

В ближайших номерах журнала:

Виктория Бугаева “Глупости”
Владимир Горбань “Тюремный тариф премиум-класса”
Олжас Жанайдаров “Френдзона”
Сергей Медведев “Квартирантка”
Виктория Орлова “Пальто для Горгоны”
Максим Черныш “Поле брани”
Мария Эшкинд (Огнева) “Острова гениальности”

Зарубежная драматургия

Сиркку Пелтола “В сапоге у бабки играл фокстрот”
Нил Ла Бьют “В страшном дремучем лесу”

История. Библиография

Уильям Шекспир
“Трагическая история Гамлета, Принца Датского”. Первое Кварто
Артур Миллер “Осколки”
Массимо Бонтемпелли “Наша Богиня”

*Подписаться на журнал можно в любом почтовом
отделении по каталогу*

Агентства “Роспечать”, индекс 70 946.

Альтернативную подписку ведут:

ЗАО “Прессинформ”, тел.: (812) 786-58-29, e-mail: katerina@crp.spb.ru
МК “Периодика”, тел.: (495) 672-70-42, e-mail: info@periodicals.ru
ОАО “Агентство Роспечать”, проект “Офис-Москва”, тел.: (495)
921-25-55, доб. 26-36, e-mail: chudakova@rosp.ru; kans@rosp.ru
ООО “Руспресса” (“ИнформСервис”), тел/факс: (495) 651-82-19, e-mail:
abcnewpress@gmail.com

Выписывайте, читайте журнал

“СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ”!

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

Полный список опубликованных пьес (1982-2015):

<http://rucont.ru/efd/178850>

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

Современная драматургия, 2015, № 2, 1-260

2 • 2015 Современная Драматургия

16+

Современная

Драматургия



В НОМЕРЕ:

“ФАКЕЛ ПАМЯТИ”

**К 70-летию
Великой Победы**

Конкурс

**“ДЕЙСТВУЮЩИЕ
ЛИЦА-2014/15”**

...и многое другое

2

апрель-июнь

2015

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

2 Современная

апрель — июнь
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>
<i>А. Игнашов</i>	3	Нюрнберг. Скамья подсудимых
<i>С. Пронин</i>	31	Эхо
<i>М. Апраксина</i>	56	Возвращение Виктора
<i>А. Ремез</i>	79	Оборона
<i>В. Доценко</i>	100	Третий, девятый, сороковой
<i>С. Юзеев</i>	120	Улетные танцы
<i>Ю. Ким</i>	135	Мотина дорога
<i>Е. Исаева</i>	151	Легко ли выйти замуж в Пензе?
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>Д. Хайер</i>	166	Прощание с телом, или Выход есть!
	182—196	<i>Критика. Теория</i>
		В пьесе и на сцене (рецензии П. Богдановой, В. Бегунова, О. Булгаковой, И. Губина, С. Лебедева, В. Москвитина, И. Сафуанова, О. Фукс)
<i>В. Бегунов</i>	197	“Коляда-театр”: что нового?
<i>С. Лебедев</i>	201	Шестнадцатый плюс...
<i>Б. Морозов</i>	204	“Разговор о войне должен быть очень личным” (интервью П. Богдановой)
<i>Ю. Ким</i>	207	“Музыка приподнимает действие...” (интервью С. Новиковой)
<i>Б. Юхананов</i>	212	“Театр — это кристалл” (интервью Т. Купченко)
<i>Д. Салимзянов</i>	218	“Я научил актеров не бояться...” (интервью С. Медведева)
<i>С. Новикова</i>	222	Вологодские загадки
<i>Е. Соколинский</i>	226	“...души болящие порывы”
<i>Г. Холодова</i>	231	От перемены мест слагаемых... (окончание)
		<i>История. Библиография</i>
<i>Б. Брехт</i>	238	“Надо сломать систему...”
<i>И. Проклов</i>	243	Бравый солдат Швейк в борьбе с фашизмом
<i>И. Цимбал</i>	250	“Эхо войны” в творчестве Ю. О’Нила
<i>Г. Коваленко</i>	255	Две книги
		<i>Хроника. Информация</i>
		149, 164—165, 236—237, 260

На обложке. Нюрнберг, Дворец Правосудия, 1945 г. К разделу “Факел Памяти”. 2-я стр. обл. Е. Директоренко, О. Гусилетова и Т. Полосина в спектакле по пьесе П. Бородиной “Здесь живет Нина” (“Современная драматургия” (№ 2, 2013) в театре “Школа современной пьесы”. Постановка Е. Кочеткова.

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

Литература, драма, война...

На обложке номера, который вы, уважаемые читатели, держите в руках, помещен логотип Года литературы. Под знаком этого события идет сейчас деятельность журнала, к нему приурочены многие материалы. Случилось так, что Год литературы совпал с другим знаменательным событием: наша страна, весь мир отмечают 70-летие Великой Победы. Мы сочли своим естественным долгом подготовить и выпустить в свет ряд публикаций на военно-историческую тему, объединенных под специальной рубрикой “Факел Памяти”.

Она появляется на страницах журнала не впервые. Еще в начале 2000-х возникла традиция отмечать таким образом каждую “круглую” годовщину. И не только в майском номере. Пять лет назад “военные” пьесы, статьи, архивные документы печатались на протяжении всего юбилейного года, чему способствовал драматургический конкурс, проведенный Фондом развития и поощрения драматургии совместно с редакцией журнала.

На этот раз наша задача усложнилась. Главной причиной стал дефицит художественно полноценных, достойных публикации пьес на военную тему. Приходится наблюдать снижение интереса драматургов к героическому прошлому нашей страны. И подчас просто нежелание трудиться над изучением исторических реалий, без чего немислимо по-настоящему правдивое и убедительное произведение искусства.

И все-таки интерес к этой важной теме не исчезает, она продолжает волновать и воодушевлять многих талантливых авторов. Примером тому служат пьесы, которые вы прочитаете в этом номере.

Характерная особенность: на их страницах практически нет фронтовых эпизодов (исключение составляет лишь одна, написанная много лет назад). Более того, действие происходит порой вдали от линии огня, а то и вовсе по окончании боевых действий. Заметно желание авторов искать и находить новые ракурсы военной темы, еще раз осмысливать итоги и причины великой трагедии народов. Очевидно и понимание того, что драматургия как вид литературы мало приспособлена для воссоздания батальных картин. Предметом ее внимания является человек, применительно к данной теме — человек на войне.

События трех современных пьес относятся к разным годам военного и послевоенного времени. Подборку открывает документальная драма Александра Игнашова “Нюрнберг. Скамья подсудимых” о международном трибунале над главными военными преступниками, об их судьях и жертвах. Необычно место действия пьесы Сергея Пронина “Эхо”: хутор в финской глубинке, где находятся бойцы Красной Армии, попавшие во вражеский плен. Они продолжают верить в нашу Победу и бороться за нее.

Герой пьесы Марии Апраксиной “Возвращение Виктора” недаром носит свое имя: Виктор значит “победитель”. Ему выпала необычная, трудная, счастливая судьба вернуться в родной дом живым и невредимым. Но жизнь и душа его навсегда останутся искалеченными: ничто не заживет, не пройдет бесследно. Особое место в этом разделе занимает юношеская драма Александра Ремеза “Оборона”, найденная в архиве его семьи через много лет после безвременной кончины автора. В ней оживают героические события битвы за город Тулу осенью 1941 года.

Военная тема проходит красной нитью через весь этот номер. Отдел истории и библиографии публикует подборку стихов и дневниковых записей великого драматурга-антифашиста Бертольта Брехта, относящихся к 40-м годам, и статью Ирины Цимбал “Эхо войны в творчестве Юджина О’Нила”. Интерес представляет работа Ильи Проклова “Бравый солдат Швейк в борьбе с фашизмом”, рассказывающая о том, как герой Гашека стал грозным “оружием” Красной Армии.

В разделе критики можно прочитать рецензии на первые спектакли, выпущенные к юбилею Победы, а также беседу с главным режиссером Театра Российской Армии Борисом Морозовым, который, в частности, представляет читателям ряд интересных пьес о минувшей войне.

Редакция

Из литературного наследия

Ранний восход

У Александра Ремеза (1954—2001) необычная, во многом драматическая судьба. Он родился и рос в Ленинграде, там же поступил на театроведческий факультет, но затем перевелся в Москву в Литературный. В столице жил его отец, известный режиссер Оскар Ремез. Он-то и стал инициатором этого перевода и дальнейших действий по жизнеустройству сына. С помощью отца Саша в очень молодом возрасте вступил в Союз писателей, что и для более взрослых авторов было тогда делом непростым и требовало соответствующих заслуг. Саша этих заслуг имел немного, хотя еще в студенческие годы у него появилось несколько театральных постановок, в том числе в Москве. Но он был слишком молод для того, чтобы стряпать конъюнктурные вещи, то есть становиться литератором в советском понимании этого слова. Он писал свободно и о том, что считал нужным. В основном о самом себе. Одна из черт его драматургии — выраженный автобиографизм. Его пьесы населяли молодые герои, которые с каждым годом взрослели вместе с самим автором.

Первая серьезная пьеса Ремеза “Выпускники” казалась по тем временам очень странной: молодой герой, выпускник средней школы в финале умирал от сердечного приступа. Так впервые в творчестве драматурга появилась тема смерти. Она присутствовала и в его жизни: некоторые, казалось бы, необоснованные предощущения близкого ухода сопровождали его на протяжении ряда лет. Вероятно, у него было мироощущение романтика со всем вытекающим отсюда комплексом переживаний: чувством некоторой отверженности, печалью и тоской как постоянным жизненным фоном и вот этим предощущением раннего конца. Откуда оно появлялось, что стало тому причиной? Ни его близкие, ни друзья так и не нашли ответов на эти вопросы. А самое поразительное заключалось в том, что он, потеряв творческий дар, действительно умер очень рано, в возрасте сорока шести лет. Эта мистическая предопределенность окрашивает трагическим светом образ этого человека.

А его учитель по Литературному институту Виктор Сергеевич Розов, очень ценивший Сашин талант, не был странной личностью. Он, создавший целое направление нашей, сначала оттепельной, затем постоттепельной драматургии, отличался завидным нравственным здоровьем и всегда знал, что и во имя чего он пишет. Ему было свойственно морализаторство, призывы к честности, бескомпромиссности, ненависть к карьеризму и идеологической лжи, он ставил своим персонажам точные социальные диагнозы. Но будучи внутренне цельным человеком с четкими гражданскими убеждениями, он опекал Сашу, чья творческая манера лежала совсем в другой плоскости и он явно не вписывался в пейзаж социальной бытовой драматургии.

К Сашиним пьесам очень хорошо относился режиссер Анатолий Васильев. Он считал, что Ремез в будущем станет похожим на французского драматурга Б.-М. Кольтеса. Видимо, потому что Ремез каким-то непонятным образом оказался близок европейской традиции драмы, которая в XX веке уже не была ни социальной, ни бытовой, а скорее интеллектуальной, экзистенциальной и пр. Еще в 70-е годы он казался в драматургической среде “белой вороной”. Его пьесы были очень интересны и необычны. Достаточно назвать “Автопортрет”, фантастическую историю о любви и таланте, которую репетировал, да так и не выпустил в Театре им. Станиславского Иосиф Райхельгауз (ее не разрешили к постановке). Или пьесу о Лермонтове, странном, язвительном гении. Саша много писал о творческих личностях — это одна из кардинальных линий его драматургии.

Пьеса “Оборона” о героическом сражении за Тулу — одна из первых попыток 22-летнего автора встроиться в ряды советских драматургов. Показать, что он тоже может писать на социальные темы, о славных событиях нашей истории. Но и тут он оказался верен себе. Он понимал войну как угрозу культуре. Один из его героев так и говорит, что для него Отечественная война — это война за Толстого, за Ясную Поляну.

Полина Богданова

“Действующие лица-2014/15”

Острова гениальности

Международный конкурс русскоязычной драматургии “Действующие лица” — именно так теперь официально называется конкурс, инициированный московским театром “Школа современной пьесы” двенадцать лет назад — подвел очередные итоги.

На конкурс 2014 года было представлено очень много работ — 413 пьес из 15 стран мира, включая Россию. Больше половины пьес, как и в прошлые годы, присланы непрофессионалами. В том смысле, что их авторы не зарабатывают на жизнь написанием пьес. Палитра занятий в этом году невероятно экзотична. Запомнились, к примеру, тифлокомментатор, портной, неймер, инспектор отдела парков (как тут не вспомнить “подотдел очистки”), инженер по прочности центра “Боинг”, бактериолог, инженер-валидатор, бомж, медбрат дома престарелых... Трудно сказать, как они справляются со своими прямыми обязанностями, но пьесы пишут чаще всего плохо. Мотивация, которая подвигает подавляющее большинство авторов на создание пьес, называется графомания. Впрочем, здесь есть серьезное “но”... На самом деле графомания — это не ругательство, а термин, означающий страсть к написанию текстов. Хороший писатель ведь тоже своего рода графоман, в том смысле, что не может не писать. Однако продукт его мании оказывается нужным и востребованным читателями. Мысль об этом заставляет меня из года в год читать почти все присланные на конкурс пьесы — в надежде, что в графоманском потоке возникнут “острова гениальности” (именно так, кстати, называется одна из пьес, вошедших в этом году в шорт-лист¹).

Отобранные в лонг-лист двадцать восемь пьес довольно разнообразны по темам и приемам. И весьма типичны. Здесь есть и бытовая / психологическая драма, и мистические ужастики, есть историческая хроника и исторический гротеск, есть сказки для детей и взрослых, есть жесткая и чернушная “новая драма” (уже совсем, правда, не новая), есть притчи, исповедальные монологи. На все двадцать восемь пьес — одна комедия. Правда, в ее финале один персонаж душит другого. Насмерть. Есть еще пьеса, которую можно считать сатирической комедией. Но опять-таки, скорее, трагикомедией. А так все очень невесело: смерть, война, убийство, одиночество, предательство, безумие, преступление... Какая жизнь, такая и драматургия.

А вот шорт-лист (пьес в нем оказалось не десять, а одиннадцать) выглядит не вполне типичным. Потому что жюри, отбравшее пьесы-финалисты, состояло на этот раз не из умудренных опытом драматургов, режиссеров, артистов и критиков, а из молодых режиссеров-дебютантов, участников программы “Класс молодой режиссуры”. Выпускники и студенты режиссерских мастерских театральных и кинематографических вузов Москвы, Санкт-Петербурга и Киева прочитали пьесы по-своему. И выбрали не то, что хорошо написано (во всяком случае, не этот критерий оказался для них доминантным), а то, из чего им интересно было бы сочинить спектакль.

