому они присягали), но закона абсолютно несправедного с точки зрения общечеловеческих моральных и этических норм? Насколько оправдано принесение в жертву “большим” политическим, национальным, общественным и еще каким угодно задачам

отдельных человеческих жизней?

Жители Нюрнберга в спектакле Бородин живут своей привычной жизнью, стараясь поскорее забыть пережитые ими военные тяготы и лишения. Американские офицеры, приехавшие в Нюрнберг с женами, тоже развлекаются. Одна из знаменитых горожанок, вдова казненного по приговору суда офицера вермахта фрау Бертольд (Нелли Уварова), пытается убедить в невиновности немецкой нации перед остальным человечеством неискушенного американского судью Хейвуда (Александр Гришин), до сего момента только единожды побывавшего за границей и незнакомого с древней и разнообразной культурой Германии. Но ни очарование старинного немецкого города, ни изменившаяся политическая обстановка, подталкивающая американское правительство к сотрудничеству с бывшими нацистами, ни уважение к своему коллеге, талантливому юристу, подсудимому Эрнсту Яннингу (в своей речи на суде признавшему свою вину), не убеждают судью Хейвуда вынести оправдательный приговор. К сожалению, как хорошо известно, никто

из нацистских преступников, осужденных американским Нюрнбергским военным трибуналом не отбыл полностью срок установленного судом заключения.

Спектакль “Нюрнберг” предлагает не только совершить экскурс в прошлое, необходимый молодым зрителям, но очень хорошо знакомым с историей Второй мировой войны, но и призвать аудиторию к разговору о событиях современности. “Информацию к размышлению” дают слова одного из главных действующих лиц спектакля, адвоката Ганса Рольфе (Евгений Редько), защищавшего на процессе судью Эрнста Яннинга, о том, что не только поверженная Германия во главе с Адольфом Гитлером должна нести бремя наказания за содеянные нацистами преступления, но и политики, дельцы, простые чиновники и обыватели, которые не препятствовали тотальным беззакониям. И это высказывание звучит чрезвычайно актуально сегодня, когда выгода — политическая или материальная — является двигателем всех происходящих в мире процессов, а цена отдельной человеческой жизни и вовсе стремится к нулю.

Ольга Булгакова

Техника складывания счастливой жизни.

*“Техника номер восемь” А. Малейко¹
в театре “Поиск”, г. Лесосибирск*

Эта пьеса молодого драматурга была отмечена на “Любимовке-2013”. Московский режиссер Кирилл Левшин поставил по ней спектакль, показанный в столичном ТЦ “На Страстном” в рамках фестиваля “АртМиграция”.

На сцене, в белой выгородке, за столом под белой скатертью хозяин дома, его жена, их сын и гостя — юная американка, изучающая нравы и традиции “настоящей коренной русской семьи”. Ее потчуют борщами и щами, для нее устраивают поминальный обед по бабушке.... Режиссер Кирилл Левшин и художник Ольга Журкова поместили персонажей в стерильное белое пространство. Яркие цвета — значащие детали, украшающие белизну и относящиеся к какому-либо “народному обычаю”. Ни одного лишнего предмета, не относящего к сути. Но и сути нет! Далее по сюжету “Техники...” выясняется: все, что тут происходит — это “жизнь за стеклом”, вернее, искусственно организованное существование под всевидящими зрачками расставленных повсюду те-

лекамер. Драматург рисует в пьесе чудовищный мир: здесь нет ничего настоящего, семья нанята телекомпанией для выполнения конкретной задачи — создавать интересный, завлекательный морок для зрителей (и чем выше рейтинг этого морока по числу просмотров, тем мощнее вливания рекламодателей). Наилучший товар — как бы этнография. Как бы — потому что она выдуманная. Придуман обряд поминального обеда. Да и бабушки не было... И юная американка — тоже “гость по найму”, она включена в “общий продукт”. Ни у кого нет своей настоящей жизни. Дом выстроен как павильон для скрытой съемки реалити-шоу. Все живут и говорят по сценарной разработке. И застольные беседы гости с сыном хозяев о Паустовском, Марлен Дитрих, Бродском и его доме в

¹ Опубликована “Современной драматургией”, № 4, 2014 г.

Нью-Йорке — это такой же псевдокультурологический морок.

Выморочная стерильность растекается в спектакле по всем местам действия. Когда выясняется, что шоу этой конкретной семьи теряет рейтинг и этот проект закрывают, то и семья начинает распадаться, ибо, став из естественного, нормального союза частью искусственного мира, она становится ненужной, когда этот мир разваливается... И вот главная героиня Инна идет в “центр реабилитации”, где тоже все исключительно белое, и ничего лишнего, и стильно одетые “мастера психореабилитации” своей “евростильностью” и безликой пустотой равнозначны предметам обще-среднемировой стильности мебели. Но и этим “мастерам” скучно в ложном мире поучений и правильных “практик”. Поучив Инну “технике номер восемь” по преодолению внутренней нескладухи, “мастер” и “мастерица” после работы мчатся отрываться, оттягиваться... и налаживать отношения меж собой. В этом мире всем хочется подлинных чувств, все жаждут ощущения своей нужности кому-то, настоящей, сердечной, телесной, бытовой и всякой прочей притягательной нужности.

Юная американка вместе с сыном Инги и ее мужа сбегает в другие страны, на другие континенты, но все равно устраиваются в завлекательные рекламно-этнографические телешоу. И все же они остаются вместе, строят свою семейную жизнь — настоящую, пусть и на фундаменте всего искусственного. Ведь дети рождаются по-настоящему. И по-настоящему болит сердце от ревности и измены или невозможности быть рядом с любимым человеком...

Пройдя через рад приключений и перемен, через развод и расставание, Инга и ее муж Макс вновь встречаются в заброшенном доме-павильоне и смотрят здесь классное цветное видео от детей — повзрослевшего Васи и его жены Кейт — про их развеселую семейную жизнь.

И тут происходит некоторое разделение путей, какими идут драматург и режиссер. Спектаклю предпослано определение: “история счастливой семейной жизни” (отсутствующее в пьесе. — Ред.). По сути, режиссер строит лирико-ироническую мелодраму о людях, жаждущих счастья и любви в ложном мире перевертышей. А без подлинных взаимных чувств окружающая жизнь всегда будет казаться ложной и бессмысленной.

Каждый из артистов, в меру навыков и дарований, с полной самоотдачей участвует в выстраивании этого повествования. Наталья Михайленко (Инга), Виктор Чариков (муж Макс), Максим Потапченко (сын Вася), Анна Серова (американка Кейт), Наталья Гамеза и Олег Ермолаев (мастера реабилитации; Гамезов выходит еще в двух ролях — Мужика из службы доставки и Михаила, якобы возлюбленного Инги; но и эта “измена” — как бы “под камеры”) — все они ведут роли на тонких нюансах, сдержанно и выразительно. Психологически точная проработка соединена с резкой условно-игровой аранжировкой. Этот сплав двух пластов существования и игры подчеркнут всем строем спектакля: в поисках ярких, настоящих чувств персонажи вырываются за стены стерильного пространства. И то, что “за стенами”, показано цветными, прекрасно снятыми и умело встроенными в действие видеосюжетами.

Спектакль сложился, он задевает и увлекает — но ощущения возникают несколько противоречивые. Потому что, по-моему, режиссер ушел от точного следования контексту, который возникает из материала пьесы. Анастасия Малейко писала не мелодраму. Этот текст — некая игра с контекстом культурологии, когда культурология может оказаться вымороченной и пустой постмодернистской игрой с некогда важными символами. Но и автор не совсем справился с подспудными смыслами, которые предлагает материал, открытый в пьесе. Пьеса вышла несколько холодновато-конструктивистской, хотя, судя по всему, автор стремился не утратить именно чувственное воздействие на людей всех тех событий, которые как бы негладанно и непреднамеренно накатывают, вопреки всем планам, инструкциям и “техникам”... Малейко точно подметила все более нарастающее свойство нашей городской цивилизации, когда никто уже не производит никаких материальных ценностей — промышленных, художественных, научных. Все сводится только к услугам — преимущественно взаимному обслуживанию друг друга различными способами комфортного, приятного и развлекательного устройства быта и жизни. Это чудовищно инфантильное устремление не предполагает и желать ничего основательного, настоящего — прежде всего, в личных отношениях. И против этого бунтуют в ито-

ге персонажи. Но автор, скажем так, по-моему, не использовал в полной мере скрытые возможности материала и фабулы. А режиссер, оттолкнувшись от авторского предложения, увлекся несколько иными мотивами. Может, из-за этого расхождения между драматургическим материалом и режиссерским замыслом спектакль временами как бы торжествует, “провисает” по энергетике и теряет

увлекательность.

Тем не менее, и драматурга, и режиссера, и театр можно поздравить с этой работой, с открытым ею узнаваемым проблемным пластом нашей жизни. И о том, насколько задевает эта история зрителей, можно судить хотя бы по тому, насколько заинтересованно и горячо обсуждают на интернет-форумах эту постановку после каждого показа.

Валерий Бегунов

Противоядие

“Харбин-34” М. Розовского в театре “У Никитских ворот”

В начале было слово, а именно, книга в хорошем переплете с золотым тиснением названия — “Завещание русского фашиста” Константина Родзаевского, изданная в Москве. Марк Розовский не смог пройти мимо — и с тех пор стал читать исследования, связанные с феноменом русского фашизма, в том числе книгу известного американского историка Джона Стефана “Русские фашисты. Трагедия и фарс русской эмиграции 1925—1945”. Результатом этих штудий стала его пьеса “Харбин-34”, где переплелись документальные факты, любовная история и детективный сюжет.

Режиссер выбрал подходящее время для своей премьеры. С телеэкранов (а значит, и из сознания многих людей) не исчезает “фашистская хунта”, а маленький театрик упрямо настаивает: на себя посмотрите, и у нашего народа есть свои поборники “великих” целей”, которые оправдывают любые средства (Родзаевский уповал на Гитлера, надеясь, что тот свергнет большевиков и проложит путь партии русского фашизма). Учите историю, троечники!

Узнав о теме спектакля, многие журналисты, как рассказали в театре, “не смогли” прийти на премьеру. Кроме того (совсем уж зловещая мистика), на воротах театра со стороны Калашного переулка появилось граффити “731”. Поясним: “Отряд 731” — одно из самых страшных подразделений Квантунской армии Японии, которое славилось своей жестокостью, ставя опыты над китайскими пленными. Разумеется, в спектакле о нем тоже говорится: метастазы фашизма проступали в разных народах.

?Харбин 30-х — один из самых интересных городов всех времен, настоящее вавилонское столпотворение, которое в спектакле Розовского проявляется в тщательно проработанных акцентах: японском, русском, польском, еврейском. “Россия, которую мы потеряли”, возродилась именно в Харбине (городке, который стал стремительно развиваться на строительстве Китайско-Восточ-

ной железной дороги), тогда как в самой России от нее не осталось и следа. Но в нем вместе со всеми цветами расцвели и “цветы зла”. Константин Родзаевский, лидер Русской фашистской партии, и Анастасий Вонсяцкий, лидер микроскопической Партии русских фашистов в Америке, имевшей реальные деньги его великовозрастной американки-жены, — исторические персонажи. Потенциальный “кошелек” всего русского фашизма польский пан Вонсяцкий в интерпретации Марка Розовского и в исполнении Александра Чернявского — вертопрах, заарканенный богатой пьющей американкой, играющий в политический экстремизм и мнящий себя лидером. В реальности Вонсяцкий и Родзаевский сходились, размежевывались и вновь соединялись, но в спектакле Розовского фашист американского разлива оказался вполне себе вегетарианским экстремистом: тяжелая истеричная одержимость и подлость Константина Владимировича отпугнула заокеанского коллегу. Вонсяцкого испугали убийство, замаскированное под дуэль и совершенное на его глазах, и пещерный взгляд Родзаевского на русскую литературу, которая решительно вся не подходила под его концепцию “русского мира”. Не знаю, беседовали ли в реальности о литературе русские фашисты из Китая и Америки, но филиппики Родзаевского в адрес Толстого или Чехова из спектакля заставляют вспомнить

возникающие в последнее время предложения перетрясти школьную программу по литературе, дабы избавить недорослей от излишне критичного взгляда на Россию.

Еще одна историческая личность — генерал японской армии Араки Садао в исполнении Юрия Шайхисламова — вкрадчивое чудовище, которое тоже любит Россию и мечтает постепенно прибрать ее к рукам. А пока ставит опыты над людьми, измеряет величину черепов, фиксирует, сколько органов нужно вынуть из человека, прежде чем наступит смерть, и не экономит на покупке расходного материала — за гениального еврейского мальчика-пианиста готов заплатить миллионы, чтобы взвесить и измерить его гениальность.

Вокруг этого мальчика (в реальности ему было более двадцати лет) драматург и режиссер выстраивает всю интригу, в центре которой типичное еврейское семейство. Колоритный отец (Валерий Шейман) в благодатном Харбине превратился из нищего в богача, но вся прожитая жизнь, упование на благоволение Бога, деловая хватка и уважение к деньгам однажды сыграют с ним злую шутку, когда даже выкуп за родного сына он заплатит фальшивыми долларами, будучи не в силах отдать настоящие. Старая мать (блистательная Марина Кайдалова), которая нутром чувствует приближение опасности, краха многовекового порядка и собственной семьи, когда ничего еще не предвещает беды. И двое детей — гений

Левочка (Илья Ланда) и красавица Ребекка (Виктория Корлякова), которую потянуло в самый омут, в объятия соратника Родзаевского, офицера Александра Волохова (Максим Заусалин), яростного боевика с запоздало проснувшейся человечностью, виновного в похищении брата своей возлюбленной. Любовь оказывается выше зова крови, выше традиций, которые легко плавилась в жарком котле Харбина, выше идей и убеждений. И перепахивает обоих. Волохов, дойдя до дна человеческого падения, испытывает острую потребность всплыть — покаяться, загладить вину, не марать руки убийством, отбросить все предубеждения и жениться на любимой женщине. Но с его грузом вины не подняться, не всплыть. Ребекку судьба наказывает за слепоту — страшнейшим разочарованием и долгой жизнью с кровоточащей раной памяти: вся ее семья пала от рук фашистов, русских и немецких.

Спектакль Марка Розовского вместе с “Нюрнбергом” Алексея Бородина — часть наметившейся тенденции театра вольно или невольно противостоять установке подогнать историю под определенный формат патриотизма, вырвать ее постыдные страницы, подправить оставшиеся и поставить историю на службу действующей власти. Учитесь историю.

Ольга Фукс

За кулисами... ресторана

“Кухня” А. Уэскера¹ в театре “Сатирикон”

Первая пьеса английского драматурга Арнольда Уэскера, принадлежащего к поколению “рассерженных молодых людей”, была написана двадцатипятилетним автором в 1957 году на основе личных впечатлений о работе поваром в Париже.

Незамысловатая история, рассказанная им, сохранила актуальность и способна привлечь интерес и сегодня благодаря тому, что поднимаемые ею проблемы никуда не исчезли: и невзгоды трудовых мигрантов, и эксплуатация трудящихся собственниками предприятий. Все события происходят в одних и тех же декорациях, выдержано единство места, да и времени: действие продолжается с раннего утра до вечера одного дня.

В постановке художественного руководителя театра “Сатирикон” Константина Райкина сцена не закрыта занавесом, и декорация (ху-

дожник Дмитрий Разумов), представляющая огромную, хорошо оборудованную современную кухню крупного лондонского ресторана, с электрическими и газовыми плитами, громадными котлами и кастрюлями, сковородами и досками для разделки мяса, рыбы, овощей, возникает перед глазами зрителей.

Тяжелый физический труд в жарком и шумном помещении сопровождается множеством склок между персонажами. Самый конфликтный из них — немец Петер (Антон Егоров), ответственный за тушение

¹ “Современная драматургия”, № 4, 1994 г.

рыбы. Не так давно закончилась война с нацистской Германией, и положение немца незавидно в одной из стран-победительниц: он становится объектом насмешек. Он дерется с киприотом Гастоном (Роман Матюнин). В столкновении с другим киприотом — мирным и доброжелательным радиолобителем Дмитрием (Георгий Лежава), особенно проявляется излишняя вспыльчивость, даже вздорность Петера. Масла в огонь подливают его сложные отношения с замужней официанткой Моникой (Евгения Абрамова). Та любит его и ждет от него ребенка, но принимает решение сделать аборт и остаться с мужем, который собирается обзавестись собственным домом.

Конфликты в узком мире кухни олицетворяют устройство всего общества. Персонажи резко говорят о нечеловеческих условиях работы, об эксплуатации, о страсти к обогащению хозяина, Маренго (Алексей Якубов). Единственное, что их держит на работе — деньги, как говорит итальянец Альфредо (Антон Кузнецов).

У Маренго, с другой стороны, своя правда. Если работники считают, что его страсть — нажива и только поэтому он ласков с ними летом, когда необходимо справиться с наплывом посетителей и не хватает персонала, то сам он, напротив, уверен, что ресторан и кухня — это смысл его жизни, вся его жизнь. И Петер, в порыве ярости устроивший на кухне разгром, разрубив газовые трубы, разрушает мир владельца ресторана.

В спектакле с почти тремя десятками действующих лиц заняты главным образом молодые актеры труппы “Сатирикона” и они

подтверждают реноме театра, делающего ставку на яркое, выразительное воплощение сценических образов. Исполнители не только составляют слаженный ансамбль, но и по отдельности отчетливо и убедительно играют своих персонажей. По воле постановщиков иммигранты — и немцы Петер и Ганс (Сергей Сотников), и итальянцы Альфредо и Раймондо (Илья Денискин), и киприоты, и ответственная за десерты Энн (Эльвира Кекеева) — говорят с акцентом. Характеры в ранней пьесе Уэскера нельзя назвать глубокими и многослойными, но актеры создали вполне живые и убедительные образы: и саркастичного, но в то же время уязвимого Петера, и оптимистичного, мечтательного Дмитрия, и жесткого, бездушного и высокомерного Шеф-повара (Владимир Большов), и простодушного ирландца-новичка Кевина (Алексей Коряков), и разочаровавшегося в жизни Пола (Никита Смольянинов), и строгой поварахи (ответственной за овощные блюда) Берты (Полина Райкина), и официанток Моника и Хетти (Альбина Юсупова).

Визуальный реалистический образ напоминающей растревоженный улей современной кухни и звуковое сопровождение — гудение газовых плит, ритмично выкрикиваемые заказы, заунывное исполнение песни “Голубка” с аккомпанементом на гитаре (звуковое оформление Екатерины Павловой) — делают спектакль синтетическим представлением, многообразно воздействующим на зрительское восприятие и заставляющим задуматься о проблемах сегодняшнего общества.

Ильдар Сафуанов

“Цель творчество — само...”

“Гиганты горы” Л. Пиранделло в “Мастерской Петра Фоменко”

Эту пьесу Луиджи Пиранделло недописал. Точнее, успел, умирающий, надиктовать синопсис последней, четвертой картины своему сыну. Поэтому финал пьесы в каждой постановке свой. К примеру, “фоменок” в свое время потрясло то, как завершил свой спектакль Джорджио Стрелер — видели его “Гигантов” во время гастролей по Италии. Евгений Каменькович, первым в России выпустивший “Гору” в “Мастерской Фоменко”, учел все уже имеющиеся варианты концовки. И даже историю о том, как в свое время не поставил эту пьесу Анатолий Васильев — ему якобы помешала гора в пейзаже, которую он предложил итальянцам срыть.

Шутка шуткой, но горы в своем спектакле Каменькович “срыл” — на сцену из-за кулис

спущены разной степени крутизны детские горки (художник Мария Митрофанова),

которые во многом и определяют способ существования актеров в спектакле. Под углом. На грани и на границе двух миров — реального и воображаемого. Творчества и быта. Теории и практики, et cetera. Поставив актеров в это положение, он как бы повторяет и претворяет мысль того же Васильева (недаром же работал в его театре педагогом) о том, что место художника — посередине, в нейтральной зоне и “ситуации медиума”.

Хотя собственно идея Пиранделло, как, утрируя, сформулировал ее сам режиссер “фоменковского” спектакля, проста: “выживут только художники”. Но их высокое искусство толпе не нужно, и толпой этой они могут быть не распяты, но растерзаны.

Этот посыл существенно приземлило и... воспламенило вмешательство Полины Агуреевой — утвержденная на главную роль актриса принялась утверждать и собственное прочтение пьесы. “Цель творчества — самоотдача”, вплоть до гибели артиста — так можно, сильно забегая вперед, сформулировать его. И режиссер, даром, повторимся, что педагог, не просто принял ее позицию, но и сделал соавтором спектакля.

Пьеса Пиранделло имеет и подзаголовок-самоопределение — “Незаконченный миф об искусстве в четырех мгновениях”. И в варианте Каменьковича, похоже, она имела все шансы приобрести свойства притчи, но с вмешательством Агуреевой превратилась в сон. Сон об искусстве в четырех фазах-мгновениях, где фаза быстрого сна сменяется фазой медленного сна и вновь быстрой фазой... Ну совсем как в жизни.

Да не совсем. Зрителя с первых же мгновений выдергивают из реальности и помещают в мир вымышленный, точнее, невообразимый в обычной жизни — сюрреалистического вида виллу “Скалонья” с не менее причудливыми обитателями Дуччо-Дочча, Мара-Мара, наставляемыми магом Котроне (Федор Малышев). Кто эти существа — вопрос открытый: то ли недооволенные персонажи чьего-то воображения, то ли, уже конкретнее — недоигранные или никогда так и не сыгранные роли, то ли просто призраки.

И вот к этим “персонажам в поисках автора” попадает труппа бродячих актеров, возглавляемая графиней Илсе (Полина Агуреева). Она так и называется “Труппа Графини” и одержима одним — сыграть “Сказку о подменном сыне”. Ее когда-то

написал большой поэт, затем погибший то ли из-за неразделенной любви графини, то ли из-за мук творчества — мутная, надо сказать, история, туману в которую подпускают и сами ее участники, так до конца и не разобравшись, что стало причиной смерти автора. То ли из-за слишком низменного желания обладать женщиной, то ли из-за возвышенного — своим уходом гарантированно обеспечить жизнь произведения. По крайней мере, винящая себя графиня во что бы то ни стало хочет его “Сказку” воплотить на сцене.

Пожалуйста — вилла “Скалонья” и все ее ресурсы, в том числе магические возможности, в распоряжении актеров. Вот только не надо это искусство нести в мир, людям. Добром это не кончится, да и призраки просто не отпустят.

Здесь магия сцены сливается с магией черной — случайно проглоченная булавка способна превратить заигравшегося актера в марионетку. Или, напротив, ее укол должен пробудить его и показать, что он на самом деле — творец или игрушка. Эта жуткая, но весьма эффектная сцена, разыгранная Ириной Горбачевой и Дмитрием Захаровым, — одна из запоминающихся в спектакле. Люди, играя среди кукол, и сами куклами становятся, а вот наоборот... Этот эпизод сразу уводит от основного действия, заставляя вспомнить идеи Гордона Крэга и опыты Всеволода Мейерхольда — оба мечтали об актерах-марионетках как идеальных исполнителях. Идеи эти — миф или реалии?

Но на развертывание этой мысли нет времени — постановка ошарашивает новым, буквально головокружительным трюком, той самой “Сказкой о подменном сыне”. Практически цирковой номер, во время которого актеры парят над сценой, разыгрывая сцены из какого-то условно японского театра. Вообще “Гиганты” у “фоменок” представляют большую панораму театральных возможностей — и это же демонстрация палитры самой “Мастерской”. Здесь есть место и театру теней, и постмодернистским опытам, гротеску и театру переживания, высокому во всех смыслах (и видах) искусству и продукции интертеймента — тут не случайно ведь графиню привозят и увозят в

тележке из супермаркета. Нет только четкой мысли: а в чем смысл творчества? У режиссера на этот счет своя холодная и даже отстраненная версия, у сорежиссера — своя отчаянная и страстная, полная самоотдачи игра. Спектакль от этого выглядит неровным и как-то незавершенным, “незакругленным” в своей главной сути, но приводит-таки к

мысли, что цель творчества — само творчество. Все прочее — частности, “которые каждый понимает по-своему...” Ведь зачастую даже разобраться в себе, в природе своего творчества художнику не хватает времени, а то и целой жизни. Недописал же Пиранделло своей главной пьесы...

Сергей Лебедев

Круговорот эстетики на сцене

“#сонетышекспира” в Театре Наций

“#сонетышекспира” — чудовищно громоздкое название для изящно задуманного и реализованного спектакля Тимофея Кулябина. Это уже вторая работа молодого режиссера на Малой сцене этого столичного театра — он дебютировал здесь с “Электрой” по Еврипиду. Но в этой больше общего с его последней, красноярской, точнее “краснофакельной”, постановкой “Онегина”. Спектакль по Пушкину, получивший, кстати, спецприз на прошлогодней “Золотой маске”, был решен в припудренно-пастельных, серо-бежевых тонах и представлял собой такую онлайн-трансляцию кинопроб со съемочной площадки.

Такие же приглушенные, а скорее, припорошенные пылью “#сонетышекспира” также разворачиваются в уже заброшенном то ли кинопавильоне, то ли театральном фойе (что сильно напоминает и зеркальное фойе самого Театра Наций, и комнату из “Зеркала” А. Тарковского — сценография Олега Головки). Причем разворачиваются буквально — двое рабочих сцены (Н. Белин и Н. Светличный) снимают ограждающую участок сцены стоп-ленту, расчехляют реквизит и сгребают мусор. Затем усаживаются в каморке сбоку, заваривают “доширак” и забавляются с мобильниками в ожидании следующих команд по внутреннему радио. Они, кстати, отчетливо слышны и зрителю: “Закат”, “Листья, ветер” — и эта пара монтировщиков бросается на площадку с, соответственно, фонарем или вентилятором и охапкой нарезанной бумаги. И еще периодически выносит переполненные, то там, то сям расставленные под капелью с потолка тазы, сливая содержимое под крышку рояля. От этого клавиши у него начинают западать, а играющему на инструменте музыканту (Р. Аникеев) приходится ударять, колотить по ним сильнее: # — это еще и знак дизиа, означающий звук на полтона выше.

Но в целом “решетка”, ныне больше известная как хэштег, использована здесь как общее обозначение темы: “#сонетышекспира” — не столько

произведения великого Барда, сколько навеянное ими настроение и сопутствующие ему музыка и живопись. Хотя основной мотив тут задает цитата из сочинений философа Арсения Чанышева: “Небытие окружает меня со всех сторон...”, вспыхивающая бегущей строкой на электронном табло. С этого, собственно, “сонеты” и начинаются.

Пятеро исполнителей (актеры О. Савцов и В. Гудков, актрисы Е. Николаева, Н. Меньшова и М. Фомина) читают 13 из 154 сонетов Шекспира, исполняя при этом пластические этюды, а шестая (Е. Дронова) — вокальные партии, от вступительного “Вокализа” Рахманинова до финальной “Молитвы Анны” Россини. Все — в серых, под стать декорациям, костюмах. Что в целом создает, с одной стороны, дымчато-прозрачную, как на полотнах Тернера, атмосферу, с другой — постапокалиптический антураж, наводящий на крамольные мысли о богооставленности человека и тщетности любых его усилий вообще. Это даже какая-то жизнь после смерти — люди ушли, их тени остались (и даже души актеров, доигрывающих свои спектакли — такими легендами почти что каждый театр полон). Ведь здесь нет персонажей, нет сюжета, а только какие-то попытки разыграть весьма условные сцены весьма схематичных отношений между полами — встреча, любовь, разлука,

ревность, — которые, конечно же, не выдерживают испытания временем. И как по ходу действия подмоченный рояль, теряя клавиши и ноты, звучит громче и грубее, так игра актеров, теряя плавность движений и нюансировку чувств, становится экспрессивнее и резче. Но никаких усилий не хватит, чтобы удержать — в руках ли, руками ли — то, что уходит безвозвратно, в небытие.

А что останется? Воспоминания, музыка, стихи? Воспоминания, как и закат, подделать можно. И можно проинвентаризировать их, навесив всюду бирки — на банкетки, шкафчик и даже батарею. Певец осипнуть может, стихи можно перевести иначе (так, 73-й сонет актеры попарно читают в переводах Пастернака и Маршака). В общем, все тлен, и все попытки вернуть мгновение, ибо оно прекрасно, смехотворны. О чем не без юмора и рассказывает в своем спектакле Кулябин, при этом демонстрируя хрупкость и ценность каждого такого мига и то, какой нежностью он может быть наполнен. Да и человеческая жизнь в целом, которая здесь и сейчас, а не “потом” или “тогда”. И даже обещания страдфордского поэта сохранить красоту любви в стихах не надо принимать всерьез — получишь в лучшем случае сваленный до состояния пакли парик. И тоже с биркой.

При этом Кулябин не пытается инсценировать и уж тем более интерпретировать сонеты,

лишь местами иллюстрирует их. Как, к примеру, 31-й “В твоей груди я слышу все сердца...” — девушки поочередно склоняют головы к груди и на колени сидящим на банкетках юношей. Хотя, быть может, это сонет лишь комментирует происходящее? Ведь, по признанию режиссера, при создании спектакля вначале возник визуальный ряд, а уж затем на него накладывался текст. И тогда весь спектакль — это своеобразная галерея оживших шедевров, точнее, их фрагментов: “Тайной вечера” и “Троицы”, “Дафниса и Хлои”, “Суда Париса” и других — в работе “задействовано” порядка сорока картин. Хотя и эта, “перенятая” у великих полотен статика, также в ряду попыток отвоевать у вечности право на сиюминутность красоты. И наоборот, хотя последнее уже неважно.

Важна сама возможность любоваться ею. Здесь и сейчас. Ну или, в крайнем случае, завтра — терпеливо дождавшаяся финала парочка “рабочих” сметает ими же разбросанные листья, снег и прочий мусор да вновь обтягивает сцену пестрой лентой. Пускай пока в театре востребованы актуальные сюжеты — к такой эстетике вернуться никогда не поздно. Но и забывать, что жизнь спектакля в разы короче существования картины и уж тем более сонета, тоже не стоит...

Сергей Лебедев

Шейлок и другие... в одном лице

“Фунт правосудия” по пьесе “Венецианский купец”

В. Шекспира, моноспектакль Э. Гааза

Пожалуй, неисчерпаемостью содержания шекспировских пьес можно объяснить то, что на их основе вновь и вновь ставятся моноспектакли. Самым заметным в последнее время стал, разумеется, “Гамлет. Коллаж” в Театре Наций в исполнении Евгения Миронова и постановке Робера Лепажя. А вот актер Театра на Таганке Эрвин Гааз сыграл уже второй свой моноспектакль по Шекспиру (несколько лет назад это был “Ричард Третий” в постановке самого исполнителя).

Моноспектакль довольно короткий — продолжается чуть менее часа. Понятно, что при этом главным образом была сохранена лишь линия Шейлока — мстительного еврея-ростовщика, готового из-за просроченного векселя вырезать фунт мяса из тела Антонио (который, собственно, и есть “венецианский купец”, то есть заглавный герой).

Пьеса Шекспира парадоксальна: привлекающим главное внимание героем оказался злопамятный и расчетливый делец, который

не должен вызывать никакого сочувствия у зрителей и которому заслуженно воздается в финале от перехитривших его молодых и привлекательных бонвиванов. Однако, как отмечал в своей критической статье “Шейлок на наших сценах” (“Франкфуртер Цайтунг” от 15 сентября 1909 г.) Лион Фейхтвангер, в XIX веке, после публикации книги Генриха Гейне “Девушки и женщины Шекспира”, значительная часть которой посвящена пьесе “Венецианский

купец”, обманутый в своих правах Шейлок “стал героем, мучеником, его же противники — ничтожествами и глупцами”.

И хотя в последние десятилетия постановщики спектаклей и фильмов по этой пьесе уже избегают крайностей в интерпретации образа Шейлока, режиссер Роман Михеенков и актер Эрвин Гааз представили Шейлока именно как страдальца, ставшего жертвой несправедливого суда. Одна из главных задач спектакля — доказательство тезиса, выраженного в строках пьесы:

“В судилищах найдется ль хоть одно
Позорное, испачканное дело,
В котором бы приятным голоском
Нельзя прикрыть всю видимую гнусность?”

(Перевод П. Вейнберга)

Чтобы связать фрагменты сильно сокращенного текста, постановщики используют короткие вставки с поясняющими текст куплетами на мелодию “Когда б имел златые горы” (известна также песенка об Отелло на этот же мотив авторства А. Охрименко, С. Кристи и В. Шрейберга), которые поет в современной электричке некий потомок Шейлока. Принимая эту условность, можно все-таки отметить, что логика такого приема несколько странная. Как известно, Шейлок был вдовым отцом единственной дочери Джессики, которая убежала с христианином Лоренцо и унесла из дома все богатства отца — деньги и драгоценности. По всему выходит, что потомок ростовщика на самом деле — потомок Джессики и Лоренцо, которые разбогатели за счет Шейлока. Таким образом, обнищать следующие поколения могли отнюдь не из-за суда, несправедного по отношению к Шейлоку.