И вот тут-то кроется самое интересное: оказывается, текст (пусть даже и драматургический) как литература и текст как основа для спектакля — разные вещи. К примеру, вот пьеса. Грамотный язык. Персонажи выписаны. Характеры выпуклые. Сюжет внятней. Все хорошо... казалось бы. Вот только что с ней делать? Выразительно прочесть? Но это не спектакль. А вот совсем иная история. Написано коряво, герой не герой, а что-то неопределенное, сюжет вообще не читается, не говоря уже о том, что грамматические ошибки в каждом третьем слове, а знаков пунктуации вовсе нет... Но зато какой отлич-

¹ Готовится к публикации в следующем номере. (Ред.)

ный повод для создания собственной истории, в которой драматургическая база не более чем канва, по которой можно вышить свой собственный авторский режиссерский узор.

Отобранная “десятка” опубликована в сборнике “Лучшие пьесы 2014 года”, который вышел в издательстве “Livebook” в минувшем марте. А свои предпочтения режиссерское жюри постаралось защитить в те же весенние дни в пространстве театра “Школа современной пьесы”, когда в рамках очередной лаборатории “Класс молодой режиссуры” показало свои этюды на основе выбранных пьес.

Неудивительно, что пьесы, публикующиеся в “СД”, режиссерское жюри “бортануло”, оставив за пределами шорт-листа. Все три работы, выбранные редакцией журнала, написаны профессионалами, хорошим русским языком. Все наделены ясным сюжетом, имеют четкие жанровые границы и вполне самодостаточны.

Юлий Черсанович Ким — легенда советской и российской культуры: поэт, композитор, драматург, сценарист, бард, автор и исполнитель собственных песен. Знаменитый диссидент-активист правозащитного движения 60—70-х годов, скрывавшийся в эти годы за псевдонимом Ю. Михайлов. Сегодня это неутомимый труженик, автор русского текста культового мюзикла “Нотр-Дам де Пари”, создатель либретто опер “Ревизор” и “Двенадцать” Владимира Дашкевича, сочинитель текстов на музыку Чайковского к мультфильму Гарри Бардина “Гадкий утенок”, а также многочисленных новых пьес и сценариев, среди которых публикуемая прелестная детская история. В ней Ким как всегда ироничен, поэтичен и музыкален. “Мотина дорога” — замечательный пример честной литературы для детей, в которой нет “фиги в кармане”, латентной адресации к взрослой аудитории и уж тем более псевдосовременных гэгов.

Виктория Доценко — музыкант по первому образованию. Профессиональный режиссер. Пьесы пишет уже давно, публиковалась ранее и в “СД”. В настоящее время — режиссер московского театра “У Никитских ворот”. Пьеса “Третий, девятый, сороковой” — современная мелодрама, в которой смерть героя не венчает сюжет, а оказывается его исходной точкой. Некоторая примесь жанра психологического триллера идет на пользу истории, рассказывающей о близком круге погибшего рок-музыканта. Параллельно с душой то ли случайно, то ли добровольно покинувшего этот мир героя его близкие проходят круги ада и рая, обвиняя друг друга и себя в гибели близкого человека. Автор проследивает изменения в психологии героев по мере того, как смерть их друга отдаляется в прошлое. Драматург не ставит точки над “i”, оставляя открытым вопрос о том, была ли эта гибель несчастным случаем или результатом невольной провокации со стороны окружающих.

Казанский писатель, переводчик, кинорежиссер Салават Юзеев имеет за плечами недюжинное образование — он закончил факультет вычислительной математики и кибернетики Казанского государственного университета. Автор книги стихов и двух книг прозы, создатель сценариев и режиссер нескольких десятков документальных фильмов, лауреат литературной премии им. Державина представил пьесу “Улетные танцы”, в которой великолепно выстроенный гротескный сюжет сочетается с восточной поэтической притчевостью. Действие разворачивается в горах на задворках шатра, в котором предается удовольствиям компания сильных мира сего. Герои пьесы — обслуга, страшно боящаяся не угодить господам, готовым разгневаться в любую минуту. Но есть и выход — бездонная пропасть, в которую, по древнему преданию, бросались девушки, чтобы избежать бесчестия...

Все пьесы, представленные на конкурс “Действующие лица”, можно прочесть на сайте www.protagonist.ru

Екатерина Кретьова, арт-директор конкурса



Проект “Открытая история. Театр”, несмотря на естественные и неестественные трудности и препятствия, успешно расширяет и свою сферу деятельности, и “поле”, которое возделывает. В феврале совершилась “прививка саженца” в новых условиях: налажено сотрудничество с театром “ДА!” и показана в Малом театральном зале московского Дома актера на Старом Арбате премьера по знаменитой пьесе болгарина Христо Бойчева “Полковник Птица” в переводе Валерия Иванова-Таганского. В спектакле задействованы молодые артисты — выпускники ГИТИСа, режиссер-постановщик Саша Осичина.

Таким образом, это есть воплощение еще одной линии в программе проекта “Открытая история. Театр”: помимо современных исторических пьес — современные пьесы и драматургия и театр авангарда XX века. (В рамках этой линии осуществляется, скажем, постановка “История в истории” — драматургический текст, объединяющий сочинения трех наших нынешних драматургов.) Все более расширяется и другая составляющая программы: семинары и лаборатории. В том числе лаборатория “Художник в современном театре”, это направление курирует Татьяна Спасоломская.

Выступление на Малой сцене ЦДА — освоение уже третьей сценической площадки. До этого, некоторое время назад, “Открытая история...” перекочевала в Центр творческих инициатив “Перспектива” на улицу Макаренко, в трех минутах ходьбы от театра “Современник” (“поворота за угол”, как сказано в одном из произведений русской классики). В ЦТИ “Перспектива” “Открытая история...” плотно осваивает сразу два зала. Один — репетиционный танцкласс: сплошь зеркала от пола до потолка по двум стенам, а вдоль зеркал балетный “станок”. Здесь команда

С любовью к истории

Андрея Давыдова показывала вчерне срепетированный им фрагмент пьесы Михаила Угарова “Голуби”. Отражения актеров в зеркалах за спинами зрителей и отражения этих зрительских спин создавали дополнительный эффект, смещая акценты восприятия... Другой зал ЦТИ “Перспектива” — что-то вроде конференц-комнаты. Здесь также можно в произвольном порядке размещать стулья для зрителей и пространство игры. Есть рояль и даже стоит аппаратура для видеопроjections. Но посреди комнаты, как раз по ее длинной оси, установлены две квадратные колонны. Они, конечно, мешают обзору. Но их можно учесть в мизансценировании как часть декорации. Что и сделал, например, режиссер Захар Хунгуреев со студентами 4-го курса мастерской В. Мирзоева ГИТИСа в своей постановке (или, точнее, эскизе спектакля) по пьесе А. Сеплярского “Павел Первый”.

Здесь же, в ЦТИ “Перспектива”, показаны и такие проекты в рамках программы “Открытой истории...”, как “Человек с глазами Моцарта” в постановке М. Егорова, “Пушкин в Америке” и другие.

И сцены в ЦТИ “Перспектива”, и площадка в Доме актера позволяют проекту “Открытая история. Театр” не только поддерживать активное регулярное существование, но и добиваться реализации одной из принципиальных идей — создать афишу постоянных репертуарных показов.

На этом пути есть, конечно, и потери. Несколько отошла от проекта Ксения Драгунская. Но драматурги Ольга Михайлова и Елена Исаева по-прежнему во главе проекта, как и директор Людмила Цишковская. Не снижают темпа и накала своих усилий координаторы Ольга Гусинская и Варвара Пушкарская (особенно ценят участники и руководители проекта то, как умело проводит Варвара кастинг артистов).

Проекту “Открытая история...” пришлось расстаться с площадкой “Боярские палаты” при СТД РФ. Будем надеяться, что на время. Одна из основных причин — очень большая загруженность ныне “Боярских палат”, где невозможно выкроить достаточно времени для постоянных репетиций премьер. А это тем более важно, когда в основу афиши “Открытой истории...” положен регулярный репертуарный принцип. Но тем не менее, разовые показы отдельных работ время от времени происходят и в “Боярских палатах”, например, эскиз-читка в постановке Гарольда Стрелкова по пьесе Вадима Леванова “Святая блаженная Ксения Петербургская в жизни”.

Когда-то драматург Юлий Филиппович Эдис, написавший в свое время несколько исторических пьес, рассказывал участникам своего семинара в Центральном Доме литераторов, что чувствует себя невероятно свободным, когда ставит в “действующих лицах”: Юлий Цезарь, Клеопатра, Жанна д’Арк, Франсуа Вийон — и никому ничего не надо объяснять относительно персонажей, их сути, их свойств. Ныне точно все не так! Невозможно ориентироваться на культурные аллюзии в умах нынешних зрителей. Что они знают о важнейших исторических событиях в мире и родной стране?! Знакомы ли им имена выдающихся исторических личностей? Какие мифы гуляют в головах? А если еще учесть нелюбовь продюсеров и прокатчиков к исторической теме... да внеисторичность мышления нынешних чиновников и большинства “обычных” зрителей... Какие истории выбирать из “истории” для сцены? Какие сюжеты вышлущивать из того, что было, чтобы воодушевить современников-театральных зрителей и увлечь современников-зрителей?

Словом, ответов тут много меньше, чем вопросов, и эти возможные ответы не очевидны. Но дорогу осилит идущий!

В. Б.



В марте 2012 года в Карельской гостиниой Дома актера на Невском проспекте собрались петербургские драматурги, чтобы договориться об учреждении Гильдии драматургов Санкт-Петербурга.

Надо сказать, что такого количества драматургов одновременно, а собралось их более тридцати, стены Дома актера вряд ли когда-либо видели. Собрались профессионалы, чьи пьесы ставятся в стране и за ее пределами — таково было условие, которое впоследствии вошло в устав. В этом году Гильдия драматургов Санкт-Петербурга отметила свой третий день рождения. Это еще не юбилей, но в начале пути каждый год особенно значим, и уже можно подвести первые итоги.

Необходимость создания творческого объединения драматургов назрела давно, и связано это было с конкретной театральной ситуацией в городе. В последнее десятилетие современная петербургская драматургия почти полностью исчезла из репертуара театров Петербурга, а ведь когда-то драматурги нашего города лидировали в репертуаре театров не только Петербурга (Ленинграда), но и всей страны. Еще один тревожный симптом, который беспокоил драматургов, — отсутствие современной пьесы в учебных программах театральных вузов города. Это неизбежно приводит к тому, что режиссеры-выпускники не приучены и не умеют работать с современной пьесой. Гильдия драматургов поставила перед собой задачу исправить сложившуюся ситуацию.

Для начала был создан банк пьес петербургских драматургов. (В скобках замечу, что за годы деятельности журнала «Современная драматургия» на его страницах было опубликовано 56 пьес 19 петербургских (ленинградских) авторов. Увы, кого-то из них уже нет в живых, кто-то уехал из города, а кто-то перестал писать пьесы.) Начались переговоры с театрами о возможности проведения театральных читок пьес. Некоторые

Будни и праздники петербургских драматургов

театры откликнулись на это предложение.

Первыми успехами Гильдии стали сценические читки пьес петербургских авторов на Малой сцене Театра на Васильевском, где прочли пьесу Татьяны Москвиной «Проклятая любовь» о трагическом романе легендарной актрисы Анжелины Степановой и драматурга Николая Эрдмана, и в Молодежном театре на Фонтанке, где прозвучали одноактные комедии Олега Ернева. Обе читки прошли на ура, а пьеса Т. Москвиной впоследствии вошла в репертуар театра.

В том же году Гильдия драматургов приняла участие в Международном театральном фестивале «Балтийский дом» — «Современная балтийская драма», где молодые режиссеры представили три одноактные пьесы питерских драматургов. Показ закончился бурной дискуссией на тему о месте современной драматургии в театре, которая была продолжена за «круглым столом» в СТД, а позже нашла отражение в ряде статей драматургов, опубликованных в СМИ.

Окрыленные первыми успехами, «гильдионеры» предложили для читки еще шесть пьес. Проект «Возрождение современной драматургии на петербургской театральной сцене» был поддержан Комитетом по культуре правительства города. Осуществлен он был в театре «Остров», на Большой сцене и в Карельской гостиниой Дома актера и театральном зале клуба «Камертон». Тогда и возникла мысль ежегодно проводить фестиваль современной петербургской пьесы.

Параллельно с организацией фестиваля или переговоры с театральными вузами города. Гильдию драматургов поддержала театральная кафедра факультета искусств СПбГУ. В результате родился проект «Театральная ярмарка» (молодые актеры играют в пьесах петербургских драматургов). В кон-

це учебного года выпускники театральной кафедры подготовили два эскизных спектакля, которые были показаны в Доме писателя.

Традиция проводить сценические читки пьес существует давно. С середины 70-х годов при Ленинградском отделении ВТО работала Мастерская драматургов, в нее входили молодые авторы, имена которых впоследствии стали известны всей стране. Мастерская активно сотрудничала с театрами Ленинграда. Существовала обратная связь: Мастерская предлагала театру талантливые пьесы; в свою очередь, если в литературной части театра появлялся талантливый автор, его направляли в Мастерскую. В читках пьес, которые проводились в Доме актера и на малых сценах ленинградских театров, участвовали известные артисты и режиссеры. Со временем возник план создания театра современной пьесы, но ему не суждено было осуществиться. А жаль! Драматургам так необходима площадка, где бы состоялось взаимодействие между автором пьесы и актерами, режиссером, художником, композитором, где была бы открыта дорога для сотрудничества и эксперимента. Фестиваль современной пьесы, проводимый Гильдией драматургов, лишь частично решает эту проблему.

Словосочетание «эскиз-спектакль» приобретает все большую популярность в последнее время. Эскиз-спектакль — не слишком затратное дело, но в отличие от более привычных актерских читок, где пьеса именно читается актерами по ролям и, как правило, за столом, эскиз-спектакль несколько раздвигает границы жанра. В наиболее значимых сценах пьесы актеры уже владеют текстом, а режиссер выстраивает мизансцены. В эскиз-спектакле задействованы музыка, свет, элементы оформления — одним словом, все то, что позволяет выявить потенциал будущего спектакля. В ходе репетиций эскиз-спектакля у автора есть возможность вносить в текст исправления, убирать длинноты, уточнять смысловые акценты. Для любого

драматурга это бесценный опыт, возможность почувствовать театр изнутри, а себя не последним в театре лицом.

В театрах города, где труппа может насчитывать до 60 человек, при этом выпускается лишь две—три премьеры в год, многие актеры мало заняты в репертуаре. Простой может обернуться утратой профессиональной квалификации. Возможно поэтому на предложение участвовать в эскиз-спектакле большинство актеров охотно откликается. К тому же эта форма прекрасно воспринимается зрителями.