Форма моноспектакля предопределила особенности композиции. Чтобы сюжет был понятен, значительную долю времени поста-

новщики отвели экспозиции, в которой актеру пришлось воплотить еще и роли должника Бассанио и поручившегося за него Антонио. В этих эпизодах исполнитель выглядывает из окошек в декорациях (сценография Виктора Кауфмана и Олега Кулинича), рядом с которыми висят портреты этих друзей. Эрвин Гааз показывает незаурядное искусство перевоплощения, создавая образы с помощью не только голоса, но и точно выверенных жестов (режиссер по пластике Ксения Ойвенталь).

Если в произведении Шекспира важнейшее значение имело противопоставление неприятного людям Шейлока и привлекательной Порции, то в спектакле Порция лишь упоминается, а в решающей сцене суда ее реплики произносит безличный “глас правосудия” (озвучила Флена Голейзовская). Это сделано для того, чтобы не смягчить впечатление от несправедного суда, обличаемого в спектакле.

Эрвин Гааз показал в этом спектакле широкий диапазон эмоций. Особенно выразителен он в сцене после бегства дочери. Патетическое звучание усиливается, когда герой начинает петь песенку на идише.

В спектакле разнообразное музыкальное сопровождение (звучит старинная музыка итальянских композиторов в аранжировке Юрия Сеньковича), выверенные световые эффекты (Михаил Ротин и Виталий Кривалев). С другой стороны, и реквизит, и музыкальное и световое сопровождение достаточно скромны, что дает возможность играть спектакль в самых разнообразных условиях, приобщая публику к не самому у нас популярному произведению классика и дополнительно привлекая внимание к извечной проблеме справедливого суда.

Ильдар Сафуанов

Пережить зиму

“Зима под столом” Р. Топора

в московском драматическом театре “Человек”

Французский драматург Ролан Топор, оттолкнувшись от истории отца, серба-эмигранта, которому однажды пришлось жить под столом, написал комедию о негданной любви. По этой пьесе в переводе Геннадия Демина руководитель театра Людмила Рошкова поставила спектакль-буфф — тоже о любви, и о надежде, и еще о чем-то, что невыразимо словами...

Представим себе ситуацию: молодая симпатичная женщина, переводчица, снимает квартиру, но заработков на аренду

жилья не хватает, и она пускает к себе жильца. Но свободного места нет! И жилец, тоже симпатичный молодец, вселяется под

стол. Вроде как в шалаш: тут можно спать, читать, готовить еду, и стол — как бы спасительная крыша над головой. Так жить парню даже привычнее: он беженец, серб. Он старается не стеснять хозяйку, но из-под стола постоянно видит ее обворожительные ножки... А когда она, Флоранс, устраивает ему, Драгомиру, экскурсию по квартире, то между молодыми людьми просто “искрит” — такова сила их взаимной симпатии. Они почти родственные души: оба одиноки, и у Драгомира явная творческая жилка: он зарабатывает ремонтом обуви, но по сути и склонности проявляет задатки дизайнера модной обуви.

Ситуация осложнена тем, что арендуемой квартирой владеет издатель Марк. Он дает работу Флоранс, влюблен в нее, добивается ее руки, потому и аренду предоставляет со скидкой. А тут еще появляется Грицко, брат Марка, и тоже поселяется под столом. Марк, борясь за Флоранс, ставит ей жесткие условия. Спасая ситуацию, Раймонда, подруга Флоранс, забирает братьев к себе. Но у нее на самом-то деле своя корысть: и она тоже “положила глаз” на Драгомира. А Грицко в свою очередь влюбляется во Флоранс...

По этой канве, четко сложенной по схеме французской комедии положений, Ролан Топор в пьесе “Зима под столом” вышивает тонкую, удивительно трогательную и теплую историю душевных взаимоотношений персонажей. За лирико-ироничной интонацией и легко летящей чередой событий открываются глубинные мотивы поведения людей, жаждущих обрести счастье и надежду среди жестоких житейских сломов.

Людмила Рошкован умудрилась огромное пространство событий, о которых говорится и которые разыгрываются в пьесе, вместить в миниатюрное пространство камерной сцены. Вместе со сценографом Виктором Платоновым режиссер выстраивает мир, в котором, как при первотолчке, породившем Вселенную, из точки, буквально из ничего возникает все. Собственно, именно таков театр, сценическое представление! С помощью режиссера и его команды в воображении зрителя возникают неведомые места, люди, разыгрываются события и приключения... Декорация на сцене — не просто антураж или фон перипетий. Декорация тут — огромная сложно преобразуемая “кукла”, обретающая тот или иной облик по необходимости рождения и

развития новых смыслов. Тогда дверь из комнаты в прихожую — на самом деле выход сразу и в огромный мир, где есть контора Марка, и жилье Раймонды, и несчастная разрушаемая родина братьев — Сербия, где живет их отец и куда вернется на какое-то время Драгомир... А стол, конечно, просто стол для еды или работы с рукописями — но он еще и настоящая крыша, защищающая от угроз внешнего мира и от нескромных взглядов. А еще он вдруг становится барьером, который разграничивает миры чувств и надежд Драгомира, Флоранс и Марка. И такими многозначными и многоликими предстают в этой постановке почти все предметы и почти каждый уголок игрового пространства. И здесь очень важно творческое соучастие художника по свету Владимира Ивакина: каждая перемена световой картины — не только перемена и преобразование места действия (игра света заменяет здесь перестановку декораций), но и раскрытие интонации и настроения текущей ситуации, акцент на той или иной детали, на лице того или иного персонажа. Здесь все — не натуральное жизнеподобие, а следствие прихотливости чувства и воображения.

Соответственно, и ткань, вязь спектакля, и пластический и голосовой рисунок ролей опираются не на принципы бытового реализма, а на сгущенную образную структуру фарса и гротеска. Людмила Рошкован сочинила такое действо, к которому, собственно, тяготела всегда, почти в каждой своей постановке: это представление синтетическое, визуально очень яркое, с эффектными изысками формы. Житейская достоверность и точность ситуаций, психологическая глубина, реализм переживаний и взаимоотношений персонажей передаются здесь условными приемами представленического театра. Речь персонажей — это своеобразное “пропевание” эмоций. Пластика — почти танец. Перемена отношений — через трюк. Это спектакль, который держится на сложнейшей полифонии внутренней музыкальности. Да, это очень жесткая форма. Но в спектакле “Зима под столом” в жестко заданном рисунке режиссер открывает перед актерами широчайшую свободу игры. И каждая роль — россыпь блесков-находок.

Каждый персонаж ярко и психологически точно и подробно обрисован.

Флоранс (Милена Цховреба) — ломкая, чуть манерная, трогательная в своей неумелой расчетливости, жажде счастья и стремлении не требовать от жизни больше, чем она может дать... и почти оскорбительно неуступчивая в отношениях с Жаком. Драгомир (Александр Соколовский) — грубоватый и изящный, простой в манерах и привычках, но утонченный в чувствах, “философ весь в себе”. Раймонда (Ольга Соколовская) — двуличная в проявлениях дружбы, но уязвимая в хладнокровных расчетах, ибо тоже жаждет верной любви. Марк (Андрей Савостьянов) — наглый и осторожный, весь стильно-гламурный, но чудовищно буржуазно пошлый; однако при всей своей кряжистости и самоуверенности — невероятно, почти по-клоунски неудачливый в отношениях с женщинами. И Грицко (Андрей Кирьян) — вроде такой же, как его брат; но он умеет не опьяняться, таить свои чувства — чтобы не ломать жизнь близким; удачливый деловой человек, сумевший благодаря “перевлюбившейся” в

него Раймонде выстроить свою творческую карьеру.

И при этом, ничуть не поступаясь своими творческими и деловыми устремлениями, Грицко — ради брата и во имя своей тайной любви к Флоранс — поможет соединиться влюбленным. Хотя разве может быть что-то окончательно надежное в этой жизни?

К счастливому финалу спектакль ведет, мчит, несет увлеченного зрителя. Хотя, надо сказать, поначалу, пока разворачивается экспозиция, темп порой провисает. Но режиссер не дает зрителю заскучать. И в своем техничном, технологичном и очень чувственном спектакле вслед за автором этой истории дарит персонажам и зрителям надежду на лучшее. Главное — пережить под каким-нибудь укрытием мировую зиму...

P.S. Тонкий и точный перевод пьесы “Зима под столом” сделан театроведом и критиком Геннадием Георгиевичем Деминым. И спектакль этот стал своеобразным, неожиданно прощальным приветом и напутствием истинного рыцаря театра, недавно после тяжелой болезни покинувшего наш мир.

Валерий Москвитин

“На Сретенке ночной надежды голос слышен”

“Декалог на Сретенке” в Театре им. Вл. Маяковского

К началу нового театрального сезона в Москве открылся после реконструкции филиал Театра Маяковского “Сцена на Сретенке”. К этому событию режиссер Никита Кобелев и драматург, помощник художественного руководителя театра Саша Денисова выпустили новый совместный проект. Спектакль составлен из нескольких новелл и повествует о прошлом и настоящем театра, а также самой Сретенки — одной из самых старинных улиц Москвы и связанных с ней переулков и площадей.

Похожий постановочный формат уже использовался этими режиссером и драматургом (они не первый раз демонстрируют успешные совместные проекты) в спектакле “Девятьподесять”, выпущенном к 90-летию юбилею Маяковки и ставшем одним из самых запоминающихся спектаклей сезона 2012 / 2013. При работе над “Декалогом” использованы реальные исторические сведения и документы разных эпох.

Ремонт “Сретенки” осуществлялся под руководством известного театрального архитектора Сергея Куцевалова, принимавшего участие в реконструкции Другой сцены “Современника”, “Студии театрального искусств-

ва” и Театра Наций. Для того чтобы продемонстрировать гостям обновленное здание, спектакль организован как своеобразный квест (как указано в программке — “бродилка”): зрители, разделенные на две группы, поочередно перемещаются по всему театру, практически каждый уголок которого на время становится сценической площадкой. Участникам совместного действия выдается карта с маршрутом. Необычное, нестандартное пространство театра в Пушкинском переулке, как бы “обнуленное” при помощи авторского дизайнера, готовое к новому старту, новому витку своей истории, делает путешествие по филиалу нескучным и запоминающимся,

хотя запомнить сам маршрут, все его изгибы, подъемы и тупики впервые попавшему сюда зрителю нет никакой возможности — что и составляет одну из интереснейших интриг спектакля.

“Декалог на Сретенке” — это десять инсценированных историй; некоторые из них представляют собой экскурс в прошлое, другие же — реальные монологи живущих на Сретенке (или работающих неподалеку — в общем, как-то связанных с этим районом Москвы) наших современников. Истории эти разношерстные, иногда, казалось бы, будничные, иногда захватывающие; чаще грустные, чем смешные. Кроме того, каждая часть “Декалога” посвящена одной из десяти библейских заповедей: без разговора о вере и неверии был бы неполным рассказ о Сретенке, где находился один из старейших монастырей Москвы, названный Сретенским в память о встрече москвичами чудотворной иконы Владимирской Божьей Матери.

Интереснейшим зачином спектакля служит рассказ о стоявшей когда-то в начале улицы легендарной и таинственной Сухаревой башне, построенной при Петре Первом и разрушенной при Сталине в 1934 году. Ближайший соратник Петра Яков Брюс, математик и выдающийся военный-артиллерист, а по мнению многих — алхимик и чернокнижник, организовал в башне обсерваторию, но на деле будто бы занимался там созданием “эликсира молодости”. Даже разрушение башни по приказу Сталина связывают с поисками некоего спрятанного Брюсом таинственного клада, так никогда и не найденного.

Еще одна историческая новелла повествует о том, что в одном из переулков Сретенки — Последнем — работал в начале своей врачебной карьеры молодой доктор Антон Павлович Чехов, пытаясь помочь дамам полусвета из местных “веселых домов” улучшить не только здоровье, но и изменить социальное положение — впрочем, последнее, как следует из соответствующего эпизода спектакля, — безуспешно.

Сретенке нередко посвящались стихи и песни: стоит упомянуть и “Сретенку” Вероники Долиной, и “Волейбол на Сретенке” Юрия Визбора. “Пешеходы твои — люди невеликие”, — пел в свое время Булат Окуджава (строчкой из его песни озаглавлена эта заметка) о жителях Арбата. То же можно сказать и о героях

спектакля, пешеходах Сретенки современной. Это рассказы, которые, казалось бы, не раз уже выслушаны нами от наших знакомых, коллег и соседей. Истории вполне бытовые — об измене любимого, конфликте с женихом, болезни матери, но именно они и составляют пеструю, пусть иногда бессвязную и невеселую, картину нашей нынешней жизни. Один из самых грустных эпизодов спектакля рассказывает о переселении стариков, проживших долгие годы на любимой улице, в новые районы Москвы — их жилье теперь считается элитным и внуки торопятся повыгоднее его продать.

В спектакле участвуют актеры разных поколений, поэтому личные и профессиональные воспоминания, связанные у каждого из них и их персонажей с этим зданием, с этим театром и с самой Сретенкой, сильно разнятся. Кто-то с удовольствием вспоминает чудесные булочные и молочные времен своей молодости. Кто-то рассказывает о сталинских временах и вспоминает гигантскую очередь из тех несчастных, кто надеялся получить хоть какие-то сведения о родных, заключенных в подвалы Лубянки. О том, что когда-то частью Сретенки являлась улица Большая Лубянка, название которой в советские годы стало именем нарицательным, упоминается в спектакле неоднократно — сразу несколько новелл протягивают ниточку от того страшного времени к современности.

Иногда голоса персонажей звучат как бы “за сценой”, без персонификации. В одной из таких закадровых историй звучит воспоминание местной жительницы о прошлом самого филиала Театра имени Маяковского, о легендарном спектакле “Смех Лангусты” с чудесной Светланой Немоляевой в роли Сары Бернар. Автору этих строк, в свою очередь, хотелось бы назвать и спектакль Евгения Арье “Розенкранц и Гильденстерн мертвы”, где блистал в одной из главных ролей молодой Сергей Голомазов... Воспоминания каждого зрителя об этой сцене, существующей долгие годы, уникальны. Теперь же, после открытия обновленной “Сцены на Сретенке” следующее поколение москвичей имеет возможность сотворить новую, свою историю этого театрального пространства.

Ольга Булгакова

На берегах Невы...

Весь этот ТРУ

“Нет дороги назад” А. Артемьева и Д. Юшкова в Театре ТРУ

В старом советском анекдоте рабочий велосипедного завода тащил домой различные запчасти в надежде собрать “титовское” изделие родного предприятия, но раз за разом получал автомат Калашникова. Примерно по этой же схеме работает нынче и петербургский Театр ТРУ, где роль любителя велопробегов отдана рядовому зрителю.

Свой самый известный на сегодняшний день спектакль “Нет дороги назад” (Гран-при фестиваля театра и кино о современности “Текстура-2013”) здесь называют лекцией на тему “Что главное?”, которую якобы читают на корпоративах для менеджеров среднего звена. И только на своих первых гастролях в Москве ее впервые же решили показать на большой сцене (а вот это правда) Центра им. Мейерхольда.

В Театре ТРУ нет декораций и минимум реквизита — экран почти во весь задник сцены (обычно же телеэкран) и четыре стула по бокам, на которые молча усаживаются актеры. Этот, как, впрочем, и любой другой, показ начинается с прамбулы про упомянутую лекцию, которую артист Александр Плаксин завершает монотонно прочитанным эпиграфом:

“Жизнь в мгновение пройдет, не вернуться назад,

День на небе зажжет свой последний закат,

Вспомни пройденный путь, и ты вовсе не рад,

Мысль как острый кинжал — нет дороги назад”.

Что оказывается песней чеченского барда Тимура Муцураева, которую публике предстоит прослушать в авторском исполнении, но в плохой записи еще раз пять. На экране при этом прокручивается утомительнейшее любительское “роуд-муви”, где эта же четверка актеров чаще катит, чем на нем катится, допотопный мотоцикл с коляской через леса и поля Карельского перешейка. Ролик начинается с того, что техника очень долго заводится — с, что называется, толкача, — да и затем частенько глохнет, и этот питерский квартет, ничуть не меняясь в лице (с на редкость дебильными выражениями застывшие физиономии актеров и особенно продолжительно, — Евгения Сиротина, показывают

крупным планом), упорно продолжает толкать ее вперед и дальше. Унылое зрелище, достойное своего музыкального сопровождения.

Ну а в паузах эти горе-байкеры, вместе с залом, напомним, следящие за своим путешествием, по очереди вскакивают со своих мест и, истошно вопя, рассказывают публике и миру, что же на самом деле главное. Один (А. Плаксин) водил с коллегами хоровод, второй (Е. Сиротин) с коллегами прыгал с палубы “бомбочкой”, третий (А. Панин) ел, пил и вступал в отношения с чужими женами, за что “уважаемые коллеги” вступали уже в отношения с ним, а четвертый (С. Афендулов) просто говорил, говорил, говорил, потому что — Голова, вот и говорил. И все вместе — ради главного:

“А что главное? Что главное? / Главное, чтобы весело было. / И весело было, было весело. / А когда весело, нет границ. / Нет границ, когда весело!”

И что в итоге? А в итоге закольцованные и песня и текст создают своеобразное ритмическое полотно, по своему воздействию напоминающее хоровое исполнение буддистских мантр, а также опыты американских композиторов-минималистов. В любом случае из этого “сора”, поставленного и на поток, и на повтор, возникают новый смысл и мелодия новая. А до зрителя наконец доходит, что нет из этого состояния дороги назад, и если кто-то уже подпевает чеченскому барду, а кто-то пытается не вовремя и невпопад аплодировать, то кому-то, попавшему в резонанс, уже и вправду весело, но не это тут главное. Главное — это прорыв на иной уровень коммуникации, своеобразный экзистенциальный выход и, если угодно, трансгрессия.

Хотя попытки навесить происходящему на сцене ярлыки известных театральных школ и традиций равносильны вышеописанным потугам рабочего собрать велосипед. И куда интереснее, как поступают зрители с

полученным в итоге автоматом. Такой эффект лучше всего описан британско-американским ученым Грегори Бейтсоном, назвавшим подобное явление “double bind”, что можно перевести как “двойной”, и “замок”, и “зажим”, и “послание”. Это коммуникативный парадокс, суть которого в противоречивых установках, например: “Стой там — иди сюда!”, между которыми оказывается зажатый субъект. От постоянного пребывания в таком состоянии можно заработать шизофрению, при кратком — испытать когнитивный диссонанс со всеми вытекающими последствиями.

Судя по практически единодушной реакции театральной общественности, последствия эти в Театре ТРУ просчитаны верно и со знанием дела (по крайней мере, на встрече с публикой в ЦиМе основатели театра при упоминании “замка” радостно кивали). Психологи зачастую используют этот прием для выявления субъектного поведения пациента, а здесь, во время спектакля, таким образом находят способ мгновенного взаимодействия со зрителем, выдергивая того из привычного, уютного для него информационного поля. И вот ради такого “сиюминутного коннекта” весь этот Театр ТРУ и затеян.

Такой театр, несомненно, рано или поздно следовало выдумать. Простой и умный, актуальный и доступный, живой и мобильный, ироничный, но — жесткий и жестокий во всех его смыслах. Настоящий театр, готовый довольствоваться ковриком от Немировича-Данченко, но, сообразно времени, заменивший его ковриком для мыши, планшетом или ТВ-плазмой. И вот уже он существует, с большим успехом выступает и даже так называется — ТРУ от английского tru, “настоящий”. Ну а пишется кириллицей потому, что (см. выше) простой, доступный, ироничный.

И своим основным методом его создатели — драматурги и режиссеры Дмитрий Юшков и Александр Артемов — считают иронию. А главным “врагом” даже не телевидение и кинематограф, а короткие и сверхпопулярные интернет-ролики, из которых сегодня любой пользователь за три минуты черпает больше впечатлений, чем каждый зритель за время трехчасового спектакля: “Театр может и должен конкурировать с ними по уровню эмоционального воздействия” — уверены друзья и на деле это весьма убедительно реализуют.

Но и для той категории зрителей, которая изначально не покупается на такие “дешевые поделки”, у них есть целая система встроенных культурных кодов — от использования ручной камеры (здравствуй, “Догма”, Ларс фон Триер!) до включения песни того же барда Муцураева (а это уже привет знатокам от Алексея Балабанова). Здесь весьма широкое поле для интерпретаций — к примеру, весь спектакль “Нет дороги назад” можно описать и как своеобразный ответ Роберту М. Персигу с его культовой книгой “Дзен, или Искусство ухода за мотоциклом”, и как попытку ремейка “Эйфории” Ивана Вырыпаева при крайне низком бюджете. Но, как несложно выяснить, и весь Театр ТРУ возник из-за нехватки средств на съемки собственного фильма, а Вырыпаев, даром что тексты самих “ТРУнеядцев” стилистически близки к его пьесам, — первый из современников, за чьим творчеством они следят, как признаются в своих интервью. Хотя критика уже поспешила объявить ТРУ “новым ОБЭРИУ”, но и этот комплимент все ж равноценен вывеске с упомянутого велозавода.

Появился же этот коллектив в лаборатории Андрея Могучего в 2010 году. С тех пор создатели Театра ТРУ уже переписали для дюссельдорфского спектакля того же Могучего “Процесс” Кафки и сделали для его же постановки на основной сцене БДТ инсценировку “Что делать?” Чернышевского. Участвовали в проекте “Новая сцена” Александринского театра, а для его основного здания придумали детскую “бродилку” “Призраки театра”. Они также оформили последнюю церемонию награждения петербургской театральной премии “Прорыв”, а для собственного репертуара помимо “Нет дороги...” сочинили еще спектакли “Нерест” и “Так сказал Стас”. Сейчас совместно с Центром им. Мейерхольда они собираются делать новый проект с условным названием “Я готов подписать договор”, в основе которого реальный опыт основателей ТРУ, зарабатывающих на жизнь и спектакли риелторами, а прототипом главного героя послужил композитор Олег Каравайчук. И одно только упоминание имени легендарного музыканта уже обещает, что эта постановка поэффективнее иного “калашникова” будет...

Сергей Лебедев

...и Темзы

“Только гость я, гость случайный”

«Трамвай “Желание”» Т. Уильямса в театре “Янг Вик”, Лондон

“Янг Вик”, расположенный на улице Кат неподалеку от своего старшего брата “Янг Олд Вика”, с самого начала позиционировал себя как театр для молодых, для экспериментов и поисков. Не случайно он так любим в первую очередь в кругу самих профессионалов театра, но не меньше — и публикой.

Уже сорок лет в Лондоне существует демократическая театральная площадка, на которой, с одной стороны, получают возможность ставить молодые европейские и зарубежные режиссеры и где, с другой стороны, в главных ролях можно увидеть известных английских звезд (мечтающих здесь поработать) — Ванессу Редгрейв, Хелен Миррен, Джуди Денч, Джуда Лоу, Майкла Шина, Джульетт Стивенсон. В последние годы на знаковые спектакли “Янг Вика” — “Гамлет” с Майклом Шином (для актера этот союз с режиссером Ианом Риксоном был важнейшим событием в театральной карьере), “Кукольный дом” (реж. Кэрри Крэкнелл) с Хэтти Морахан, “Счастливые дни” (реж. Натали Абрахам) с Джульетт Стивенсон — билеты было почти невозможно достать.

«Трамвай “Желание”» по Теннесси Уильямсу в постановке Бенедикта Эндрюса сделан по сходной модели сотрудничества приглашенного австралийского режиссера с англо-американской звездой телеэкрана Джиллиан Андерсон (прославившейся своей ролью агента ФБР Даны Скалли в “Секретных материалах” и считающейся одной из секс-символов планеты). Эндрюс в 2012 году поставил в “Янг Вике” спектакль “Три сестры”, в котором очевидным было влияние на австралийца берлинской школы режиссуры (Эндрюс с 2004 по 2010 работал также приглашенным режиссером в берлинском “Шаубюне”) и за который Бенедикт получил награду “Выбор лондонских критиков”. Элементы сценографических приемов, свойственных берлинскому театру, очевидны и в «Трамвае “Желание”» — медленно вращающийся прямоугольник сцены (сценограф Магда Вилли), который позволяет увидеть происходящее с любого ракурса, современное костюмное и бытовое решение

пьесы Уильямса. Ритмический рисунок движений актеров доведен до совершенства, и нарастающая брутальность отношений персонажей на сцене кажется в этом спектакле спонтанной и естественно набирающей высокий градус. Заявленный в некоторых сценографических деталях авангардизм постановки не формален, а основан на найденных и обоснованных психологических ходах — решение, которое, возможно, идеально для английского театра, силой которого всегда была актерская игра.

Как и почти всегда в “Янг Вике”, зрительный зал (который трансформируется под каждую новую постановку) максимально приближен к двигающемуся по кругу прямоугольнику сцены. Поэтому Бланш (Джиллиан Андерсон), появляясь из глубины нижних зрительских рядов, приходит к нам, то ли поднявшись с невидимого кресла, то ли войдя просто с улицы, как очень близкая, но очень неожиданная, случайная гостья. Она везет за собой модный чемоданчик от Луи Виттона — кажется, просто пропустив свой рейс куда-то. В ее осанке, походке, манерах все выдает привычку быть “звездой”. Она поразительно красива и говорит, характерно по-южному растягивая слова, так медленно, что своей речью начинает задавать ритм всему спектаклю — вязкий, упругий, засасывающий своей медлительностью и вместе с тем повышенно театральный. Она не может не изменить то пространство, куда попадает, и хочет это сделать — поэтому ожидание какого-то события задается только ее движением и видом, ее вступлением на поднятый над полом прямоугольник сцены.

Однако “звезда” оказывается в не совсем привычной для нее обстановке — современной квартире-студии, где сценограф не упустил ни малейшей детали. В центре — большой диван-кровать с валяющейся на ней одеждой, тумбочка с

ящиками для одежды, стол. Сбоку кухонная раковина с моющими средствами, около нее холодильник, рядом несколько пустых бутылок из-под пива. Дверь (в пустом пространстве) отделяет эту комнату от ванной, где перед зрителями медленно вплотную проплывают (при движении сцены) унитаз, ванна и столик с зубными щетками и косметикой. Все эти предметы постоянно движутся вместе со сценой — да так, что у зрителя начинает кружиться голова. Здесь нет места для того, кто хочет отгородиться, отделиться, остаться — хотя бы в ванной — в одиночестве. В нем все привычно только для Стеллы (постоянно то собирающей бутылки, то убирающей брошенную Стеном одежду, то подметающей пол, то просто сидящей на унитаза или чистящей зубы) и Стенли, для которого это его логово, его дом, его женщина, его беспорядок и его ежевечерние посиделки.

И в этот стерильный, но страшный своей повседневностью, кружащийся быт приходит Бланш. Она ведет войну в первую очередь с ним. С одной стороны, ей хочется повелевать им, как и любым пространством, — она к этому привыкла. Но когда это оказывается невозможным, ее задачи начинают сводиться к минимуму — найти себе угол, куда-то прилечь, что-то передвинуть, забиться в ванную и находиться там вечно, пока не начнет выбивать дверь ногой Стенли. Бланш у Джиллиан Андерсон, оказывается, не умеет жить в этом бытовом пространстве — она ничего и не имеет с собой из того, что пригодилось бы для такой жизни. Так приходят в бедную квартиру родственников со съемок, из мирового турне, с пресс-конференции — неумело передвигаясь по непривычному быту, как по джунглям. Из ее дорогого чемодана выпадают бессмысленные шелковые тряпки, лисьи меха, одновременно экстравагантные и беспомощные в своей ненужности. Она несомненно привыкла к богемной жизни (а в это понятие здесь включено любое отхождение от привычной, мещанской морали). Ее подход к отношениям с мужчинами (приручить, обладать, а потом использовать) очевиден в ее повышенном внимании к ним и к своему месту среди них. Бланш привычным жестом привлекает к себе для поцелуя мальчика-почтальона, умело

(держа в руках большую игрушку-тигра) соблазняет своей подчеркнуто искусственной чистотой Митча, до поры до времени держится спокойно и даже неестественно радостно со Стенли и его приятелями (для которых она за прозрачной занавеской оголяется до бюстгальтера). Однако звезда ли она? Повелевала ли она мужчинами или они повелевали ею? Вокруг сцены несколько раз то проходит, то опускается на корточки, то в слезах сидит на условном пороге дома Ковальски полная проститутка-негрityнка в ярком облегающем платье. Этот несомненный двойник нашей “звезды” уже до слов и действий Стэнли, до слухов, которые он узнает, умаляет значение вечерних платьев Бланш. Во всех ее действиях, а вернее в ее привычном бездействии, неумолимо заводится червоточина.

Те же, среди которых Бланш пытается, в своей приобретенной привычке, устроить свое новое шоу, к таким спектаклям не привыкли. Эта звезда привыкла к верящим ей зрителям, а таковых здесь не находится. Стэнли в исполнении Бена Фостера — мускулистый, татуированный рыжеватый молодой человек, очень похожий на англичанина из рабочего класса (можно представить, как он ходит на футбол и пьет пиво в пабах). Эта квартира — его пространство. Он привык ходить по квартире с обнаженным торсом, разбрасывать по полу одежду, устраивать здесь веселье по своему расписанию. Пару раз он хватается за косяк собственной квартиры и проезжает, держась за него руками, по зрительному залу, цепляясь ногами за пол. Эти действия напоминают попытки самца очертить свою территорию. Стелла (Ванесса Кирби), сексуальная девушка в обтягивающих джинсах, привыкла к кускам мяса, и к периодическим мини-уборкам, и к жестокости Стенли — он нравится ей таким. Митч в исполнении Кори Джонсона — мягкий, полный, стеснительный человек лет сорока, в банальной цветастой рубашке навыпуск, для которого в этом мире нет полутонов. Игрушечные тигры и мягкий,

романтический свет, создаваемый для него Бланш в потрясающих по нежности и недоговоренности сценах двух их свиданий, в конечном итоге в ожесточении им отвергаются. Эти люди не играют по правилам, которые раньше помогали “звезде” завоевывать этот мир, и поэтому ее попытки подчинить их себе начинают сводиться к минимуму. Шоу одного актера вырождается в примитивную необходимость выжить — тигры, к которым была запущена Бланш, оказываются не игрушечными.

Эта чужеродность Бланш, совершенная ненужность всей ее повышенной театральности, за которой сквозит манипулятивность, доведена в спектакле до трагичности. Эти два мира не могут сосуществовать, они кажутся противоположными, хотя обоим свойственна жестокость, эгоизм и равнодушие к другим. В “нижнем” мире — звериные законы, и вот к ним-то наша “звезда” оказывается неприспособленной. Здесь соседки Стеллы приносят на ужин кровавые свертки с мясом, запивая их чрезмерным количеством пива. Стен тоже кидает на стол очередной стейк как добычу. А кому здесь нужна эта непонятная эфемерность, красочность, вычурность, манерность? За ними кроется какой-то обман, предательство, опасность. Стремление Бланш создать спектакль из самой себя делает из нее богатую игрушку, бесполезную и неестественную в этом пространстве. Все больше начинает закрадываться мысль, что эта красавица — просто “каша из топора”, видение, дымок, мираж на пустом месте. Слухи могли бы определить главную героиню этой постановки в любую категорию, как то: звезду экрана, монахиню, королевскую особу, лесбиянку, транссексуалку, вегетарианку, наконец. Все будет как инородный организм исторгнуто этим вязким, стерильным, единообразным, но комфортным и привычным бытом и образом жизни. Неожиданно для них только одно —

этим объектом вдруг хочется обладать. Но это желание только взвинчивает обитателей мира семьи Ковальски. Они не знают, куда себя девать, они рвут и мечут и, наконец, сделав, как им кажется, единственно возможное для обладания им — физическое насилие, в страхе исторгают из себя это тело. Бланш в процессе этой борьбы из женщины превращается в угрожающий объект среднего рода, с которым и обходиться можно как с предметом, куском мяса, телом, а не человеком. Именно потому Стэнли, руководствуясь инстинктом самосохранения, так жесток с ней: “она” к концу спектакля превращается в кинговское “оно”.

Однако в своем отторжении этой инаковости никто не замечает (может быть, только Стелла инстинктивно, по-сестрински, догадывается), как все больше и больше усилий приходится делать этому чужаку, объекту, среднего рода существу, чтобы выжить. За мехами, шелками и игрушечными тиграми в исполнении Андерсон все больше проступает абсолютное одиночество. Звезда, спустившаяся издалека, цепляется за каждую возможность установить связь с земным миром. Но эти возможности тают на глазах. Бланш в режиссуре Эндрюса из возможной богини и королевы постепенно становится кем-то наподобие Грегора Замзы. В конце она рада любой возможности самостоятельного движения, взгляда, жеста для проявления того, что она женщина и человек, но их нет. Она проиграла. Осталась ли с ней “ее” музыка, введенная в спектакль как ее союзник и возможно дополнительный фактор ее инаковости? Рок-композиции от Джимми Хендрикса до Криса Исаака сопровождали каждую новую сказку, которую Бланш хотела заставить жить на сцене, и обрывались, когда ее сказки грубо обрывались. Но когда Бланш, в своей страшной безнадежной доверчивости, под руку с доктором совершает последний круг за прямоугольником сцены, останавливается и музыка — уже навсегда.

Юлия Савиковская

“Любимовка-2014”

Анна Банасюкевич

Реальность и ее отражения

О чем и как пишут молодые драматурги

Окончание. Начало на с. 2

Женский мир, откуда навсегда ушли мужчины (даже если их присутствие номинально обозначено), рисуют и Ирина Васьковская в пьесе “Девушки в любви”, и Ринат Ташимов в “Пещерных мамах”. Васьковская, описывающая свою героиню в двух возрастных точках, делает ее, двадцатилетнюю, фактически старой девой. Съемная комната, вино с соседкой на пару, случайные третьесортные мужики, мутные сказки о мужчине, калымящем на Севере, — все это про преждевременную горькую старость, про усталый женский голод. Васьковская точно фиксирует парадокс преждевременного старения в обществе, где, казалось бы, действуют европейские стандарты, когда можно учиться и рожать детей в сорок и позже.

О той же, преждевременной, старости, пишет Ташимов — его героиням по пятьдесят, но их так и хочется назвать старухами: их дремучее гадание, их разговоры, их маниакальное желание нянчить внука (раз уж не очень получилось с детьми) — все говорит о старости, об утраченном времени, о боязни смерти.

Тема несостоявшегося материнства, женской нереализованности продолжена в пьесе Анжелики Четверговой “Фиолетовые облака”¹. Неторопливо рассказанная история взаимоотношений старой балерины и ее внезапно обретенной сорокалетней дочери по языку, по стилистике, по средствам, которыми выписаны героини, напоминает качественную женскую прозу предыдущих десятилетий — Людмилы Улицкой или Дины Рубиной. Престарелая гранд-дама как будто собрана из черт и характеристик множества литературных героинь — величественных и гордых женщин, несущих на себе, своем способе жить печать великих эпох. Такие дамы, поклонницы поэзии и красоты, пестуют свою женственность; они чужды суеты, бытовое и семейное существование кажется им чем-то пошлым. Луиза Евгеньевна — слепая беспомощная старуха с королевскими повад-

ками. Ее дочь Анна, выросшая в далекой деревне, необразованная, отсидевшая в тюрьме, жаждущая мужского тела. Четвергова в своей пьесе сталкивает родных по крови людей, укорененных в параллельных, никак не соприкасающихся между собой мирах. Здесь тема пропущенной жизни, тема вины и попытки исправить прошлое сталкивается с фатальностью социальной детерминированности, социальной пропасти, которая оказывается экзистенциально непреодолимой. Социальный разрыв ведет к разрыву коммуникативному. Героини будто бы говорят параллельно: балерина держится за правила жизни, выработанные в молодости, как за единственную надежную опору, а Анна настойчиво пытается вернуть ее в прошлое, в свое детство, озаренное редкими визитами и знаками материнского внимания. Кукла, кроличья шапка... через воспоминание о затисканном до дыр предметах она пытается вернуть любовь.

Интересно наблюдать, как меняется способ описывать реальность. Если в “нулевых” заметно было увлечение реализмом и даже натурализмом, то сейчас молодые авторы в основном выстраивают дистанцию между реальностью и ее восприятием. Интересен не объективный мир, а его субъективная репрезентация. Шокирующим фактором становится не сами события в жизни героев, но их отношение к этим событиям, пропасть между катастрофичностью ситуации и способом ее осмысления. В пьесе Василия Алдаева “Все будет хорошо” с виановской праздничностью описано человеческое одиночество, тщета надежд и, в конце концов, смерть. У Натальи Блок в “Опарышах” почти тридцатилетние люди культивируют свою инфантильность, фиксируя ее лексически: их речь пересыпана сленгом, жаргонизмами, молодежными словечками. Беззаботно и анархично выстроен их быт: где-то работают и где-то учатся, устраивают похороны морской свинки, осваивают модную полиамурность, ски-

¹ Опубликовано в этом номере. См. стр. 33.

дываются на пиво, читают стихи по клубам. Люди выходят, приходят, очень много разговаривают — действие в пьесе внесценично, прошедшее время и изменившаяся личная ситуация героини механически зафиксирована в ремарках. О главном говорится впробор: неустроенный быт, какая-то тюрьма, безотцовщина, безработица, папины деньги — все это замусорено беспечным подростковым трепом.

В пьесе Татьяны Киценко “Моя милиция меня” непривлекательная реальность тоже несколько заретуширована — с помощью структуры, в которой документальный материал взрывается почти комедийными интермедиями, с помощью авторской интонации, тяготеющей не к беспощадному натурализму, а, скорее, к трагикомедии и театру абсурда. Большой документальный материал позволил автору написать о милиции “изнутри”, нивелируя ожидаемую тенденциозность. История о гибели безвинного милиционера в результате ошибочной мести становится ключевой — автор искусно собирает вокруг нее все эпизоды, всех участников этой многофигурной композиции. Главной темой такого театрального исследования становится человек в системе, тот замкнутый круг, в который попадают зачастую без сформулированной цели и причины.

Исследования различных в степени своей замкнутости и тоталитарности систем становятся одним из главных направлений драматургии — об этом и пьеса Олжаса Жанайдарова “Магазин”, в которой автор изучает феномен современного рабства, и пьеса Натальи Милантьевой “Подвал”, повествующая о монастырском быте глазами очевидца, и текст “Поехавшие” Александра Демченко¹, дебютировавшего на “Любимовке” еще в прошлом году. Как часто бывает в современной драматургии, материалом для пьесы стал личный опыт автора, работающего в журналистике. “Поехавшие” — полномасштабная многофигурная пьеса, в своей структуре и системе персонажей вдохновленная кино, ТВ и лучшими образцами современной сериальной культуры.

История провинциальной редакции, пытающейся сделать хоть сколько-то достойную газету в условиях беспардонного и совсем неизощренного давления со стороны местных властей, несмотря на свою формальную завершенность, вполне могла бы длиться, дробиться и рождать варианты развития со-

бытий, превращаясь в производственную остросюжетную сагу.

В системе персонажей “Поехавших” нет четко выраженной авторитарности: номинально главным героем здесь становится Виктор, только что заступивший на должность главного редактора, но интересны и бывший главный редактор Толик, разочаровавшийся, полуспившийся, но еще надеющийся на московскую карьеру, и вынужденно циничный, испуганный философ-старожил Петрович, специализирующийся на криминальной хронике, и юный практикант из столицы Коля, своим институтским идеализмом взбудивший местных обитателей, главное развлечение которых — сумасшедший фанатик Иннокентий, “посланник Бога”.

Редакционная жизнь с ее агонизирующим ритмом (то сонное словоблудие, то лихорадочные взрывы активности) прописана автором с бережной внимательностью, точным знанием фактуры. Несколько схематично выглядит местная общественная активность: моральные метания журналистов оттенены борьбой тамошних “леваков” за ликвидиремый завод. Виктору, чьи позиции так же смутны и пассивны, как и у коллег по цеху, противопоставлена фигура вождя местных “революционеров” Саши, цельного, ясного, но лишеного какой-либо индивидуальности. Демченко не дарит освобождения или гармонии ни одному из персонажей — даже победа над “опричником” из Комитета печати не наносит ущерба системе и не проясняет цели существования для каждого из героев.

Пьеса Михаила Башкирова “Поля ярости”² в какой-то степени тоже описывает систему, но в данном случае это система в масштабах целого города, моногорода, где вся жизнь так или иначе упорядочена вокруг одного предприятия, с которым связаны жизнь, благополучие, какая-никакая стабильность каждого горожанина.

В самом начале автор вводит легкое чувство тревоги — молодые рабочие, главный герой Сеня и его друзья, обсуждают новое руководство, пижонистых менеджеров из Питера на дорогих машинах. Развернутая ими борьба за порядок и пунктуальность — как угроза привычному миропорядку. Впрочем, этот самый порядок в буквальном смысле взрывается изнутри. Автор моделирует ситуацию: что будет, если вдруг в маленьком

¹ См. стр. 47.

² В нашей редакции “Мутузовы”. См. стр. 3.

тихом городке на землю рухнет метеорит. Или обломок НЛО. Или что-то еще непонятное. Используя в общем-то распространенный прием, автор выстраивает жизнь вокруг события подробно, интересно; реальность, тонко завибрировав, меняется исподволь, незаметно — сюрреализм поглощает реализм и бытовуху тихой сапой, как будто привычно. Отголоски взрыва, ненадолго прервавшего неторопливый треп парней в первой сцене, со временем выливаются в маниакальные поиски обломков инопланетного происхождения и почти религиозную иступленность нелепых надежд.

От взрыва ждут чудес — от исцеления до бессмертия. Отец главного героя, Мутузоз-старший, невозмутимо рассказывает о подобном случае из прошлого — как такой же загадочный взрыв оживил директора завода, чья могила была недалеко от эпицентра. Границы миров постепенно стираются, и если в начале покойная мать семейства, никому не видимая, бродит в доме Мутузозовых, то в финале все с удовольствием едят картошку, сваренную призраком. Вторжение чего-то аномального, пусть ничтожного, почти анекдотичного, правит миропорядок, устанавливая новую иерархию — то ли в загробном мире, то ли в наступившем бессмертии.

В “Полях ярости” интересно следить за приключениями языка — точная детализированная бытовая речь вдруг сменяется почти платоновским конструктом: “Прямо так и говорила мне, мол, стыдно мне, что не чувствую производства”, — говорит старый Мутузоз, будто персонаж “Чевенгура”.

Одной из магистральных тем “Любимовки” стали отношения человека с государством, со страной, с понятиями “Родина”, “дом”, обострившееся в современных реалиях деление на “своих” и “чужих”.

В пьесе Ульяны Гицаревой “Хач”¹ в центре внимания автора — национальная иерархия, устройство общества, выталкивающего “чужаков” вне зависимости от степени своей цивилизованности. Героиня, уехавшая в Австралию с мужем-колумбийцем, только вдали от дома начинает чувствовать себя русской, мучаясь не востребованностью и ощущимой “второсортностью”. Автор отделил несколько частных историй документальными интервью — с активистом националистического движения, с жертвой экстремистов, с ветераном, служившим на советско-турец-

кой границе. Финал пьесы обнажил еще одну грань проблемы — агрессию, связанную с чувством униженности человека у себя на родине, у себя дома.

Если “Хач” — это попытка обобщения, встроенная не только в социально-психологический, но и в идеологический контекст, то “Лондон”² минского автора Максима Досько любопытен тем, что проблемы патриотизма, любви к Родине здесь начисто лишены политического оттенка. Для героя пьесы сантехника Гены патриотизм становится личным опытом, откровением, случающимся в режиме реального времени.

Повествование в “Лондоне” ведется от третьего лица; автор выбирает интонацию ровную, бережную, с долей иронии и с явной симпатией, с осознанием сложности человека. История о том, как Гена, увлекшись соломоплетением, победил в международном конкурсе художественных ремесел и поехал в Британию за призом, начинается не сразу — автор неторопливо описывает будни героя, причем любая мелочь, повторяющаяся изо дня в день, важна: автобус, маршрут, названия населенных пунктов, рабочие обязанности. Интонацию рассказчика нельзя назвать отстраненной: в каждой подробности из жизни Гены, в тех историях, которые с ним случались, виден герой, его привязанности, его характер, привычки. История с международным конкурсом вырывает Гену из привычного алгоритма, его первый импульс — отказаться от подарка судьбы. Самолет, соседи, объявления капитана в самолете, отель, тоска по родному языку — все это хотя и описано третьим лицом, но как будто увидено глазами героя. Как будто бы какая-то маленькая камера внутри персонажа фиксирует не только новый, невидимый мир, но и все изменения состояний, богатую нервную внутреннюю жизнь, микрострессы от неизвестного, стремление вернуться в привычное, умирление знакомым. Автор не делает выводов, безукоризненно избегая тенденциозности.

Современная драматургия, может быть, не всегда успевает за жизнью — на рефлексию в художественной форме нужно время, а мы каждый день просыпаемся в новом мире. И тем не менее, в текстах молодых авторов видны интересные попытки описать мир, вернее ту множественность миров, на которую рассыпалась Вселенная, ту субъективную вариативность восприятия действительности, с которой так непросто ужиться.

¹ Опубликовано в № 4, 2014 г.

² См. стр. 23.

Мастерская

Ярослава Пулинович: “В любой пьесе должна быть авторская боль”

Беседу ведет Полина Богданова

— Ярослава, думаю для вас не секрет, что не все любят “новую драму”. Как вам кажется, почему?

— Люди не хотят взаимодействовать с реальностью. Люди в большинстве своем хотят сказки, сериала. А “новая драма” “тычет” их лицом в жизнь, заставляет сопереживать, сочувствовать. Зрители не любят, когда им делают больно. Но только через боль можно испытать то, что в театре обычно называют катарсисом. Как говорил Башлачев в одном из своих интервью: “Художник сечет не для того, чтобы сечь, а для того, чтобы высечь”. И это правильно, я считаю. “Новая драма” высекает в людях искру сочувствия, сопереживания, но для того чтобы ее высечь, без боли не обойтись. Многие говорят: “Зачем нам это смотреть в театре, если мы каждый день видим это на улице, по телевизору?” А вот это неправда: видят, да не видят. То есть проходят как мимо чего-то обыденного, а душевно не подключаются. А в театре, если спектакль хороший, волей-неволей подключаешься и начинаешь болеть душой за этих героев, которых вроде бы каждый день на улице видишь. И от этого дискомфорт. Страшно становится. Больно за них и за себя. Не каждому это нравится.

— Чему научил вас Николай Коляда? Какие заветы передавал он начинающим драматургам?

— Научил верить в себя, научил любить театр, подмечать какие-то мелочи в людях, которые на самом деле дают масштаб и характер личности. Помню, он рассказывал, как заглянул однажды в комнату пятнадцатилетней дочери своей знакомой. А у этой девочки вся комната завешана яркими-яркими постерами с Димой Биланом. А на кровати лежит ворох чистого белья из машинки. И среди этого белья трусы застиранные. То есть они не грязные, они просто застиранные. И из этих застиранных трусов, улыбающегося Билана, старой школьной парты сразу рождается характер девочки, сразу вырисовывается какая-то ее мечта, какая-то ее вера в красивый мир, которого она не знает, но надеется, что ей удастся когда-нибудь пробиться в него, в эту яркую жизнь.

Коляда нас учил всегда писать про то, что тревожит, что болит. Про себя, короче. В любой пьесе должна быть авторская боль, иначе ничего не выйдет. Даже хорошая комедия — это тоже некий смех над собой, над тем, что автор знает и понимает.

— Как вы сами оцениваете природу вашего успеха? Что именно так нравится режиссерам, театрам, которые вас ставят?

— Мне сложно об этом судить. Но все же мне кажется, все из-за того, что я неплохо выписываю своих героев. Все-таки самые мои “ходовые” пьесы “Жанна” и “Наташина мечта” — они про масштаб личности, про конкретного человека, который как ужасен, так и прекрасен.

— У вас как у каждого зрелого автора должно выработаться понимание того, что мы называем “запросами времени”? Когда вы ищете ситуацию или характер, то думаете о том, что вот это “пройдет”, это “купят”? Или вы еще находитесь в том начальном периоде работы, когда двигаетесь на ощупь и не знаете, на что набредете?

— Я стараюсь никогда не думать об этом, когда сажусь писать. Но какое-то чутье, конечно, выработалось. Увы, мои внутренне “любимые” пьесы не всегда успешны. Но я все равно рада, что их написала. Мне кажется, автору вообще должно быть наплевать, для кого он это делает, если это не заказ, конечно. Автор в первую очередь пишет для себя, мне так кажется. Потому что зачем еще писать, если тебя лично это не тревожит, не будоражит, если тебе от

этой темы, от этих героев ни тепло ни холодно? А если тебе хочется об этом писать, ты чувствуешь потребность, то для кого — дело десятое. Коли напишешь хорошо, зритель рано или поздно найдется.

— **У вас должны быть свои художественные предпочтения. Кого из писателей, драматургов, художников вы считаете интересными? Есть ли среди них те, на кого вы ориентируетесь в своем творчестве, кому подражаете?**

— Мне кажется, я никому не подражаю. Но мне очень нравится творчество Васи Сигарева, Наташи Ворожбит, прекрасные появились драматурги Ира Васьковская и Дмитрий Богославский, Петрушевскую люблю очень, даже больше как писателя, наверное. Из современных писателей обожаю Людмилу Улицкую, мне кажется, она абсолютный классик уже. А из классических, что называется, “джентльменский набор” — Чехов, Уильямс, Вампилов, Володин...

— **Классическая русская драма всегда входила в разряд “большой” литературы. То есть я хочу сказать, что положение А. Островского или А. Чехова в литературе и драматургии не было ниже, чем положение таких крупных китов, как Л. Толстой или Ф. Достоевский. Как вы считаете, может ли сегодняшняя драматургия “равняться” с литературой и с какой именно?**

— Думаю, безусловно. Я, правда, не очень сильна в современной литературе. Но мне кажется, что Сигарев, Вырыпаев, Ворожбит, Пряжко — это авторы, которые вывели русскую драматургию на мировой уровень, и их пьесы, это, конечно, литература. Хотя “литература” в театре — это вообще-то ругательное слово, скажу по секрету. Поэтому литература в том смысле, что это прекрасные тексты, которые можно и читать, и ставить.

— **Особый вопрос — о языке драмы. Не кажется ли вам, что техника вербатим отменила необходимость писать пьесы хорошим литературным языком? Ведь язык пьес того же Островского или Чехова — настоящий литературный язык, ни у кого никогда не возникало сомнения в том, что эти авторы неплохо владели словом. Что вы скажете о языке “новой драмы”? Похоже, что для написания такой драмы не нужен большой литературный талант?**

— Мне кажется, что мы немного свалили все в одну кучу. Дело в том, что понятие “новая драма” настолько обширно, это такое количество пьес и авторов, что их невозможно всех смести под одну гребенку. Язык вербатима все же, как ни крути, это прекрасный язык улиц, язык нашего народа, но художественным его назвать сложно. Все-таки вербатим — это документальный текст. Язык современной пьесы — это язык художественный, в котором, безусловно, много “народного”. Но ведь и Островский, и Толстой, и Лесков, и другие авторы тоже использовали “народный” язык в своих диалогах. И тем не менее, это все же не язык народа, это язык Островского, Толстого, Лескова. Так и здесь: язык, на котором говорят герои Наташи Ворожбит, Сигарева, Коляды, безусловно язык художественный, язык авторский, язык невероятный по своей силе, по своему мастерству, по живости слова. Еще раз подчеркну: драматургия “новой драмы” очень разная, поэтому невозможно сейчас говорить обо всех авторах.

— **И в связи с этим еще вопрос. Не кажется ли вам, что движение “новой драмы” — имею в виду именно “движение” как некое массовое увлечение или массовое занятие — набрало силу именно за счет этой массовости? Есть, конечно, отдельные индивидуальности, выделяющиеся на общем фоне, но это уже не те одиночки, какими были классические драматурги, определявшие своим творчеством некое направление, создававшие новый стиль и пр.? Сейчас как будто нет одиночек — лидеров, а есть именно поток? Это значительно меняет положение и значение творческой индивидуальности. Быть драматургами сегодня могут многие, а не отдельные особо одаренные индивидуальности. Вам не кажется?**

— А что в этом плохого? Вам жалко? Пишут люди, и пусть. Я только рада, что все больше молодых приходят в драматургию. История сама расставит все по своим местам. Не нам разбираться, кто имеет право писать, а кто нет. У нас в Конституции пока еще прописана свобода слова, а это значит, что любой может попробовать себя в писательском деле. У кого-то, понятное дело, не получится. Кто-то добьется небольших успехов и на этом остановится. Кто-то разочаруется в профессии. Кто-то набьет руку и уйдет в сериалы зарабатывать деньги

(а таких довольно много). А кто-то останется и будет писать пьесы, потому что поймет, что жить без этого не может. Сколько мы помним писателей XIX века? Несколько десятков. А сколько их было по всей стране? Думаю, сотни, а скорее всего, даже несколько тысяч. Но мы не осуждаем эти тысячи за то, что они были “поток”. Не было бы потока, не было бы и крупных авторов. Потому что все мы, фигурально выражаясь, воспитаны этим потоком. Потому что поток — это питательная среда и без него не выжить, это атмосфера, это эпоха.

А разговоры про то, что “писатель нынче пошел не тот”, — эти разговоры были и будут всегда. Как говорил Шамраев в небезызвестной нам “Чайке”: “Пала сцена, Ирина Николаевна! Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни!” То есть и сто лет назад, и еще раньше люди говорили о том же примерно, о чем и сейчас.

— **Сегодняшняя “новая драма” — это в основном движение российской периферии. Какие проблемы переживает нынешняя российская провинция? Ее значение в стране значительно возросло. Это отрадное явление, оно говорит о сломе прежней центристской общественной модели. Но за счет периферии страна сегодня приобретает несколько иной культурный облик. Как вы думаете? Или вам трудно об этом судить?**

— Я бы не сказала, что это движение российской периферии. Да, в провинциальных театрах сейчас все больше и больше ставят современных авторов, за что, кстати, спасибо творческим лабораториям Олега Лоевского. Но это пока что не массовое движение, а скорее точечное, первые шаги к пониманию и осмыслению современной пьесы.

Я много бывала в провинции. Есть, безусловно, сильные театры, где современная драматургия важна и нужна. И очень многое здесь зависит от личности главного режиссера — хочет он работать с современными текстами, хочет делать это политикой своего театра или нет. Очень хорошие, прогрессивные театры есть в Сибири, на Урале, в Пермском крае.

— **Как вы относитесь к запросам массового зрителя? На какого зрителя вы вообще ориентируете ваши пьесы?**

— А нет никакого “массового” запроса зрителя. Массовый запрос зрителя — это Рэй Куни. Все остальное — вопрос диалога со зрителем, вопрос обсуждения. Ведь часто так бывает, что приходит новый режиссер в театр и говорит: “Мы будем ставить современных авторов, потому что нам это важно и нужно, нам важно говорить со зрителем о сегодняшнем дне, важно через современный текст понять, что за мир вокруг нас, какой он и что нам с этим делать”. А ему в ответ: “Здесь не Москва, и зритель на это не пойдет”. Но режиссер ставит, и зритель приходит. Кому-то не нравится, кто-то в восторге, но возникает реакция. Режиссер говорит: “Давайте после спектакля сделаем обсуждение”. И вот после спектакля встают люди и говорят, что они такого театра ждали, что наконец-то с ними поговорили о них самих, живых, сегодняшних, вот таких нелепых, таких смешных, таких одиноких, мечтающих, надеющихся, мечтающих. И становится ясно, что если со зрителем со сцены говорить по-человечески и про человека — это и есть так называемый “зрительский запрос”.

— **Какие тренды в драматургии сегодня больше востребованы? Присоединяетесь ли вы к какому-то из них?**

— Я не очень понимаю, что такое “тренды” в драматургии. Пишу так, как пишется, как придумается.

А что касается так называемого “театрального спроса”... Есть большой спрос на молодежные пьесы, на пьесы для подростков. Зритель от одиннадцати до пятнадцати вообще уходит из театров, это самый “театрально необслуженный” возраст, потому что на сцене либо детские представления, либо взрослые спектакли “восемнадцать плюс”. А честных подростковых пьес у нас очень мало и еще меньше театров их ставит. Большая нехватка хороших современных детских пьес. Не инсценировок, а именно авторских сказок. Очень мало современных пьес, написанных для театров кукол. Их, по-моему, вообще практически нет, за исключением, пожалуй, нескольких авторов.

— **Как бы вы определили особенности нынешнего времени? Насколько оно вам представляется жестким, чего оно требует от человека? И какова в этой связи роль того, что мы называем традиционными ценностями — любви, доброты, взаимопонимания?**

— Я не хочу сейчас вдаваться в политику. Но времена, мне кажется, наступают тяжелые. Люди все меньше готовы видеть частное, сочувствовать, сопереживать маленькому человеку. А ведь русская литература всегда именно милосердием к маленькому человеку и славилась. Все больше люди прикрываются общим — лозунгами, установками, принципами, псевдоморалью. “Выживает сильнейший, а если ты слабый, значит, сам виноват” — вот ведь что грустно слышать из уст своих современников.

С другой стороны, я сейчас вошла в жюри самой известной литературной премии для молодых “Дебют”, в номинации “драматургия”. Уже сформирован лонг-лист, и сейчас я его как раз читаю, составляю шорт. Так вот, в шести пьесах из десяти основная тема — вопросы семьи: отношения в семье, тоска по семье, проблемы распада семьи. То есть для молодых людей эта тема по-прежнему остра, и это о многом говорит. Вечные ценности никуда не денутся, какой бы век ни стоял на дворе. Ведь пережили же они все войны, и блокады, и страшные лагеря смерти всех времен и народов. Переживут, думаю, и нас.

Но, мне кажется, театр для того и существует — призывать человека к сочувствию и милосердию к кому угодно: банкиру, гею, наркоману, бомжу, старой деве-учительнице, президенту, матери пятерых детей, солдату... Потому что все мы люди, все по-своему одиноки, по-своему не защищены, несчастны и все мы смертны. И пока театр об этом говорит, он жив.

Евгений Казачков: “Мы не стремимся угадать тренды”

Беседу ведет Светлана Новикова

Евгений Казачков — драматург, сценарист, преподаватель. С 2013 года — арт-директор и соорганизатор фестиваля молодой драматургии “Любимовка”. Активно сотрудничает с “Театром.doc” и театром “Практика”. Пьеса “Олег Кулик. Игра на барабанах” идет на сцене театров “Практика” и “Мастерская” (Москва). Пьеса “Топливо” — первая премия в номинации “Пьеса Сегодня” фестиваля “Текстура-2013” (Пермь). Пьеса “Радио Таганка” поставлена в Театре на Таганке в рамках программы юбилейного Года театра (2014). Ведет (совместно с Михаилом Дурненковым) сценарный практикум на факультете истории искусства РГГУ.

— Герой вашей пьесы “Топливо” Давид Ян¹ — потрясающе разносторонняя личность! В каком-то смысле вы похожи на него: пробовали себя в разном качестве.

— Ну, не так много... всего-то делал сайты, был менеджером, работал в рекламе, был копирайтером...

— А как начали писать пьесы?

— Однажды написал коротенькую пьесу “Зал для курящих” и послал на конкурс “Любимовки”. Думал: вот я всех обманул, они решат, что я драматург, а я же не драматург.

— Обман состоялся?

— Вроде да — до сих пор верят.

— Расскажите о себе. Кто родители? И где вы росли?

— В ближайшем Подмосковье. Родители в 75-м, до моего рождения, переехали из Баку. Папа дизайнер, мама по образованию филолог, была учительницей русского языка и лите-

¹ Давид Ян — кандидат физ.-мат. наук, лауреат премии Правительства России в области науки и техники, российский предприниматель. В 1989 году, будучи студентом Московского физтеха, вместе с приятелем-программистом Александром Москалевым начал разрабатывать словарь Lingvo, а впоследствии создал компанию BitSoftware, позже переименованную в АBBYU. Сейчас у АBBYU четырнадцать международных офисов в 11 странах, свыше 1100 сотрудников. Один из самых известных продуктов компании — программа FineReader. Помимо словарей за Давидом Яном числится масса инноваций в разных областях.

ратуры.

— **В детстве вас водили в театр?**

— Водили, но не всегда это был театр, который мне нравился. В творческий вуз поступать я не решился — хотел профессию, которая может обеспечить “подушку безопасности”. И я пошел в Высшую школу экономики, где не надо было сдавать литературу и историю. И ничуть не жалею. То, что я там приобрел, помогает мне мыслить системно.

— **В школе были гуманитарий или технарь? На какие олимпиады ходили? По каким предметам?**

— По английскому языку. И занял первое место. *(Смущенно смеется.)*

— **Это чувствуется. Вы здорово переводили мастер-класс Артура Копита.**

— Я и пьесы перевожу. В Театре имени Станиславского Александр Огарев ставит в моем переводе пьесу “Анна в тропиках” Нила Круза. Действие происходит в двадцатые годы прошлого века на Кубе, на сигарной фабрике. Мне очень нравится переводить: чем-то делишься, и это требует изобретательности и умения хорошо ориентироваться в языке.

— **Я же говорю: вы с вашим героем Давидом Яном похожи. Он у вас в пьесе формулирует свою жизненную цель — помогать людям понять друг друга. Ваши разнообразные проекты из этого же корня?**

— Мне нравится общественная деятельность, нравится помогать другим людям.

— **Потому вы и за “Любимовку” взялись, и сценарное мастерство преподаете, и затеяли американские читки с центром развития драматургии LARK?**

— Во-первых, мне нравятся международные проекты. Хочу, чтобы их было больше. Во-вторых, я участвовал в них сам, меня два раза в Штаты возили — посмотреть их внутреннюю лабораторию и международный обмен. Я увидел, как это хорошо и полезно. И мне очень понравилась пьеса Эрика Дюфо “Гробница малыша Тутанхамона” (The Tomb of King Tot). Наши читки в Центре Мейерхольда поддержало американское посольство, и они захотели, чтобы сюда приехал кто-то из самых маститых — это был Артур Копит, кто-то из авторов среднего возраста и известности — Доминик Мориссо с пьесой “Костяк” (Skeleton Crew) и совсем молодой Эрик Дюфо.

— **Как вы выбирали пьесы для московской лаборатории?**

— О, мы прочитали кучу пьес — самых известных и менее известных авторов. Мы сознательно отбирали сложные пьесы, в которых есть проблемы с переводом.

— **Вы делали адаптацию? Привязывали к нашим реалиям? К российскому менталитету?**

— В некоторых пьесах дело не только в реалиях. У Копита специальный, особый — сломанный язык. На этом был акцент. Копит попросил в переводчики носителя языка. Наталья Антонова жила в Штатах, училась там, и мы поручили перевод ей. И только во время работы с Копитом узнали, например, что в некоторых случаях имелось в виду звукоподражание, а не содержание. “Малыш Тутанхамон” насыщен шутками, каламбурами, игрой слов, что тоже требует адекватного переноса.

— **А пьеса “Костяк”?**

— С ней еще круче! Это культурно-исторически-социально непонятная для нас ситуация. И болезненная для самого автора. Там главные герои — четверо черных, действие происходит в Детройте в 2008 году. А Детройт — очень специфический город, превращающийся сейчас в город-призрак. Поэтому найти аналог в отечественных реалиях практически невозможно...

— **У нас тоже есть вымирающие города, а уж деревни...**

— В Детройте особое сочетание факторов. И дело не только в закрытии завода, и не в экономическом кризисе, и не в этническом факторе, а в их сочетании, плюс то, что такое Детройт в ситуации 2008 года. Все это в совокупности оказалось очень далеко от нашей жизни. И не только это.

Американцы умеют представлять себя не только как отдельную личность, но и как часть своего сообщества. Я — это я, плюс представитель какого-то бэкграунда. На вопрос: “Вы кто?” они могут ответить: “Я латиноамериканец”. Или: “Я афроамериканец”. Или: “Я аме-

риканокореец”. Это складывалось долго, поскольку американцы борются за многообразие культур, неоднородность культуры в стране. У нас нет такого. Такие вещи, как принадлежность к сообществу, в России воспринимаются как глупость, агрессия или ненужный выпендрег. Быть сообществом прощается только инвалидам или садоводам.

Поэтому у нас нет адекватного способа восприятия, предполагаемого пьесой “Костяк”. Персонажи пьесы — черные люди. О черных людях сложилось множество стереотипов. Но в пьесе речь идет не о бандитах, не о безработных на пособии, не о жителях гетто, не о персонажах из хип-хопа. Детройт — город, где 80% черных. Это был город мечты, которая разрушилась. У людей отобрали дома, и одновременно они лишились работы. Им страна как бы намекала: да сами вы во всем и виноваты. А они уже привыкли гордиться своим положением, квалификацией, тем, что в галстуках ходят на работу.

— **Вернемся к вашим пьесам. Герой “Топлива” Давид Ян говорит об ощущении мимолетности, конечности жизни, которое пронзило его в четыре года: “Я был поражен, что жизнь — это фильм, который идет, который не останавливается. И меня это очень тревожило, потому что, раз его нельзя поставить на паузу, замедлить, значит, точно пленка кончится”. Эта тоска по уходящему времени свойственна и вам?**

— Моя тоска там не совсем по мимолетности. Меня — если говорить об этой пьесе — больше волнуют вопросы выбора пути и насилия над своей природой.

— **Расскажите про насилие над человеческой природой. У вас есть и собственный опыт или только наблюдения?**

— В случае с героем пьесы — он, будучи творческой личностью по природе, пытался записать себя в совершенно несвойственные ему рамки. И мучился страшной виной оттого, что не получалось, не нравилось, уносило в сторону. Буквально разрывался. А со мной... Настолько жестких кризисов в этом плане лично у меня не было, наверное. Но был пугающий период отсутствия вкуса к жизни, полной потери удовольствия от всего. Кажется, это было связано именно с тем, что я не занимался своим делом. Ну и с личными отношениями такую параллель можно провести. Когда все твоё существо уже сопротивляется им, но что-то (чувство вины?) заставляет продолжать себя насиловать.