На фестивале современной пьесы “Драматурги Петербурга на петербургской сцене”, который прошел осенью прошлого года при поддержке правительства Санкт-Петербурга, было представлено четыре эскиз-спектакля, два из которых, по мнению публики, представляли собой полноценные спектакли. Это стало возможно благодаря энтузиазму актеров Ольги Гордийчук, Антона Шварца (БДТ), Леонида Мозгового, Лидии Мельниковой (Театр им. Ленсовета), Максима Мельмана, а также группе молодых актеров “Белого театра”, которые не жалели времени на репетиции.

Открыл фестиваль цикл мини-пьес Владимира Шпакова “Монолог с покойником” (режиссер Максим Мельман). Несмотря на мрачноватое название, спектакль получился веселым и легким. Действующие лица пьесы — писатели. “Инженеры человеческих душ” выступали здесь в качестве персонажей. Писатели тоже актеры на подмостках театра жизни, и с ними тоже случаются нелепые и странные истории, в которых отражается время. Главный персонаж одной из новелл Сергей Довлатов, его роль исполнил Антон Шварц. Малоизвестный эпизод из биографии знаменитого писателя заставлял смеяться и одновременно позволил увидеть весь драматизм жизни творческой личности.

Во второй фестивальный день в театре “Остров” была представлена пьеса Николая Якимчука “Последняя Абиссиния” (режиссер Елена

Кудрявцева). В ней рассказана история последних дней жизни Артюра Рембо. Пьеса Якимчука непроста для исполнителей, в ней много философских размышлений об искусстве, о предназначении художника. Молодые актеры “Белого театра” подготовили и сыграли полноценный спектакль, который, как все мы надеемся, будет иметь дальнейшую сценическую судьбу.

Третий день фестиваля познакомил зрителей с пьесой Юрия Ломовцева “Пирамида Хеопса”. Здесь необходимо пояснить, что отбор пьес для фестиваля проводился коллегиально на собрании Гильдии драматургов Санкт-Петербурга, причем предпочтение отдавалось пьесам, написанным в последнее десятилетие. Пьеса же Ломовцева была опубликована 16 лет назад, но драматурги единодушно признали, что она не утратила своей актуальности. Роли в эскиз-спектакле, решенном по предложению автора пьесы в форме музыкального квартета, где каждый из героев стоит перед юпитром с текстом, исполнили Лидия Мельникова, заслуженный артист России Леонид Мозговой, Светлана Спириденкова и Максим Мельман. Их работа была высоко оценена публикой.

Закрывала фестиваль пьеса Валентина Красногорова “Легкое знакомство”. Остроумный, блестяще написанный диалог сыграли Ольга Гордийчук и Максим Мельман. “Несколько часов из жизни мужчины и женщины” (так авторы определили жанр спектакля) пролетели как один миг, и публика еще долго не хотела отпускать актеров со сцены. Продюсеры, присутствовавшие на фестивале, сделали автору пьесы и актерам предложение о дальнейшем прокате спектакля.

В конечном итоге успех или неуспех любого театрального начинания определяют зрители. За три года существования Гильдия драматургов обрела своих зрителей, которые горячо поддерживают нас. Залы на всех спектаклях фестиваля были наполнены и даже переполнены. И каждый раз после спектакля наши зрители задавали один и тот же вопрос: “Почему эта пьеса не

идет ни в одном из петербургских театров?” Вопрос, понятное дело, риторический.

Увы, петербургские театры все еще не спешат повернуться лицом к драматургам, не торопятся хотя бы в качестве эксперимента предоставлять драматургам малые сцены, не выступают инициаторами актерских читок. Ни один из питерских драматургов не входит в состав театральных жюри, не получает приглашения на театральные фестивали — одним словом, дистанция между драматургами и театром велика. Но “гильдионеры” не унывают. Ведь самое главное достижение Гильдии заключается в том, что драматурги города лучше узнали друг друга, сплотились в решении общих задач. Все чаще в последнее время проходят авторские читки новых пьес, на которых собираются драматурги Гильдии. В Доме писателя все три года ее существования работает Мастерская драматургов под руководством известного прозаика, драматурга и литературоведа Бориса Голлера. На занятия Мастерской приходят как опытные, так и начинающие драматурги, из которых постепенно формируется резерв Гильдии. В прошлом году несколько интересных мастер-классов, рассчитанных на профессионалов, провел драматург Валентин Красногоров, чьи работы о поэтике и технологии драмы хорошо известны. Эти мастер-классы будут продолжаться. Были выпущены два сборника пьес петербургских авторов. Собственными силами был создан сайт Гильдии.

Свой день рождения Гильдия драматургов отметила в Доме писателя. На праздник “гильдионеры” пригласили своих друзей, актеров и режиссеров, которые принимали участие в проектах Гильдии, и самых верных из зрителей. Для них драматурги сочинили и разыграли веселый капустник.

Еще несколько слов в заключение. В наш адрес приходят письма от драматургов со всей страны с просьбой о поддержке. Драматурги интересуются, будет ли создана Гильдия драматургов России. Мне кажется, стоит подумать об этом.

Ю. Л.

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Война без войны

“Звездопад” по произведениям В. Астафьева

в Историко-этнографическом театре

К 70-летию Великой Победы художественный руководитель этого московского театра Михаил Мизюков поставил спектакль о том, как война разрушает мир вокруг людей и мир их души, возлагая на человека вины, в которых он не виноват. При этом в “военной постановке” нет фронта, боев, войны как таковой нет...

Написав повесть “Звездопад”, Виктор Астафьев в 1979 году сам же превратил ее в пьесу “Прости меня”. Такое название возникло не случайно. Главный герой повести и пьесы, молодой солдат, попал в госпиталь, и мало кто надеялся, что боец выживет — так тяжелы были раны. Врачи делали, что могли, другие раненые поддерживали и помогали. Но буквально вытащила солдата с того света, вырвала у смерти, молоденькая медсестра. Ясно, что меж ними проскочила искра. Не проходной, хотя и спасительный, “лазаретный роман”. Но настоящее, глубокое чувство — трепетное, нежное. Парень знакомится с мамой медсестры, она им очарована, все идет к будущей свадьбе. Вот только закончить войну! И юный воин вновь уходит на фронт — “добивать врагов”. Из контекста повести и пьесы понятно, что где-то на фронтах солдат сгинул. Стал добычей смерти. И вот как бы откуда-то из другого мира воплощенная въяве душа солдата ведет рассказ о его спасении в госпитале, о короткой, несостоявшейся любви и о том, какую вину испытывает он перед той, которая однажды спасла его, отвела смерть... но он ее покинул и достался смерти.

Виктор Астафьев всегда, независимо от конъюнктуры и «высших идейных указаний», стремился рассказать о войне и о жизни нечто таком, чего долго не принято было у нас рассказывать. Рассказывая о жизни и быте сибиряков, он пытался передать ощущение чего-то надбытийного, непознаваемого, но непременно, подспудно, присутствующего в земном существовании людей. И это же “тайное знание” еще более настойчиво и упорно пытался раскрыть и сформулировать, повествуя о войне.

Михаил Мизюков в качестве литературно-сюжетной основы для своей постановки соединил в цельную композицию повесть и

написанную по ней пьесу.

Художник-постановщик Мария Утробина выстроила на сцене очень простую и ясную декорацию. По всей сцене железные госпитальные койки на колесиках. На спинках коек таблички с именами раненых и анамнезом. В глубине решетчато-стеклянная конструкция. С одной стороны сцены примерно такое же сооружение, уходящее в кулису. Проход между ними как бы ведет в глубину госпиталя, в его другие помещения. Но при перемене места действия боковая конструкция из лазаретной стены с окном превращается в прихожую жилища медсестры и ее мамы. А задняя конструкция во время эпизодов-видений выдвигается вперед, раскрывается, словно впуская в этот мир то, что живет в мире ином — материализуя воспоминания персонажей. И через этот же “портал” врывается, просачивается, вползает, втанцовывает из потустороннего мира третий главный персонаж этого спектакля — Смерть, охотница на людей.

Постановщик строит действие как череду разнохарактерных и разножанровых эпизодов. Общение и разговоры в больничных палатах — густонаселенных, сержантских и солдатских, и в более комфортабельных, офицерских. Читают газеты, играют в шахматы, обсуждают события на фронте, бегают в самоволку. Тайком курят в приоткрытое окно и совсем уж конспиративно подкрепляются водкой и самогоном — из спрятанной под подушкой грелки разливают по малым стопочкам с оглядкой: не заметит ли дежурная медсестра... Осваивают костыли. Разрабатывают подправленные конечности. Через боль. Через мучения — но дружески подкалывая и подбадривая друг друга. Делятся воспоминаниями: что у кого было в

довоенной жизни. Осторожно размышляют о будущем: кому и что суждено? Мирная “болтология” регулярно прерывается врачебными обходами, осмотрами, отправкой на процедуры.

Михаил Мизюков питает особый вкус к “этнографии быта”. Он точно, сдержанно, лаконично сочиняет и разыгрывает с актерами бытовые сюжеты. И актеры этого театра тоже со вкусом “рисуют” бытовые картины, сгущая их до предельной образной концентрации. Здесь по-своему хороши, точны и убедительны почти все: Светлана Щеголькова, Дмитрий Колыго, Наталья Михеева, Антон Чудецкий, Сергей Васильев и другие опытные и молодые артисты — мама Лизы, врачи, медсестры, нянечки, раненые... Из созданных ими зарисовок целенаправленно складывается мозаика неустанной борьбы за жизнь и выздоровление раненых. Резким контрастом к ней становится то, что взрывает течение госпитальных будней. Это либо настоящие праздники, когда кто-то выздоравливает и отправляется на фронт или сперва в отпуск (ну, а если “комиссован”, то в мирный тыл). И это истинные трагедии для медперсонала и раненых — когда кого-то настигает на больничной койке или на операционном столе Смерть. И каждый раз мозаика быта словно распадается, и мир сокрушается напрочь — в этих эпизодах смертных катастроф режиссер и актеры резко меняют темп и ритм действия, рисунок поведения своих персонажей.

А Смерть надо писать с заглавной буквы — ибо тут это не просто слово, а персонаж, едва ли не главный. Или, скажем так, один из трех главных персонажей — антагонист всему медперсоналу госпиталя, “ангелам жизни” (такие ассоциации вызывают белые халаты врачей и медсестер на фоне больничных одежд и солдатских шинелей). И Смерть здесь прямой противник и соперник медсестры, вытащившей с того света главного героя.

Юный солдат Миша Ерофеев (Андрей Бзымянный) и молоденькая медсестра Лиза (Виталина Отраднова) — этот лирико-героический дуэт есть стержень всего сюжета. Текст автора, материал, положенный в его основу и режиссерский замысел поставили сложнейшую задачу перед молодыми артистами. Показать чистоту страсти и силу вза-

имного влечения без сентиментального пережима, без педалирования и “пересахаривания”, но не впадая в чрезмерную экзальтацию и неврастению. Чувство, рождающееся из простых и естественных реалий быта — и обретающее облик высокой поэзии. Артисты в целом успешно справились с задачей. Но это только одна сторона отношений их персонажей. Их дуэт постоянно превращается в трио — в их жизнь вмешивается Смерть. Светлана Африканцева играет ее страстно, пылко, чувственно. Она соперница всем женщинам воинов (невестам, сестрам, матерям, дочерям). Она соперница медсестре Лизе в ее борьбе за Михаила. Смерть то отступает, когда врачам удается спасти раненого, то плотоядно укладывается в больничную койку того, кто обречен... Смерть наглым и неожиданным “третьим лишним” вмешивается в дуэт Лизы и Михаила даже в самые светлые, праздничные минуты их общения. И когда все же Михаил готовится вернуться на фронт, Смерть откровенно заявляет на него свои права.

Может быть, особенно во второй части, спектакль перегружен персонажами, не очень важными событиями и не очень нужными эпизодами. Это размывает ткань постановки. Но к финалу действие опять набирает напряжение. Может быть, порой слишком длинны и рассудочны рассуждения Смерти и провоцируемые ею философско-бытийные споры. Пожалуй, что Астафьев не всегда силен в философических силлозимах. Но он ведь вот о чем хотел сказать, привлекая в качестве художественного инструментария мистическую систему образов: даже праведные и справедливые войны — непоправимая катастрофа. И тот, кто уходит на борьбу с врагом, защищая близких, невольно возлагает на себя и вину за возможный личный трагический финал.

Вслед за автором повести и пьесы, режиссер Михаил Мизюков вместе со своими артистами рассказывает о том, как человек осознанно делает самый трагичный жизненный выбор. И с достоинством принимает свою судьбу, и даже это неизбежное чувство вины, в которой не виноват — ибо своим выбором сокрушает сердца близких. И вопреки всему не теряет надежду на лучшую участь — и эту надежду стремится оставить в память о себе тем, от кого уходит...

Валерий Москвитин

В дороге

“Полюби меня крепче жизни” Е. Ерпылевой в театре “Бенефис”

“Бенефис”, расположенный в Новых Черемушках и имеющий зал всего на сто мест, не относится к категории модных раскрученных театров. Его не посещают журналисты из центральных изданий. Здесь не бывает торжественно приглашенной VIP-публики, которой демонстрируют европейские бренды в лице какого-нибудь известного режиссера. Хотя именно такая тенденция сегодня набирает силу. Театр превращается в место, куда приходят не столько для того, чтобы посмотреть спектакли, что-то говорящие нам о нашей жизни, сколько чтобы поучаствовать в светском мероприятии, выпить коктейль, а наутро появиться в фоторепортаже с премьеры на страницах различных виртуальных и бумажных изданий.

Театр “Бенефис” на этом фоне выглядит довольно скромно, сюда ходит обычная публика, жители близлежащих кварталов. Спектакли здесь ставят для того, чтобы высказать какие-то важные вещи о действительности, людях, их проблемах и судьбах. В общем, это вполне традиционный театр. Он не ставит перед собой и необычных экспериментальных задач. Выпускает постановки по классике и современной драматургии, рассчитанные на своего зрителя, которому все должно быть понятно, интересно и важно. Намерения художественного руководителя “Бенефиса” Анны Неровной — это намерения серьезного режиссера, для которого каждый следующий спектакль не безделица, а продуманное высказывание. И если мы, скажем, принимаем новации какого-нибудь популярного глашатая постмодернистской эры, это не значит, что мы должны перечеркнуть такой театр, как “Бенефис”. Театры сегодня работают каждый в своей среде, со своим зрителем. В этой пестроте художественного процесса каждый находит свою истину.