— **В документальных пьесах (серия “Человек. док”) вы каждый раз находите какой-то волшебный ключ к своим персонажам. Олег Кулик вам открывается как на сеансе психоанализа. А вы могли бы позволить так в себя заглянуть?**

— Хочется верить, что однажды я смогу натренироваться. У Кулика огромный опыт не просто публичности, а экстремальной публичности. Самые его яркие художественные акции связаны именно с вынесением на публику интимного, физического, с обнажением во всех смыслах. У меня, конечно, побольше степеней защиты. Пока что.

— **Меня задело высказывание Кулика: “Чем лучше художник, тем он хуже как человек”. Неужели это железное правило? И если творческий человек имеет амбиции, он как бы подписывает договор, что готов стать большой сволочью?**

— Не думаю, что это железное правило. Но, думаю, такое бывает нередко... Основная мысль Кулика: быть хорошим человеком важнее, чем быть хорошим художником. “Хороший художник” — это слава, успех, признание. “Хороший человек” — это отношения. И если погоня за признанием рушит отношения, то оно того не стоит... В идеальной ситуации эти вещи не должны входить в конфликт. Потому что человеческая задача художника — конечно, не слава и успех. А что-то человеческое. Для людей. Про отношения. Про отношения с собой. А погоня за славой — ядовитое топливо для искусства. Кулик пришел — на момент написания пьесы — к тому, что он разучился работать на другом топливе, но оно разъедает его как человека, уничтожает все живое вокруг. А при таком раскладе — к черту искусство. Важнее перестать быть сволочью, а уж сможешь ты или не сможешь заниматься искусством в несволочном режиме — это другой вопрос.

— **Снова цитирую вашего Кулика: “Как сделать из смертного бессмертное. Как сделать живое вечным”. А надо ли это делать? Может, это непреложный закон, что все живое рождается, развивается и умирает, и не нам, таким же смертным, спорить с основами мироздания?**

— Все три мои документальные пьесы (не только “Игра на барабанах” о Кулике, но и “Топливо” — мы про него говорили — и “Исцеление переводом” о Брониславе Виноградском) крутятся вокруг этих вопросов. Как только человек пытается окинуть взглядом свою жизнь в целом, что-то заставляет выходить на темы смерти и бессмертия. Это не новость, вся драматургия с античных времен, все религии — об этом. Вся психология — в конечном счете — тоже. Что останется после меня? Зачем вообще жить, если все — как песок сквозь пальцы? Но непреложные законы мироздания мало утешают, не очень помогают справиться с интимным страхом смерти. Философские обобщения становятся ценными, когда они вытекают из личного болезненного опыта. У всех троих моих героев высокий уровень осознанности (звучит высокопарно, но другого слова подобрать не могу). Они задаются этими вопросами не только постфактум, в момент интервью, а с самого начала своего жизненного пути. В каком-то смысле их истории начинаются с этих вопросов. Но у них совершенно разные характеры, разный внутренний конфликт, и все трое в итоге “смиряются” с идеей смерти по-своему. Ян приходит к наслаждению ускользающим неповторимым моментом, Виноградский не перестает работать над физическим бессмертием (!), но выходит на новые отношения со своей страной, с народом, приходит к над-личному. Кулик находит источник “смерти” в себе, перестает “убивать живое” вокруг постоянным самоутверждением и самолюбованием.

— **Последние две “Любимовки” вы отработали вместе с Михаилом Дурненковым — я бы сказала, отпахали, потому что это колоссальный волонтерский труд. На предыдущих были участником. Можете сформулировать: что нового показала “Любимовка-2014”?**

— Я не знаю... Этот год особенный. Прошлый был первым для нас, а этот — юбилейным, 25-м для фестиваля. Было много программ помимо чтот. Мне понравились многие пьесы. Важные пьесы: “Хач” Ульяны Гицаревой¹ — интересна языком и тема важная; “Девушки в любви” Ирины Васьковской — она умеет художественно сгущать пространство, вовлекать в свой мир; “Все будет хорошо” Василия Алдаева — очень успешная читка, удивительный голос, ни разу не заигрывает со зрителем; “Пещерные мамы” Рината Ташимова; документальная пьеса Натальи Милантьевой “Подвал”, которая за год из небольшой зарисовки благодаря нашей лаборатории выросла в “полнометражную” пьесу. Пьеса Михаила Башкирова² — уникальный авторский голос, специфичность взгляда. “Неровные кончики” Галины Журавлевой — новый для нас автор и новый тип героя. Сродни тому, кого в Америке называли бы республиканцем. Героиня поднялась из низов, билась за каждую копейку, сделала себя сама, верит в Бога, очень упертая, трудоголик, но ни разу не ура-патриот. А ее подруга — романтическая журналистка. Была показана прекрасная пьеса “Диван” Натальи Гапоновой — точный и смешной бытовой абсурд. Документальная пьеса “Сироты” Артема Материнского будет ставиться в “Театре.doc”. И очень важна для нас пьеса Клавдиева “Тявкой и рычи” — мощная вещь. И еще, конечно, “Магазин” Олжаса Жанайдарова — на основе документального расследования о девушках-гастарбайтерах, которых превращают в рабынь.

— **“Любимовки” имеют свои цели, девизы?**

— Мы считаем, что не “Любимовка” форматирует автора, а авторы — “Любимовку”. Мы не стремимся “угадать тренды” и попасть в них. Но можем какие-то обобщения делать по результатам. В этом году у нас, например, новый тренд — мистика.

— **Сейчас многие телевизионные каналы требуют ввода мистики в любые жанры. Мне кажется, мистика выходит на первый план в периоды растерянности общества, отсутствия идеологии.**

— Нет, у нас в пьесах мистика — как средство осмысления, остранения. Она не продиктована и не задана никем, выбрана авторами как оправданный прием. Для “непопсовых” целей. Второй тренд этой “Любимовки” — много женских пьес. Женский взгляд на женские темы.

— **Не потому ли, что много отборщиков-женщин?**

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2014 г.

² “Мутузовы” (“Поля ярости”), напечатана в этом номере.

— Мы отбирали так, чтобы вещь была интересна не только женщинам, пусть она даже несет нечто важное именно для них. Третий тренд — социальное перестало быть чем-то отдельным, органично вплелось в ткань самых разных историй.

— **Интерес к социальному всегда был в русской литературе.**

— Двести лет назад, но не в недавнем прошлом.

— **А чем сейчас занят не общественный деятель и преподаватель, а драматург Евгений Казачков? Есть что-то в работе?**

— Есть, но если я начну рассказывать, то стану заложником этого. Начинается в современности, заканчивается в возможном будущем... нет, извините меня... не могу.

Артур Копит: “Хочешь успеха — будь готов к провалу”

Беседу ведет Светлана Новикова

У традиционной “Любимовки” в прошлом году получилось нетрадиционное продолжение: международная лаборатория, организованная “Любимовкой” и американским центром развития драматургии LARK в Центре им. Мейерхольда. Главной “фишкой” лаборатории был Артур Копит. Даже не столько его уже давние “Крылья”, сколько он сам — драматург, прославившийся на весь мир своей дебютной пьесой, написанной в 23 года. Эта пьеса с самым, наверно, длинным названием современности — “Папа, папа, бедный папа, ты не вылезешь из шкапа, ты повешен нашей мамой между платьем и пижамой” (1960) была началом американской драматургии абсурда. “Папа, папа...”, как и другие пьесы Копита (“Конец света с последующим симпозиумом”, “Буффало Билл и индейцы”), была экранизирована. Стиль Копита — сочетание острой формы (сатира, буффонада, гротеск) с серьезными социальными проблемами. Пьеса “Индейцы” (1969) — о Вьетнамской войне, “Крылья” (1978) — о сложностях общения людей после инсульта, “Конец света...” (1986) — об опасности распространения ядерного оружия, “Дорога в Нирвану” (1991) — об алчности Голливуда.

В свои 77 Артур Копит выглядит на 50, он строен, неутомим и остроумен. Он пишет тексты для бродвейских мюзиклов (“Nine”, “Wings”, “Phantom”, сценическая версия фильма Кола Портера “Высшее общество” и др.), сценарии пышных церемоний (премии “Тони”), преподает драматургию в Нью-Йоркском университете, ведет постоянный семинар в центре развития драматургии LARK, входит в Совет Гильдии драматургов США.

— Господин Копит, вы не впервые в России и уже имеете представление о российском театре. В чем разница между американским театром и нашим?

— Отвечу с позиции драматурга, поскольку это моя позиция, я нахожусь в ней уже полвека. Подготовка актеров в Штатах не позволяет им делать то, что делают российские актеры. Физические и пластические возможности российских актеров — это нечто недостижимое для американцев, потому что у вас совсем другая школа и система подготовки. К примеру, если нужно написать балетную сцену, то в американской пьесе ее вынесут за сцену, а у вас балетный кусок будет на сцене, потому что ваши артисты — я говорю о драматических — его станцуют. С русскими артистами можно делать *все!* Американский драматург пишет пьесу, зная, что на проекте будут наши актеры. И он знает, что это не ансамбль, а люди, которые встретятся впервые, и на репетиции отпущено пять, а то и всего три недели. Это с одной

¹ “Современная драматургия”, № 5, 1987 г. Кроме того, в журнале печаталась пьеса А. Копита “яВсёМогу”, № 1, 2001 г. (Ред.)

стороны. С другой — ваш театр движим режиссером, начиная со Станиславского, и по сей день он режиссерский. Наш театр движим драматургом. Режиссер в нем тоже имеет значение, но он в первую очередь проводник пьесы. Ему запрещено — на юридическом уровне (! — *С.Н.*) — исказить пьесу. Он обязан согласовывать с автором как трактовку, так и любые изменения в тексте.

— **Означает ли это, что вы присутствуете на репетициях и можете одернуть режиссера?**

— Я вам так отвечу: если я хочу выжить как автор, я не буду этого делать в процессе работы. Но решающее слово будет мое. Потому что у нас драматург — хозяин. Это в театре. В кино сценарист — всего лишь один из творческой группы. Его нанимают, и он подчиненное лицо.

— **А что роднит театры российский и американский?**

— Я бы сказал... нечто интимное... власть над умами. Американская драматургия вышла из Антона Чехова. Сила Чехова в том, что его события происходят не в тексте, не в диалоге. Его персонажи не умеют выразить себя словами. Их страдания, конфликты не артикулированы, герои не способны их высказать. Если обратиться к Ибсену, то в центре его пьес — всегда нарратив. Чехов обходится без нарратива.

— **Задаю вопрос, потому что знаю о вас как об одном из немногих американских драматургов со стабильным заработком. В сегодняшней России пьесами нельзя прожить, даже если автор широко известен и ставится по всей стране...**

— Можете не спрашивать! Я понял: вы хотите знать, можно ли обогатиться на американском театре? Отвечаю: можно. Но рассчитывать на это нельзя.

— **Расскажите, что такое ваш LARK.**

— Это драматургический центр, один из семи, существующих в Америке. В нем сорок пять ридеров — специальных людей, читающих пьесы. Каждую пьесу читают двое. Если их мнения не совпадают — читает третий. Их цель — отобрать пьесы для совместной работы с авторами. Из примерно тысячи пьес, получаемых ежегодно, всего десять-двадцать.

— **Это новые авторы?**

— Мы ищем пьесы, а не новые имена.

— **Какие у вас критерии? Что должно быть в пьесе, чтобы ваш центр взял ее в работу?**

— Главное, мы не руководствуемся коммерческими ожиданиями, а отбираем пьесы, где мы можем помочь автору. Автор часто не может сказать, о чем его пьеса. Он этого сам не знает. Мы помогаем ему это сформулировать.

— **В России почти нет мест, где учат писать для театра. Настоящая драматургическая кузница — это курс Николая Коляды в Екатеринбурге. А в Штатах много мест, где учат писать пьесы?**

— У нас около двухсот университетов, в которых преподают драматургию. Есть куча учебников и руководств, но научиться можно только эмпирически, увидев постановку или хотя бы читку своей пьесы. Хочешь овладеть ремеслом драматурга — напиши пьесу и постарайся понять, почему она плохая.

— **Если двести вузов, то сколько же дипломированных драматургов! Они все востребованы?**

— Нет, у нас перепроизводство драматургов. И много слабых пьес. Хотя иногда сидишь в театре и думаешь: какая плохая пьеса! А на самом деле виновата постановка.

— **Вы преподаете в университете, проводите мастер-классы. Можно ли выразить лапидарно ваш главный совет драматургу?**

— Если хочешь стать успешным, будь готов к провалу, не бойся, что не выйдешь.

— **Мне бы хотелось заглянуть в вашу рабочую “кухню”. Как вы отбираете свои темы, сюжеты?**

— Первое: пьеса должна меня удивить, мои персонажи должны увлечь меня, повести за собой. Я пишу только то, к чему меня влечет. Я говорю о театре, потому что это принципиально не тот способ, которым пишут киносценарии. Сценарий тебе надо продать! А пьеса... она должна быть... *особой*. Понимаете, что я хочу сказать? Каждый автор пишет *свою* пьесу.

Тут важна индивидуальность, а это не запланируешь. Поэтому каждый пишущий для театра ищет свой путь.

— **Вы начинаете работать, еще не имея структуры?**

— Пьеса не может без структуры, но материал сам определяет структуру. Нельзя знать все заранее. Но надо знать, что ты делаешь в то время, когда не знаешь.

— **Красиво. Но чересчур сложно.**

— Это вроде коана, над ним надо медитировать. Ну... вроде музыкальной импровизации. Тебя ведет инстинкт, надо ему довериться. Но в какой-то момент важно остановить себя, сказать: кажется, я забрел не туда.

— **А что делать, когда поняли, что “не туда”?**

— Выдержать паузу. Отвлечься. Потом тебя может что-то подтолкнуть. Вдруг — идея! И двинешься дальше.

— **Вы пишете для зрителя или для себя?**

— Я думаю о публике, но идеальный зритель — я сам. Пусть о зрителе думает продюсер, ты будь для себя сам идеальным зрителем. Но в мюзикле, где правит коммерция, ты обязан думать об аудитории.

— **Вы участвовали в подготовке читки вашей пьесы “Крылья”. Вам, не знающему русского языка, удается понять, адекватен ли перевод?**

— Хороший перевод — больше, чем просто перевод: это адаптация. За границей твоя пьеса перестает быть твоей. Мои пьесы в России меняются. Так происходит и с “Крыльями”, и я зачарован процессом репетиций с группой режиссера Даниила Романова. LARK специально занимается работой с иностранными авторами, она много дает. Ведь перевод — это не только слова, это культура, музыка, ритм. Очень важны вопросы, которые мы в работе задаем друг другу. Я должен знать, чего хочет герой. И что ему мешает получить желаемое. В драме герой должен сделать нечто выше своих сил.

— **Вы постоянно подчеркиваете разницу между пьесой и текстом для мюзикла.**

— Это принципиально! Работа над мюзиклом — прежде всего коллективная, ближе к кино. Она может быть увлекательной, плюс большие деньги. Конечно, режиссер может идти не туда, куда вы хотите, но надо уметь выживать в любой компании.

— **Как вы понимаете, что пьеса закончена?**

— Нужно слышать свою пьесу. В какой-то момент понимаешь: лучше я уже не смогу. Потом видишь на сцене и понимаешь, в чем прокололся.

— **Ваш опыт мюзиклов как-то сказывается на ваших пьесах для драматического театра?**

— Безусловно! Музыка помогает мне в драматургических вопросах. Я имею в виду звуковой ряд: дождь, стук колес, звук трубы — звук, на котором можно сосредоточиться. Иногда любимые композиторы помогают мне завершить сцену: Шостакович, Шенберг.

— **Вы высоко оцениваете российский театр. Не кажется ли вам, что Америке стоит иметь репертуарный театр?**

— У нас другие традиции. Не скажу, что одна система лучше другой. Мы можем учиться друг у друга, обогащать друг друга. Американский театр не может окупаться за счет кассы, а государство театры не поддерживает. Приступая к работе над очередным проектом, театр боится прогореть, он не позволяет себе рисковать. Если театр отважится на риск и в результате зал будет пустой, совет директоров скажет: нам это не по карману. Наши театры боятся потерять своего зрителя, из-за своего страха они могут отказаться от очень хорошей пьесы. Искусство страшно тем, что говорит правду. А она бывает неприятной.

— **Но в искусстве нельзя без риска!**

— Театры рискуют на малых сценах. Опасность не угодить публике есть всегда, но опасность — это хорошо. И рисковать надо!

События

Татьяна Купченко

С нами или против нас?

На фестивале “Территория”

В современной российской ситуации, когда искусство все больше подвергается нападкам и давлению и вот-вот готово превратиться в беззубый и управляемый политиками инструмент успокоения и развлечения, таблетку социального забвения, показ социально заряженных спектаклей Томаса Остермайера и выставки Бретта Бейли заставляет театр и общество осознанно выбирать свой путь. Устроители фестиваля “Территория”, представив нам эти события, тоже высказываются вполне лично. Они призывают нас — и зрителей, и участников театрального процесса — выбирать театр как территорию активного социального действия, место боли, памяти, активной работы над собой.

В Москве показали спектакли, провоцирующие сильные гражданские чувства. Самое громкое событие первых месяцев театрального сезона — на одном из спектаклей “Враг народа”, в сцене, где доктор Штокман читает лекцию перед жителями города, в роли которых выступают зрители, большая часть зала поднялась на сцену в знак поддержки доктора Штокмана. А оставшаяся тянула руки, голосуя за него же. Напомним: в пьесе Ибсена доктор обнаруживает, что курорт с целебными водами на самом деле не лечит людей, а, наоборот, способствует заболеваниям. Воды долины заражены сточными отходами фабрик, поэтому, с его точки зрения, курорт нужно немедленно закрыть, канализацию переделать, не считаясь с расходами и окупаемостью. Брат доктора считает его идею ненормальной, а общественное мнение обрабатывает так, что доктора и его жену выгоняют с работы и фактически изгоняют из города.

Немецкий театр как будто вернул нас в начало XX века, когда на сцене гремели “Зори” Мейерхольда или его же “Мистерия-буфф”, а сподвижник Мейерхольда Иван Аксенов писал о том, что мастер вспоминает о площадной природе театра, только теперь берет в помощники не площадь торговую, а площадь революционную, площадь народа, которому надоело молчать и который сам хочет решать свою судьбу. Можно сказать, что немецкий театр вернул профессиональную театральную публику к ее генетической памяти, к культурному театральному коду — публика вспомнила, каким может быть театр и какой может быть она, потому и поспешила на сцену, потому и радостно включилась в игру.

Театр гастролирует с этим спектаклем по всему миру, и везде публика отзывается на предложение высказаться на злобу дня. Всегда и в любой стране есть стремление найти одиночку, имеющего смелость пойти против мейнстрима. Томас Остермайер вычлняет в пьесе

Ибсена этот универсальный сюжет и во втором акте, в момент произнесения речи Штокмана, создает среду, позволяющую аккумулировать разлитые в общественной жизни каждой страны конфликты с помощью давно известных средств: в зале зажигается свет, актеры спускаются вниз и занимают кресла в ряду публики, после речи героя появляется актер, настоятельно призывающий зал высказаться. Сначала, как и положено, среагировала более восторженная и более радикальная галерка. Респектабельная публика партера включилась позже, зато именно она окончательно сломала “четвертую стену”: пусть те, кто за Штокмана, выйдут на сцену. И вот ползала оказалось на сцене. Проявившийся в этой сцене российский общественный конфликт оказался настолько мощным, что буквально взорвал спектакль. Восхищенные артисты фотографировали зал, на время заняв место публики, а исполнитель главной роли был вынужден выйти за рамки театральной условности, взгромоздившись на трибуну с ногами и этой срежиссированной публикой акцией еще больше подняв градус революционности происходящего. Кристоф Гавенда спросил: “Вы хотите досмотреть до конца четвертый акт?” Ему пришлось прибегнуть и к универсальному современному фетишу: пожалуйста, ради вашей безопасности покиньте сцену. Актеры не были так революционизированы, как зал.

Штокман — борец за правду, он ратует за главенство человеческого в человеке. В современном разрезе это означает отказ от рекламных сентенций-слоганов и осуществляемой пиарщиками подмены: ты — это то, что ты ешь, надеваешь, смотришь. А если перевести в реалии пьесы “Враг народа” — ты такой, каков твой город. Если модный курорт — то на коне, если сточная помойка — жалкий неудачник. Конечно, Ибсен не писал именно об этом и точно такими словами. Для постановки в “Шаубюне” текст Ибсена адаптировали. Штокмана и его жену превратили в молодую пару,

у которой только что родился ребенок. Отметим, что такая ситуация способствует дополнительной уязвимости героя. Как яркую характеристику бунтарских настроений ввели рок-музыку. Теперь Штокман, журналист Биллинг и еще один его коллега вместе с женой Штокмана — рок-группа, регулярно репетирующая на дому. Как и все молодые музыканты, они хотят изменить мир. Спевки, прерываемые плачем младенца, — хороший образ того, как грубая жизнь вмешивается в радужные планы молодежи. Подлинным революционером оказывается только Штокман — он готов пожертвовать всем, плюс имеет наивные представления о человеческой природе: считает, что его брат и главный акционер курорта Ховстад не только поддержит его, но и будет переживать, что сам не заметил проблему. Впрочем, среди журналистско-музыкальной компании трусов нет. Скорее, все хотят сохранить завоеванное и преуспеть в жизни. Главный редактор Биллинг стремится сохранить инвестора и продолжить выпуск газеты, другой журналист — добиться места в городском совете. Трусливее всего себя ведут городские владельцы имущества, представленные Аслаксеном. Созданный Давидом Руландом образ добропорядочного буржуа с округлым брюшком, стремящегося сохранить мир во что бы то ни стало, и к “объективности”, то есть компромиссности, очень реалистичен. Так же отчетливо прочерчен и противоположный ему характер Ховстада, брата Штокмана. Этот весьма агрессивно настроенный господин готов бороться за свою политическую карьеру до конца, правда, в отличие от Штокмана, с помощью интриг и закулисной политики. Ренато Шух играет его резким, властным, очень уверенным в себе: появляясь на сцене, он “разворачивает” всех присутствующих на себя.

Остермайер в этом спектакле всячески актуализирует тему ответственности общества за тот мир, в котором оно живет. Вот и сценография подчеркивает этот мотив (художник Ян Паппельбаум). Черные стены с мелом прочерченными контурами комнат и мебели, дополненные настоящей мебелью на сцене. Сценография апеллирует и к традиции русского условного театра, к традиции спектаклей недавно ушедшего от нас Юрия Любимова. Персонажи “Доброго человека из Сезуана” сидели под плакатиками, на которых было написано место действия. Черные стены и рисунки мелом во “Враге народа” — это еще и чертеж, план, по которому герои собираются жить. Вот детская, вот место, где я отдыхаю — “просьба не беспокоить”, рисунки снабжены надписями и шутивными комментариями. Это квартира, это редакция — просто меняются надписи на стене. Так привычный минимализм, когда актеры сами передвигают мебель для нового акта вместо монтировщиков, обретает особый смысл — это герои сами творят свою жизнь. Все действие происходит именно в

этом, молодыми творимом пространстве. И Ховстад, и Аслаксен приходят к ним в гости, стремясь трансформировать их среду обитания. И когда эта команда единомышленников дружно красит черные стены белой краской — это, конечно, отказ от прежних идеалов. Но дело не только в созревшей готовности признать черное белым, но и в переходе в определенном ключе понимаемой зрелости — отказе от свободного творчества в пользу устоявшихся буржуазных форм. Белая краска — это, конечно, и белое пространство чистоты, в котором выступает Штокман (в одноименном спектакле Додина прошлого года, кстати, вся сцена выдержана в белых тонах). Белый — это символическое выражение проекта очистки черных сточных вод и превращения их в истинно целебные. Стены закрашивают все, но вкладывают в этот акт разный смысл.

Активно преображает среду еще один человек — старый Мортен Хиль (Томас Бадинг), тесть Штокмана. Он изгнан, по собственному выражению, “как собака”, из городского совета. Владелец одной из самых грязных фабрик теперь везде появляется с овчаркой. Живая собака на сцене стягивает сразу все внимание на себя, и уже по одному этому можно судить о том, как сильно Мортен Хиль жаждет управлять ситуацией. И именно этот персонаж формирует финал. В измененной версии пьесы Мортен скупает резко падающие акции лечебницы на деньги, предназначенные в наследство дочери. Он сообщает об этом ей и Штокману, делая их полностью финансово зависимыми от судьбы курорта. В то же время слух о скупке акций родственником виновника их падения заставляет подвергших Штокмана жесткой обструкции отцов города выразить ему сочувствие и понимание — коммерческая выгода понятна всем.

Очень важна сцена разгрома дома Штокмана. У Остермайера она решена через бросание шаров с краской в героев и их жилище. Это не просто закидывание камнями, но метка — вот он, враг, теперь все его видят. Бросающих мы не видим. Налицо анонимное общественное мнение. Но в этой сцене — напоминание и о коричневой чуме, и о еврейских погромах.

Стильный и сдержанный внешне, но внутренне очень театральный, наследующий традициям дель арте и театра начала XX века, спектакль Остермайера в финале вновь призывает зрительный зал к действию. Когда Штокман и его жена, сидя в разгромленной квартире, раздумывают над своим положением, повисает долгая пауза. В ней ощущается и осознание невозможности принять предложение Мортена, и соблазн наладить жизнь и перестать быть изгоями. Колебания не перерастают в решение, и актеры, следуя заветам Брехта, остраиваются от своих ролей. Их

взгляд, прямой, твердый, обращается к публике и передает ответственность за совершение выбора ей.

Показанная в рамках той же “Территории” скандальная выставка-перформанс “Exhibit B” работала с теми же категориями памяти и ответственности, что и театр “Шаубюне”. Только массовому и открытому выплеску активности художник и театральный режиссер Бретт Бейли (ЮАР) предпочел сосредоточенное и личное высказывание. Зрителям было запрещено общаться во время посещения выставки, а вызванные увиденными картинками чувства и мысли было предложено излить на бумаге, заменив публичный шеринг (рассказ о своих чувствах) сублимирующим актом писания текста.

Для автора крайне важно, чтобы катарсис или просто эмоциональный выплеск, или неожиданно пришедшие мысли остались в пространстве личностном, спровоцированная автором ответственность и боль носили индивидуальный характер. Напиши, расскажи, почувствуй! Появилось довольно много призывов в “Фейсбуке” непременно посмотреть выставку, что можно считать одним из проявлений ее влияния.

У Бретта Бейли большинство, как и в спектакле Остермайера, — сообщество косности. Штокман в своей речи особенно подчеркивает, что либеральное большинство не может быть право, потому что мешает говорить правду. Большинство — скопище стадных инстинктов, свободы от ответственности. (Как видим, публика московских спектаклей напомнила, что большинство может и встать на защиту, и переломить ситуацию, и быть сотворцами произведения.) В “Exhibit B” публику тоже включают в соучастники действия. Как принято на выставках, в специальных табличках перечислены техника исполнения и использованные объекты. В их число каждый раз попадает зритель.

Так же как спектакль Остермайера резонировал особенным образом в Москве, выставка Бретта Бейли о расизме и геноциде взорвала Лондон. Художник выстраивает ряд картин на тему отношения белой цивилизованной расы к черному населению планеты (от открытия Америки до настоящего времени) и использует в каждой инсталляции живых перформеров. Так он напоминает о традиции европейских живых цирков и кунсткамер. А вот бывшая столица колониальной Европы, Лондон, обвинила Бейли в расизме. Выставленные как экспонаты черные люди и белые, вынужденные рассматривать их словно неодушевленные предметы, воспроизводят ушедшую в прошлое ситуацию, а некоторых и провоцируют на оскорбительное поведение. Такой случай был в Польше. Несколько посетителей осмелили героиню одной из инсталляций, правда потом

извинились. В Лондоне выставку запретили.

В России же вереница инсталляций — по одной в каждой комнате, следуя по которым мы переживаем и конкретную историю, и эпоху, и контакт с конкретным исполнителем — кажется, вызывает, прежде всего, чувство стыда и сочувствия-соучастия. Семнадцатый век — и женщина, которую всю жизнь выставляют как образец уродства и насмеются после смерти над ее половыми органами. Восемнадцатое столетие — с человеческими цирками и музеями, где дикари выставлены вместе с чучелами экзотических животных. Век девятнадцатый, когда тело советника и приближенного австрийской королевы после смерти помещают в кунсткамеру. Двадцатый — с юаровским геноцидом и двадцать первый — с насильственной высылкой и гибелью иммигрантов.

Вполне можно воспринять “Exhibit B” как вариант модного в этом сезоне в Москве променад-театра, тем более что автор — театральный режиссер. “Четвертая стена” существует и даже нарочито подчеркивается. Зал и сцена меняются местами. Перформеры находятся на постаментах, за бархатными загородками, но они статичны. Зрители двигаются, но не могут хлопать и разговаривать. Они непривычно одиноки, разлучены со спутниками, обезличены. Сначала их сажают на ряды пронумерованных стульев, как в театральном зале. Но потом по одному выдергивают, называя номер. В то же время “живым экспонатам” дана возможность вполне брехтовского личностного проявления. Они не только представляют конкретных людей с именем и датой рождения / смерти, личной историей, о которой читаем на табличке. Им дано остаться личностью, быть тем человеком, которым они на самом деле являются. Инструмент, который они используют, взгляд — прямой, сверкающий, личный. Финал — отдельный зал, рассказывающий о каждом перформере, кто он, чем занимается, почему согласился участвовать в проекте. Так внедрен личностный месседж. Показательно, что происходящее является актом памяти не только для зрителей, но и для участников. Из их напечатанных рассказов становится ясно, что многие не знали об ужасной судьбе своих предков, так что работа на выставке дает им возможность приобщиться к своей личной истории. Ну а художник тоже высказывается вполне прямо: прежде всего, когда так скрупулезно и красиво выстраивает мизансцены. Если бы не содержание, их можно было бы рассматривать долго. Бейли любит красотой тела и лиц своих перформеров, их талантом. Униженная при жизни женщина у Бейли показана как древняя богиня, красавица с совершенным телом, напоминающая черную Мадонну, а представляющие обезглавленных поют ангельскими голосами прекрасные песни.

Прямая речь

К. Богомолов: “Спектакль — это сон, который пытаешься рассказать”

В рамках IX Международного фестиваля-школы современного искусства “Территория” режиссер Константин Богомолов провел мастер-класс, в котором впервые попытался сформулировать те принципы, по которым он строит свой театр и работает с актерами. Ниже — его монолог об этом.

Я человек достаточно циничный, но не в жизни, а в театре. Я не верю людям на сцене, не могу поверить в живую жизнь здесь — иллюзия и магия для меня возникают крайне редко. И к тому времени, как я поступал в ГИТИС на режиссуру, я видел не так много — знаковые спектакли “Ленкома”, постановки Льва Додина и “Мастерской Фоменко”. Но у меня сформировалось стойкое впечатление, что театр — один из самых эскапических способов времяпрепровождения, но не как занятие, а как смотрение. У меня никогда не было такого ощущения бессмысленно потраченного времени, как при просмотре спектакля — здесь крайне низкая поступающая информация, в отличие от чтения книги или просмотра фильма. Плюс этическая составляющая — обязательность его смотрения. Ты не можешь прервать его, выйти прогуляться, вернуться или совсем уйти, зажатость тела, в том числе, как в самолете, когда не можешь менять положения два, три, пять часов... Масса физического дискомфорта, направленного на то, чтобы ты сидел и смотрел. Сидишь, смотришь и понимаешь, что иногда лучше просто на диване в потолок плевать...

Потом стало возникать недовольство не только тем, что я вижу, но и тем, с чем я работаю.

И я довольно внятно для себя сформулировал, что я не могу войти душой в структуру театра, который определяет себя как театр-храм или театр-кафедра.

Стал накапливаться целый ряд вопросов: что такое репит, что такое повтор, как с актерами добиваться этого повтора. Я не мог физически сказать артисту: “Давай заново проживай, вот ты, давай живи, почувствуй!” Не мог этого сделать, ведь внутренне понимал, что это не так! Они ведь выходят затем на поклон и едут потом в ресторан — с ними все в порядке! И я видел это насквозь и не мог сказать: “Проживи этот кусок, давай!” Даже про-

сто сказать, верю или не верю. Я мог просто сказать: “Прекрати играть — это невыносимо!” Но я не мог им предложить взамен что-то созидательное...

Как-то я смотрел “Три сестры” в другой стране, где один из моих любимых актеров играл Тузенбаха, и понимал, что не могу избавиться от ощущения, от мысли: а если он вернется живым после дуэли, будет ли всем стыдно за вот так сыгранную сцену? Ведь все играли так, будто уже знали, что он не вернется. И мы это знаем — есть общий сговор, все знают, что он умрет и актер лишь выбирает степень драматизма реакции. Он еще не умер, и ведь неизвестно, умрет ли, но роль уже отстраивается исходя из известного всем финала.