Доказательством того, что “Бенефис” занят отражением жизненных проблем, необычных глубоких поворотов человеческих судеб, стала последняя премьера “Полюби меня крепче жизни”. Эта пьеса написана Еленой Ерпылевой, драматургом из Ханты-Мансийского автономного округа, которого вряд ли хорошо знают московские театры. Хотя Ерпылева напечатала одну пьесу в “Современной драматургии”¹, участвовала в драматургическом семинаре СТД (2006), в “Новой драме” (2008), была финалистом конкурса “Евразия” в Екатеринбурге (2008). Более свежих сведений о ее деятельности найти, к сожалению, не удалось. Но и из того, что я прочитала о ней, у меня сложилось убеждение, что это очень интересный человек, занятый не только литературным трудом, но и общественными делами —

судьбами несовершеннолетних: работала руководителем подросткового пресс-центра, выпускала бюллетень по проблемам подросткового возраста, писала о конфликтах с родителями, школой, была народным заседателем в суде. Кроме того, создала народный театр, ту живую неформальную творческую среду, которая требует много человеческой отдачи, энергии. Понятно, что Елена Ерпылева очень неравнодушный человек, живущий не только своими личными проблемами, но и занятый делами окружающих людей. Такие еще встречаются в нашей глубинке, и именно такие люди составляют тот активный творческий человеческий фонд, который так нужен нынешней России.

Герои Елены Ерпылевой тоже люди из глубинки. О них и написана пьеса “Полюби меня крепче жизни”. У пьесы было другое название — “До последнего мужчины”, а жанр определялся как “русская притча”. Но театр счел, что это определение слишком на многое претендует, чересчур пафосно, и отказался от него.

Человек примерно сорока лет по имени Гришуня возвращается из Павлодара, где он встретился со своей первой женой и двумя сыновьями. Прошло семнадцать лет, как он оставил эту семью. Попросту говоря, бросил по глупости, усомнившись в том, что второй сын — его ребенок. После всего этого жизнь Гришуни пошла под откос. У него была вторая жена, которую он не любил, потому что не мог забыть первую. Было пьянство и ощущение того, что жизнь складывается не так, как хотелось. Посетив свое первое семейство в Павлодаре, он с удивлением обнаружил, что второй сын, который был так непохож на него в детстве, сегодня — вылитый он. Сомнений больше быть не могло. Гришуня пережил сильный

¹ “Черепаший бунт”, № 2, 2011 г.

стресс и поехал восвояси, не в состоянии отделаться от ощущения того, что вся его жизнь оказалась сплошной ошибкой.

Сутки или двое, которые он провел в поезде, оказались последними в его жизни. В какой-то момент он выбросился из вагона и пропал в темноте.

Гришуна (М. Ракитин) и его попутчик Вован (А. Щекин) — два распространенных типа русской глубинки. Оба говорят о том, что у них нет будущего. Этот мотив очень важен в спектакле. Никчемные, одинокие люди, все время выпивают — это своеобразный российский ритуал, за которым пустота существования. Вован возвращается из заключения. Но он всегда весел и чуть-чуть на взводе. Готов похохмить с проводницей, приласкать интересную “мадам”. Он откровенен в своих чувствах и не считает свою жизнь проигранной. Хотя и ощущает отсутствие какой-то линии, какой-то перспективы, определенности и ясности. Так и пробагагурит свой век впустую.

Гришуна — тип более сложный, поскольку погружен в себя, в свое прошлое, не может ни на чем успокоиться. Кроме того, его посещают странные видения — женщина (И. Рыбак) в блестящем струящемся наряде, то ли русалка, то ли ведьма. То ли просто галлюцинация воспаленного и больного воображения. Эта русалка и зовет его за собой в темную ночь дороги, на которой он и сгинет навсегда.

Отсутствие будущего, которое ощущает человек, это симптом болезни, вырождения, странного вируса, заразившего еще молодых, могущих быть дееспособными людей. Идеал “человека-песни, человека-сказки”, как тут выражаются, который живет в людских душах, в жизни неосуществим. Автор пьесы и автор спектакля не говорят о каких-либо социальных причинах такого положения дел. Они только фиксируют симптомы болезни, которая, как кажется, имеет свои давние корни. Это болезнь нации, ее биологический статус — вот что здесь самое страшное. Поэтому нет смысла говорить о способах исцеления. Сегодня положение таково, что этих способов попросту нет.

Спектакль Анны Неровной нетривиален в своих размышлениях и выводах. Это спектакль о русской жизни в ее извечных метани-

ях. Эта русская жизнь, отраженная в литературе, породила ни одного глубоко драматичного героя. Возможно, эта линия началась с Льва Толстого, с его Федора Протасова, человека больших жизненных сил, который не мог реализовать их в реальности. В советское время появился Зилов Александра Вампилова, тоже глубоко драматичный герой, мучительно переживающий свое человеческое бессилие и отсутствие смысла. Разные эпохи, разные социальные обстоятельства. Но тема одна: несостоявшаяся жизнь. Внутренняя болезнь личности. Отсутствие перспективы.

Спектакль театра “Бенефис” хорошо сыгран. Превосходны не только мужские, но и женские роли. Первая жена Гришуны Стюрка (И. Рыбак) — нежная, ласковая, любящая. Попутчица в поезде, “мадам” (О. Посаженкова), которая всю свою жизнь положила на огород. Этот огород ни ей, ни ее старой матери, в сущности, не нужен. Но таков уклад, таковы привычки, что нужен — не нужен, а ты работаешь, тратишь силы и годы своей одинокой жизни. И тут та же тема.

Интересная роль у библиотечарши (Н. Филиппова), как о таких говорят: интеллигентка в первом поколении. У нее-то как раз есть смысл в жизни. Смысл этот заключается в том, чтобы предлагать читать книги.

Проводница (О. Ильмукова) — очень достоверный жизненный характер, сыграна превосходно. Вторая исполнительница этой роли (А. Проскурина), к сожалению, много суетится, быстро проговаривая текст. Неплохой эпизод у Н. Петуховой, играющей вторую жену Гришуны.

И напоследок два слова об оформлении (идея сценографии Анны Неровной). На сцене уходящая вдаль, в темноту железная дорога — рельсы и шпалы. Основные сцены играют на небольшом пространстве на первом плане — это как будто купе, где стол и кровати составлены из чемоданов. Образ дороги и чемоданов и есть основной зрительный образ спектакля. В нем скрыты ассоциации с человеческой жизнью, которая временна, как у пассажиров поезда, и может оборваться в любой момент, обнажив в своем конце черный зияющий провал, и — откуда ни возмись появившийся — массивный глухой камень, как надгробный памятник.

Полина Богданова

Поправить Пушкина

*“Двое” А. Размахова и Ф. Виноградова в проекте
“Открытая сцена”*

В оформлении этого спектакля обои отсутствуют. И стены, и двери, и окна тоже. Все это нарисует, вернее, подробной пантомимой изобразит, “занозив” от усердия палец, Алексей Размахов. Погреется у печки, поправит Пушкина портрет и приоткроет с влетевшим тут же вороньим криком форточку на Тверскую. На Поварскую, на “Открытую сцену”, причем открытую буквально — на полностью оголенном пространстве только ряд-полтора стульев для зрителей — он вернется, чтобы перебежать на ее вторую половину, где также набросает интерьер другой квартиры: из ее окна открывается вид на плоские крыши домов персидской уже столицы — пустующий, на деле, зрительный зал.

А чтобы публика не потерялась в этой тщательно, пусть жестами и на словах выписанной обстановке, актер, он же сорежиссер сего спектакля то там, то сям расставляет предметы интерьера. Взятые уже не из воздуха подручные средства. Под рукой же у нас сегодня что? Айфон, айпад и ноутбук — вот эти гаджеты и получают на сцене новое назначение и даже роли. Так, в московской квартире тикают напольные часы Густава Беккера, точнее, их виртуальная реплика от “Хьюлетт-Паккард” — поставленный на попа ноутбук. А в персидской отбивает ритм капель с потолка — на мониторе медный таз. “Экстаз вещей”, по Герноту Беме, тут только начинается.

И начинают с этой ненавязчивой “рифмы” диалог “Двое” — внешняя фабула спектакля строится из основных сцен “Горе от ума” Александра Грибоедова и его же биографии последних дней, ловко скроенных и ладно сшитых благодаря такой вот тонкой симметрии. В “одну телегу” тут впрямь можно театр игровой и документальный. “Чуть свет”, и Чацкий уже стучится в комнату Софьи, а вот барабанит в дверь слуга Грибоедова Сашка — явился Мирза-Якуб, чей побег из шахского дворца приведет к трагическим последствиям. Здесь актеру не разорваться, и постучать за Чацкого он просит даму из публики, вручив ей лист фанеры. А сам по-грибоедовски пока решает вопросы с беглым евнухом, поясняя: вот близорукий Александр Сергеевич снимает очки и, щурясь, вглядывается в гостя — портрет Мирзы-Якуба на планшете постепенно увеличивается и обретает резкость. А важная деталь, привлекающая внимание дипломата, — беспокойные руки Мирзы — так и остаются нервно перебирать пальцы на экране (после такие же руки будут затыкать рот Чацкому при словах “о покореньи Крыма”).

Но пора и Софье открыть дверь своему гостю — Размахов, быстро сфотографировав на

смартфон все еще недоуменно стучащую в фанеру зрительницу, предъявляет публике ее снимок уже как Софьи Фамусовой удивленное лицо. С этим выражением она, точнее, гаджет и “доиграет” все выходы на сцену, благо Чацкий своими “выходками” не даст и повода его переменить.

Выход же Чацкого, перевоплощение и сам способ существования этого персонажа вообще исполнитель готовит куда как тщательнее. Загодя приводит в качестве “свидетельств” свои, Размахова, личные фотографии: вот он вошел в комнату, вдохнул поглубже и оторвался от земли во всех смыслах. Благо планшет позволяет продемонстрировать (и удешевить) этот спецэффект — на экране ноги актера парят над полом, и он вспоминает...

Вспоминает, как прошло его детство в доме Фамусова — вот фото самого актера в четырех-пятилетнем возрасте, вот еще снимок про школьные годы чудесные, а вот первая драка и ему разбили нос — все есть в памяти смартфона. Так зритель не без хитрости в очередной раз втягивают в предлагаемые обстоятельства спектакля. Актер же оставляет персонажа “работать” далее уже самостоятельно — вот он уже визуализируется на мониторе, читая первый из хрестоматийных монологов Чацкого. К слову, оригинальный текст “Горя...” если как и можно услышать в этой постановке, то лишь с экрана ноутбука. “Вживую” Размахов пересказывает ее в общих словах — сторителлинг нам сокращает “опыты быстротекущей жизни”.

Работа с остальными персонажами идет по упрощенной схеме: переводя свое физическое, “феноменальное” тело в “семиотическое”, актер сводит присутствие своих персонажей до одного-единственного знака. То есть семиотическое тело — до части

тела. Все благородное собрание персонажей, появившись на планшете или смартфоне, размещается на гибких штативах, привинченных к стулу. Так, от Фамусова, подслушивающего и подглядывающего у двери, на экране только глаз в замочной скважине и остается. От Скалозуба лишь ослепительная улыбка — полон рот золотых зубов. А нерешительный Репетиллов так и остается одной ногой здесь, а вторая... вторая и не понадобится. Правда, потом весь этот труд будет разом и не без иронии перечеркнут — галерею портретов фамусовского общества завершат князь Тугоуховский и графиня-бабушка. Но не в обличье Размахова или его части, а в фотографиях актеров из классических постановок. Не признал их, правда, в гриме.

Но примечательно, как, подчиняясь закону симметрии этого спектакля, в финале все “части тела” соберутся вновь — их станут “искать по всему Тегерану” уже как останки разорванного в клочья Грибоедова. А спроецированные на стену в черно-белом варианте, словно рентгеновские снимки, их “повстречает” по дороге на Кавказ Пушкин — так в пространстве “Открытой сцены” состоится знаменитая встреча двух Александров Сергеевичей. А о реальной (“Что вы везете?” — “Грибоеда”), кстати, поэт в “Путешествии в Арзрум” напишет не менее знаменитое: “Как жаль, что Грибоедов не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...”

Этого не скажешь о любознательных создателях спектакля — они к тому же не только трудолюбивы, но еще, исподволь поправляя Пушкина, и на редкость изобретательны. Что показала уже первая работа выпускников курса Д. Крымова — Е. Каменьковича в ГИТИСе — актера и режиссера Алексея Размахова и его соавтора, художника Филиппа Виноградова. Их спектакль “Вечера на хуторе близ Диканьки. Отменяются”, поставленный здесь же, на “Открытой сцене” двумя годами ранее, стал своеобразной заявкой на поиск нового театрального языка (а также иронической рефлексией над этими поисками)

и), по словам самих авторов, “попыткой исследования творческого процесса, жизни и смерти художника”. К слову, спектакль вошел в студенческую программу XXIII Международного театрального фестиваля “Балтийский дом”.

А все эти искания продолжились и углубились в новой работе тандема “Двое” по мере развития превращаются в занимательную семантическую головоломку, где уже и само название получает новое прочтение. Тут не просто “двое в комнате, я и Чацкий”, здесь своеобразный Ноев ковчег, в пространстве которого каждому субъекту / объекту найдется пара. Автору — персонаж, актеру — зритель, а зрителю — роль. Означаемому — означающее, модели репрезентации — модель присутствия, и наоборот. Границы между ними стираются, дестабилизируются все дихотомические пары. Благодаря чему происходит еще и постоянный круговорот вещей на сцене: в спектакле заняты десять ноутбуков, шесть планшетов и один смартфон. Они то приобретают персонажную значимость с кратким даже бенефисом — гюрза с картинкой на экране уже вьется компьютерным шнуром на полу, а падающий под звуки выстрелов ноутбук — это убитый в перестрелке слуга Грибоедова, то вновь возвращаются к функциям реквизита. Театр художника в цифровую эпоху. Происходит и “малый круговорот” зрителей, так же успевающих побывать и в шкуре актера, и в качестве “мебели” — войти в игровое пространство в эпизоде с визитом шаха в посольство, посидеть “ничего не понимая” и вернуться на прежнее место. “Мы все немножко гаджеты” — мог бы сказать теоретик внешнего, при помощи медиа, расширения человека Маршалл Маклюэн, посети он этот спектакль. Но он не дождался его премьеры четверть века.

Не дождал и Пушкин — под занавес раздастся “закадровый” выстрел, отголосок дуэли на Черной речке. Потом еще один — а это уже Лермонтов, и, кстати, тоже на Кавказе. Затем и Маяковский — он, правда, выстрелил в себя сам, но тоже ведь поэт, и родом с Кавказа. И то ли это озорство в духе их наставника Крымова, то ли пристрелка к новым целям.

Сергей Лебедев

Грозное электричество

*“О-й. Поздняя любовь” по А.Н. Островскому
в “Школе драматического искусства”*

“О-й. Поздняя любовь” — “вскрикивает”, точно уколешься, афиша “Школы”. Театр Дмитрия Крымова начинается с названия — вспомним “Донкий Хот”, “Три сестры” по “Королю Лиру”, “Как вам это понравится” по “Сну в летнюю ночь” и прочие смысловые игры. Дмитрий Крымов чувствует слова ничуть не меньше художественных образов, он перемешивает их, как кубики, разбирает на нечленораздельные интонации и письменный текст, собирает вновь в произвольном порядке, переставляет местами. Но что удивительно, этот художник-режиссер из эпохи постдраматического театра (что ж, времена не выбирают) прекрасно совмещает острую форму гротеска, клоунады, цирка, оперы, перформанса с принципами русского психологического театра. Да, кстати, О-й — это Островский.

Пространство от Анны Костриковой и Александра Барменкова бело и грязно, как мастерская — пятна чернил по белой бумаге тут и там точно намекают, что кто-то страстный и нервный писал здесь свои сочинения, а когда шалунья-мысль начинала спотыкаться, в ярости швырял об стену чернильницы.

Этот бумажный мирок-морок буквально пронизан грозным электричеством. Отовсюду свисают и навалены на полу огромные мотки проводов (и внушительная хозяйка дома мадам Шаблова в исполнении Евгения Старцева неизменно попадает ногой в их капкан, подавая чай прямо со столом). Шеренги осветительных приборов вытанцовывают вместе с героями пляски святого Вита. Огромная голая лампочка (“энергосберегающая” — почти точно уточняет один из персонажей) становится мощным орудием в битве за честь и деньги: ее по-пацански, как бутылку в подворотне, разбивают, пытаются друг друга коротким замыканием, и другие осветительные приборы начинают в такт с ней коротить и искриться. Неоднократно заклеенный пластирем кассетный магнитофон-ветеран играет роль старого зануды-воспитателя: седокудрый адвокат Маргаритов (Алина Ходжеванова) воспитывает свою увядающую дочь (Мария Смольникова) магнитофонными проповедями, от которых она цепенеет, леденеет и впадает в ступор, но не смеет прервать заунывный словопоток (хотя магнитофон явно не случайно “падал” столько раз).

Балаганчик дядюшки Крымова снова населен презабавными существами, то трогательными, то жуткими. Можно предположить, что его театр начинается с портретной галереи персонажей — настолько колоритны его дружеские шаржи во плоти: скажи мне, как длинен гуммозный нос, как причудливы толщинки, как кустисты брови и как черны зубы в

“беззубом” рту — и я скажу тебе, кто ты. В свой грим и костюмы герои “Поздней любви” запряганы так надежно, что становятся неважно, кто какого пола — важно, у кого какая суть. Так, Герасима Маргаритова и Онуфрия Дороднова играют девушки (Алина Ходжеванова и Вероника Тимофеева) — впрочем, как от мужского, так и от женского пола в этих существах не осталось практически ничего: перед нами какие-то лешие из Берендеева царства, маленькие, юркие, хитроватые.

Зато хозяйку дома Фелицату Шаблову и предприимчивую коварную вдовушку Лебядкину играют два бравых молодца (Евгений Старцев и Константин Муханов) с железной хваткой, хищным, по-мужски оценивающим взглядом и отработанными приемами ручного боя (два вставных номера, когда эти “дамы” бьются со слабым мужским полом, сделали бы честь любым шоу боев без правил). Шаблова упакована в целый скафандр фальшивого толстого бабьего тела в белье “прощай, молодость”, волосатые ноги Лебядкиной обтянуты ажурными чулками — жутковатая пародия на сильно возмужавший в подвидовой борьбе женский пол. Оба сына достойной Фелицаты — неврастеник с воспаленными глазами Николай Андреич (Александр Кузнецов) и перекошенный болезнью писарь Дормедонт (Андрей Михалев) — как порченые плоды отравленного дерева. Мама Фелицата явно пыталась растить их “настоящими мужчинами”, что в ее понимании главным образом означало жестокость, стравливание братьев и изощренные побои. А оказалось, что оба не жильцы на белом свете. Но понимание этих отношений идет под постоянный хохот зала. “Жизнь, по Чаплину, это трагедия, если

смотришь на нее крупным планом, и комедия, если смотришь на нее издали”. Крымов настроил нашу оптику на комедийное отдаление, но периодически, точно невзначай, резко переворачивает “бинокль”.

Тирания Маргаритова по отношению к собственной дочери — тирания паука, который медленно высасывает все соки из своего юродивого “ангела”, боясь отпустить от себя этого вечного ребенка с проседью в толстой косе, толстенными бровями и линзами очков, невообразимым произношением и почти невозможной жертвенностью: Людмила с детским же безбашенным упрямством и верой однажды бросится спасать свою позднюю любовь к беспутному Николю. (Отношения родителей и детей — тема, что проходит красной нитью через все спектакли Дмитрия Крымова.) Такая бросится и к коню на скаку, и в горящую избу, зная, что ни с конем, ни с пожаром ей не совладать. Смешно учиться курить — ведь вместе с любимым! Прячет пистолет, из которого тот мог застрелиться, в чемоданчик с чудовищными трусами-лифчиками (приданое!). Легко отдает последние деньги и почти так же

легко — доверенное только ей письмо, которое раньше отдала бы только с жизнью. Одна из лучших сцен спектакля — избавление от родительского диктата (злополучного магнитофона): присев рядышком, Николя с сигаретой во рту и счастливая Людмила раскурочивают гада разными отвертками, рвут пленку и смеются над жалким попискиванием перемотки — точно брат с сестрой, наказанные злой мачехой-судьбой, но придумавшие себе игру в чулане.

Разве можно жениться на сестре, ближе и роднее которой никогда не будет ни одна светская богачка и красавица? Николя и не женится. Спасенный от долговой ямы и позора, одаренный спасительными деньгами, поставленный на пьедестал со своей спасительницей-“невестой”, Николя судорожно ищет выход. И с облегчением находит пистолет: никуда мне от тебя, дружок, не деться. Осторожно поворачивается, чтобы пуля не задела “сестру” и чтобы она его не опередила, и спускает курок — ой! Людмила все понимает сразу, но не в силах посмотреть на мертвого — все лопочет о близком, о несбыточном счастье на своем юродивом, божьем языке.

Ольга Фуке

Мужчина и женщина

“Двое на качелях” У. Гибсона в театре “Современник”

Бессменный руководитель “Современника” Галина Борисовна Волчек вновь обращается к американской драматургии: в ее постановке на сцене прославленного театра вышла премьера спектакля по давней пьесе Уильяма Гибсона, впервые получившей здесь сценическое воплощение еще в 1962 году. Тот спектакль с Татьяной Лавровой и Михаилом Козаковым в главных ролях стал режиссерским дебютом Галины Волчек на сцене молодого тогда театра, имел большой успех и продержался в его репертуаре долгие годы.

Не меньшей популярностью у зрителей пользовался и знаменитый спектакль Волчек по пьесе Эдварда Олби “Кто боится Вирджинии Вульф?”, где сама Галина Борисовна сыграла одну из ключевых ролей, воплотив на сцене невероятно сложный образ Марты, главной героини пьесы, личности противоречивой и катастрофически несчастной. Исполнение роли Марты было высоко оценено самим Олби, видевшим спектакль “Современника”. Можно с уверенностью сказать, что американская драматургия близка Галине Борисовне и занимает немаловажное место в ее творчестве.

Пьеса “Двое на качелях” написана Уильямом Гибсоном в 1958 году и тогда же была номинирована на престижную премию

“Тони”, ежегодно присуждаемую за достижения в области американского театра. Однако обладателем этой премии драматург стал только в 1960 году благодаря другой, не менее известной своей пьесе “Сотворившая чудо”. Тем не менее, именно “Двое на качелях” считается одной из самых глубоких и пронзительных историй о любви, вышедших из-под пера американских драматургов в XX веке.

В новой версии спектакля режиссер остается верна своему основному режиссерскому направлению: “Двое на качелях” — пример высококлассного воплощения на сцене актерского психологического театра. Постановка не предлагает осовремененный вариант пьесы, написанной около шестидесяти

лет назад, но от этого рассказанная в ней история ни в коем случае не воспринимается как нечто старомодное, напротив — созданные актерами образы очень близки современному зрителю. Двое главных героев, он и она, Гитель Моска и Джерри Райн, однажды случайно встретились в Нью-Йорке...

Декорации одиноких жилищ главных героев, изобретенные театральным художником Павлом Каплевичем, имитируют внутреннее пространство нью-йоркских домов — в данном случае безликих, небогатых и неуютных, которые, по задумке художника, лишены стен и представлены лишь переплетением водосточных труб и электрических проводов. Общение героев в спектакле происходит под несмолкаемый звуковой фон, имитирующий уличный шум большого города. Предметы интерьера и костюмы героини — пышные юбки по моде тех лет — призваны воспроизвести колорит Нью-Йорка пятидесятых.

Главную женскую роль исполнила одна из ведущих актрис театра Чулпан Хаматова, актриса, обладающая колоссальным актерским инструментарием и не менее значительным сценическим опытом. Ее Гитель Моска, польская еврейка, с шестнадцати лет одиноко живущая (вернее сказать, пытающаяся выжить) среди нью-йоркских небоскребов — маленькая и хрупкая, легкая и гибкая, но и очень сильная, — как сама Чулпан. Гитель тяжело больна, ее карьера танцовщицы не удалась, в личной жизни следует один провал за другим, но несмотря ни на что, она продолжает верить в скорую счастливую перемену своей судьбы. Гитель Хаматовой — быстрая, подвижная; она забавно приплясывает на кухне, разогревая молоко, необходимое для лечения ее болезни. У нее чуть уловимый еврейский акцент, придающий роли дополнительный колорит. И несмотря на то, что основная окраска роли — трагическая, Чулпан Хаматова мастерски использует при создании образа Гитель и виртуозные приемы высокой клоунады.

Второй персонаж пьесы — случайный знакомый героини Джерри Райн, всего месяц как перебравшийся в Большое Яблоко из родной Небраски, отказавшись от налаженного быта и успешной адвокатской практики в фирме отца своей супруги и восстав против вечной зависимости от богатого свекра. Однако нелегкий переезд означал для Джерри не только

попытку выбрать самостоятельный путь в жизни и в карьере, но и расставание с горячей любимой женой Тэсс.

Соскучившись по живому общению и женскому теплу, Джерри находит первый попавшийся несуразный повод для встречи, и неожиданно между ним и не менее одинокой Гитель Моска возникают действительно близкие отношения.

Джерри Райн Кирилла Сафонова, по контрасту к маленькой Гитель, высок, импозантен и, честно говоря, не выглядит разбитым и подавленным даже в начале отношений героев, когда у Джерри еще нет никакой надежды не только на успешную карьеру в Нью-Йорке, но и на какую бы то ни было приличную работу вообще. Иногда по-мужски эгоистичный и ревнивый, иногда невероятно щедрый и заботливый, Джерри старается стать необходимым для Гитель, и это ему удается: “Я в тебе нуждаюсь как в воздухе”, — говорит она герою и нисколько при этом не лукавит.

Все больше сближаясь, герои помогают друг другу в значительной степени переродиться, выйти на принципиально другой уровень восприятия себя и своего жизненного пути. Однако, как это чаще бывает в жизни, женская любовь оказывается более жертвенной. Фактически отрекаясь от самой себя, Гитель отпускает обновленного, ставшего самостоятельным, добившегося права на адвокатскую деятельность в Нью-Йорке Джерри назад в Небраску к жене, разлуку с которой он так и не смог принять, несмотря на официально оформленный развод.

И если в перспективе у Джерри жизнь на новом уровне самоуважения и самостоятельности, с женой, которая, очевидно, теперь имеет повод не только любить, но и уважать своего мужа, то будущее оставшейся вновь в полном одиночестве Гитель представляется куда более печальным. В финальной сцене спектакля заплаканная, раздавленная отъездом любимого Гитель Моска, сидя на кровати, последний раз разговаривает с прощающимся с ней Джерри по телефону и уже после разговора продолжает что-то бормотать в телефонную трубку, где никогда — сомневаться в этом не приходится — больше не зазвучит его голос.

Ольга Булгакова

Не дает ответа...

“Борис Годунов” А.С. Пушкина в театре “Et Cetera”

У Петера Штайна папа-инженер в 30-е годы работал на стройках СССР, а его самого потом и в детстве, и в университете звали по-русски Петей. Последовательный интерес режиссера к русскому театру вполне и объясним, и закономерен. Да и репутация его как одного из тонких и ревностных последователей традиций К.С. Станиславского тоже очевидна. Он ставил А.М. Горького, А.П. Чехова и Вс. Вишневского, не раз работал как в России, так и с российскими актерами по всему миру — вспомним знаменитые гастроли труппы Театра Армии с “Орестеей”. Все это прелюда к тому, что постановка прославленным европейским режиссером пьесы А.С. Пушкина “Борис Годунов” на сцене московского театра “Et Cetera” обещала стать событием сезона: какое же прочтение предложит этот немецкий знаток русской школы?

Пушкинская драма приобрела особую актуальность в последние годы как в обществе, так и на сцене. Хтоническую, инфернальную версию “Бориса Годунова” уже как минимум трижды привозил в Москву из Екатеринбурга со своим театром Николай Коляда. Совсем недавно на редкость злой и остроумный спектакль поставил Константин Богомолов в “Ленкоме”. Но если что и вспоминаешь при просмотре штайновской версии, так это — не раз, и не без смеха — “Идеального мужа” того же Богомолова, в спектакле которого кровавый мальчик материализуется за спиной главного героя и вызывает приступ паники у его жены. Правда, шутил он так, похоже, над одноименным фильмом по Пушкину же Владимира Мирзоева, который в свою очередь только что выпустил “Вишневый сад” в Театре Пушкина, где сын-утопленник Раневской в глазах даже двоится...

Вернемся, однако, в “Et Cetera”, где убиенный царевич то и дело пересекает основную сцену (а здесь задействованы еще и обе боковых) в шапке Мономаха и белых одеждах с кровавыми разводами. И пусть бы себе ходил и даже сбросил к финалу Бориса с трона, но когда под речи патриарха он возносится к колосникам в сверкающем яйце-гирлянде, тут-то и хочется припомнить приснопамятную фразу Станиславского... Впрочем, “перебор” тот не говорил, а понятие “кич” хоть тогда и существовало, но не приобрело еще всех своих популярных коннотаций.