В какой-то момент, работая с актерами, я пытался им сказать: “Перестаньте играть, выравнивайте интонацию, я слышу, что вы играете, не надо так...” “А как?” — спрашивали. Пытался объяснять, но в какой-то момент, по мере возрастания моего авторитета, я стал себе позволять не объяснять, стал позволять себе говорить “не знаю”. Это очень важная позиция для режиссера — говорить спокойно “не знаю”, это убеждает сразу больше любых объяснений. И я стал так говорить. “Не знаю...” Ну, слегка демонстрируя при этом раздражение: “Как-то делайте, но не так!” И меня раздражало, как они выходят на сцену — у каждого актера есть воображаемая линия, которую ему надо перешагнуть, преодолеть — ап! — и тело уже другое! Я это видел, и с этим надо было что-то делать.

Я понимаю, что есть свои законы восприятия — зала, сцены, экрана. Но раздражает, когда иной артист вот так вот настраивается: ты что там, штангу будешь поднимать? Зритель воспринимает лишь то, что происходит на сцене, поэтому выйти на нее нужно чистым. Не загруженным обстоятельствами, а — чистым. И ты увидишь партнера, и он тебя воспримет.

Выход на сцену для актера ничем не должен отличаться от выхода на улицу. Это не страшно и это не приятно — это просто работа. Текст пьесы написан, вы — дисциплинированный артист и вы его произнесете, зачем это еще играть? “Я люблю тебя” — зачем это играть, чтобы кого-то обмануть? Оно само сработает. Я не прошу актеров любить сцену или не любить сцену — надо относиться к ней как к работе. А переменить отношение артиста к тому, что он делает, очень просто: надо сделать так, чтобы ему стало стыдно. Это очень эффективный способ. И поэтому я иногда артистов обижаю — показываю, как отвратительно они выглядят. Это как в детстве, когда прямо физически помнишь ощущение стыда. И режиссер имеет право обидеть, но обидеть ради дела. И тогда все станет на свои места. Я это часто делаю, особенно когда выше степень доверия между артистом и режиссером. Но никогда не надо обманывать артиста. Если он это поймет, он начнет играть по-другому.

Все это были “кирпичики”, которые пока не складывались в то, чтобы сформулировать, почему же я хочу, чтобы актеры перестали так играть. Почему первая читка — самая прекрасная и как ее возратить? Почему, когда после большого перерыва актеры просто гонят текст, они прекрасны, а когда вечером выходят на сцену — это уже катастрофа? Почему так происходит? Как “снять” с артистов не показ, а эту... мелодику?

И я понял, как должна играть история на мой вкус. Для меня театр — это воспоминание. Вот вы видите сон, какой-то сон, и он всегда необъясним. Его невозможно пересказать, потому что, когда вы начинаете пересказывать его словами, он перестает производить то суггестивное, подсознательное впечатление, которое было во сне, картина искажается. Передать это практически невозможно. Но сон этот вас мучает, он живет в вас, и вы все же хотите его пересказать. И пересказываете его снова и снова, и это не получается. Пересказ такого сна и есть спектакль. Спектакль — это воспоминание той истории, которая невозпроизводима принципиально. Спектакль не может быть хорошо сыгран. Если он хорошо сыгран, значит он умирает. И это для меня — технология репита, повтора спектакля, повтора роли. Спектакль жив, пока у вас есть желание пересказать сон. И вы не можете его пересказать, и у вас снова не получилось его пересказать, и вы снова к нему возвращаетесь, и снова его пересказываете, и снова не так. Спектакль умирает, когда этот сон вытесняет другой, более интенсивный и более интересный, или этот сон оканчивает свое дейст-

вие. Но мучительная неспособность его пересказать и есть нерв жизни спектакля. Для меня эта формулировка дает выход из ложной ситуации, в которую нас ставит театр, когда мы одну и ту же историю, одни и те же роли и мизансцены, один и тот же текст как бы заново проживаем.

Ведь театр — это такое потрясающее непретенциозное искусство, такая идеальная модель жизни: жизнь пролетает, она дается один раз и вы не можете ее повторить. За что я так люблю капустники — это предельно идеальная по напряжению форма театра: ты готовишь его полтора-два месяца, играешь один раз — и все! В этом его ценность — это можно лишь наблюдать, видео не дает этого ощущения, и описание не передает его. Но люди хотят посмотреть еще и еще. Что с этим делать? Мы попадаем в фальшивую ситуацию закрепления. Но выходим из нее, если подходим к театру как сну, который мы никогда не сможем пересказать. И чем сложнее, объемнее этот сон, тем гарантированное такое исполнение.

Сформулировав это, я смог дальше отталкиваться в формулировании целого ряда технологических вещей, которые до того существовали лишь в практической плоскости и никак не переходили в теоретическую. До этого я не мог объяснить артистам, почему я прошу ровной интонации и какого-то пробегания по тексту. Не мог объяснить, почему нельзя останавливаться и подчеркивать, почему я не люблю интонационное выделение. Но в какой-то момент я это сформулировал и сказал: “Ребята, знаете, как я хочу, чтобы вы играли? Чтобы перед каждой произнесенной фразой вы для себя внутренне говорили: “А я ему сказал...” или: “Я ей сказала... А он мне сказал...” И я ему ответила...” Практически это недостижимо, это наработка слуха. Но когда вы это вспоминаете, то меняется ваш способ проживания — вы сохраняете ощущение драматизма, но не попадаете в фальшивую ситуацию проживания этого. Вы подманиваете к себе то ощущение, которое было, вы как бы пытаетесь его вспомнить, но все время останавливаетесь перед невозможностью это сделать. Вы можете подманить драматическое ощущение, и оно не будет при этом наигранным, жилистым. Когда я вспоминаю, то вряд ли активно заплачу, ну максимум, что-то шевельнется, но я продолжу рассказывать и даже могу при этом показывать так: “А он мне говорит: “ва-бя-бя-бя!” А я ему: “ву-бу-бу-бу!” То есть я могу все это наиграть, но это — воспоминание, значит, я не буду затрачиваться на это, не буду сам играть и так ходить напряженно по сцене: “Р-ры-ы...” И мне не будет

стыдно за это, и зрителю тоже. То есть артист все эти моменты может плохо сыграть — в такое состояние легко войти и легко из него выйти, не попадая в фальшивую ситуацию.

Что такое воспоминание? Это знание начала и конца — с чего началось и чем закончилось. И это вечное противоречие театра, с которым актер сталкивается еще студентом: ты знаешь, чем все кончится, но должен это забыть и как бы прожить это снова и снова. Как совместить эти знания? “Да, это сложно, — говорят, — но это искусство”. Это не сложно — это фигня! Это технология, а любые технологии устаревают: вы же не будете сегодня в современном фильме играть, как в немом кино. А в театре и сегодня обучают технологиям столетней давности. Меняется же все — и живопись, и литература. Как Достоевский писал тогда, так сейчас невозможно. Ну, вот Сорочкин демонстрирует сегодня гениальные стилизации, но — стилизации, издевательские!

Противоречие начала и конца снимается в идее воспоминания. Потому что, когда я вспоминаю, то не погружаюсь в каждый отдельный момент существования. Ощущение истории складывается не от того, что сейчас я сделаю вот так вот в этом эпизоде, а от неостановимости истории — движущейся (*стихающим голосом*), движущейся, движущейся, движущейся... Для примера актерам я привожу фрагмент из “Пяти вечеров” Михалкова, когда героиня Гурченко сидит и без слез, с совершенно выдохшим лицом вспоминает, как все было. И этот очень драматический момент она пересказывает так: “А он стоит... а я...”

Идея того, что театр — это воспоминание, а спектакль — это сон, который ты бесконечно хочешь воспроизвести, а воспроизвести не можешь, снимает тысячу противоречий. Поэтому я всегда говорю артистам: бегите вперед, не останавливайтесь, не погружайтесь в этот эпизод, не цените его! Иначе вы сразу убьете ощущение сна, который воспроизводите. Когда вы говорите, вспоминая, многие моменты можно опустить — ну, это, дескать, неважно: я шел, например, по коридору, был какой-то темный коридор... неважно, темный или странный какой-то... И был человек, мой отец или не мой отец — не знаю... и т.д. Но как только вы скажете: “Это был очень темный коридор и там я встретил отца, он посмотрел на меня...”, — пошел иной способ существования актера, наш психологический театр. Но нет! “Не мой отец, не знаю...” — так и доиграл до конца. Такой был сон — и не получилось сегодня его рассказать...

Но зато здесь мне не продают продукт — на моих глазах актер пытается снова и снова

вспомнить, как это было. У него это не получается, он идет дальше. Он может на чем-то задержаться, вот сейчас, в этот момент и в этом спектакле — ну, мысль, может, возникла. Но мне не продают продукт, что меня всегда бесит в русском психологическом традиционном театре и что я сформулировал как “нищенство”. Это как на улице подходит человек и рассказывает мне какую-то историю, а в конце: “Брат, помоги!” Ну что, сам попался, раз слушал. А потом опять этот человек может ко мне подойти, или другой. Ты уже это знаешь и спрашиваешь: что, денег? Вот такое ощущение у меня остается и от этих спектаклей, только просят не деньги, а аплодисменты. Конечно, актер при этом что-то проживает на сцене, иначе денег он не зарабатывает, но это все род нищенства, попрошайничества. Это продажа продукта, якобы переживаний, якобы проживания. А я хочу, чтобы со мной общались, чтобы этого обмана не было, а человек действительно что-то пытался сделать.

Все это тесно связано с отказом от профессии. Это очень важная технологическая позиция, где одинаково значимы и слово “отказ”, и слово “профессия”. Профессия для актера важна, все ее технологические составляющие — владение телом, голосом, жестом. Но нужно попытаться обратить эту ситуацию: совместить эти навыки с другим уровнем понимания существования на сцене. Овладеть этой профессией и затем отказаться от нее.

В какой-то момент я с актерами перестал разбирать роли, опять же по мере роста авторитета, и перестал говорить с ними об уровне мотивации, о событиях внутри роли. Более того, сегодня, если театр мне позволяет, я не делаю распределения, а если нет, то я его обманываю, вывешивая не список распределения ролей, а просто список артистов.

Когда-то я актерам говорил, что не надо погружаться в обстоятельства Гамлета, Ореста или Эдипа — любая история имеет начало и конец в довольно коротком промежутке времени, и это трагедия любого человека, и эта трагедия включает все мировые трагедии. Я предлагал всмотреться в текст роли как в зеркало. Вы посмотрите и в эту историю как в зеркало. Для этого приводил такой пример: в кафе за столиком беседуют парень и девушка, а вы эту историю наблюдаете со стороны, например, через стекло — не слышите слов, видите только мимику, жесты. И тут подходит режиссер и говорит вам на ухо: этот парень — маньяк, он по ночам режет людей, а вот так сейчас завлекает свою жертву. И ваше отношение тут же меняется. А поведение парня — нет, он ведь этого не знает. Проблема ли

артиста в том, чтобы это узнать и начать так играть? Вот это и есть “всмотреться в текст как в зеркало” — не надо меняться, чтобы это играть. Я есть сосуд, который вмещает все. Мы все — подвид одного человека. Это хорошо заметно, когда смотришь на отношения отцов и детей, как дети копируют своих отцов. Мы все — вариация, со всеми своими особенностями внешности и голоса, но — вариация. Это противоречие нужно снять, и я отказываюсь от персонажного разбора — все играют одну историю, один сон. И то, что я сегодня играю эту партию, ничего не значит.

Важная позиция для актера — монтаж. Уничтожение себя как источника проведения смысла. Уничтожение себя как источника неких акцентов — все акценты смысла рождаются от монтажа. Хотя на сцене актеру очень трудно от этого отказаться — ему хочется проводить и доводить какие-то смыслы, ставить акценты, вести собой историю, даже свою, локальную. Между тем все решает контекст. Если совсем грубо, то можно просто написать человеку титр, что у него умер кто-то из близких, и попросить его ничего не играть. Это великое искусство — остаться на глазах аудитории самим собой. Ведь отличительная черта любой самодеятельности — игра, активная игра. Искусство театра заключается как раз в отказе от нее, тогда он выглядит более или менее профессионально. К сожалению, в большинстве случаев театр отличается от самодеятельности только качеством голосовой и физической подготовки, и не более. Придать самодеятельным артистам голос, жест — то есть техническую подготовку, и их способ игры ничем не будет отличаться от сегодняшнего профессионального театра.

А контекст позволяет делать не только ближний — “я с чем-то”, но и внутриактерский монтаж. Театр как воспоминание позволяет вообще не рассматривать роль как линию некоего развития. Я артистам всегда говорю: нет развития роли, надо забыть об этом, просто забыть об этом к чертовой матери! Роль не меняется по ходу, что одновременно создает возможность для любых мгновенных переходов: я могу отсюда — сюда, или вернуться, или опять сюда — это дает предельную свободу рисования истории. Я играю всю историю, потому что развития нет, потому что история случилась.

Это напрямую связано с тем, как в наше время изменилось понятие смерти. В искусстве XX века, и даже чуть раньше, произошло обнуление этой системы — жизнь перестала быть линейной, и смерть — точкой в конце. Она не есть перспектива, она — часть жизни.

Отсюда мнимая аморальность искусства

последних десятилетий — это другое ощущение смерти, лишение ее сакрального, христианского смысла. Квентин Тарантино это выразил очень четко в “Криминальном чтиве” — в этот момент персонаж убит, а в следующем опять живет. Смерть у него — забавный эпизод жизни. Нарушено понятие сюжета, его развития — это произошло и в живописи, и в кино, и в музыке, и в литературе. И я призываю не мыслить роль как развитие.

Отсюда возникает следующая важная позиция — позиция “ноль” в актерском существовании. Она тесно связана со зрительским вниманием, и это возможность множественности векторов развития в любую секунду времени. Вот эти стулья, например, — очень удобные для сидения, они предполагают комфорт. Я всегда призываю артистов занимать немножко неправильную, дискомфортную позицию. Почему? Вот если артист так сел (*вальяжно разваливается на стуле*), ему удобно, то мне дальше все ясно. Я сразу это воспринимаю как четкий знак — артист встал на определенные рельсы, и это имеет предсказуемый вектор развития. Я уже могу предсказать его действия на 5—10—30 минут вперед, и мне неинтересно. А можно не обретать комфорт, должно быть неудобное расположение на сцене — позиция комфорта должна быть в тексте. И надо вести так, я всегда об этом прошу артистов, как будто для них главное — побыстрее со сцены смотаться. Эта несбалансированность, неопределенность, это позиция “ноль” — ты можешь пойти и в эту сторону. Артист определенной подготовки всегда пружинист, нацелен. И тут важно вырабатывать у артиста слух — это существование на сцене, когда ты заточен на то, чтобы преследовать свой организм, который стремится занять комфортное положение. Мы биологически заточены на то, чтобы закрепиться в чем-то, это естественно — комфорт несет определенность. И это же “эффект второго спектакля”, когда все прошло удачно, артист хочет закрепить успех, выключает нюх на фальшь, на комфорт. Это неизбежно в жизни любого спектакля — по моим подсчетам, на третьем году он уже приобретает необратимую форму. Но все большие артисты сохраняют неудовлетворенность качеством собственного существования на сцене, какой-то стыд себя. Обычно же актер идет на цель, и с этим нужно бороться только эмпирически...

Отсутствие же такой определенности заставляет меня просить актера от отказа в решении сцены — от решения в жесте, интонации. Допустить, что решение происходит само, вне артиста. Оно как бы повисает в воздухе. Это очень трудно для артиста, ведь он

привык: я подчеркнул это слово и его услышат! Как ему объяснить, что не услышат?! Что если пробежаться по нему, то оно повиснет в воздухе и затрепещет, и хотя ты уже пошел дальше, зритель думает о том, что промелькнуло. Так, у Дэвида Линча в “Шоссе в никуда” есть очень страшный, на мой взгляд, самый страшный эпизод, когда в кафе один персонаж пересказывает другому сон о том, как они сидят в этом же кафе, вот так же подошла официантка, они расплатились, вышли, а из-за угла было такое, что... И вот они расплачиваются, идут, и тут из-за угла что-то такое, что и разобрать нельзя — так, мелькнуло перед камерой, но это так страшно! До обморока. Так и на сцене останавливает внимание то, что промелькнуло, что пробежало. А то, что акцентируют, вызывает, наоборот, ощущение той самой продажи. И вот это “не успеть”, “не завершить”, “не догнать”, “не доделать” — очень важная позиция для артиста. Но она возможна, повторю, при наличии профессии.

Стоит еще сказать о зале и о “четвертой стене” — как сделать так, чтобы, зная, что кто-то есть в зале, забыть об этом? Зал сковывает. Я артистам всегда говорю: люди покупают билеты, чтобы поприсутствовать, не более того. Это как церковная служба, которая как бы для людей, но абсолютно от них не зависит — она их учитывает, но идет независимо от того, сколько людей присутствует. И такое ощущение надо у артистов вырабатывать — люди в зале пришли поприсутствовать, поэтому не надо им что-то доносить. Я делаю свое дело, я-делаю-свое-дело! Они могут уловить, могут не уловить, могут услышать, а могут и не услышать. Создать такое отношение помогает выработка априори ненависти к залу и сохранения в этих ситуациях полного спокойствия.

Но это, наверное, важно и самому пережить. У меня это было со спектаклем “Турандот”, когда уже с прогона “для своих” люди уходили. И пока шел спектакль, все восемь раз, мы с художником приезжали в театр за пять минут до начала — было страшно встречаться даже с вахтером, все службы смотрели на нас как на прокаженных. В зале демонстративно аплодировали, выходя к сцене: “Позор!” Но ощущение, что ты сделал правильно, сделал так, как ты считаешь нужным, но не получил при этом поддержки, — закаливает. Это дает такую степень последующего равнодушия к тому, как будет, что освобождает. После этого ты можешь выходить на сцену и держать любые паузы, делать то, что считаешь нужным...

Еще важные вещи в спектакле — звук и микрофоны. Артистам говорится, что это возможность крупного плана, интимной интонации. На самом деле это обман — микрофон создает довольно специфический эффект, он, на мой взгляд, отделяет голос от человека, формализует его существование. Но я использую микрофоны потому, что они возвращают актеру возможность не орать, не заниматься механическим исполнением, и это неизбежно влияет на качество его существования на сцене. Это технология, которая восполняет акустический провал помещения, в чем сам актер не виноват. Но при этом микрофон позволяет ликвидировать ситуацию с проживанием на сцене. Для интимности больше не нужен физический контакт, близость — микрофон позволяет исполнять эти сцены на разных дистанциях. И я их использую в бесконечной борьбе с артистами, которые стремятся к обратному...

Подытожим. Спектакль как сон, один раз увиденный и поразивший тебя. Сон, который пытаешься пересказать, пересказываешь и у тебя не получается. Игра как воспоминание, подманивание и попытка его воспроизвести, передать, но всегда — попытка. Знание, чем кончилось, и отсутствие страха перед этим знанием, отсутствие попытки забыть это. Отказ от проживания и игра как воспоминание. Знание начала и конца означает отсутствие развития в роли и возможность максимального свободного обращения. Отказ от разбора персонажей, игра единой истории — это создание идеального, на мой взгляд, ансамбля. Логика истории важнее логики персонажа. Отношение к тексту как к зеркалу и отношение к актеру как к уже наполненному сосуду — не надо его наполнять обстоятельствами и т.п. Надо суметь передать ощущение полноты актера. И чтобы он не боялся ощущения своей полноты. Как нас учил Гончаров — а ведь на репетициях, вопреки сложившемуся образу крикуна, это был тончайший человек с исключительным вкусом к тонкой актерской игре. С исключительным вкусом, который повторял: “Я все это видел уже, что вы мне показываете?! Я Мейерхольда видел, но я вас не вижу! Вот таких, как вы, уникальных — не вижу!” Вот он мне говорил: “Милый, не бегай по сцене — вот тут расплескаешь” (*стучит пальцем по темени*). Вот это “расплескаешь” и есть ощущение ценности каждого актера: мы не рабы и не слуги зала, в нас все есть, это надо только ощутить и понять, и этому способствуют технологические вещи, о которых я говорю...

Из ответов на вопросы

Не надо переубеждать режиссера — это совершенно бесполезно. Старайтесь просто сохранить себя. Будьте Штирлицем, наденьте эту форму, если нет других вариантов, но помните, что вы Исаев. Старайтесь получить то, что технологически важно, и старайтесь сохранить свое живое ощущение театра. И надо ходить и смотреть — в первую очередь, на хорошие гастроли, на хороший умный театр. И выработать свое живое ощущение правды. Доверяйте своему ощущению. А спорить с режиссером неправильно — режиссеру нужно доверять, он должен быть врачом, с которым вы не станете спорить по поводу выпитых таблеток. А если нет доверия и нет возможности уйти, то надо как-то выживать. А спорить бесполезно.

Режиссер — это, прежде всего, характер. Благодаря той закалке, что дал мне Гончаров, дал мне ГИТИС, я могу драться — драться за актера, за декорации и деньги для них, за оборудование, за спектакль — сокращать его или нет. Тут я вцепляюсь зубами. Для режиссера это важно — чувствовать, что ты делаешь правильно, и отстаивать это.

В автора не надо попадать — вы автор! Выбор же материала происходит абсолютно интуитивно, случайно, в сочетании с тысячей факторов — жизненных обстоятельств, настроения, труппы, театра и его руководства. Но иногда бывает, репетируешь-репетируешь, а через две недели уже все это ненавидишь и хочешь бросить! Такое раз было у меня в Театре Сатиры...

На слух я текст воспринимаю лучше и тогда делаю в нем сокращения, ищу какие вставки. Я не работаю с текстом наедине, предварительно я делаю лишь последовательность сцен, сюжетное построение. А затем актеры читают, я слушаю и только на месте понимаю, как этот текст можно разрушить, нужно ли его дописывать или переписывать. Опыт показывает, что все радикально меняется, как только этот текст слышишь в исполнении актеров, как они его читают, как он просто звучит — это способ отстранения от текста. Но это и процесс обживания тоже, когда ты привыкаешь к нему, начинаешь его чувствовать, где фальшь, что правильно, а что неправильно — для меня процесс работы таков.

Воспоминание — это мелодия, которая должна идти. Все дело в том, слышите вы ее

или нет. Если слышите, то можете это подкрепить теоретически, но в конечном деле это практическое дело, и я учу этому актеров на репетициях и от спектакля к спектаклю, я тащу их за собой. Обучение — это подражание. Ребенок подражает и через это учится. Мы подражаем всегда тому, что нам нравится, с чем мы чувствуем общность. Мы смотрим спектакль и хотим делать, как там. И постепенно через подражание мы обретаем себя. В этом нет ничего плохого, человек обретает свои черты, которые в нем скрыты — он как бы смотрится в зеркало.

Я не делаю кастинга, я общаюсь с каждым кандидатом минут 10–15, и все. Бывают и ошибки, но если я понимаю, что актер не выделяется, не производит отвратительного впечатления, обладает элементарным юмором, интересен как человек, мы с ним одной волны — это все в секунду происходит, — то все, дальше надо просто работать. И надо, конечно, чтобы он был профессиональным актером, но это обычно и так предполагается. Я себя не унижаю рассказом о том, что это будет за спектакль и какая ему предстоит потрясающая роль, а артисту не нужно унижать себя показом: я, мол, могу и так и сяк. Вообще хорошо, когда собирается хорошая компания — боже упаси, когда ты идешь на репетицию и думаешь, какие там сейчас будут нехорошие люди. Нет, хороший ансамбль — это всегда хорошая компания, и это ощущение всегда передается отсюда — сюда.

Насмотренный и начитанный артист — это хорошо. Это дает другую степень игры, поведения на сцене. Беда театральных вузов — слабое гуманитарное образование и актеров, и режиссеров. Да вообще интеллект и по жизни — это хорошо.

Но я не знаю: а что такое мастерство актера? Талантливый актер? Я не знаю, что это... Это его интеллект, это его чувствительность — к миру, людям, что правильно или неправильно, умение чувствовать обстановку, аудиторию, тональность, вкус, меру... Это и одаренность от природы, и тренировка. И еще главное — отсутствие соблазна успеха, небызнь быть одному, небызнь тишины. Индивидуальность актера — в свободе внутренней. И важно уметь возвращать человеку себя. Самую большую энергию свободы ты получаешь, когда работаешь собой. Не персонажем каким-то, а — собой.

Литературная запись и обработка Сергея Лебедева

Вечная классика

Галина Холодова

От перестановки мест слагаемых...

Сценическое бытие чеховских характеров

Очевидно, что правило о неизменности конечного результата, о его независимости от перестановки мест участников арифметического действия работает только в сфере точной дисциплины. Напротив, в процессе многолетнего театрального существования классической пьесы смысл ее сценических прочтений меняется зачастую именно в зависимости от перестановки в ней действующих лиц.

Последние сезоны изобиловали “Чайками” — режиссерскими трактовками первой чеховской пьесы, воплотившей в полной мере принципы драматурга-реформатора. В нынешнем году исполняется 120 лет со времени ее написания, и до сих пор не утихают дискуссии о том, кто же в этой пьесе “главный”. Или, может быть, все ее герои равны? Во всяком случае, нельзя не заметить, что восприятие пьесы связано с тем, прежде всего, какое место занимают в спектакле Треплев, Аркадина, Нина... как персонажи расположены режиссером друг относительно друга.

Эти же годы — с 2011 по 2014-й — отмечены значительными “Вишневыми садами”, прочтениями последней, предсмертной, завещательной пьесы Чехова. В январе 1904 года, за полгода до смерти автора, состоялась ее мхатовская премьера. С тех пор прошло более 110 лет, но, как мы видим, продолжают режиссерские рокировки действующих лиц, отчетливо меняется, порой весьма существенно, зрительское видение знакомого драматического текста.

О нынешних смыслах двух этих чеховских пьес, первой и последней, пойдет речь.

На нашей памяти все началось с “Чайки” Анатолия Эфроса в середине 60-х годов прошлого века. Тогда режиссер сделал Треплева главным и единственным героем очень эмоционального и необычайно острого по тем временам спектакля о трагической судьбе художника-новатора, окруженного жестокими или просто убийственно безразличными людьми. Это была настолько актуальная для времени конца “оттепели” и начала “застоя” театральная история, что тогдашние идеологи от культуры поспешили ее прекратить, закрыв “Чайку” с молодым обаятельным, творчески заряженным Валентином Смирнитским в роли Константина Треплева, в конце концов покончившего жизнь самоубийством, и драматичной, глубоко чувствующей и думающей, обворожительной Ольгой Яковлевой в роли Нины Заречной, проживающей на глазах у зрителей трудную,

полную разочарований жизнь молодой актрисы.

Но бытуют различные мнения по поводу того, кто виновен в сложившихся отношениях матери (известной актрисы Аркадиной) и сына (начинающего писателя Треплева). Не так давно один чеховед, автор нашего журнала, выражал сомнения в том, что Треплев талантлив (и как драматург, и как режиссер) в противоположность его матери — успешной актрисе, которую зрители, что называется, “носили на руках” (во всяком случае, по ее словам). В этом наш автор видел и одну из причин самоубийства Константина как несостоявшегося художника. Пытаясь защитить молодого чеховского авангардиста и забыв, что о вкусах не спорят, я решила напомнить своему оппоненту, что мы знакомы лишь с отрывком из треплевского монолога (осталось навсегда неизвестным, каков его объем), так как исполнение Нины роли Мировой души на сцене дачного театра было бестактно прервано Аркадиной. Мной была упомянута и та самая знаменитая постановка Эфроса. На что чеховед заметил: это не аргумент, а режиссеры, мол, вообще субъективны.

Так ли субъективен был Эфрос? В случае с Треплевым режиссер, скорее, проявил историческое чутье и художническую интуицию. Его герой, ищущий новые формы в искусстве, напоминал в те годы о молодом Мейерхольде, кстати сказать, игравшем Треплева еще в первой мхатовской “Чайке” 1898 года. Близость эта очевидна, стоит только начать сопоставлять. Будто одного и того же человека имеют в виду Чехов и Станиславский, когда первый в 1895 году вкладывает в уста Треплева его понимание задачи искусства, а второй в 1905-м (году восстановления мхатовской “Чайки”) формулирует кредо студии на Поварской. “Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах”, — заявляет Треплев¹. А вот как похоже выглядит мейерхольдовское кредо в изложении Станиславского: “Нужно изображать не самую

¹ Чехов А.П. Полн. собр. соч. в 30 т. М.: Наука, 1974—1985. Т. XIII. С. 11.

жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях¹. А когда читаешь письмо двадцатисемилетнего Мейерхольда Чехову, то полное ощущение, что это пишет сам Треплев, застрелившийся в свои двадцать восемь лет: “Я раздражителен, придирчив, подозрителен, и все считают меня неприятным человеком. А я страдаю и думаю о самоубийстве”².

Приведем еще одну позитивную точку зрения на творческий потенциал Треплева, принадлежащую на сей раз не практику театра, а теоретику-чеховеду А. Чудакову, одному из самых глубоких литературоведов старшего поколения. Вот что он писал о треплевском монологе о “мировой душе”: “Двухстраничная пьеса Треплева оказалась талантливее многих символистских драм. Более того, она оказалась важнее их, так как указала пути, наметила стилистическую и образную систему, которой и воспользовались потом драматурги-символисты от Л. Андреева до Е.Г. Иванова”. При этом Чудаков, говоря о “вставной декадентской” пьесе Треплева, не только не соглашался с теми, кто эту пьесу “пытались трактовать как пародию на символистов” (имелась в виду публикация режиссера А. Вилькина). Он придавал ей принципиальное значение, находил для нее в “Чайке” чуть ли не центральное место. “Таким образом, в “Чайке” Чехов не только разрушал каноны старой драматургии и не только пролагал новые пути психологической драмы, но сделал еще один шаг — дал образец тому направлению искусства, которому суждено было развиться уже после смерти автора “Чайки”»³.

Режиссеры постэфросовских поколений продолжили вносить свой вклад в обсуждение и анализ этой одной из центральных фигур “Чайки”, выявляя субъективные восприятия проблемы художника и влияния на него реального времени. Перед нами разгар застоя 70-х годов прошлого века и генерация 35-летних режиссеров (ровесников автора “Чайки”) — А. Вилькин, Д. Тамуловичуте, К. Комиссаров. Несколько спектаклей в разных театрах разных городов одной страны вывели на сцену Треплева пассивного, не верящего изначально то ли в свое призвание, то ли в возможное признание. Притом, что в этой роли тогда выступали достаточно выразительные, талантливые актеры (например, молодой И. Костолевский). Создавалось впечатление, что властная Аркадина во времена “развитого застоя” одержала окончательную победу над своим креативным, но безвольным сыном, подавив, а может быть, и погубив его. Самый яркий примером такой пирровой победы была вульгарная героиня Татьяны Дорониной в “Чайке” Александра Вилькина.

Надо сказать, что от режиссерского решения

Треплева нередко зависит и восприятие других действующих лиц пьесы. Скажем, в 70-е больше внимания на сцене притягивала Нина. Начинало казаться, что автор не только соперничает своей молодой героине, когда та произносит большой финальный монолог, но и сам готов подписаться под ним. Тогда последние слова Нины, которые могут показаться надуманными, звучат взволнованно, но без ложного пафоса и без романтического экстаза, без мелодраматического завывания, и не в отчаянии, и не в благомном смирении, не в религиозно-горячечном бреде и не во внезапном прозрении. В исполнении Евгении Симоновой эти слова не казались тогда выпендренными, скорее, выстраданными. Просто: “Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни”. Подпись — Антон Чехов.

“Чайка” Марка Захарова, поставленная в “Ленкоме” в новейшее время, не смотрелась как пьеса о Треплеве. Как бы Олег Янковский (Тригорин) и Инна Чурикова (Аркадина) ни были безжалостны к своим героям, как бы они ни были ироничны и даже сатиричны, как бы их подопечные ни были саморазоблачительны и как бы при этом ни был серьезен и симпатичен Треплев в исполнении не менее популярного Дмитрия Певцова, ленкомовские зрители “Чайки” шли прежде всего на “комедию” с участием блистательных и любимых Янковского и Чуриковой.

В спектакле нескольколетней давности, поставленном Виктором Гульченко в Международной Чеховской лаборатории, совершенно иной взгляд на героев и их взаимоотношения. Следует оговориться, в данном случае режиссер и чеховед выступают в одном лице. Близость “Чайки” времени ее создания, то есть искусству Серебряного века, автор спектакля видит не только в образе молодого символиста Треплева и его монолога о “мировой душе”, но, прежде всего, в лице актрисы Аркадиной. В трактовке приглашенной на эту роль Ольги Остроумовой-Гутшмидт мать Кости Треплева и любовница писателя Тригорина сама является типичной героиней ар-нуво. Проявляется нестандартный сценический темперамент, открытый, можно даже сказать нарочитый, драматизм, используя острую манерную пластику (ее сравнивают, в частности, с портретом Иды Рубинштейн В. Серова), которой аккомпанируют изысканные туалеты рубежа прошлых веков, — эмансипированная Аркадина впервые, кажется, за всю сценическую историю пьесы становится чуть ли не главной героиней “Чайки” и во многом типичной протагонисткой драмы в стиле модерн. Несущественно, кто талантливее — мать или сын. Внимание сфокусировано на

¹ Станиславский К.С. Собр. соч. в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 360.

² Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 82.

³ Чудаков А.П. “Чайка”. Чеховиана. Из века XX в XXI. М.: Наука. 2007. С. 638.

их отношениях, одновременно близких и отчужденных, взаимозависимых и жестоких. В своем непримиримом противостоянии они не уступают друг другу, оба терпят поражение. Сын (Александр Катин) не менее ожесточен и несчастен, чем мать, в сцене объяснения доходит до настоящей драки. В этом нет мелодрамы, скорее реалити-шоу. В чеховском тексте находилось подтверждение и такому решению, актриса по-своему убедительна. Если раньше спор велся о том, кто Чайка в пьесе, Нина или Треплев, то теперь в беседе с журналистом актриса прямо заявляет: «Нина — всего лишь бабочка, а Чайка — это Аркадина». Интервьюер же уточняет: «Гульченко говорит, что в пьесе семь «чаек»»¹.

Но дискуссия продолжается. Последние «Чайки», о которых пойдет речь, идут под девизом, условно говоря, «Треплев возвратился».

Неожиданно громко об этом заявил режиссер Юрий Бутусов в театре «Сатирикон», поставив «Чайку» со множеством Треплевых, одного из которых играл сам. И других персонажей пьесы воплощали на сцене по несколько актеров одновременно. Это был какой-то феерический калейдоскоп вариативности действующих лиц «Чайки». Режиссер словно хотел продемонстрировать свое представление о том, как бы Треплев мог поставить чеховскую «комедию». Происходящее на сцене нередко производило на зрителей такое же шоковое впечатление, какое на Аркадину — треплевский монолог: «Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных...» То сатириконовские актеры во множестве изображали одного и того же персонажа пьесы (в совершенно разных, а иногда и в очень схожих ракурсах), то одному актеру доверялось в конкретной роли варьировать данный образ до бесконечности... до абсурда. Так, к примеру, Агриппина Стеклова в образе молодой актрисы Заречной щедро и очень талантливо раскрывала перед зрителями свои актерские возможности, представляя по очереди во всех мыслимых и немыслимых обликах — от клоуна до Медеи, называясь при этом Ниной.

В «Чайке» Александра Бурдонского (ЦАТРА), который за свою жизнь уже семь раз обращался к этой пьесе, в центре Треплев. Хотя есть вполне удавшаяся попытка уделить достаточно пристальное внимание и всем другим лицам «Чайки», чувствуется школа М.О. Кнебель, ученицы Станиславского. Перед нами настоящий актерский ансамбль. Чеховский Гамлет (Андрей Рожковский) вначале по-юношески оживлен и подвижен, потом собран и сосредоточен, всегда в белой рубашке и «офисных» очках. Характер, может быть, и не нордический, но не ощущается ни меланхолии, ни подавленности, ни отчаяния. Кажется, он хорошо пони-

мает, что происходит вокруг него и что он *должен* сделать. Его театральный монолог кажется текстом ученого-футуролога или прозой писателя-фантаста. Не чувствуется и конфликта Треплева с женственной и мягкой Ниной (Ирина Морозова). И самоубийство свое он спланировал и совершил не в состоянии аффекта, но от этого оно не становится менее трагическим. Весь этот спектакль-воспоминание «обрамляют» зажженные свечи, наверное, в память о погибшем молодом художнике — они периодически появляются вдоль авансцены Малого, суженного до камерности, зала и в руках актеров, занятых в «Чайке» (сценография Андрея Климова). Лейтмотивом ностальгически звучит хорошо знакомая фортепианная пьеса Бетховена... К концу спектакля начало казаться, что безвременно ушедший из жизни молодой художник не только герой пьесы, но близкий создателям спектакля человек. А может быть, в каком-то смысле они вспоминают и скорбят о Треплеве в себе?

В небезынтересной «Чайке» молодой режиссер и исполнитель роли начинающего художника Александр Власов (Театральный центр «Амфитрион») тяготеет к приметам искусства начала прошлого века (подзаголовок спектакля — «Декадентская пьеса сочинения Константина Треплева»). На программке слова Евг. Вахтангова: «Пусть умрет натурализм в театре! О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова! Я хочу поставить «Чайку». Театрально. Так, как у Чехова». Нередко отходя от оригинала, автор спектакля в целом придерживается чеховского текста. Уже весьма опытный актер и начинающий режиссер к Треплеву привлекает особое внимание, вызывает к нему и интерес, и сочувствие — он творчески одержим и глубоко разочарован. Ну, а Нина (Елена Игнатьева), напротив, девушка не только изменившая ему, но — будущая Аркадина, в финале она подражает своему идеалу, появляясь в точно такой же чалме, что ее кумир в начале спектакля.

В одной из последних увиденных «Чаек» (тольяттинский театр «Колесо», режиссер Карен Нерсисян) герой спектакля Треплев — не типичный декадент рубежа веков, уверенный в своем предназначении внести вклад в создание нового искусства, но и не молодой неудачник, отдающий себе отчет в собственной несостоятельности как художника и как личности. Молодой актер Антон Иванов играет просто молодого человека Костю Треплева, подающего надежды, влюбленного в молодую девушку Нину (Юлия Киреева) и ищущего себя на литературном и театральном поприще. Вскоре он узнает, какой тернистый путь выбрал и сколько на этом пути разочарований и предательств.

Своего рода центром волжской «Чайки» стала Аркадина (Ольга Самарцева-мл.). Но внимание к

¹ Остроумова-Гутишмидт О. «Я — Аркадина... Не то. Я — чайка...» Беседу ведет Ю. Фридрихштейн. «Современная драматургия», 2010, № 1, С. 202—207.

ней обитателей пьесы и зрителей объясняется не тем, что она претендует на личную драму брошенной возлюбленной и матери, лишившейся сына. Приковывает взор ее поразительная самовлюбленность. Ее не волнуют ни отношения с безвольным Тригоринным, ни судьба ее больного брата Сорина, ни переживания сына. Эту Аркадину интересует *только* она сама.

Режиссер, похоже, увидел в чеховской пьесе о конфликте поколений отцов (матерей) и детей, о непримиримом споре “старого” и “нового” искусства вечную проблему: так всегда было и будет. Не только здесь и сейчас — всегда и везде.

Автор оформления спектакля художник Андрей Климов сочинил такие костюмы персонажей, которые по стилистике можно отнести к концу позапрошлого века, а можно принять за нынешнюю одежду в стиле ретро.

Разреженный предметный мир сцены тоже может ассоциироваться как с ландшафтным интерьером старого имения, так и с нынешним загородным пространством.

Чеховский беллетрист увидел в убитой Треплевом чайке “сюжет для небольшого рассказа”, режиссер спектакля в пьесе Чехова “Чайка” увидел сюжет для театральной притчи.

Три с половиной года прошло с мхатовской премьеры “скандальной” “Чайки” Константина Богомолова, которая отличалась эпатажными ассоциациями сцен из пьесы Чехова с бытовыми приметами 60-х годов прошлого века. То телевизор, показывающий космонавта Гагарина, то сломанный пылесос старого образца, то песни Галича и Окуджавы... Режиссер признавался, что поставил спектакль “вообще не про творчество”: “Я рассматриваю “Чайку” как бытовую пьесу, почти Вампилова”. Когда-то в советские времена ставили Чехова отчасти потому, что запрещен был Вампилов. Но сегодня ставить “Чайку” вместо Вампилова?.. Критика тогда определяла жанр богомоловского чудо-спектакля как “семейный трагифарс” с элементами гиньоля. “Изъять из “Чайки” искусство — все равно, что из “Вишневого сада” тему “Сада” (в широком, духовном ее смысле)”, — писала Т. Шах-Азизова (“Экран и сцена”, 07.10.2011).

Сегодняшний вариант “Чайки” Богомолова в корне отличается от прежнего, хотя большинство исполнителей выходят на сцену в тех же ролях. Сам режиссер комментирует: “Мы сделали семейную драму. Отказались от попытки эпатажа”. Но все же трудно согласиться с критиками, считающими, что это такая “семейная драма”, за развитием которой “следишь словно сквозь замочную скважину”, “к которой прислушиваешься, словно находишься в соседней комнате”. На самом деле присутствие на спектакле можно сравнить с подслушиванием и подсматриванием *читки* пьесы Чехова собрав-

шимися для этой цели актерами, хотя они и не сидят за столом, постоянно движутся, входят и выходят, что проецируется на большой экран задника сцены. Ведь не может быть, чтобы известный скандал между Аркадиной и ее сыном проходил не на повышенных тонах, особенно когда дело доходит до слов “киевский мешанин”, “оборвыш”, “приживал”, “скряга”... А они сидят далеко друг от друга и будто “репетируют”, слегка интонируя ссору; равнодушно-сдержанны обе стороны; сцена тянет лишь на перепалку. Так же как и “жаркое” выяснение отношений Аркадиной и Тригорина. Нина же здесь произносит монолог о “мировой душе” не просто наивно — громко, чеканя каждое слово, как школьница-отличница, наизусть и “с выражением”.

Подобная форма, видимо, своего рода вызов. Режиссер предлагает: хотите точно по тексту без неожиданных, немотивированных вмешательств? Берите. И зритель принимает это режиссерское решение (или отсутствие решения) с удовольствием. Новая версия “Чайки” числится за Театром-студией п/р Табакова, но показывают ее на основной сцене МХТ. Теплый прием большого зрительного зала свидетельствует и о том, что чеховский текст “Чайки” сам по себе и сейчас интересен, особенно, произнесенный такими мастерами, как Олег Табаков (Дорн), Мария Зудина (Аркадина) и актеры “Табакерки”.

Что касается фигуры Треплева, то она, как и в прежней версии, не особенно занимает режиссерское внимание. Игорь Хрипунов в роли молодого писателя не слишком страдает от всеобщего равнодушия, не очень-то увлечен своим кредо в искусстве (“Надо изображать жизнь не такую, как она есть...”), не больно расстраивается, сетуя, что он менее профессионален, чем Тригорин. И, похоже, не любит Нину. Здесь вообще никто никого не любит, нет колдовского озера.

Прежде чем уйти из жизни, закрывшись в платяном шкафу, Константин встречается с Ниной, что оказывается полной неожиданностью и для него, и для зрителей, так как на сцену выходит (по прошествии во время антракта двух лет) совершенно другая актриса в той же роли. Вместо молодой, цветущей и миловидной героини Светланы Колпаковой появляется немолодая, изможденная, на грани анорексии, мрачная и совершенно седая Роза Хайруллина, которая весьма убедительно произносит отчет-монолог о трагическом периоде своей жизни. И после ее ухода не возникает вопрос: “Отчего застрелился Константин?”

Перед нами два крайних варианта — уход как можно дальше от текста и чтение слишком близко к тексту. Было бы интересно года через два-три увидеть третью “Чайку” этого тезки Треплева.

Окончание в следующем номере.



Современной комедии в современном русском театре приходится нелегко. Вроде бы смеяться хотят все. Но искушенный зритель смеется с оглядкой. Ему не каждая комедия подходит. Что позволено французской, итальянской, английской пьесе, русской пьесе не прощается: “Пошлость, какая жуткая пошлость!” Поджаты губы и осуждение.

Рассмешишь гораздо труднее, чем заставить плакать. Зачастую приветствуется холодный, “головной” юмор. Как говорится, все понимаю и посмеиваюсь. А то, что заставляет растягиваться рот в улыбку помимо твоей воли, как-то настораживает. Пугает и напрягает: “Я смеюсь, значит, что-то здесь не так. Наверное, это пошло. Да, точно, очень пошло и глупо. Чехов бы так никогда не написал!”

Да. Чехов так бы не написал. А вас не пугает, что критики и многие зрители любить умеют только Чехова?

В попытке полюбить драматургов-современников замечен Санкт-Петербургский ОН. ТЕАТР. Создатель этого театра Милена Авимская и ее помощница-единомышленник Екатерина Максимова уже шесть лет дают шанс молодым режиссерам, интересующимся современными пьесами. В этом году в ОН. ТЕАТРЕ прошла Лаборатория молодой режиссуры, пьесы для которой были выбраны из богатейшего, без шуток, репертуара журнала “Современная драматургия” и с помощью самой редакции.

Но сначала про сам ОН. ТЕАТР как об уникальном явлении русской культурной жизни. Злоключения его, по-другому не скажешь, начались в 2009 году. Выпускникам режиссерских факультетов предлагалось поставить на базе театра современную пьесу по их выбору. Инициатива для Санкт-Петербурга невиданная, вызвавшая бурную реакцию. Такого театра в городе до этого не было. Два года коллектив мыкался по съемным площадкам, пока не получил помещение на улице Жуковского, 18. Ремонт и благоустройство производились самими сотрудниками те-

Кого боится режиссер? Лаборатория комедий в ОН. ТЕАТРЕ, С.-Петербург

атра. Вскоре подвал превратили в современную театральную площадку с несколькими сценами.

На беду, в квартире этажом выше проживал генерал-силовик, которому не понравилось шумное соседство и он сделал все, что было в его силах, чтобы выселить театр. Увы, он добился своего, и ОН. ТЕАТР снова оказался на улице. (Напоминает недавнюю историю с московским “Театром.doc”, не так ли?)

Руку помощи протянули два питерских театра, вернее, известные режиссеры В. Фокин и Л. Додин, позволившие играть современным пьесам на своих сценах.

Только в 2014 году ОН. ТЕАТР нашел новую площадку по адресу 13-я Линия В.О., 70. Две сцены, которые по традиции сотрудники театра приводят в порядок собственными силами.

Фестиваль комедий — выбор неожиданный, но логичный, как говорит Милена Авимская, которая хотела разобраться, над чем и почему смеется в наше серьезное время театральная публика.

Журнал “Современная драматургия” предоставил внушительный список комедий. Здесь были и проверенные большими залами пьесы, и пьесы совсем новые. Неожиданным оказался выбор режиссеров-выпускников В.М. Фильштинского и А.А. Андреева. “За бортом” оказались репертуарные комедиографы. Режиссеры выбрали комедии, скорее, с приставкой “траги”, позволяющие им, как они полагают, экспериментировать. Что же, это их право.

“Икотка” Владимира Зуева — относительно новая пьеса о том, как в тела двух холостяков вселились духи некоей пары, которая любит друг друга и желает встретиться. Режиссер Руслан Колоусов показал эскиз, наполненный бытовыми подробностями: грязными сковородками, облезлыми дверями и продавленными диванами и прочими признаками одинокой жизни.

История, на бумаге начинающаяся с открытого конфликта, уж очень долго раскачивалась на сцене. Артисты многозначительно одевались-раздевались и ели, прежде чем столкнуться друг с другом нос к носу. Самые удачные моменты пьесы, когда в теле героя начинает говорить женщина, были провалены из-за неудачной игры. Возможно, репетиции улучшат ситуацию, поскольку пьесу приняли к постановке.

“Урожай” Павла Пряжко — одна из самых удачных и кассовых пьес минского драматурга. Режиссер Антон Гриценко прямо перед показом решил вынести действие во двор. Это крайне взбудило публику, которой официально разрешили еще и курить. История группы молодых людей, испортивших одно яблоко и в попытках спасти ситуацию уничтоживших весь урожай, проходила при минусовой погоде. У исполнителей на глазах краснели носы, становясь цветом похожими на искусственные яблоки, развешенные на осине во дворе. Если бы показ эскиза затянулся, дело закончилось бы гриппом и обморожениями, но режиссер и артисты не рассусоливали, взяли бодрый ритм, закончили быстро и изрядно повеселили публику. Есть надежда, что обаяние спектакля не пропадет, когда он передет в закрытое помещение. Пьеса принята к постановке.

Эскиз спектакля “Офицеры двенадцатого года” по пьесе Владимира Овсянникова показывали в зале. Режиссер Максим Гагарский решил не объяснять артистам предлагаемые обстоятельства. Кажется, молодые люди не поняли даже, что они изображают офицеров. Вместо военных по сцене бегали и орали подростки, не знающие, куда деть руки. После показа автору пришлось пересказывать сюжет своей пьесы. Жаль, что эта трогательная и смешная история про двух друзей, пытавшихся найти клад и вставших в результате перед серьезным выбором, превратилась в куций и невразумительный этюд. К сожалению, постановкой этому эскизу стать не суждено.

“Класс Бенито Бончева” Максима Курочкина начинался за здоровье,

а кончился за упокой. Сдержанная, тонкая, полная иронии пьеса о будущем, в котором нет любви, так и не была толком прочитана. Она превратилась в несмешной фарс, который по дороге к финалу становился все громче и громче. Удивляет неумение режиссеров-выпускников рассказать историю, дать понять зрителям, в чем, собственно, дело и о чем идет речь.

Режиссер Антон Оконешиков не захотел встречаться с автором, который все это время был в Питере. Вообще организаторы предлагали всем режиссерам работать вместе с драматургами. Но большинство так и не решилось “посмотреть в глаза живому автору”.

Осенью 2014 года в Самаре прошел XI Всероссийский фестиваль-лаборатория театров для детей “Золотая репка”.

Фестивалю двадцать лет. Поверить в это сложно. Но время летит, мы взрослеем, с трудом замечая, как меняемся сами, как меняется с годами ставший таким привычным и родным фестиваль.

Если говорить канцелярским языком, то надо отметить, что фестиваль был создан на базе театра “СамАрт” практически одновременно с “Золотой маской” как региональный смотр театров для детей и молодежи — вслед за аналогичными фестивалями в Ростове-на-Дону и Екатеринбурге. Правда, наш фестиваль принципиально неконкурсный, здесь не было и нет борьбы за Гран-при и лауреатские звания. Обычно в афише спектакли десяти-пятнадцати театров. Традиционно ничего случайного, необязательного в программе “Золотой репки” нет. Напротив, с годами у фестиваля выработался и свой формат, и свой круг эстетики и методики, и свой круг общения, свой круг единомышленников.

Сергей Соколов, директор театра “СамАрт”:

— Наш фестиваль трансформировался из фестиваля театров Поволжья во всероссийский. Мы работали и как фестиваль разных жанров искусства, а в последние годы при поддержке СТД частью программы стала режиссерская лаборатория. Так в наш театр пришла молодая режиссура. Из заявленных ими на фестивале показов рождаются наши репертуарные спектакли. Две такие работы

И это один из неутешительных выводов лаборатории. Режиссеры почему-то боятся драматургов, пьесы которых они берут. Возможно, это неуверенность в себе, боязнь, что чужое мнение нарушит стройный режиссерский замысел. Но если так, то все показанные эскизы должны были порадовать стройностью и совершенством. Этого, к сожалению, не наблюдалось. Из плюсов показа пьесы Курочкина хочется отметить трактовку образа Бенито Бончева. Режиссер изобразил его одержимым революционером в русском, угрожающем стиле. Однако в остальном эскиз не убедил жюри, постановка не состоится.

“Золотая репка” двадцать лет спустя

в этом году мы представляем на “Золотой репке” — это “Сторожевая собачка” в постановке Евгении Беркович и “Девочка со спичками” в режиссуре Александры Мамкаевой. В 2014 году художественным руководителем нашего фестиваля является драматург Михаил Бартенева, с лабораторией молодой режиссуры и театроведами работает Олег Лоевский.

Четверо начинающих режиссеров — Артем Устинов, Аркадий Королевский, Алессандра Джунтини и Рикардо Марин — за четыре дня создали эскизы спектаклей “Дядя Ваня” и “Палата № 6” Чехова, “Пер Гюнт” Ибсена, “Пещера” Евгения Замятина. Их смотрели и обсуждали эскизы эксперты — драматург Михаил Бартенева (Москва), директор фестиваля “Реальный театр”, театровед Олег Лоевский (Екатеринбург), театральные критики Екатерина Дмитриевская (Москва), Владимир Спешков (Челябинск), Татьяна Тихоновец (Пермь), Марина Дмитриевская и Евгения Тропп (Санкт-Петербург).

Олег Лоевский, театровед:

— Лаборатория молодой режиссуры посвящена русской классике. Надо оговориться: фестиваль проходит раз в два года, а лаборатория в Самаре ежегодная. В этот раз мы не ограничивали молодых режиссеров в выборе материала. Главное — режиссер должен высказаться в показе, присутствовать на его обсуждении, защи-

Помимо эскизов были прочтаны пьесы “Последняя любовь Деда Мороза” Дарьи Верясовой и “Антропология” Александра Строганова. К постановке также принят эскиз режиссера Юрия Николаенко по пьесе Анастасии Мордвиновой “Меры пресечения”.

Комедия — трудный жанр, не прощающий ошибок. Поставить удачный комедийный спектакль — непростая задача. В одиночку здесь не справишься. Нужны единомышленники. Так почему бы режиссерам не взять в союзники драматурга, автора текста, который режиссер по какой-то причине выбрал для постановки. Точно вам говорю: вдвоем веселее.

Родион Белецкий

щаются, практически вести обсуждение. А обсуждения были не всегда восторженные...

Владимир Спешков, критик:

— Аркадий Королевский из Барнаула представил эскиз по “Палате № 6”. Повесть взята не полностью, а частично. Но почему в этом эскизе за троюками и эгами теряется неясность режиссерского высказывания? Мне с детства говорят, что вся Россия — это сплошная палата № 6, у меня уже оскомила от этого. И что дальше?..

Евгения Тропп, критик:

— Рикардо Марин сумел очень точно передать атмосферу прозы Евгения Замятина. В этом эскизе нет ярких событий, но показаны душевные переживания главного героя. Я согласна с коллегами, считающими, что исполнительнице женской роли не надо играть только жертву и несчастье. Может, в конце стоит сыграть радость. В этом эскизе есть понимание того, как работать с актерами, временем и пространством.

Марина Дмитриевская, критик:

— Нельзя взвесить на весах, что более ценно и полезно на фестивале — спектакли из афиши или эскизы, созданные молодыми режиссерами за несколько дней в рамках лаборатории. Порыв и желание должны быть подкреплены и закреплены, если из этого эскиза будет выращен спектакль. Нам предложили решить текст Чехова через театр Брехта, совместить площадной театр с попыткой передать социальный ожог и показать, что все вокруг — ужас.

Окончание на с. 262

История. Библиография

Натэлла Башинджагян Драмы революции

Имя Станиславы Пшибышевской прозвучало в польской художественной культуре в конце 1920-х годов. В мечтах пылких и, как позже выяснится, мучительных и несбыточных молодой писательнице грезилось появление ее имени на польских театральных подмостках: “Я жажду <...> сцены больше, чем спасения души”, — признавалась она в одном из писем.

Человеком, открывшим драматургический дар Пшибышевской, был выдающийся польский режиссер своего времени Леон Шиллер. Ему на суд Станислава прислала в 1927 году свою первую пьесу и получила вскоре обнадеживающий ответ: “Считаю, что и пьеса, и автор вполне могут заинтересовать сегодняшнего зрителя. Замысел оригинальный, идеология — мощная”. Замечание относилось к одноактной пьесе “Девяносто третий” (1925), которой начиналась задуманная трилогия о Великой французской революции. Второй и самой большой драме этой трилогии, “Делу Дантона”, Леон Шиллер решительно отдал предпочтение в сравнении с известными европейскими пьесами на ту же тему — “Смертью Дантона” Георга Бюхнера и “Дантоном” Романа Роллана. Надежды Пшибышевской крепки. “Драма — мое королевство”, — писала она уже в 1929 году в доверительном письме к близкой родственнице.

Однако путь “Дела Дантона” на польскую сцену 1930-х годов был нелегким, а в ощущении самой Пшибышевской — катастрофичным. Две постановки, в 1931 году во Львове и в 1933-м в Варшаве, вскоре сошли с афиши, хотя принадлежали известным режиссерам. (Относительно львовской премьеры пресса и публика впрямую упрекали руководство городского Большого театра в нескрываемом предпочтении “кассовых опереток” серьезному репертуару.)

Леон Шиллер, не сумев в силу ряда не зависевших от него причин поставить “Дело Дантона”, упорно не расставался с пьесой и возил ее с собой повсюду — от Варшавы до Лодзи, от Лодзи до Львова, а оттуда снова в Варшаву...

Так или иначе, чаемое молодой писательницей успешное сценическое воплощение “Дела Дантона” при ее жизни не состоялось. Она умерла молодой, в тридцать четыре года, так и не увидев нового сценического рождения своего детища, которое состоялось уже после Второй мировой войны.

Станислава Пшибышевска была внебрачной дочерью чрезвычайно популярного в начале XX века писателя Станислава Пшибышевского и молодой польской художницы, учившейся в Париже, Анели Пайонк.

Бурная личная жизнь Пшибышевского не раз становилась объектом общественных пересудов и

питала сюжетами его собственные литературные произведения, в особенности — пользовавшиеся огромным успехом модные тогда модернистские драмы. Но его громкое литературное имя ни в чем не облегчило жизни ни художнице Анеле Пайонк, ни ее маленькой дочери, родившейся в Кракове в 1901 году. После ранней смерти матери Станислава воспитывалась родственниками. До семнадцати лет она жила в Париже и Вене, свободно владела тремя европейскими языками, рано по любви вышла замуж и рано, в двадцать четыре года, овдовела. Оставшиеся ей десять лет жизни она провела в Гданьске, живя в бараке, где по ночам напряженно работала: писала драмы и повести, редко печатаясь, не пользуясь литературным признанием, боля и голодая, не желая принимать ничьей помощи. Умерла она в полном одиночестве и была похоронена в Гданьске на кладбище “для лиц без вероисповедания”, которое вскоре, в результате военных событий 1944—1945 годов, было фактически стерто с лица земли.

Великой французской революцией, грянувшей в 1789 году, Станислава Пшибышевска интересовалась с юных лет. Она перечитала множество французской и другой европейской литературы на эту тему и в результате хорошо ориентировалась в том обилии трагических событий, которые наполняли бурные 1789—1794 годы и были затем более или менее объективно (а иногда совсем необъективно) описаны историками. Основными источниками знаний на эту тему ей, по-видимому, служили книги французского историка Альбера Матъеза, автора работ о Дантоне и Робеспьере, а также трехтомной монографии “Французская революция”, изданной в 1922—1927 годах. Более всего писательницу интересовали *характеры* участников революции. Она стремилась постичь явные и скрытые (порой подсознательные) побуждения этих людей, оставшихся для нее абсолютно живыми, несмотря на стосорокалетнюю историческую дистанцию. Она обнаруживала и распутывала сложные сплетения объективных обстоятельств и субъективных интересов в поведении роялистов и якобинцев, умеренных и радикальных, “своих” и “чужих”.

Не только психологическое, но и, глубже, *психическое* состояние человека в кризисной, “пограничной” ситуации опасности, под надвигающейся тяжестью необратимости выбора — вот на чем фокусировалось внимание Станиславы Пшибышевской.

Особенности поведения человека, поставленного на грань между жизнью и смертью в эпоху катастрофических (но и великих по масштабам) перемен, так интриговавшие молодую писательницу, проступали уже в первой драме задуманной трилогии о Великой французской революции — пьесе “Девяносто третий”. Это была драма камерная, одноактная, разыгранная в малой группе персонажей (всего пять человек) и совсем небольшом пространстве скромной парижской мансарды. Первые эпизоды действия падают на середину июля 1793 года — день торжественных похорон Жана-Поля Марата, убитого молодой роялисткой Шарлоттой Корде. Народ Парижа в скорби и молчании провожает в последний путь своего вождя. А в бедной мансарде, откуда видны нескончаемые толпы парижан, назревает своя трудноразрешимая внутрисемейная коллизия. Здесь скрывается от якобинских властей благородный аристократ граф де ля Мег вместе с дочерью Мод и сыном Дени. Мод, молодая и пылкая, жаждет узреть подлинного героя, достойного величия переживаемого момента. Но она не видит такого героя ни в брате, умеренном жирондисте, ни даже в женихе, якобинце Жоссе, деятельном и честном труженике революции. Разочарованная в них, экзальтированная Мод решает подвергнуть испытанию собственного отца. Считая его трусливым монархистом, тайно мечтающим сбежать из Парижа, она подкидывает компрометирующее отца письмо жениху-якобинцу, а затем ожидает ареста отца, надеясь властью упиться зрелищем его чисто сословной аристократической трусости.

В этом сложносочиненном конфликте можно уловить некоторые автобиографические моменты. Так же как и ее героиня, Станислава в детстве и ранней юности буквально боготворила отца, хотя видела его крайне редко. Но в обстоятельствах резко изменившейся жизни, насыщенной революционными событиями, безграничная и по существу иррациональная любовь Мод к отцу превращается в столь же безграничную и иррациональную ненависть. Мод заболевает ею как необъяснимой горячкой. Пшибышевска иллюстрирует трудно поддающуюся пониманию, экзальтированную неприязнь героини к близкому человеку детально выписанными авторскими ремарками.

Но драма “Девяносто третий” была только нача-

лом пути. Очень скоро Пшибышевска, не отказываясь от сильных сторон своей писательской манеры от углубленного, разработанного во множестве мелких и даже мельчайших подробностей физических состояний и действий, психологического анализа (анализа со многими поворотами) — избавляется от модернистского увлечения роковыми характерами, от флера таинственных непостижимостей, от мотивов inferнальных страстей. Проходит всего три года и уже написано “Дело Дантона”: не теряя интереса к событиям Великой французской революции, польская писательница перенаправляет всю энергию своей пронизательности, всю способность пластической лепки живых характеров с персон вымышленных, выдуманных — на героев реальных, *non fiction*, и выбирает исторических действующих лиц среди *живых людей* конкретных времени и места.

Не становится ли именно поэтому авторская задача много сложнее? Выбирая героями исторически достоверных людей, драматург сознательно ограничивает полет своей фантазии. Допустимый лимит “домыслов” здесь ограничен.

Пшибышевской предстояло совершенно явственно, или, как сказали бы сегодня газетчики, “транспарентно”, определить свое отношение к главным действующим лицам: Дантону и Робеспьеру. Между тем, отношение к ним со стороны исторической науки менялось. Менялось и во второй половине 1920-х годов, когда писалась драма, менялось и позже. Если в “Смерти Дантона” Бюхнера, как и в “Дантоне” Роллана, просматривается антиякобинская позиция, то Пшибышевска выбирает свою, совершенно иную. Она все время помнит о том, что в 1792 году, когда возникла якобинская фракция в Конвенте и создавался Клуб якобинцев (а его главой вначале был Дантон), Робеспьер занимал центристскую позицию между двумя антагонистическими лагерями — прагматичными, искавшими компромисса дантонистами и крайне левыми радикалами-эбертистами, никаких компромиссов не искавшими. Она помнит, что до момента ликвидации эбертистов Робеспьер пытался избежать террора. Между тем, революционный террор в 1792 году принял не только крайне жестокие, но и прямо-таки иррациональные по масштабам формы: в течение пяти—шести дней пресловутой “сентябрьской резни” санкюлотами были убиты в тюрьмах свыше 1200 политических заключенных. К этим преступлениям, к этим эксцессам восставшей уличной толпы Робеспьер, возможно, отношения не имел. Более того, он пытался



помешать усилению террора в Париже и во всей Франции (к примеру, не давал приказа о кровавом усмирении восставшего Лиона); до последней минуты надеялся на “завоевание” самого Дантона для целей якобинской революции, как он их понимал. Но неумолимая логика революционных потрясений — разбушевавшиеся восставшие массы, неизбежные внутрифракционные разногласия и расколы, ненадежность вчерашних политических друзей и разраставшиеся враждебные группировки — все больше склоняла Робеспьера к якобинской диктатуре, и он не успел остановить губительную силу этих потрясений. Не успел или не сумел? 27 июля (9 термидора) 1794 года он вместе с Сен-Жюстом был схвачен на заседании Конвента, ранен, предан Трибуналу и на следующий день казнен.

Станислава Пшибышевска почти любила Робеспьера. Но старалась сохранить объективность, вырисовывая его характерологический портрет. Сочетание магнетической притягательности с едва уловимым отталкивающим впечатлением она считала чисто индивидуальной, труднообъяснимой особенностью этого характера. Характера, несомненно, трагического.

В драме “Термидор”, последней драме трилогии, Пшибышевска впервые дает подробный очерк внешности Робеспьера и Сен-Жюста.

Сначала “за сценой быстрые, тихие шаги”, затем “Сен-Жюст входит медленно, бесшумно. <...> Равнодушное бледное лицо. Красив невероятной, чарующей, но глубоко несимпатичной, какой-то слишком совершенной красотой. <...> Длинные, спадающие на плечи черные волосы; черные, мутные от усталости бездонные глаза; легкая темная поросль на нежном, почти ангельском лице; лоб — вызывающе белый, как и руки — вполне мужские, но с длинными, тонкими и нервными пальцами. <...> Может сойти (в спокойную минуту) и за беззаботного студента, и за утонченного потомка дворянского семейства, и за сумасброда. Тот, кто не слышал его речей в Конвенте, может ошибиться и посчитать его мечтателем. И даже Адонисом с нежным сердцем”.