Это точка развала спектакля, с которой начинаешь отматывать все действие назад, искать тому причину. Ведь поначалу-то закрываешь глаза на откровенно аляповатых и безобразно комикующих монахов в корчме или слишком уж стильные, не по веку скроенные кафтаны бояр (а Штайн-то хаживал в Оружейную палату, читал Карамзина) — все

это кажется пока второстепенным, и режиссер ведет к иному пониманию “Годунова”. Недаром он разнес все второстепенные сцены — в боярских ли палатах, или штабе Самозванца — на боковые сцены, оставив на главной зияющую черным пустоту. В ее пространство любой помещенный объект, будь то трон или даже шлагбаум, приобретает уже иной, порой космический масштаб. И что за картина сложится (или раскроется) в итоге — русского ли космоса, или русского же адиса — и составляет, казалось бы, главную интригу спектакля. Ведь сценография Фердинанда Вегербауэра позволяет рассматривать представленную в “Годунове” панораму и как складень-иконостас, и как народный театр, раек или вертеп. Народу и хотел ведь, наверное, отвести режиссер особую роль в своей постановке...

На это дает надежду сцена у фонтана, где у Самозванца в исполнении Сергея Давыдова наконец-то появляются стальные обертоны — беглый чернец и авантюрист на глазах превращается в человека власти, и переходим границы, где пауза в словах: “Я ж вас веду на братьев. Я Литву позвал на Русь...” — обещает наряду с тем, что Пушкин прописал, и повороты ко дню сегодняшнему. Но спектакль при всем его точном следовании оригиналу так и остается довольно схематическим, пусть и раскрашенным наброском. Иллюстративным даже в плане актерских работ. Не развесистая клюква, и на том спасибо.

Но если не наводить резкость на частности, что сложно, учитывая, к примеру, оперные стати павшего коня Самозванца (Штайн как раз ставил перед этим “Аиду” в Музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко), то бросается, точнее, запоминается в первую очередь эпический замах и

жесткий минимализм, с которым решена вся постановка в целом. Словно сэкономились место и силы для чего-то грандиозного, как говорилось выше. Недаром же режиссер в одном из интервью заметил, что весьма схематично прописанные народные сцены у Пушкина здесь можно сделать комическими. Но вышли они совсем другими. Создается впечатление, будто актеров в массовых сценах просили про-

бежать стометровку, а на деле им пришлось преодолевать километр с небогатыми для этой дистанции запасами сил и трюков. И своей маетой они лишь подчеркивают зияние пустых мест — тех самых “дыр, в которых свистит космический ветер”. И на этом продуваемом юру народ безмолвствует, зябнет народ. Отчего же зябнет, Штайн, дай ответ! Не дает ответа...

Сергей Лебедев

Роман-с-эхом “Русский романс” в Театре Наций

Романсы больше не поют и письма от руки не пишут. В массовом, скажем так, порядке. А каково это, каким порывом должен быть охвачен человек, поющий ли, пишущий, и что в итоге получать человек — читающий ли, слушающий? Какова сама атмосфера существования этих одинаково интимных жанров, вокального и эпистолярного? И доступно ли это в наше время, достижимо? Об этом новый спектакль самых, пожалуй, радикальных экспериментаторов в российском театре — режиссера-минималиста Дмитрия Волкострелова и художницы Ксении Перетрухиной на Малой сцене Театра Наций.

Постижение, точнее, погружение в “Русский романс” начинается с предупреждения на входе: хаотично расставленные по залу стулья не двигать! Пусть даже у вас перед глазами окажется береза или две — а их тут ровно 60 в таком же, как стулья, беспорядке, а рояль — по центру. Публика начинает фотографироваться на фоне родных стволов, и на этом контрасте резко проявляется задумка авторов спектакля: не двигать и не двигаться, застыть, как для старой фотографии, где сам процесс запечатления требовал долгой выдержки. Равно и включение в спектакль. Впрочем, театр здесь начинается гораздо раньше, ведь встречаются и препровождают зрителей, каждого к его персональному месту, сам Дмитрий Волкострелов или Ксения Перетрухина, а также трое из четырех заявленных исполнительниц. Актрисы, причем, в одежде casual. Лишь только заполнив зал, они занимают места у микрофонов по углам и начинают переключку. Словно листают старый альбом или, возможно, девичий рукописный (sic!) песенник — заглавия романсов, “каталогизированных”, точнее, нанизанных друг за другом по алфавиту и обстоятельствам: “Когда идешь сквозь березовый сад...”, “Когда услышишь звуки музыки томных...”, “Когда сильна, как смерть, любовь...” Затем: “Я встретил вас...”, “Я вас любил...”, “Я думал, сердце позабыло...” В этом разговоре на равных принимает участие и голос отсутствующей актрисы. Или самого ро-

манса? Или — только его эхо...

Конечно, рой названий не воскресит в памяти народной и части текстов. Но благодаря интонации, с которой все это произнесено, задается та степень откровенности, которую сам жанр предполагает. Для усиления или, скорее, погружения в нее девушки читают в свете карманных фонарей чужие письма. “Мы пишем их перед каждым спектаклем”, — признается Алена Бондарчук, но озвучивает Мария Шашлова. А стилист в это время под лучом софита работает над туалетом автора письма, превращая привычную для нас прическу в убор XIX века. «Этот момент критики, уже видевшие спектакль, описывают как “актрисы читают письма ни о чем”», — замечает в своем послании Инна Сухорецкая. И так невольно, хочется верить, в этом искреннем высказывании возникает еще один, наряду с голосом отсутствующей актрисы, мостик к “Лекции о ничто” — предыдущей работе Волкострелова по тексту американского композитора-минималиста, философа Джона Кейджа, уже показанной на фестивале NET и номинированной в разделе “Эксперимент” на “Золотую маску-2015”. Хотя, забегая вперед, больше “родства” у этого спектакля с другой премьерой Малой же сцены Театра Наций — “#сонетышкеспира”¹ Тимофея Кулябина. Кстати, вплоть до исчезающих звуков рояля. Но если в “со-

¹ См. рецензию в предыдущем номере. (Ред.)

нетах” инструмент постепенно теряет силу и клавиши, затихая к финалу, то в “Романсе”, напротив, он словно вбирает, возвращает обратно однажды извлеченные и безвозвратно, казалось бы, исчезнувшие звуки. Композитор Дмитрий Власик начинает исполнение с чуть слышных ударов по клавишам, подтягивания колков и вообще долгой возни со струнами. Позже он заиграет в полную силу, аккомпанируя актрисам, но нет-нет да станет возвращаться к игре-настройке инструмента. И тут было возникшее сравнение с “роялем в кустах” развеивается окончательно — он только ловит отголоски эпохи, настраивается на ту волну.

Здесь вообще идет “сборка жанра” — деконструированный, разобранный на пустые уже цитаты романс и его атмосфера возрождаются заново в присутствии зрителей. Зал постепенно наполняют звуки и тени. Так, очередь доходит до пустующего микрофона. “Меня здесь нет, но я здесь. И я хотела бы вам спеть, даже знаю что, но не в этот раз”, — слышится голос Татьяны Волковой. И слышится в этом не столько ностальгия, сколько тоска о невозможности быть здесь и сейчас. И желание быть понятым и услышанным, которым так насыщены и многие образчики этого жанра, и письма актрис, которые они извлекают из конвертов со штампом “Русский романс”. Но Волкову в этом спектакле (актрисы каждый раз меняются) мы так и не видим.

Зато возвращаются незаметно выскользнувшие во время ее монолога партнерши — уже в белых нарядах. Но не бальных, а салонных или, скорее, усадебных платьях той эпохи (художник по костюмам Алексей Лобанов). Их появление в таком наряде словно раздвигает вширь и ввысь пространство, под-

черкивая и осветляя мысль Перетрухиной: “Это не березы, в смысле, не роща. Это чистая идея”.

И чистыми, хотя и непоставленными, порой срывающимися голосами девушки признаются или сожалеют в исполняемых ими романсах. Готов ли зритель принять такую степень доверительности? Да и зритель ли он здесь в привычном смысле слова: пьесы нет, героев нет, и сцены тоже нет — театральный энвайронмент (единое пространство), созданный здесь Перетрухиной, должен и его превратить в соучастника этакого домашнего музицирования. Уютного вечера, где проникновение и даже взаимопроникновение — еще одна характерная черта жанра. Ведь весь спектакль, по словам режиссера, — “попытка вернуться в ту зону интимности, в которой существовали романсы”. И по крайней мере, какую-то толику той задушевности, пусть даже отголосок, эхо — составляющую часть романса — здесь удастся воссоздать. И на какое-то время она останется звучать и в стенах этого театра, и в его зрителях. А там... ведь и, по Бродскому, “от всего человека вам остается часть речи. Часть речи вообще. Часть речи”.

Часть речей, закадровые обрывки откровений актрис — кто и как сыграл, кто-то пришел на спектакль, “а я умерла, совсем умерла” — звучат в финале, когда сами героини покинули сцену. А с колосников срывается ворох писем — тех самых белых конвертов с фирменной голубой печатью “Русский романс”, содержимым которых делились в начале спектакля актрисы. Но теперь внутри рукописные тексты романсов. Мне достался, упал прямо к ногам “Не говори: любовь пройдет...”. К такому “Русскому романсу” — едва ли.

Сергей Лебедев

На Урале и Волге

Спектакль-жизнь

“Пещерные мамы” Р. Ташимова в ЦСД (Екатеринбург)

Екатеринбургский Центр современной драматургии под руководством Николая Коляды, наверное, один из наиболее заметных театральных проектов 2014 года. Об этом говорит хотя бы тот факт, что “Башлачев. Свердловск — Ленинград и назад” на данный момент — в числе самых обсуждаемых спектаклей российского театрального пространства.

Однако о ЦСД стоит говорить не ввиду театральных конфликтов, которые разгорелись вокруг спектакля о знаменитом рокере, а хотя бы потому, что именно здесь, за рамками столиц, на границе Европы и Азии, в Екатеринбурге решили надолго и всерьез заняться современной драматургией, кстати не только отечественной, и у них это получается. Сейчас в репертуаре театра преимущественно спектакли по пьесам учеников уральского драматурга и режиссера Николая Коляды.

Говоря о последней премьере ЦСД — “Пещерные мамы” Рината Ташимова в постановке автора, важно остановиться на фигуре самого Рината, так как именно там, как мне кажется, таится главная загадка спектакля.

Молодой актер, драматург и режиссер Ринат Ташимов — личность многогранная и неординарная, соединяющая в себе многие полярные вещи. Он этнический татарин, однако его внутренний мир принадлежит исключительно российскому или даже русскому взгляду на жизнь, да и сама душа у него абсолютно по-русски открыта. Для нас это важно хотя бы потому, что подобное сложное русско-татарское пространство он выстраивает и в своих текстах и спектаклях. Вообще, чтобы постичь внутренний мир русского татарина, стоит взглянуть на то, как он сам рассказывает о себе. “Семь лет я играл в хоккей в команде “Авангард 89”, на седьмой год не захотел вставать в шесть утра и идти на тренировку, спросил маму: может, бросим этот хоккей? Лег на другой бок и бросил. Семь лет работал в театре актером, потом пришел на репетицию и подумал: может, бросить этот театр? Сел в самолет и бросил. Хотел стать муллой, но стал барменом, поработал три месяца в пятизвездочном отеле “Кемпински”, решил немного выпить. Выпил, и два месяца летал туда-сюда от Мурманска до Краснодара, пока снова не прилетел в Москву, где встретил Николая Коляду. Тут я резко отрезвел. И через полгода начал работать у него актером и поступил на курс драматургии. А между Москвой и Колядой я чуть не попал в шоу “Битва экстрасенсов” и разлил ромашковый чай в области паха Дмитрия Хворостовского”.

Столь же запутанно, смешно и трогательно он выписывает и характеры своих героев, столь же сложно и неоднозначно он выстраивает свой придуманный мир, понятный порой ему одному, который наиболее ярко предстает перед нами в спектакле “Пещерные мамы”.

На сцене — фантасмагорическое пространство, соединяющее в себе разные времена и пространства. Сценография этого спектакля, наверное, одна из наиболее сложных в ряду тех, которые повидала маленькая сцена театрального дома, что стоит в Екатеринбурге на улице Тургенева, 20. Здесь перед нами и по-

стоянно модифицирующиеся столы с росписью, выполненной в стиле, напоминающем нечто среднее между абсолютно русским и абсолютно татарским; лес, созданный на заднем плане простыми средствами; русские гармошки, белые ткани, элементы провинциального быта. Особое внимание привлекают деревянные фигуры, напоминающие знаменитого Шигирского идола, хранящегося в Свердловском областном краеведческом музее. Они будто обрамляют эту историю, придают ей больший объем. Словно следя за всем происходящим, они и создают эту сложную историю, сотканную из смеха и слез, боли и радости, грязи и девственности. Они, заставшие пещерных людей, пережившие царей и генсеков и дошедшие до наших дней, здесь главные. Немаловажной деталью сценографии является то, что двери этой сцены, так активно используемые в спектаклях Николая Коляды, полностью “уничтожены”: какие-то превращены в лес, какие-то завешены тканью, а некоторые и вовсе заколочены. Здесь все говорит не про жизнь, а про смерть. Здесь все на грани: русского и татарского, белого и черного, живого и уже умерщвленного кем-то.

Жанр этого спектакля, действие которого и разворачивается в столь сложном пространстве, можно обозначить как трагифарс — когда очень смешно оттого, что очень больно.

Коллизию пьесы составляют взаимоотношения двух женщин пятидесяти лет — бабы Маши и Месавары. Обе они похоронили своих мужей, а сама пьеса, а вслед за ней и спектакль, начинается на кладбище возле разрытой могилы Акрама, мужа Месавары, из которой неожиданно исчезает покойник.

Спектакль строится вокруг фигуры бабы Маши, образ которой удивительно точно и тонко воплощает на сцене Тамара Зимина. Кажется, что только ее таланту подвластна эта роль, основа которой зиждется на слезах и страданиях, на страхах и переживаниях. Стержень образа этой истинно русской женщины ее выстроен на боли физической и — в первую очередь — моральной. Все это

таится в глубине ее души, которую столь подробно позволяет нам рассмотреть артистка Зими́на. Финальная сцена бабы Маши вырывает зрителя из умопомрачительного фарса, однако в отличие от предыдущих трагических эпизодов она не только возвращает к реальности, но, быть может, окунает еще глубже, порождает страх и заставляет увидеть то, что до этого момента оставалось за рамками жизненных убеждений. Финальная сцена — это страшная грань, которую тебе не дано переступить: между мирами реальным и инфернальным.

Проблематика спектакля, заявленная в названии как тема материнства, вырастает в более масштабную проблему человеческого бытия как такового, когда не важен пол и возраст человека, когда все это становится не чем иным, как абстракцией. Вообще весь спектакль выстроен на абстрагировании. Даже обычная гармошка оборачивается здесь символом умерших (мужей героинь спектакля и даже мамонтенка из музея), это буквальное воплощение души, которая остается на земле даже после смерти плоти. Немаловажным становится и образ музея, экспозиция которого строится на образе человека, на его внутреннем мире, на его страданиях, на его жизни, простой и сложной одновременно.

Особый интерес представляет музыкаль-

ная партитура спектакля. Там, как и в других составных частях постановки, переплетается очень многое: этническая музыка и музыкальная заставка популярной в 90-е программы “Зов джунглей”, бытовой шум и телефонные звонки, а также пронзительная “Пусть мама услышит...” Музыка, как и пространство, подчеркивает вневременную принадлежность героев. Они живут не “здесь и сейчас” и уж тем более не “там и тогда”, они живут всегда, и от постижения этой простой истины остается еще более сильное впечатление.

“Пещерные мамы” Рината Ташимова подобно самой жизни соединяют в себе многое. Спектакль как мясорубка перемалывает все это в единое авторское высказывание, в итоге мы получаем не просто спектакль о жизни, а спектакль-жизнь, где все устроено настолько сложно и загадочно, что порой становится страшно от всеведения Творца и ничтожности человеческого бытия, наполненного страхами и ужасом, болью и кровью, потом и грязью. Ринат Ташимов выстраивает все детали очень точно, а мир, который выходит из-под его руки, до конца остается понятен только ему одному, и в этом, наверное, главное преимущество этого спектакля, каждый новый просмотр которого будет приносить новые смыслы и новые открытия.

Илья Губин, Пермь

Казань, начало века...

“Банкрот” Г. Камала в Татарском государственном академическом театре имени Г. Камала

Значение Галиаскара Камала (1879—1933) в становлении татарского театра сравнимо с местом Шекспира в истории английского, Станиславского и Немировича-Данченко в истории русского театра. А знаменитый поэт Габдулла Тукай называл Камала, много писавшего о купцах, татарским Островским. Есть нечто символическое в том, что рецензируемая премьера казанского театра была показана в Москве на сцене “Дома Островского” на Большой Ордынке, рядом с которой жил великий драматург.

Постановка одной из лучших пьес драматурга, написанной чуть более ста лет назад (первая постановка “Банкрота” состоялась в ноябре 1911 года), накладывала на театр особую ответственность. Неудивительно, что постановщики приложили максимум усилий и постарались удивить зрителей эффектным зрелищем. В основе визуального образа спектакля — идея движения, олицетворяющего бурное развитие капитализма в Казани в начале XX века. И задник, и боковые части сцены декорированы крутящимися колесами

— автомобильными, велосипедными, тележными (художник Сергей Скоморохов). При открытии занавеса на сцену въезжает по рельсам копия настоящего трамвая в натуральную величину (в начале прошлого века вагоны были маленькими) с едущими в нем персонажами. Проецируются видеок cadры снующих по дореволюционному городу экипажей, первых трамваев и автомобилей.

Другой повторяющийся элемент реквизита — клетки: с животными, птицами; в сценах сумасшествия и герой пьесы Сираджет-

дин Туктагаев (Радик Бариев) оказывается посажен в клетку, которая после его “волшебного исцеления” трансформируется в небольшой самолет. Клетки, возможно, олицетворяют отсутствие свободы в обществе, где правит чистоган, где люди обуреваемы жадной наживы. Помнится, в одном из исследований творчества Г. Камала герой пьесы Сираджетдин был назван “жертвой алчности”.

В первом эпизоде, служащем завязкой, сидящий на сцене Сираджетдин сразу раскрывает зрителям свои планы — проверить аферу: инсценировать потерю сорока девяти тысяч рублей в результате ограбления в поезде, притвориться сумасшедшим, объявить себя банкротом, заплатить лишь десять процентов от долга в сто двадцать тысяч рублей и получить барыш в сто восемь тысяч.

Этот нехитрый сюжет позволил драматургу раскрыть запоминающиеся характеры не только центрального персонажа, но и его нелюбимой жены Гюльджихан (Ляйсан Рахимова), его хитроватых братьев Джамалетдина (Ильтазар Мухаматгалиев) и Камалетдина (Рамиль Вазиев), продажного Доктора (Азгар Шакиров), за взятку засвидетельствовавшего сумасшествие, и даже второстепенных действующих лиц — сующей во все свой нос старушки-соседки Нагимы (Рузия Мотыгуллина), приказчика Мухаматджана (Фаннур Мухаметзянов).

Актеры труппы ярко воплотили не только эти роли, но и совсем уже эпизодические фигуры московского банкира Василия Дмитриевича (Наиль Дунаев) и его доверенных (Ирек Багманов и Халим Залялов). А роль попутчика героя, его товарища Гарафи, превратилась в небольшой бенефис Искандера Хайруллина. Персонаж волей постановщиков превратился в немого, и описание эпизода ограбления в исполнении И. Хайруллина стало блестящей вставной пантомимой.

Театр не только максимально использовал актерские возможности труппы, но также применил и эффектные сценические приемы. В пьесе Г. Камала, как в старинной драматургии (например, мольеровской), немало реплик “в сторону”, прямых обращений к залу. Это обыграно на современный лад. Так, герой просит зрителей первого ряда прочесть заметку в газете, напечатанной арабской вязью, а в сценах сумасшествия куролесит между рядами.

Также спускаются в зрительный зал сплетницы Гарифа (Фирая Акберова) и Малика (Раушания Юкачева). Сплетничают они и о

современных реалиях, например о супермаркетах “Бахетле”. Сираджетдин напрямую объясняет публике, что сорок девять тысяч царского времени — это около пятидесяти миллионов по сегодняшнему курсу (следовательно, взятка в тысячу рублей доктору — около миллиона сегодня).

Как видим, даже в эпизодах “отсебятин” и эффектных трюках постановщики отталкиваются от содержания, от особенностей самого текста. Однако есть и переборы. Так, в одной из реплик упоминается, что Гюльджихан играет на гармошке. Постановщики сделали так, что она играет на тальянке прямо на сцене, да еще и не одна, а с целым оркестром из слуг и приживалок, и не один раз. Эти музыкальные интермедии мало связаны с композицией пьесы.

Л. Рахимова привлекает зрителя не только игрой на гармошке, но и живым воплощением любящей, покорной, немного наивной жены. В спектакле приглушены заложенные автором детали, делавшие героиню довольно неприятной женщиной (немолодой возраст, некрасивая внешность, склонность к безделью и роскоши, хитрость).

В тексте персонажи — представители нарождающейся татарской городской буржуазии (“новые татары” того времени) употребляют, немного перевирая, и русские слова — “ито судба (это судьба)”, и даже французские — “бламажи” (бланманже). В спектакле это умножено в десятки раз — тут и “суши”, и выкрикивание современных французских слов и имен, и вообще служанки встречают гостей хозяйки французскими поклонами и французской речью (сразу вспоминаются Анучкин из “Женитьбы” и мольеровский Журден). Возможно, это веселит определенную часть зрителей, но делает сцену приготовления к званому ужину, устраиваемому хозяйкой, чрезвычайно растянутой, нарушает композицию и заставляет усомниться в высоком качестве драматургического материала. На наш взгляд, композиция комедии Г. Камала сама по себе безупречна, но возможно, постановщикам пьесы показалась коротковатой.

В целом спектакль оставляет двойственное впечатление: яркая игра актеров, буффонада и эффектная сценография делают спектакль зрелищным, но “умножение сущностей” и связанная с этим растянутость несколько нивелируют искрометность сюжета, приглушают остроту конфликта.

Ильдар Сафуанов

Гастроли

Валерий Бегунов

“Коляда-театр”: что нового?

Зимой этого года драматург и режиссер Николай Коляда вновь привозил из Екатеринбурга в Москву свой театр. Гастроли “Коляда-театра”, как и в прошлый приезд, были масштабными, многоплановыми: классика, современная драматургия, читки новых пьес, фильмы. Все это вместе оказалось любопытным “тестирующим” срезом определенного слоя сценического процесса: со стороны тех, кто “делает театр”, и тех, кто приходит в зрительные залы.

Итак, в театральном центре “На Страстном” за четырнадцать январских дней было показано девятнадцать спектаклей и два документальных фильма, прошла читка новой пьесы Н. Коляды и в формате же читок презентованы новые короткие пьесы его учеников, молодых уральских драматургов — студентов драматургического курса, который Коляда набирает и ведет в Екатеринбургском театральном институте. Из десяти спектаклей по зарубежной и русской классике три — недавние премьеры (посему в данном обзоре расскажем только об этих новых работах, впервые показанных в столице, а о тех постановках по классике, которые были привезены в прошлый раз и уже многожды описаны, промолчим). Еще московский зритель увидел пять спектаклей по пьесам самого худрука и организатора “Коляда-театра”. И четыре постановки по пьесам молодых российских драматургов, включая уже более-менее “вставших на крыло” учеников Н. Коляды. Такова краткая статистика этих гастролей “Коляда-театра”, и она более всего интересна нашему журналу именно в той части, которая касается сценической жизни современной российской пьесы. И еще: во все дни и на каждом мероприятии и показе зал ТЦ “На Страстном” был полон. Порой переполнен. И публика была заинтересованная и восторженная. Многие увлечены именно творчеством Коляды и его театра и, судя по разговорам в кулуарах и по вопросам на творческой встрече и пресс-конференции, не раз приходили на спектакли “Коляда-театра” прежде, а в этот раз постарались посмотреть как можно больше из заявленного в афише.

А теперь перейдем к подробностям. Но прежде прочего, кажется мне, надо рассказать о спектакле “Фронтовичка” по пьесе, ставшей уже весьма популярной на сценах России.

Николай Коляда ставит эту историю как “народное действо”. Или, сказать иначе, как мюзикл в жанре “Синей блузы”. Наверное, такой подход является в какой-то мере наиболее адекватным по отношению к пьесе молодого драматурга Анны Батуриной, питомицы уральского мэтра. Истории молодой фронтовички

Марии Небылицы, у которой за плечами, кроме войны и тяжелейшего ранения, только один год хореографического училища, написана по канонам сериальной мелодрамы. С изменами, потрясениями, обманами, ненужными влюбленностями, интригами, прощениями, ударом ножа от ревнивца-предателя-возлюбленного. С неожиданными победами, новыми дружбами и обретением понимания у тех, кто считался недоброжелателем. И в то же время весь этот наворот событий прекрасно укладывается в схему судьбы главной героини: надо начинать жизнь сначала, с белого листа. И в ситуации, когда все вокруг, вся страна, победившая чудовищного врага, как бы начинает жить заново — налаживая мир после военной катастрофы в надежде, что все устроится. Победительный драйв фронтовички темпераментно и страстно воплощает одна из ведущих актрис “Коляда-театра” Василина Маковцева. Она солирует в хорошо сыгранном и замечательно подыгрывающем ей ансамбле, в который собран многонаселенный мир образов спектакля: воины, медсестеры, юные участницы хореографического кружка, гармонист, мотоциклист, дорожно-строительные работницы, директор клуба и его жена, обитатели общежития, неверный возлюбленный и его мать... И сценография в спектакле такая же подвижная, мобильная. Сцена заполнена множеством березовых чурбаков — они то пеньки, то стулья. С добавлением каких-то деталей и аксессуаров из них складываются “мебель” — столы, кровать, немудрящую обстановку комнат в клубе и общежитии. Или путем несложных быстрых перестроений они превращаются в вокзальный перрон. Перемены в этом блескучем, шумном, вечно перестраиваемом мире происходят в ритме и темпе музыкального эстрадно-площадного действия. Красные полотна лозунгов увенчивают каждую новую пространственную композицию. А стержнем действия и рефреном, отбивающим очередной “куплет”-эпизод, становится демонстрация фрагментов трофейного музыкального, еще довоенного, немецкого фильма с Марикой Рёкк.

Собственно, этот принцип — сценическое зрелище как синтетическое музыкально-танцевально-драматическое действо — лежит в основе практически всех постановок, показанных “Коляда-театром”. Минимум стационарных декораций. Если есть какой-то сложный “станок” или масштабная конструкция — они тоже постоянно преобразуются и переменяются. Постоянный переход от бытовой пластики и бытовых интонаций речи к танцевальной или пантомимической пластике. Участники спектакля не просто основные и второстепенные персонажи, а солисты и “хор”. Каждый спектакль — развернутое выступление очень слаженного ансамбля; каждый спектакль насыщен музыкой и танцевальными эпизодами — сольными, дуэтными, общими и разыгрывается по законам музыкально-драматического действия.

Это касается и всех спектаклей по классике. При их постановке Николай Коляда, что называется, не заморачивается условностями исторической или бытовой достоверности. Такое ощущение, что смотришь сценический сериал. Названия каждой “серии” разные — “Маскарад”, “Вишневый сад”, «Трамвай “Желание”», “Мертвые души”, “Борис Годунов”, “Гамлет”, “Свадьба”. Но режиссерский и связанный с ним сценографический ход — общий, отсылающий к эстраднему шоу, музыкально-юмористическим действиям, мюзиклу и оперетте. Основные костюмы вместе с намеренно карикатурными париками, прическами, гримом подчеркивают и усиливают ощущение карнавальности. Ну да: как не раз высказывались некоторые режиссеры драматического и оперного театра, “классика устала от чрезмерного употребления”. И Коляда в спектаклях по классике не ищет особых подходов, новых глубинных трактовок или утверждения сложившейся традиции. Он берет классический “костюмный сюжет”, чтобы предложить публике еще один праздник.

На дежурный вопрос: почему в театре, созданном современным драматургом, воспитателем и учителем молодых современных авторов, так много постановок по классике — Коляда “дежурно” и отвечает: потому что я в какой-то момент понял, что публику привлекает в зал название из классического репертуара и автор-классик. Думаю, что тут Коляда немного лукавит. Выращенный как актер и режиссер в традиционном российском репертуарном театре, постоянно преподающий в театральном институте, Коляда, видимо, не пренебрегает давним принципом: артист воспитывается и развивается на основе классических ролей, выступая в классических сюжетах.

Но, работая со своими артистами над классикой, Коляда не занимается философскими или идейными обобщениями, социальными ра-

зоблачениями и аналогиями. Он, прежде всего языком фарса, иронии или мелодрамы, воплощает на сцене узнаваемые людские поведенческие выкаблучивания и амбиции в типичных житейских ситуациях. И тогда неважно, так или не так, с точки зрения исторической достоверности, были одеты и причесаны знакомые всем классические персонажи, так или не так вели они себя в быту в соответствии со своим социальным статусом, соответствуют эпохе или нет музыка и песни, звучащие в спектакле. Важно, чтобы все это соответствовало и отражало то, о чем Коляда рассказывает в очередной постановке по классике.