Вскоре вслед за Сен-Жюстом в ту же комнату войдет и Робеспьер: “не так эффектно, как Сен-Жюст, но поражая всех такой естественной, такой само собою разумеющейся простотой, как будто он вернулся в мастерскую, из которой недавно вышел”. И так же как Сен-Жюст, он привлекателен и вместе с тем почти антипатичен. В зависимости от обстановки “он мог казаться то бестелесно-легким <...> то сухой мумией, то мягким тигром <...>. Очертания губ, без жалости и без жестокости, рот прочерчен безразличной горизонтальной линией, в углах его — твердая и острая решимость”. В “Термидоре” снова возникают “светло-зеленые глаза” и чаще, чем в “Дантоне”, звучат английские слова и даже фразы (согласно некоторым данным Робеспьер имел ирландские корни).

По-разному и в разных поворотах рисунка этих героев, Пшибышевска-драматург придерживалась закона: “впечатление от личности располагается по линии всей полноты всей психики, а не на двух про-

тивоположных полюсах”.

В “Термидоре” звучит чрезвычайно важный разговор Сен-Жюста с Робеспьером, скорее всего, последний. Последний, потому что происходит в июле, 7-го числа, то есть за три дня до их смерти.

Сен-Жюст и Робеспьер назначили свидание друг другу в Комитете Общественного Спасения; здесь и звучит их диалог о целях революции. Сен-Жюст, “солдат Республики”, удачливый и храбрый офицер (а может быть и одаренный тактик и стратег), искренне желает одного: распространения революции вширь (к примеру, в Бельгию, где он победно воевал). Робеспьер иначе смотрит на эту ситуацию, иначе оценивает ее зловещий смысл: “Оборона неизбежна для революции, она — само здоровье, но наступление — яд. Защищаться — да, но рвать на части соседей — не позор ли? <...> Прекрасный способ воспитать Европу в любви к свободе!” Отрекаясь от “революции на экспорт”, Робеспьер пытался, согласно Пшибышевской, закрыть (или прикрыть?) кровавую страницу революционного террора. Попытка запоздала.

Мысли Робеспьера пугают его друга, ответить ему нечем, но он потрясен каким-то “новым”, не до конца ему понятным Робеспьером. Этот “новый” Робеспьер тем временем созрел уже в конце “Дантона”. Пути террора, как и пути захватнических войн, прорисовались в конце концов в трилогии как тупиковые. Возможно именно поэтому драма “Термидор” так и осталась незавершенной.

В “Термидоре” фактически написан сценарий особого драматического зрелищного жанра, в годы Пшибышевской еще не существовавшего: жанра телевизионного спектакля (крупные планы лиц, мимики, жестов). Пшибышевска угадала его с опережением времени, это было ее открытие.

Многие факты из исторической литературы в драмах Станиславы Пшибышевской зажили своей жизнью, обрели плоть и кровь сценических событий. И не случайно один факт, а может быть миф, приписан горьким эпилогом к ее любимой драме о Дантоне и Робеспьере: “В своем пророчестве Дантон ошибся ненамного: 9 термидора 1794 года Робеспьер, Сен-Жюст и их ближайшие сторонники были схвачены на заседании Конвента и вскоре казнены. <...> Исчез и дом на улице Сент-Оноре, 398. Найти его не представляется возможным, хотя вся улица, застроенная старинными домами, сохранилась. По преданию, однажды ночью рухнул подпол, и дом, осев, ушел под землю”.

Станислава Пшибышевска, живя в бараке в Гданьске, по-своему была отшельницей. Но степень гражданской вовлеченности в события “сегодняшнего дня”, и градусом тревоги за *эту* день она могла поспорить с любым из современников. Источником ее тревожных знаний (не только “информации”) ей служили журналы и

газеты на многих языках. Из них она черпала “пригоршнями” (как признавалась в письмах) массу сведений о беспокойном мире конца 1920—начала 1930-х годов. Чутье и интуиция, совершенно особый нерв отзывчивости к чужим страданиям давали ей *понимание* причин большого неблагополучия, надвигавшегося на Европу. И не только на Европу. В мае 1927 года она писала отцу: “Даже жить не хочется. <...> Напрасно я стараюсь убедить себя: еще одна, вторая, и еще более страшная война, чем Первая, не может разразиться, наступить так скоро, через каких-то пару лет после той, Первой”. Но убедить и успокоить себя не удавалось. В том же году она писала известному писателю Антонию Слонимскому: “Мы живем в ужасном веке, в ужасном мире, и сами мы ужасны. Зло множится с невероятной силой везде — в дошкольном образовании, в правительственной диктатуре, в таможенной политике, в политике церковной, в суде и в профсоюзах, в Женеве и в Париже, в Маньчжурии и на Суматре. <...> Что нам остается? Смотреть спокойно и дуреть или — бороться. Сосредоточить весь смысл жизни в силу удара”. Пройдет пять лет, и в мае 1933 года она так отзовется на захват власти Гитлером: “Мы, род человеческий, все под несчастною звездой. Ужасная судьба Германии — голодная горячка... <...> И какое нас тут, в Гданьске, ждет будущее, если нацисты захватят власть, а ведь они ее захватят почти что обязательно...”

Новая жизнь драматургии Пшибышевской наступила в 1967 году. В тот год режиссер Ежи Красовский поставил “Дело Дантона” на сцене вроцлавского Польского театра. Но сначала он обнаружил объемистую пачку перевязанных шнурком исписанных, исчерканных страниц, пылившихся в углу библиотеки. “Только человек, привыкший по долгу службы читать несметное количество графоманских текстов, поймет меня, — признался он впоследствии. — Передо мною была драма”. А ведь он искал ее не один год: слух о потерянном наследии Станиславы Пшибышевской существовал.

Поставив “Дело Дантона” первым на послевоенной польской сцене, Ежи Красовский заслуженно собрал восторженные отзывы и критики, и зрителей (автором сценографии и костюмов была Кристина Захватович, музыку написал Адам Валацинский; оба они еще долго пожинали театральные лавры). Немного позже Красовский поставил также две другие драмы трилогии: “Девяносто третий” на телевидении и “Термидор” на сцене.

Вскоре последовали, одна за другой, новые постановки “Дела Дантона”, в том числе в Гданьске, на сцене театра “Побережье” (1972, режиссер Марек Окопинский).

В 1975 году на сцене театра “Повшехны” (“Общедоступный”) в Варшаве появилась постановка Анджея Вайды. Это был спектакль масштабный, захвативший часть фойе (солдаты с трехцветным флагом у дверей “Конвента” — зрительного зала), с превосходным (как, кстати, и у Красовского) актер-

ским ансамблем исполнителей. Предваряя появление премьеры, Вайда признавался в одном из интервью: “Постановка этой прекрасной драмы — самое трудное театральное предприятие, на которое я когда-либо решался”. А в 1982 году он снял фильм “Дантон” (в сотрудничестве с Францией), где роль заглавного героя сыграл Жерар Депардьё. Роль Дантона — одна из лучших в обильном списке работ именитого актера. В роли Робеспьера выступил известный краковский актер Войцех Пшоняк, уже прославившийся к тому времени в шекспировских спектаклях Конрада Свинарского и в фильме Вайды “Земля обетованная” (кстати, он удивительно похож на описание Робеспьера в “Термидоре”). Анджей Вайда сохранил конструкцию произведения Пшибышевской и текст — как краткие реплики, так и длинные монологи.

В 2008 году “Дело Дантона” поставил на сцене Польского театра во Вроцлаве режиссер нового поколения Ян Клята. Его спектакль был выдержан в стилистике хаоса, неразберихи, намеренной “неряшливости” как в сценографии, так и в костюмах. Отношения между людьми — в духе вульгарной склоки. Революция — бедняцкий бунт, нелепый, грязный акт. В самом начале действия немутый и небритый Робеспьер в облезлом камзоле спит в старой нечистой ванне со свешенной за борт рукой (мы, разумеется, улавливаем сходство со знаменитой картиной “Смерть Марата” Ж.-Л. Давида) в каком-то хлеву, а может быть, сарае. На самом деле это его дом. Он расположен в левой части сцены. Дантон обитает напротив — в правой части, живет получше, побогаче, но тоже, в общем, в халабуде с каким-то перекошенным окном... Их драматичный диалог в “Кафе де Фуа”, разыгранный и Вайдой, и Красовским на высоте “момента истины”, для Кляты — громкий эпизод, возможно главный, но сильно сниженный, как и вся драма. Режиссер поднимет их обоих... на крыши развалюх, где оба проживают, и даст им накричаться влать в соседской переключке-перебранке. Казнь дантонистов порождает всеобщий хаос: валится фанера домов-сараяв, падают строения возведенного суда, Конвента... Франции. Все это, конечно, не лишено смысла. Но смотрится с трудом.

На нашей сцене театральная судьба “Дела Дантона” не складывалась. Тема Великой французской революции не пользовалась спросом (хотя ознакомительный перевод был мне заказан Министерством культуры давным-давно). Когда-то роль Дантона в этой пьесе хотел сыграть великий Борис Ливанов. Потом задумал поставить пьесу в театре “Современник” Анджей Вайда и, приезжая в Москву, обсуждал эту возможность. Дальше — тишина.

Уроки Французской революции — великие уроки. С этим никто не спорит, но никто и никогда на этих уроках не учится.

Александра Дунаева

Франк Ведекинд и Россия

Франк Ведекинд (1864—1918) известен в нашей стране главным образом как автор пьес “Пробуждение весны” (1891) и “Дух Земли” (1894). Между тем, это классик немецкой литературы XX века, который стоит в одном ряду с Герхартом Гауптманом, Бертольтом Брехтом и Хайнером Мюллером. Его перу принадлежит более двадцати пьес, а также сборник рассказов, стихи, пантомимы, инсценировки и песни для кабаре, многочисленные драматические фрагменты и наброски, дневники. Самое известное создание Ведекинда — Лулу, героиня пьес “Дух Земли” и “Ящик Пандоры”.

Сценическая история драматургии Франка Ведекинда насчитывает более ста лет. Пьесы его были восприняты современниками далеко не сразу, но первые же обращения к ним режиссуры дали блестящие результаты. В 1906 году “Пробуждение весны” поставил в Немецком театре (Deutsches Theater) великий Макс Рейнхардт, прерывая тем самым “бойкот”, объявленный критикой “эпатажной” и “посредственной” драматургии мюнхенского “скандалиста”. По свидетельству известного рейнхардтовского актера Эдуарда Винтерштейна, “Пробуждение весны” с Александром Моисси в роли Морица в течение нескольких лет занимало в театре главенствующее положение. “Какие бы пьесы ни ставились на этой сцене, “Пробуждение весны” снова и снова всплывало на поверхность”¹. После успеха рейнхардтовского спектакля Германия буквально заболела Ведекиндом, и постановки его пьес на столичных и провинциальных сценах исчислялись сотнями.

Россия переживала бурное увлечение Ведекиндом накануне Первой мировой войны. В своей монографии исследователь творчества Ведекинда Ханс-Йохан Ирмер отмечает, что Россия выказала больший интерес к драматургии Ведекинда, чем другие страны². И действительно, количество переводов “самого объективного из писателей” на русский язык впечатляет. В период с 1907 по 1912 год было создано порядка сорока русскоязычных интерпретаций различных произведений Ведекинда, главным образом, раннего периода творчества. Основной массив переводов пришелся на 1907 — 1908 годы. В 1907-м вышел первый том собрания сочинений Ведекинда, в который вошли пьесы “Дух Земли” (пер. Р. Бреннер), “Ящик Пандоры” (пер. А. Торского), “Пляска мертвых” (пер. М. Ярцевой). Собрание сочинений так и не было издано, вместо него появился двухтомник издательства “Шиповник”³, но сама идея его создания свидетельствует о

высоком интересе к Ведекинду. Наибольшей популярностью пользовалась пьеса “Пробуждение весны” — из шести вариантов перевода выделяется работа Ф. (псевдоним известного поэта и писателя Федора Сологуба), а также жесткий, близкий к оригиналу перевод Евгения Маурина. Современники с удовольствием переводили также “Kammersänger” (шесть переводов⁴), “Der Erdgeist” (пять переводов), “Die Büchse der Pandora” (три перевода), “Der Totentanz” (три перевода), “Die Zensur” (три перевода), “Музыку” (три перевода). Не остались без внимания ранняя пьеса Ведекинда “Die junge Welt” (два перевода), “Цензура” (два перевода) и “Der König Nikolo, oder So ist das Leben” (два перевода). Знаменитый “Маркиз фон Кайт” удостоился лишь одного перевода, как и “Hidalla”.

Если стихи Ведекинда практически не переводились, то прозу издавали охотно. Сборник “Княжна Русалка” был впервые напечатан в петербургской типографии EOS в переводе Оскара Норвежского (О.М. Картожинского), много сделавшего для популяризации немецкого автора в России. В частности, его перу принадлежит первый перевод пьесы “Цензура” и ряд заметок в художественных журналах авангардной направленности о жизни и творчестве Ведекинда. “Княжна Русалка” была издана два раза целиком, а затем в пяти вариантах небольшими брошюрами с избранными рассказами — чаще всего это были приложения к толстым журналам. Новеллу “Минне-Гага, или О физическом воспитании молодых девушек” в чопорном Петербурге издавать, по-видимому, не решились — обе книги вышли в 1908 году в московских издательствах. Как видим, несмотря на большое количество переводов, многие из них дублируют друг друга. Вместе с тем, огромный пласт наследия Ведекинда до сих пор не имеет русского аналога: поэзия, позд-

¹ Винтерштейн Э. Моя жизнь и мое время. Л.: Искусство, 1968. С. 330.

² Irmer H.-J. Der Theaterdichter Frank Wedekind. Berlin: Henschelverlag, 1975. S. 17.

³ Ведекинд Ф. Пьесы. Кн. 1—2. СПб.: Шиповник, 1908. Кн. 1: Гидалла: Пьеса в 4-х актах. Пер. Л. Василевского; Музыка: Картины в 4-х актах. Пер. З. Венгеровой. 136 с. Кн. 2: Лулу: Драмат. произведение в 2-х ч.: Ч. 1.: Вампир (Дух Земли): Трагедия в 4-х д.с прологом / Пер. Вс. Мейерхольда. Пролог и эпиграфы в пер. С. Городецкого; Ч. 2.: Ящик Пандоры: Трагедия в 3-х д. / Пер. П. Гиберман. 220 с.

⁴ Первый русский перевод этой пьесы создал Вс. Мейерхольд в 1903 году, открыв тем самым историю бытования ведекиндовской драмы в России.

ние пьесы, включая “Франциску”, пантомимы, произведения для кабаре неизвестны русскому читателю.

Мода на Ведекинда в России схлынула так же быстро, как и пришла, уступив место забвению. Со времени громкой премьеры “Пробуждения весны” в режиссуре Всеволода Мейерхольда 1907 года на подмостках появилось только четыре спектакля по “Пробуждению весны” и столько же — по дилогии “Лулу”¹. Восемь постановок за столетие. В Германии только с 2003 по 2009 год было создано не менее двадцати драматических спектаклей по пьесам дилогии и более пятнадцати вариаций “Пробуждения весны”².

Также после 1912 года не было создано ни одного нового русского перевода какого-либо из текстов Ведекинда.

Чем объяснить столь очевидную холодность русской театральной режиссуры к его пьесам? Разумеется, свою роль сыграла советская цензура, однако нам не удалось установить ни одной попытки осуществить постановку какой-либо драмы Ведекинда в период с 1924 года (спектакль “Ящик Пандоры” Василия Сахновского в возрожденном им Театре им. В.Ф. Комиссаржевской) вплоть до спектакля Романа Виктюка “Пробуждение весны” 1999 года. Вероятно, ответ на вопрос нужно искать в реакции русских современников Ведекинда и реалиях культуры рубежа XIX—XX веков.

Знакомство российского театра с драматургией *infant terrible* немецкой литературы стало возможно благодаря режиссеру-реформатору Всеволоду Мейерхольду. К драматургии Ведекинда Мейерхольд впервые обратился в 1903 году. Для режиссера это было время поисков “пути сценического воплощения символической

драматургии”. Он намеревался “продвигаться постепенно”, “сосредоточиться преимущественно на новейшей западной драме”³. Мейерхольд перевел “*Der Kammersänger*” под названием “Придворный солист” и включил пьесу в репертуар своего театра. Спектакль прошел в Тифлисе 25 февраля 1905 года, в один вечер с пьесой “Акробаты”. По воспоминаниям исполнителя главной роли И.Н. Певцова, главное в нем было — “две враждующие между собой и в то же время одна другую питающие стихии: художник и человек”⁴. В планы Товарищества новой драмы⁵, которое возглавлял Мейерхольд, наряду с классической режиссер включил пьесы А. Стриндберга, М. Метерлинка, С. Пшебышевского, А. Шницлера. Эти же имена можно отыскать и в репертуарных планах Студии на Поварской⁶, программу которой Мейерхольд разрабатывал совместно со Станиславским, в основном по переписке, еще будучи занятым в Тифлисе (в сезон 1904 / 1905). Тиф-

лисский и предшествующий ему херсонский сезоны Мейерхольда — этап подготовки к эксперименту в поиске условного языка сцены⁷, начало исследования режиссером потенциала театрального гротеска. В своей программной статье “Балаган” (1912) Мейерхольд объединил Ведекинда с Сологубом и Блоком, отнеся их пьесы к драматургии, организованной принципом гротеска: “Гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собой только натуральное <...> А. Блок (“Незнакомка”, первый и третий акты), Ф. Сологуб (“Ванька-ключник и паж Жан”), Ведекинд (“Дух Земли”, “Ящик Пандоры”, “Пробуждение весны”) сумели удержаться в плане

реалистической драмы, по-иному отдаваясь быту. И помог им в этом гротеск, с помощью которого им удалось достичь в области реалистиче-



¹ “Дух Земли” (“*Erdgeist*”, 1895), “Ящик Пандоры” (“*Die Büchse der Pandora*”, 1904).

² По данным национального театрального портала Германии: www.theaterportal.de.

³ Мейерхольд Вс. Наследие 2: Товарищество новой драмы; Создание Студии на Поварской. Лето 1903 — весна 1905. М.: Новое издательство, 2006. С. 83.

⁴ Там же. С. 86.

⁵ Товарищество новой драмы — театральный коллектив, образованный в 1902 по инициативе В. Э. Мейерхольда и др. и существовавший до 1907 г. Театр открылся в Херсоне в 1902 пьесой Чехова “Три сестры”. После Херсона Товарищество работало в Николаеве, Севастополе, Тифлисе, Полтаве. Организаторы стремились создать передовой в идейном и художественном отношениях театр. Вначале товарищество следовало принципам МХТ, но в последующие годы Мейерхольд осуществлял здесь свои поиски в области условного театра.

⁶ Студия на Поварской — экспериментальная театральная студия в Москве, существовавшая в мае — октябре 1905 года. Инициатором создания Студии был К. С. Станиславский, которого постановки пьес М. Метерлинка и Г. Ибсена в Московском Художественном театре побуждали искать способы “передавать сверхсознательное, возвышенное, благородное из жизни человеческого духа”. Создавая Студию, он выносил свои эксперименты из стен Художественного театра.

⁷ По мнению Г.В. Титовой — языка театрального модерна. По мнению А.И. Жеребина — языка символистского театра. (См.: Титова Г.В. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к условному театру. СПб: Изд-во СПбГАТИ, 2006. 176 с.; Жеребин А.И. Мейерхольд и Ведекинд // Литература в контексте художественной культуры. Вып. 1. Отв. ред. д-р филолог. н. А.М. Фурсенко. Новосибир.:Изд-во Новосибир.ун-та. 1991. С. 39—47.)

ской драмы необыкновенных эффектов”¹.

“Придворный солист” был не единственной постановкой по Ведекинду, которую осуществил Вс. Мейерхольд. В течение 1904—1905 годов он вел упорную борьбу с царской цензурой за право сыграть переведенную им под названием “Вампир” пьесу “Дух Земли”, но от этого спектакля режиссеру пришлось отказаться. Проволочки с цензурой длились целый год, и в марте 1905-го текст вышел с большими сокращениями, неприемлемыми для Мейерхольда. Опубликован “Вампир” был только в 1908 году, пролог перевел поэт Сергей Городецкий, в то время примыкавший к кружку символистов Вячеслава Иванова, хотя изначально это должен был сделать другой поэт-символист, Михаил Кузмин. Сыграть спектакль удалось лишь во время гастролей Товарищества новой драмы 1908 года в Минске и Витебске. Судя по описанию самого Мейерхольда, “Вампир” был выстроен по законам яркой, условной театральности: “Японский метод передавать зрителю музыку настроений, музыку ярких красочных пятен. Стушеваны не только декорации, но и аксессуары. Звучат одни пятна, как у Малевича. Этот прием очень подошел к Ведекинду”². Однако заметным событием постановка не стала: Любовь Дмитриевна Блок сообщила в своем письме к мужу, что успех был средний³.

Поводом к широкой дискуссии вокруг Ведекинда послужила другая работа Мейерхольда — “Пробуждение весны”. К этой пьесе он решил обратиться, побывав на берлинской постановке в апреле 1907 года. После тяжелой борьбы с цензурой 15 сентября 1907 года режиссеру все же удалось открыть этой пьесой второй сезон в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской на Офицерской⁴, в котором он тогда служил. Практически сразу в Москве в Театре Корша вышел спектакль Николая Синельникова, также по “Пробуждению весны”. Обе постановки пользовались необыкновенной популярностью — они, по свидетельствам современников, собирали полные залы в основном молодежной аудитории.

Реакция последовала сразу — от восторженной до резко отрицательной.

К первой можно отнести заметки Оскара Норвежского. В журнале “Театр и искусство” за 1907 год он рисует обаятельный портрет Ведекинда, циника с нежной душой: “Во всей фигуре его, плотной, крепкой, в характерном бритом лице, в крепко стиснутых томных, чувственных губах его, в прищуренном взгляде небольших серых глаз его из-под пенсне — чувствуется какое-то полупрезрительное, полунасмешливое отношение к людям, к жизни, к

самому себе. <...> Прожив несколько лет за границей, я встречал многих видных писателей. Но никто из них не производит на меня такого сильного впечатления своей личностью, как Ведекинд. Что-то обреченное и до ужаса трагическое чувствуется во всем существе его”⁵. Осип Дымов в серии своих статей отметил новые темы — Города и Пола, которые ввел в литературный обиход Ведекинд⁶.

На вопросе пола следует остановиться подробнее, потому что отношение к сексуальности в России непосредственно связано с восприятием русской (и, позже, советской) интеллигенцией идей Ведекинда. С нашей точки зрения, эта тема достойна отдельного исследования, тем более что о проблеме эротического в эпоху fin de siècle отечественное искусствоведение до сих пор целомудренно отталчивается. Большой интерес представляет поэтому книга Ольги Матич “Эротическая утопия”, посвященная русскому декадансу рубежа веков, эротическим утопиям, пропущенным через апокалиптическое видение эпохи. “Изучение жизненных практик декадентов-утопистов, — пишет Матич, — выявляет существенное различие между русскими и западными представлениями о сексуальности. Если Фрейд и большинство тогдашних европейских психоаналитиков относили сексуальное влечение к индивидуальному бессознательному, то авторы русской утопии предложили теорию эротической любви, выходящую за рамки индивидуального и сосредоточившуюся на коллективном за пределами семьи. В какой-то мере различные подходы к личности и семье в эпоху fin de siècle можно объяснить фактическим отсутствием в русской культуре буржуазного индивидуализма <...> Основное отличие русской эротической утопии от теории Фрейда заключается в том, что она опирается не на индивидуальную психологию, а на глубоко религиозное утопическое видение жизни”⁷. В этом контексте ясно, почему для большинства русских символистов (а именно они вслед за Владимиром Соловьевым стали основными творцами “русской эротической утопии”) Ведекинд стал воплощением буржуазной сытости и эпигонства.

Хорошо известна разгромная рецензия Александра Блока, в то время лидера молодых символистов, на “Пробуждение”. Именно его мнение, весьма авторитетное для русской культурокритической мысли, во многом определило не только судьбу спектакля Мейерхольда, но и судьбу Ведекинда в России. В своей коротенькой статье Блок

¹ Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. М.: Искусство. 1968. Т.1.1891 — 1917. С. 226.

² Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. Т. 1. 1891—1917. С.111.

³ См.: Галанина Ю.Е. Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 86.

⁴ Драматический театр, открытый в 1904 году в театральном зале петербургского Пассажа актрисой Верой Федоровной Комиссаржевской (1864—1910) для постановки современного репертуара.

⁵ Норвежский О. Франк Ведекинд (Силуэт) // Театр и искусство. 1907. № 45. С. 741—742.

⁶ См.: Дымов О. Франк Ведекинд // Театр и искусство. 1909. № 49. С. 880—882 (ч. 1), № 50. С. 908—910 (ч. 2), № 51. С. 927—928 (ч. 3.).

⁷ Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: НЛО, 2008. С. 10.

отрекается от “мелкотравчатой жизни” героев Ведекинда, критикует нигилизм немецкого поэта. “Прозеваем свое, прозеваем высокое, забудем свое великое отчаяние и разучимся страдать”¹, — предостерегает он и в качестве альтернативы предлагает “Жизнь Человека” Леонида Андреева. Поставленная Мейерхольдом за полгода до “Пробуждения весны”, драма эта в 1907 году владела умами не меньше ведекиндской. Блок прощает Андрееву “экспрессивный реализм” и физиологичность (которой у него не меньше, чем у “сытого немца”) за одну надежду, которой у этого немца как раз и нет — надежду на то, что “человек не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению”, но “чудесный феникс”, одолевающий “ледяной ветер безграничных пространств”². “Пропадай на сеновале хоть десять “Морицов” — у нас есть еще люди не машинного производства — с волей, с надеждами, с мечтами, с идеалами”³, — пишет Блок. За проблематикой пьесы он отказывается видеть ее формальные достоинства: «“Пробуждение весны” — несложный и непосредственный набор как милых, так и нелепых картинок, где остроумный водевиль соединяется с высокопарным ломаньем»⁴, — заключает он.

Точка зрения Блока нашла широкий отклик. Ее поддержали поэт Андрей Белый⁵, писатель и публицист Георгий Чулков⁶, философ Василий Розанов⁷.

Иного мнения придерживались московские символисты во главе с Валерием Брюсовым⁸. В отличие от Блока, они видели в текстах Ведекинда символистскую “насыщенность образов переживаемым содержанием сознания”⁹. Ведекинд для них — певец кризиса культуры, гений “беспощадной правдивости”¹⁰. Валерий Брюсов считал Ведекинда, наряду с Ибсеном, родоначальником “неореализма”. “Эту драму нельзя назвать реалистической в том смысле, в каком мы применяем это название к драмам Максима Горького, — говорил он в лекции “Театр будущего”, — потому что она не задается целью изображать действительность, но пользуется таким изображением как средством”¹¹. Бытовой сюжет в драмах Ведекинда усложняется системой символических значений, переключающих действие в сферу всеобщего и субстанционного — в этом на-

блюдении Брюсов оказался более чутким, чем его современники. Даже Зинаида Венгерова, один из лучших русских переводчиков Ведекинда, рассматривала его тексты исключительно как материал для психологического театра, тем самым упуская из виду важные особенности их поэтики: “В художественном отношении манера В. отличается выразительностью и сжатостью. Особенно хорош диалог драм, полный движения и передающий в ракурсах всю сложность психологического процесса, включенного в быструю речь <...> Чтобы передать кошмарность жизни, он нагромождает хаос неправдоподобных событий; юмор его заключается в том, чтобы изобразить их как нечто вполне возможное и само собой разумеющееся. Это придает его драмам фантастичность, разбивающую иногда реализм и психологическую ценность замысла”¹².

Непривычная архитектура пьесы также не была воспринята русскими читателями Ведекинда. Характерно мнение известного театрального критика Александра Кугеля. Он восторженно отзывался о сцене на кладбище: “Тут неожиданная, блестящая развязка, мощный диссонанс заключительного аккорда, раскрывающего всю гармонию предыдущего”¹³. Вместе с тем, критик сетовал, что пьеса хоть и “новых сценических форм”, но дробление на двадцать маленьких сцен “осложняет технику постановки и только”¹⁴.

Именно раздробленную структуру ведекиндского “трагического синематографа”¹⁵ стремился преодолеть Мейерхольд в своей постановке “Пробуждения весны”. Рейнхардт в своем спектакле решал эту задачу с помощью вращающейся сцены, Мейерхольд пошел другим путем — создал единую симультанную декорацию. Симультанность вроде бы исключает единство, но вот о чем идет речь. Оформление художника В.И. Денисова было выстроено по вертикали и поделено на “этажи”. Действие шло попеременно в разных частях сценической конструкции, и “сцена освещалась только на том пространстве, на котором шло действие в данную минуту, причем

¹ Блок А.А. “Пробуждение весны” // Полное собр.соч.: В 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7. Проза 1903—1907. С. 101.

² Блок А.А. О драме // Там же. С. 95.

³ Блок А.А. “Пробуждение весны” // Там же. С. 101.

⁴ Там же. С. 100.

⁵ Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Арабески. М.: 1911. С. 205.

⁶ Чулков Г. “Пробуждение весны” Ф. Ведекинда // Товарищ. 1907.12 окт. С. 16.

⁷ Розанов В. Как разрешается недоумение? // Новое время. 1907. 12 окт. С. 9.

⁸ Дискуссию этих литературных групп описывает В. Жеребин: *Жеребин А.И.* Мейерхольд и Ведекинд // Литература в контексте художественной культуры. Вып. 1. Отв. ред. д-р филолог. н. А.М. Фурсенко. Новосибир.: Изд-во Новосибир. ун-та. 1991. С. 39—47.

⁹ Там же. С. 45.

¹⁰ См., например: *Эллис.* О двух драмах Франка Ведекинда // Перевал. 1907. № 10. С. 51—52.

¹¹ Брюсов В. Театр будущего // Брюсов В. Литературное наследство. М.: Наука. 1976. Т. 85. С. 184.

¹² Венгерова З. Ведекинд, Франк. Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А.Ефрона. 1907. http://az.lib.ru/w/wengerowa_z_a/text_0200.shtml

¹³ *Ното Новус (Кугель А.Р.).* Заметки // Театр и искусство. 1907. № 38.С. 621.

¹⁴ Там же. С.621.

¹⁵ Определение Николая Эфроса. См.: *Эфрос Н.* Ведекинд у Корша (Письмо из Москвы) //Театр и искусство. 1907. № 40. С.649.

иногда зажигалась буквально одна лампа, и актеры не имели права сходить с указанного места”¹. Предложенный Денисовым — Мейерхольдом способ организации сценического пространства позволял делать перестановки по ходу спектакля, не прибегая к помощи занавеса. Ритм ведекиндовской трагедии, таким образом, был сохранен. Благодаря единству стиля, обеспеченному симультанной установкой и драматургией света, спектакль Мейерхольда не развалился, как московская постановка того же года. “Сплоховала финальная сцена на кладбище, — пишет Эфрос об этой работе. — Обычные приемы постановки должны были потерпеть крушение. И они обанкротились”². Испугавшись “трагического зверинца”, который представил Мейерхольд, авторы спектакля “бросились в другую крайность, слишком опорожнили пьесу и дали милую картинку детской жизни”³.

Московская премьера со всей очевидностью ставила проблему актера для “Пробуждения весны”. Морица отдали “мальчику — неактеру” (“эффект вполонину” — юношеская наивность без трагизма), Мельхиора — “г-ну Дагмарову, актеру с шаблоном, слишком условной ложью”. “Ничего не вышло”⁴, — резюмирует критик. Стало очевидно, что с имеющимся багажом актерских средств играть эту пьесу нельзя. Мейерхольд эту проблему осознал. У него не было актера, подобного Александру Моисси, но были молодые артисты, его ученики. Это принципиальный момент для режиссера — молодость исполнителей, их чуткость к остроте проблематики и новизне формальных заданий. Они и составили костяк постановки, организованной вопреки системе ампула. Екатерина Мунт, не выходящая за рамки ампула “инженю”, играла Вендлу. Константин Давидовский — Мельхиор — куда больше подходил на ампула “неврастеника” Морица, чем “любовника”. Наталья Волохова в роли г-жи Габор была всего на четыре года старше своего “сына”. Пьеса, как полагал Мейерхольд, предполагает “перебивку условности правдоподобием (и наоборот) — как в пластике, так и в речи актеров”⁵. Критика отмечала некое единство в исполнительской манере — отсутствие перевоплощения, усложнение бытовой фактуры речи. Но положительного результата достичь не удалось. В целом спектакль не был принят ни публикой, ни критикой. “Безумно скучно, — писала

Любовь Дмитриевна Блок⁶, — как никогда еще не было в театре”⁷.

Проблема артиста условного театра, поставленная в начале XX века, не до конца решена до сих пор — слишком сильна традиция русской психологической школы. Некий театрал, современник Мейерхольда, сокрушался после просмотра “Пробуждения весны”: “Детей приглашать нельзя, но и заставить нас поверить, что взрослые артисты — дети, не знающие тайну деторождения, более чем трудно”⁸. Неудивительно потому, что в наше время за ведекиндовский материал взялся один из адептов театра условного — Роман Виктюк. В его спектакле 1999 года “дети” нарочито взрослые. Пробуждение чувства, становление жизненных сил и другие аспекты, привлекавшие художников эпохи модерна, режиссера не интересуют. “Весна по Виктюку, — пишет критик, — это никакое не пробуждение животных сил, а обнажение из-под гармонично безжизненного снега грязной и обессиленной почвы”⁹. Виктюк противопоставил усталости главных героев школьный класс, “хорошо организованную мужскую спортивную команду, сублимирующую эротику в дух бодрого коллективизма”¹⁰. Для спокойно-ироничного Мельхиора (Д. Бозин) и экзальтированной Вендлы (Е. Карпушина) характерно было скорее “устойчивое, будничное знание плотского порока”, а не “душевная драма долгожданной встречи с ним”¹¹. “Беспокойный эстетизм” Ведекинда (характеристика Л.Д. Троцкого. — А. Д.) и его социальный пессимизм нашли неожиданное воплощение в спектакле-реквиеме Виктюка. “Зависшее в глубине сцены огромное прозрачное облако, опускаясь, “складывается” на подмостках в торосы весеннего почерневшего льда. На фоне и среди этих мерзлых “зарослей” обреченные герои кажутся бледными неврастениками, обессиленными настолько, что не способны пережить даже смену времен года”¹². У Виктюка пьеса потеряла свой обличительный пафос — социальная сатира уступила место безобидной иронии. Теперь уже зритель смеялся над “китчевой выразительностью” многозначительных проходов Человека в маске. Ведекиндовского Пастыря Виктюк лишил его “пасторской” миссии и позволил разгуливать

¹ Кугель А.Р. Из берлинских впечатлений // Театр и искусство. 1907. № 40. С. 685.

² Эфрос Н. Ведекинд у Корша (Письмо из Москвы) // Театр и искусство. 1907. № 40. С. 649.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Мейерхольд В. Наследие 2: Товарищество новой драмы; Создание Студии на Поварской. Лето 1903—весна 1905. М.: Новое издательство, 2006. С. 190.

⁶ Л.Д. Блок — дочь химика Д.И. Менделеева, жена А.А. Блока. Пробовала себя в качестве актрисы — в частности, исполняла роль Гешвиц в гастрольных показах “Вампира” в 1908 году. Но опыт оказался не слишком удачным. Позже связала свою жизнь с историей балета и получила признание на этом поприще.

⁷ Цит. по: Блок А.А. “Пробуждение весны” // Полное собр.соч.: В 20 т., М.: Наука, 2003. Т. 7. Проза 1903—1907. С. 564.

⁸ Яблоновский С. О театре. М., 1909. С. 132.

⁹ Должанский Р. Виктюк ставит животом // Коммерсант. 1999. 14 апр. С. 13.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

по сцене, где и когда тому вздумается. Спектакль “о невыносимой боли и бессмысленности бытия”¹, — заключил один из рецензентов. Приговор Виктюка, вероятно, можно было бы сформулировать так: Пастырь ходит в шутах, “неограниченному царству пола” давно пришел конец, человечество потеряло свежесть и состоит из “одних только половинчатых людей. Мужчин, которые не делают детей, и женщин, которые не умеют их рожать”, как и говорил Альва Шён в “Ящике Пандоры”.

На фоне описанных выше постановок две другие отечественные интерпретации “Пробуждения весны” выглядят куда менее интересно. Первая из них, дипломная работа режиссера Вероники Родионовой, прошла в Центре имени Мейерхольда в начале 2007 года. Критика отмечала задор и пафос молодых актеров, недавних выпускников ВГИКа и РАТИ², и несобранность разнообразной театральной фактуры³. Второй спектакль поставил в городе Тара Омской области режиссер Константин Рехтин. Судя по немногочисленным доступным материалам, конфликт спектакля определяло столкновение “между взрослыми и детьми”, остроту которого подчеркивали “этнические немецкие маски клоунов, воплощающие темное начало”⁴. Спектакль “Пробуждение весны” стал наивысшим на сегодняшний день достижением маленького театра города Тара, вывел его на всероссийский уровень.

Иное направление отечественной театральной мысли о Ведекинде — диалогия о Лулу. В 1918 году Василий Сахновский поставил “Ящик Пандоры”, а в 1924-м он же обратился к “Духу Земли”. Обе постановки вызвали недоумение. Уже в 1918-м — году смерти Ведекинда — его драматургия казалась в России вечерним днем. Спектакль 1924 года сцениграфически был решен как арена цирка, где укротителю отводилась основная роль. По мнению исследователя Давида Золотницкого, это смотрелось как изрядно запоздавшая дань девизу “циркизации театра”⁵. Метафора жизни-зверинца, жизни-цирка, считал исследователь, уже не могла быть актуальна, как и дописанные Сергеем Городецким пролог и эпилог, призывающие “бомбить капитал”. Лулу играла Вера Попова, прима театра,

блистательная актриса психологического склада. «“Дух Земли” играют здесь чуть-чуть “демонически”, но с такой актерской наивностью к демонизму, что он уже несколько не демоничен”⁶, — отмечала критика. Главное противоречие спектакля состояло в том, что средствами риторики, к которым прибегал режиссер, старый мир взорвать не удавалось, это выглядело наивно и плоско. «Постановщик в глубине души поклонялся тому, что сжигал, принимая с полной серьезностью пряное, дразнящее, мистификаторское в истинно декадентских понятиях Ведекинда о “свободе без морали”⁷».

Для новейших обращений к диалогии о Лулу в России характерно стремление переписать текст источника. И Андрей Житинкин в Москве, и Георг Жено в Петербурге объединяют две пьесы, получая в первом случае мелодраму, во втором — так называемый “эротический триллер”. Премьера спектакля “Дух Земли” в Театре на Малой Бронной в режиссуре Житинкина состоялась в 2001 году. “Сюжет *мелодрамы*, — пишет критик, — постепенно превращается в парад-алле несчастных кавалеров”⁸. Сама же красавица, как отмечает другой рецензент, в исполнении “эффектной актрисы с замечательными трагическими глазами” Алены Яковлевой, выглядела сильно растерянной и напуганной царящей вокруг нее “живописной *кутермой*”⁹ (курсив мой. — А. Д.).

В петербургской постановке театра “Приют Комедианта” (2008) классический текст был заменен Жено импровизациями и “снижен” до предела. Местом действия был обозначен бар, реальный колорит которого призвано было подчеркнуть присутствие в нем непрофессиональных актеров: бармена и стриптизерши. Критика нашла хлесткие слова для характеристики действующих лиц: “просветленный идиот” Шварц в исполнении прекрасного артиста Андрея Шимко, “стопроцентный гопник-пэтэушник” Альва (молодой Денис Старков), “угрюмый наркоман” Шён (Геннадий Алимпиев), Голль, “педофил и сквернослов” (легендарный петербургский клоун

¹ *Москвина Т.* [сноска будет добавлена позднее].

² Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова и Российской академии театрального искусства (ГИТИС).

³ *Шендерова А.* Много пола из ничего // Коммерсант. 2007. № 2.16 янв. С. 16.

⁴ *Кулыгина С.* В зоне риска // Омск театральный. 2007. Дек. С. 8.

⁵ Под циркизацией театра не имеется в виду очередной виток традиционных взаимоотношений искусства театра с искусством цирка. Этим термином принято обозначать новейшие режиссерские искания 1910–1920-х годов, связанные с тотальным увлечением театра цирковыми приемами для продвижения вперед собственно сценического искусства. Можно выделить три основных направления, по которым проходило сближение театрального и циркового искусств. Первое — использование в театральном спектакле циркового пространства. Наиболее известные опыты этого рода — постановки А.М. Грановского “Макбет” и “Царь Эдип” в цирке Чинизелли в Петрограде (Театр трагедий, 1918) и “Мистерия-буфф” в цирке Саламонского на Цветном бульваре в Москве в честь делегатов III конгресса Коминтерна (1921). Второе направление в новейших взаимоотношениях театра и цирка — так называемая “театрализация цирка” — “период красочных революционных пантомим”. Третье направление сближения театра с цирком — использование в драматических спектаклях актерских приемов и умений циркового происхождения: акробатики, жонглерства, дрессуры, иллюзионизма, клоунады.

⁶ *Золотницкий Д. И.* Автономия таланта (Вера Панова на сцене театра “Комедия” (б. Корша) // Экран и сцена. 2003. № 2. С. 11.

⁷ Там же.

⁸ *Никольская А.* Двойник // Страстной бульвар 10. 2001. № 30. С. 15.

⁹ *Смирнова О.* “Дух Земли” в Театре на Малой Бронной // Культура. 2001. № 44. 22–28 нояб. С. 9.

Анвар Либабов) и др.¹. Из двух рецензентов, описавших этот спектакль, один утверждал, что “до постановки какой-либо проблемы вообще дело не дошло”², другой недоумевал, в чем причина столь пагубного влияния “безобидной недотроги” Лулу в исполнении Натальи Шаминой (очень достойной актрисы, работающей главным образом в амплу инженера) на здоровых и нормальных мужчин³.

Причина провалов большинства из немногочисленных постсоветских постановок по Ведекинду кроется в целом комплексе факторов: это и отсутствие необходимых культурных контекстов⁴ — следствие многолетних цензурных запретов, и доминирование психологической манеры актерского сценического существования, тогда как “ключ” к драмам Ведекинда необходимо искать в арсенале условного театра. Наконец, специфическое, брезгливое и опасливое отношение к Ведекинду, имеющее в своей основе мировоззренческий конфликт западного “индивидуалистического” и русского “соборного” сознания, сформулированный Блоком. Научная искусствоведческая литература и германистика не стали для русской сцены проводниками в поисках новых путей к Ведекинду — скорее наоборот, за советский и постсоветский период в литературе был сформулирован ряд мифов, ни одному из которых Ведекинд не соответствовал.

На фоне широкого общеевропейского интереса к Франку Ведекинду небогатая история освоения драматургии этого автора российской сценой представляется несправедливым упущением. Погружение в его творчество, которое сейчас только начинается, может привнести дополнительные темы и смыслы в пространство российского театра. Так, диалогия о Лулу — “Дух Земли” и “Ящик Пандоры” — имеет богатую историю. Именно эти тексты легли в основу оперы “Лулу” Альбана Берга и классического голливудского фильма “Ящик Пандоры” Вильгельма Пабста с Луизой Брукс в главной роли⁵. За образом Лулу — “зверя

дикого”, хтонического существа в образе молодой привлекательной женщины, стоит модернистская идея “реабилитации плоти”, осуществляемая через реабилитацию “девы радости”. Однако “плоть” (Fleisch) у Ведекинда трактуется глубоко оригинально. “Мою плоть зовут Лулу” — приоткрывает писатель завесу тайны устами своей любимой героини, имея в виду не тело как таковое, но биологическую конкретность тела, конкретность Жизни в противоположность абстракциям разума.

Предвестие ведекиндовского “духа плоти” (Fleischgeist) нужно искать в поле дискуссии вокруг ницшеанской критики морали. “Поскольку мораль, как это продемонстрировал прежде всего Ницше, готовится из поблекших теологических представлений, — говорит Адорно в одной из лекций “Проблемы философии морали”⁶, — после того как все теологические категории потускнели, были предприняты усилия создать что-то аналогичное им, и в результате пришли к тому, что нравственное стали непосредственно определять исходя из чисто имманентных категорий, то есть из категорий природы, категорий чистого здесь-бытия, в котором все мы существуем, не прибегая к какой-либо трансценденции, к тому, что превосходит нашу природную жизнь и природную ограниченность. Нравственное стало определяться природным”⁷.

Биологизм мира, на котором настаивает Ведекинд, отказ от “трансценденции” в пользу бытия, поиски конкретного, осязаемого, ясного — это и есть мораль особого, ведекиндовского толка. Вектор усилий Ведекинда-писателя направлен на разоблачение “трансцендентного”, и через это — развенчание самообмана. “Das Fleisch hat seinen eigenen Geist”⁸ (“Плоть обладает своим особым духом”), — писал Ведекинд в 1910-м. Духовное, сконцентрированное в “плоти”, и дает его новый идеал.

¹ Гусев А. Домой. Разврата нет // Империя драмы. 2008. № 19. С. 6.

² Там же.

³ Коваленко Г.В., Павлюченко К. Российский театр: информация, проблемы, тенденции // Страстной бульвар. 2008. № 3. С. 15.

⁴ Так, образ Лулу для русской сцены не определен, поскольку не ощущается ее соотнесенность с героинями эпоса (как Лорелея) или классической литературы (как гётевская Миньона).

⁵ Продолжается и история “Пробуждения весны”. Мюзикл по этой пьесе (либретто и тексты песен С. Сейтера) был удостоен главной американской премии “Тони” сразу в восьми номинациях и поставлен затем в 35 странах мира. В прошлом сезоне его увидели в России — на сцене московского “Гоголь-центра” (об этом спектакле см. нашу рецензию в № 2 за 2014). В Германии пользуется успехом драматический римейк “Пробуждения” (“Live Fast — Live Young”), написанный Н.Д. Калисом (“Современная драматургия”, № 3, 2013). — Прим. ред.

⁶ Книга содержит 17 лекций по философии морали, прочитанных в 1963 году немецким философом Т. Адорно (1903—1969) и реконструированных по магнитофонным записям (1-е нем. изд. — 1996).

⁷ Адорно Теодор В. Проблемы философии морали / Пер. с нем. М.Л. Хорькова. М.: Республика, 2000. С.20.

⁸ *Wedekind F. Aufklarungen // Pan, 1910. 1. Jg., Heft 1. S.11—16.* [Доклад был представлен Ведекиндом 10.11.1910 в салоне издателя Пауля Кассирера (Salon Cassirer) на презентации общества журнала “Пан” (1910—1915)].



Из прошлого в будущее

Владимир Гуркин. Любовь и голуби.

Пьесы. Воспоминания о драматурге.

М.: Время, 2014. 757 с. (Серия “Самое время”.)

Книга пьес драматурга Владимира Гуркина “Любовь и голуби” производит ошеломляющее впечатление. Читается не больше одной пьесы за раз, дальше начинаются размышления. Становится постепенно ясна позиция автора — не только талантливого писателя, но и талантливого актера, знающего театр (а театр — он и сцена с возможностями артистов, и зрительный зал с его потребностями и капризами).

Владимир Гуркин в молодые годы был артистом, он хлебнул этого варева. Репертуар с героем в виде молодого секретаря партийной организации, полупустые залы, гастролы по сельским клубам, костюмы из подбора, из того, что уже было ношено-переносено в предыдущих постановках, банкеты за кулисами на расстеленных газетах...

И через три года после ухода из жизни Вампилова, этого божества тогдашнего нового театра, молодой актер пишет — думаю, в виде более трезвого взгляда на ту же журналистскую среду — пьесу “Зажигаю днем свечу”. И той алкогольной грешной любви, той романтики мужского братства, которые заканчиваются раньше, чем похмелье, у Гуркина в первой пьесе даже больше, и все гораздо страшнее и невыносимее. Что интересно, Вампилова уже в тот период играли, а пьесу Гуркина запретили после десятка спектаклей...

И молодой драматург, знающий театр как никто, переступает на другую дорожку, идет по стопам великого чародея Островского. Тот ведь в XX веке писал идиллии. В немытой России, стране рабов, стране гибнущей деревни и государевых кабаков, Александр Островский нашел свой цветистый рай, мир новых денег, мир купеческих дочек и лихих старушек, которые заговорили так, что русские полюбили свой театр. Этот шаг у драматурга Гуркина, мне кажется, был продиктован именно историей и языковым богатством его семьи — не иначе. Воз-

можно, что его деды и родители, да и, наверно, соседи говорили находчиво, цветисто и остроумно, и за ними стоял многовековой опыт, язык предков-переселенцев, покорителей Сибири. И у потомка этих нищих завоевателей родилась народная комедия, живущая уже и в следующем веке, “Любовь и голуби” — до сих пор она идет в десятках театров по стране.

Можно сказать, что в книге под тем же названием мы видим два этих направления: в пьесе “Прибайкальская кадрили” — русская деревенская идиллия, в драмах “Шел медведь по лесу”¹ и “Музыканты” — безысходная трагедия городского интеллигента. Но талантливый человек Владимир Гуркин создал и совершенно новое для себя — народную трагедию. Это великое, на мой взгляд, произведение для театра, “Плач в пригоршню”², и замечательная трагикомедия “Саня, Ваня, с ними Римас”³. Я видела потрясающий мхатовский спектакль режиссера Дмитрия Брусникина по “Плачу в пригоршню” Гуркина, и для столичного зрительного зала это был именно плач по нашей огромной стране. Мы аплодировали стоя, очень долго и в слезах. Никогда не забуду этого театрального события, и для меня именно оно было началом моей собственной работы — двадцать лет спустя я отдала свою новую пьесу “Он в Аргентине” именно режиссеру “Плача” Дмитрию Брусникину, доверяя ему во всем, и она идет в том же нашем с Володей театре, в Московском Художественном, в МХТ.

Спасибо писателю Гуркину от всего нашего профессионального сообщества. Мы вот так и живем, передавая эстафету друг другу. И я думаю, что вышедшая сейчас книга “Любовь и голуби” тоже станет эстафетной палочкой, переданной будущему поколению режиссеров и драматургов.

Людмила Петрушевская

¹ “Современная драматургия”, № 4, 1990 г.

² Там же. № 6, 1991 г.

³ № 3, 2005 г.



Окончание. Начало на с. 219

Насилие сегодня воспринимается зрителем как развлечение, оно перестало быть событием.

Олег Лоевский, театровед:

— На “Золотой репке” мы увидели, что энергия эскиза не всегда перерастает в энергию будущего спектакля. Но движение, развитие в работе лаборатории чувствуется. Года через два мы, возможно, увидим фестиваль, целиком собранный из работ участников лаборатории “Молодая режиссура. Спектакль для маленьких”. Если это случится, можно будет сказать, что “Золотая репка” вырастила сама себя!..

Светлана Хумарьян, театровед:

— Саратовский ГЮЗ был участником первого фестиваля в Самаре, когда еще у фестиваля не было названия. Тогда, в 1994 году, к нам приехали московский РАМТ и Санкт-Петербургский “Театр поколений”, ГЮЗы из Саратова, Воронежа, Ярославля, Нижнего Новгорода, Твери, кубинский театр “Буэндия”. В зале филармонии, где мы открывали первый фестиваль, были мэтры международного детского театра — Зиновий Когородский, Алексей Бородин, Юрий Киселев, Адольф Шапиро. К 1997 году фестиваль обрел свое название “Золотая репка”, а творческий соратник Феллини и Антониони, сценарист, очаровательный человек Тонино Гуэрра создал нашему фестивалю образную эмблему. Шли годы. Фестиваль обрстал друзьями. Рождались новые идеи. Не все они приносили ожидаемые плоды, но в искусстве ничего значительного наверняка не бывает. Сегодня фестивалю уже двадцать лет. Детство и отрочество позади. И снова, как и тогда, на фестивале — Саратовский ГЮЗ и Российский академический молодежный театр. На этот раз РАМТ планировал сыграть в Самаре премьеру “Денискиных рассказов”, но по техническим причинам заменил ее на спектакль “Принц и нищий”...

Саратовский ГЮЗ имени Юрия Киселева открыл программу “Золотой репки” спектаклем

“Капитанская дочка” по пьесе и в постановке Адольфа Шапиро и в оформлении Юрия Харикова. В интерпретации Шапиро пушкинский сюжет, выйдя за пределы истории о воспитании чувств, пришел к русскому бунту, а точнее, к размышлению о его природе. Известный каждому с детства мелодраматический любовный треугольник здесь почти лишен сентиментальности. Гринев традиционно наивен, Швабрин столь же традиционно гадок, образ Пугачева более сложен, трагичен. Но в целом спектакль, во многом созвучный российским реалиям, событиям на Болотной площади, глобальным событиям фестиваля все же не стал. Почему? То ли народное волнение Болотной площади улеглось и ушло в историю, то ли, как это бывает чаще в спорте, чем в искусстве, номинальный фаворит, отыграв свое на уровне, но не на “разрыв аорты”, так и остался фаворитом, но не лидером. Многие предсказуемо в “Капитанской дочке”, сказка про орла и ворона звучит как публицистика, мораль которой ясна: самозванец обречен, а вольную жизнь и свободу купить ценой большой крови нельзя. Многие предсказуемо для нас, взрослых. А для тех, кому лет пятнадцать-шестнадцать? Имеет ли рассказанная театром история отношение к их жизни? Судя по реакции зала, прямого ответа на эти вопросы в Самаре не прозвучало. Ожидаемо рассуждали после спектакля театроведы о том, что спектакль Саратовского ГЮЗа современен по мысли, что опасно, когда на смену беспорядку старой жизни приходит хаос, а революция, начавшись с ощущения свободы, кончается тиранией. Не случайно Шапиро в спектакле сталкивает разные тексты: написанные пушкинским почерком, появляются они на видеопроекции в первые минуты как предвестие, они же в декорациях и костюмах героев. Гринев в финале произносит знаменитые слова про русский бунт, бессмысленный и беспощадный, а в сцене казни Пугачева появляются на проекции слова про безмолвствующий народ...

“Соловей” по сказке Андерсе-

на, спектакль Свердловского академического театра драмы, точнее сказать, труппы его проекта “Молодой театр”, возникшего на базе курса в Екатеринбургском театральном институте в 2010 году. Молодой режиссер Дмитрий Касимов практически не отошел от сюжета оригинала. Сказка о прекрасном соловье и эгоцентричном императоре вылилась в притчу о мнимых и истинных ценностях. То, как серьезно театр говорит с детской аудиторией, стало большим достоинством этого во многих смыслах музыкального спектакля. Кстати, за живого соловья поет оперные партии Светлана Ланская, а за механического соловья — под фонограмму тоже как бы поет Полина Саверченко. Симпатии детей на стороне оперы и живого звучания.

“СамАрт” на фестивале сыграл “Гамлета” в постановке Анатолия Праудина. В Самаре этот спектакль вызвал неоднозначную реакцию у публики, но получил массу призов на проводимом областным отделением СТД ежегодном конкурсе. Специальным гостем “Золотой репки” в программе “Звезда читает сказку” стала заслуженная артистка России Евдокия Германова. Она не просто читала сказку, а разыгрывала ее вместе с детьми. Государственный театр кукол Республики Мордовия представил на фестивале “Сто тысяч почему”, Тверской ГЮЗ — “Фауст. Первый опыт” в постановке Романа Феодори, Хабаровский ГЮЗ — спектакль по пьесе Ксении Драгунской “Все мальчишки дураки”, Самарский муниципальный театр “Самарская площадь” — моноспектакль Натальи Носовой “Я — собака”, лауреат национальной премии “Арлекин” Петр Зубарев из театра “Желтое окошко” города Мариинска Кемеровской области сыграл “Солдата и шута”. Закрыв программу фестиваля Санкт-Петербургский ГЮЗ имени Брянцева “Датской историей” в постановке Александра Кузина. На один день все участники фестиваля выехали на теплоходе по Волге в село Ширяево, где когда-то писал этюды к “Бурлакам на Волге” двадцатипятилетний

Илья Репин. На территории Дома-музея Репина был сыгран спектакль для воспитанников детского дома.

Адольф Шапиро, руководитель художественной программы театра “СамАрт”:

— “Золотая репка” давно стала частью российского театрального пространства. Наши ТЮЗы, наши театры для детей и молодежи уникальны. Не всегда они находят должное внимание и поддержку. Но в Самаре фестиваль не просто живет, он развивается, работает на развитие театра “СамАрт”. Детство — это всегда

сказка, чудо, притча. Мы, взрослые, должны дарить детям чудо, которое не всегда зависит от технического оснащения театров. Гораздо больше это чудо зависит от нас, от творческих идей авторов, режиссеров, художников, от актерского потенциала.

Ольга Рыбакова, министр культуры Самарской области:

— Наш регион может себе позволить такой масштабный социальный проект, как этот фестиваль. Надо честно сказать, что работа с детьми — это самая сложная работа. Времена и люди меняются, но общечеловеческие

ценности остаются. Заполняемость залов нашего театра “СамАрт” на уровне 99,9% — всегда, а не только в дни фестиваля. Обратите внимание на очень глубокий репертуар. В декабре 2015 года мы планируем открытие новой, уникальной сценической площадки в “СамАрте”. Мы формируем под эту площадку госзаказ, знаем, что площадка откроется премьерными Адольфа Шапиро, Александра Кузина, Анатолия Праудина. В старом здании нашего ТЮЗа начинается реконструкция для последующей его передачи областному театру кукол...

Александр Игнашов

Башкирия в “Сатириконе”

Надо сказать, что в годы сталинизма, начиная с предвоенных лет, шло довольно жесткое искоренение ростков национального самосознания народов Российской Федерации, пресекалась деятельность по серьезному исследованию истории и фольклора этих народов.

Сюжет комедии выглядит довольно запутанным: он основан на старинном обычае некоторых башкирских родов. После смерти старшего брата младший брат обязан был жениться на его вдове и стать отцом его детей. Так и получилось, что Суракай (Руслан Хайсаров) еще ребенком стал мужем немолодой вдовы Асылбики (Минзая Хайруллина) и отцом взрослого дитя Юлготло (Хурматулла Утяшев). К моменту восемнадцатилетия Суракай сорокалетний Юлготло все еще не женат. Он посылает сватов к юной бесприданнице Шзурэ (Ирада Фазлаева). Среди сватов — и “отец” жениха Суракай. Девушка, решив, что он и есть будущий муж, с радостью соглашается на замужество. Лишь попав в дом к Юлготло, понимает она свою ошибку.

Юлготло оказывается подозрительным и ревнивым, пилит молодую жену за то, что на нее посмотрел сосед Вали (Фиргат Гарипов), хочет даже побить ее, да только Суракай, пользуясь правом отца, не разрешает.

Между Суракаем и Шзурэкэй зарождается подлинная любовь. Чтобы обрести счастье друг с другом, они готовы бежать из дома, покинуть свой род. Но им помогает случай. На берегу реки Юлготло застаёт молодую жену разговаривающей с преследующим ее соседом Вали и в порыве гнева трижды кричит при набегавших свидетелях: “Талак!”, что по мусульманским законам сразу приводит к разводу. Родственники обескуражены, а Суракай обвиняет в случившемся старую жену и, в свою очередь, объявляет ей развод.

Шокированные родственники и соседи ищут выход из создавшегося положения. После объявления развода, по закону, разведенным супругам нельзя сразу воссоединиться. Выход придумывает сам пострадавший Юлготло. Суракай и Шзурэкэй, будучи разведенными, должны вдвоем пройти обряд никаха (мусульманского бракосочетания), то есть пожениться, а потом тут же развестись: после этого они могут соединиться с прежними супругами. Замысел приводят в исполнение даже без ведома молодых героев. Юлготло рад своей изобретательности, а Суракай и Шзурэкэй, придя, как им кажется, в последний раз, домой, неожиданно обнаруживают, что они теперь по закону муж и жена. Надо ли говорить, что они и не подумают развестись.

Спектакль показывает причудливую смесь мусульманских и доисламских народных обычаев (консультант Галина Кудрявая), наполнен народными мелодиями,

Для новой истории Башкирского государственного академического театра имени Мажита Гафури характерно сочетание традиций национального театра со смелыми экспериментами, постановками произведений мировой драматургии самых разных жанров и эпох, от “Царя Эдипа” Софокла до “Цыпленка из буквара” эстонца Андруса Кивиряхка.

На московские гастроли, посвященные 95-летию Башгосдрамтеатра, коллектив привез работающий с 2012 года художественным руководителем театра Олег Ханов. Это известный актер, несколько лет выступавший и в московском “Сатириконе”. Именно давняя творческая дружба О. Ханова с руководителем этого театра Константином Райкиным позволила организовать гастроль на сцене “Сатирикона”.

Выступления уфимцев открылись постановкой произведения самого традиционного для башкирского и татарского театра жанра: музыкальной комедией “Шзурэкэй” (режиссер-постановщик Айрат Абушахманов). Пьеса написана в 1925 году известным писателем, собирателем башкирского фольклора Мухаматшой Бурангуловым. У драматурга была трудная судьба. В конце тридцатых годов он, автор ряда основанных на народном эпосе и исторических сказаниях произведений, был обвинен в безыдейности и буржуазном национализме и приговорен к заключению. Вернувшийся к работе во время Великой Отечественной войны, в начале пятидесятых он вновь был репрессирован.

исполняемыми на старинных инструментах (музыкальное оформление Юлая Узянбаева), пением (педагог по вокалу Ляля Муллабаева) и танцами (постановка пластики и хореографии Сулпан Аскаровой и Рамизы Мухаметшиной).

В главных ролях — молодые актеры, которые достоверно смотрятся в образах людей далекого прошлого. Убедительны комедийные герои Юлгогло и его мать Асылбика в исполнении мастеров старшего поколения башкирского театра.

Красивое воплощение классики национального театра не только бережно показало традиционные темы и приемы национального театра, но и сделало комедию вполне современным представлением, на уровне сегодняшних достижений театрального искусства.

На гастролях в Москве Театр имени Мажита Гафури показал первые представления нового спектакля по знаменитой повести “Чернолик” классика башкирской и татарской литературы, в честь которого и назван театр. Режиссер-постановщик — Айрат Абушахманов.

Написанное Мажитом Гафури в 1926 году, произведение было перенесено на сцену главного национального театра в 1938 году в инсценировке писателя Г. Амири и режиссера тогдашней постановки В. Галимова. Спектакль около полувека не сходил со сцены. Впоследствии по мотивам повести были поставлены опера в Казани и балет в Уфе, а художник Р. Нурмухаметов написал на сюжет произведения картину “Жертвы шариата”.

Произведение рассказывает о трагической судьбе молодых влюбленных, которых оклеветали, осудили по законам шариата, унизили и опозорили, проведя их по селу с вымазанными сажей лицами, представители духовенства и невежественные, злые односельчане.

Повесть написана от имени мальчика-шакирда (ученика рели-

гиозного училища — городского медресе) Гали, двоюродного брата главной героини Галимы. Постановщики (авторы инсценировки А. Абушахманов и Шаура Гильманова) спектакля пошли еще дальше и представили события как поток воспоминаний Гали (Лилия Галина), вызванных полученным из родного села письмом с сообщением о смерти Галимы, утопившейся в проруби.

По сравнению с прозаическим вариантом, композиция изменена с учетом законов драмы, заострены конфликты, резко обрисованы некоторые характеры. Так, если в повести особо не выделены односельчане, донесшие Казью (мулле, который может вершить шариатский суд) о свидании Галимы (Гульнара Казакбаева) и Закира (Артур Кабиров), то в спектакле застрельщик травли четко указан: это местный богач Гайфулла (Ринат Баймурзин). В экспозиции показано, как он издевается над парнями, косящими сено на его лугу. Он хочет отомстить Галиме, отвергнувшей его приставания, и ее избраннику Закиру. Гайфулла и его приспешники обвиняют влюбленных в грехе и требуют судить их судом шариата, приговорить к жестокому наказанию — забить камнями до смерти. На самом деле суд шариата был запрещен даже в царской России. Более того, молодые, не состоящие в браке люди, даже согрешив, не могли быть побиты камнями. В спектакле, тем не менее, доносчики требуют именно побития камнями и уже держат наготове булыжники. Эти булыжники обыгрываются на протяжении всего спектакля. В одном из эпизодов девушку укладывают в корыто, чтобы, поливая водой, изгнать из нее бесов. Булыжники лежат рядом с корытом и напоминают Галиме о ее унижении. В одной из последних сцен, уже лишившись от горя рассудка и воображая, что она на собственной свадьбе, героиня играет с камнями как со сва-

дебными подарками.

Несмотря на наличие рассказчика — мальчика Гали, большинство событий представлено в выразительно разыгранных, по-театральному ярких сценах. Вытукло и убедительно воплощены роли и добрых родителей мальчика Беддер (Гульнара Амирова) и Гимади (Ирек Булатов), и охваченных горем родителей Галимы Фахри (Ахат Хусаинов) и Хамиды (Ильсияр Газетдинова). Даже у отрицательных героев есть своя правда. Невежественный и злой Казый (Рауис Загитов) последователен в своей фанатичной вере и приверженности шариату, а учитель Ахун Хазрат (Хурматулла Утяшев) даже пытается заступиться за влюбленных.

Профессионализм подхода труппы к постановке этого знакового для театра спектакля подтверждается тем, что к работе привлечены педагоги по пластике (Ринат Абушахманов) и Сулпан Аскарова), консультант по народным обрядам и традициям Асия Гайнуллина. Лаконичные декорации (художник Альберт Нестеров) не отвлекают от напряженного действия; музыкальное сопровождение бережно подготовлено композитором Ильшатом Яхиным и хормейстером Алсу Хасибуллиной.

Со сложнейшей, отличающейся большим диапазоном переживаний и психологических состояний ролью Галимы блестяще справилась молодая актриса Гульнара Казакбаева (она, а также А. Кабиров и Р. Баймурзин — недавние выпускники Театрального училища имени М.С. Щепкина при Малом театре).

Спектакль, обличающий основанное на невежестве мракобесие, религиозное ханжество и нетерпимость, достойно продолжает традицию постановок этого важнейшего произведения выдающегося народного писателя, именем которого назван главный национальный театр Башкортостана.

Ильдар Сафуанов