Может показаться, что все это почти “авангардное”, намеренное издевательство над осточертевшими штампами традиций. Да, стеб тут, конечно, присутствует. Но Николаю Коляде важнее другое: какой материал дает классический сюжет для того, чтобы “просто” показать человека — со всеми его противоречиями и закидонами, с самообманами и надеждами. Но не разоблачать, не тыкать пренебрежительно пальцем: так вот ты какой, человек нашего времени, ничем не лучше, чем пещерный предок... Как в классике, так и в спектаклях по современным пьесам, Коляда рассказывает о персонажах с сочувствием, с состраданием. Даже сквозь чисто сатирические, гротескно-фарсовые приемы проступает не жажда разоблачения, а стремление понять и не унижить.

Спектакль по чеховской “Свадьбе” — действо о буйстве наших нынешних свадеб вообще: с обидами, обманами, показухой, с нелюбовью и расчетом, с взаимными претензиями и мордобоем как кульминацией праздника.

В “Мертвых душах” каждый персонаж — карикатура на типичные стереотипы поведения и взаимоотношений. Карикатура подчас добродушная, а подчас злая и мрачная, как, например, Собакевич в облике ленивого, самовлюбленного чиновника (некий, легко понимаемый залом кивок в сторону Ельцина). А Чичиков в этой постановке эдакий плейбой-красавец. Кудрявый, пластичный, легкий, то богемно-расхристанный, то вальяжный дамский угодник. Плевать постановщику Коляде, какие социальные и моральные разоблачения были заложены Гоголем в этот сюжет в свое время. Современный человек вообще не видит аферы в замысле Чичикова: это просто почти легальный способ поправить свои дела. И спектакль получается о том, как не понимают люди друг друга, как фатально недоверчивы они друг к другу — и потому нет им везения и удачи в их расчетах.

И в почти эстрадно-цирковом по манере спектакле по лермонтовскому “Маскараду” не воспроизводится привычный и набивший оскомину стереотип о “разоблачении фальши великосветского

общества”. Коляда, выведя на сцену череду гротескно-фарсовых персонажей, рассказывает о том, как всеобщее недоверие, неумение и нежелание услышать другого, даже очень близкого человека сокрушают судьбы и жизни.

Но, повторю, даже трагедийный по сути сюжет Коляда визуально и постановочно превращает в праздничное, яркое и эффектное, почти буффонное действо, и это касается не только классики, но и спектаклей по современным сюжетам. Прежде всего, постановок Коляды по его собственным пьесам. Вот какие из них вошли в афишу гастролей: “Амиго”, “Скрипка, бубен и уют”, “Большая Советская Энциклопедия”, “Девушка моей мечты” и “Группа ликования”.

Недавняя премьера “Скрипка, бубен и уют” — все та же свадьба. Можно сказать, современный отклик на чеховскую. В придорожном кафе “интеллигентная” и “простая” семьи два дня подряд гуляют бракосочетание своих детей. По замыслу автора и постановщика, сталкиваются стереотипы простых вкусов и взглядов “простонародья” и изысканные запросы “образованных”. Развлекает всех танцевально-вокальная группа “Сексуальный шоколад”. Гвоздь угощения — пельмени. Все кончается мордобоем и полным развалом. Потому что жених никак не может смириться с тем, что во время брачной ночи — как антракта ресторанный посылки — выяснилось: невеста не девственница. А ведь добрые люди предупреждали! Временами теряешься: что тут важнее, в этом длинном эстрадном “клипе о свадьбе” — сюжет и треволнения персонажей или бойкое исполнение музыкальных номеров, втягивающих в себя всех персонажей? И в этом сумбуре получается, что разницы между “интеллигентными” и “простыми” нет никакой. Все они родом не из княжеских дворцов...

Типичнейшая история рассказана и в спектакле “Амиго”: Жанна, ее сын Костя и ее мама продали свою квартиру. Некая Нина собирается там делать шикарный ресторан и салон. Муж Нины — жесткий мачо-офицер со связями. Нина — бывшая порноактриса. Между Костей и Ниной возникает настоящая страсть. Может, истинная любовь, которая заставляет понять каждого: что в нем осталось от истинной человеческой души? Центр декорации — огромный пестрый золото-красно-зеленый веер из “павлиньих перьев”. И вся история с намеками на геев, трансвеститов, ночные шоу, тайные интриги сросшихся бандюков и “официальных лиц”, продажность стариков, якобы блюдущих основы морали, — все это опять-таки разворачивается как кафешантанное действо с многочисленным музыкально-пластическими этюдами. Вещи и предметы быта, постоянно передвижаемые и переворачиваемые, должны символизировать разрушение многослойной, бога-

той своим прошлым жизни, прошедшей в старой квартире, — но все это прошлое никому не нужно...

В “Большой Советской Энциклопедии” — тоже знакомый ныне всем сюжет. Умерла старуха. Обслуживавшая ее девушка наводит порядок. Судя по поступкам сиделки, она со странностями — например, считает себя провидицей, способной предсказывать судьбы. Является некая красотка, якобы наследница. Пытается выяснить, куда старуха спрятала фамильные бриллианты и не присвоила ли их себе сиделка. А контора социальной поддержки, от которой работает эта сиделка, еще и сдает желающим комнаты в квартирах обслуживаемых стариков — как места для сексуальных утех. Является один из таких “любителей” — и включается в поиск драгоценностей. Центр сценографии — длинный ряд всех томов “Большой Советской Энциклопедии”. Умершая старуха именно эту БСЭ завещала наследникам, посоветовав в прощальном письме внимательно приглядеться к этим томам. Среди взаимных упреков и разоблачений троицы вполне узнаваемых персонажей, обрисованных с гротескной иронией, нашлось место и музыке, и танцам. А кончилось все удачно. Наследница и парень обрели по набору драгоценностей — их вручила им сиделка, нашедшая книжные тайники. Правда, бескорыстную псевдопровидицу выгнали с работы: за чем пыталась манипулировать чужими судьбами?

“Девушка моей мечты” — монодрама о пожилой женщине, у которой все общение — телефонные беседы с подругой да препирательства с молодежной компанией, которая в соседней квартире на полную мощь включает современную поп-музыку. При этом выясняется, что подруга умерла... Откуда звонки? Телефонные беседы с тем светом?

На сцене с одной стороны как бы квартира главной героини. С другой — живой рок-ансамбль (популярный в Екатеринбурге, лидер которого Олег Ягодин — один из ведущих актеров “Коляда-театра”). В итоге обретение “метафизического знания о другом мире” выливается все в тот же сценический шоу-праздник.

А спектакль “Группа ликования” — просто откровенное лирико-ироническое комикование с легким уклоном в мелодраму. Перед Новым годом ночью группа “аниматоров” (перекрестно успевших переспать друг с другом) репетируют праздничный концерт, попутно выясняют отношения. Но главное здесь — все те же музыка, трюки, танцы, смех.

И вот что еще надо добавить, рассказывая о спектаклях “Коляда-театра”. Их сценография и пространственное решение сложились в том тесном помещении, которое театр занимал

много лет (сейчас у него появилось новое, более просторное “жилье”). Поэтому для всех гастрольных спектаклей используется одна выгородка: черная стена во всю ширь сцены. По бокам большие проходы. На стене развешиваются картины, знаковый антураж, фото и пр. В центре, во всю высоту — светло-желтая деревянная массивная двустворчатая дверь. Из нее шеренгами и колоннами выкатываются на сцену персонажи. Перед дверью обычно ставится главная конструкция. Словом, и сценография, и передвижения, и мизансцены завязят целиком от этой выгородки. Но Коляда не озабочен разнообразием приемов. Для него важно другое: общая интонация, общий настрой. Потому в его спектаклях не просто много музыки — она порой навязчива. Если используется какая-то песня, то обязательно будет исполнена целиком. И порой, как рефрен, по нескольку раз. Актеры замечательно имитируют “пение под фонограмму”. Но все это бесконечно как бы “караоке” временами утомляет. Сказать, что это все непрофессионально, нельзя. Это такой стиль, такой взгляд на театр. Актеры работают точно, ансамблево, прекрасно держат ритм, целиком в стиле и манере, предложенной режиссером. В этой манере — вроде речь о потрясениях, но ведется празднично, карнавалено, с намеком на надежду — сложены спектакли и по пьесам других современных авторов.

В “Клаустрофобии” Константина Костенко все действие происходит в тюремной камере. Описано со знанием дела. И поставлено тоже: рисунки ролей выстроены и исполнены виртуозно. Но тут, пожалуй, тот случай, когда заданность идеи приводит к банальному и неубедительному результату. Длинное, порой затянутое действие, в котором “саморазоблачается” истеричный вечный уголовник, финалом своим имеет то, что он оказывается добрейшим и нежнейшим другом. А преступник “из интеллигентных” — эгоистом, циником и убийцей.

Один из спектаклей по пьесе молодого драматурга Валерия Шергина “Концлагеристы” поставил не сам Коляда, а Александр Вахов в сценографии Ивана Мальгина. Это современная антиутопия с элементами “альтернативной истории”. Мрачный сюжет о том, как люди смиряются с самым давящим режимом, если он обеспечивает их всем: примитивными наслаждениями, удовольствиями, развлечениями, “хлебом и зрелищами”. Рука режиссерская, конечно, несколько иная, чем у Коляды. И более мрачен итог. Тем яснее устремления самого Коляды: он стремится передать то, что задевает,

мучает или вдохновляет нас в жизни, но не берет потрясать философскими и трагедийными глубинами. Хотя как постановщик старается “идти за автором”.

Вот спектакль “Ба / По-другому”, оба действия которого объединены тем, что это истории о бабушках. Первая часть — пьеса Юлии Тупикиной о бабушке, которая нагрянула к уехавшей в город внучке и перевернула, “правильно наладила” и ее жизнь, и жизнь ее приятелей. Вторая часть — пьеса Светланы Баженовой. История о дружбе молодого парня и старухи, которая никак не может найти общий язык с дочерью. Первая пьеса вполне в духе Коляды: почти катастрофические перипетии судеб персонажей изложены с добродушной иронией и все приходит к благополучному финалу. Поскольку хочется, чтобы так все в жизни и было. Вторая история гораздо более суровая. Парня призывают в армию. Он возвращается — а все в его семье и в жизни бабульки-подруги переменялось. И он остается никому не нужный, неприкаянный и забытый... Вторая часть срежиссирована сдержанно, лаконично, строго, без пестроты в деталях и в почти черно-белой игре света. А первую часть Коляда ставит как обычно — карнавалено, с переизбытком трюков, танцев, комических деталей в костюмах.

Показательна в этом плане презентация новой пьесы Коляды “Дыроватый камень”. Его любимые персонажи, пенсионеры, встречаются на даче и ведут разговоры как бы ни о чем. Дочь одной из них, рыночная хабалка, пытается всех “строить”. Но все кончается не столько трагично, сколько обнадеживающе.

Персонажи историй Коляды — типичные постсоветские люди. Работяги ли они, воры, “интеллигенты” ли, но все, что называется, из грязи в князи. Наибольшая глубина в их памяти — не далее как лет шестьдесят назад. Люди без глубинных родовых корней (неважно — дворянских, крестьянских или “рабочей косточки”). И потому почти каждый сюжет Коляды воспроизводит схему бесконечного кухонного трепа. Или трепа на лавочках во дворе. Этот треп — как бы констатация того, как устроен мир. И в этом же трепе раскрывается нежелание что-то менять. Но зато можно развлечься: попеть вместе, потанцевать. Набить друг другу морду или раздражить упреками. А потом вместе выпить. И снова потрепаться. Потому, наверное, всегда (или долго еще) публика — и в столицах, и в других городах — будет увлеченно воспринимать спектакли Коляды и искренне кричать в финале: “Браво!”

События

Шестнадцатый плюс...

Фестиваль NET

Шестнадцатый фестиваль “Новый европейский театр — NET” представил в Москве под занавес 2014 года лучшие и, по возможности, последние работы как зарубежных, так и отечественных режиссеров. И в этот раз ежегодному смотрю самых свежих и необычных театральных идей действительно можно было ставить ограничение “16+” практически на всех иностранных показах. Или просто писать: не для слабонервных.

Так, “Деменция” венгерского режиссера Корнеля Мундруцо — музыкальный гиньоль, провокационный и ироничный спектакль о том, как пациенты психиатрической клиники во главе со своим лечащим врачом, к слову, точно уж законченным психопатом (Роланд Рабо), отстаивают свои права. На сцене Центра им. Мейерхольда двухэтажный особняк этой лечебницы — фасад и в разрез — воспроизвели в малейших деталях вплоть до облупленной пожелтевшей от времени кафельной плитки (сценография Мартона Ага). Изучить в подробностях и обстановку дурдома, и нравы его обитателей публика получала возможность, едва попав в зал: жизнь здесь уже шла в привычном ритме, но только после того, как последний зритель занял свое место, развинченный донельзя главврач решил устроить день открытых дверей. Он, собственно, и станет днем закрытия клиники — выскочивший из публики актер Эрвин Ногь объявит себя новым владельцем здания и попросит всех выметаться вон. “Всех-всех-всех!” — обводит он рукой и зал. А кто остался — он не виноват. Далее начинается кампания по выселению насельников и их отчаянного, вплоть до откусывания языка у главного виновника, тому сопротивления. Впрочем, безнадежного — в финале психиатр и сотоварищи кончают жизнь самоубийством.

И чем-то это жуткое и смешное одновременно действие напомнило и наше прошлое — “лихие 90-е”, да и наше настоящее, уже трудно отличимое от происходящего на сцене.

Нищее прошлое и богатое настоящее так

же неотличимо, когда речь идет о личном счастье в “Великой и невероятной истории коммерции” — камерной постановке Жоэля Помра по пьесе собственного сочинения. Составления, точнее: автор уверяет, что использовал подлинные, подслушанные разговоры коммивояжеров. На сцене все того же ЦИМа, где теперь понадобился всего лишь интерьер одного гостиничного номера с небольшими вариациями, их разыграли актеры “Компании Луи Бруйяр”. Сюжет прост: молодой неудачник примыкает к компании прожженных торгашей и неожиданно для всех делает карьеру в их среде. Теряя при этом свою любовь. Годы спустя, находясь на пике карьеры и уже возглавляя команду таких же разъездных торговцев, он учит жизни новобранцев. Но в личной жизни терпит очередное фиаско...

И оба эти спектакля оказались своеобразной артподготовкой, разогревом публики к “Королю Убю” Деклана Доннеллана, который совместил в себе обе стилистики — психопатологию первого и камерность второго. Всего один поворот видеокамеры в руках Балдислава (Сильвен Левит), и на сцене Театра Наций вместо тихого ужина его родителей с друзьями — Папаша Убю и Мамаша Убю со свитой. В этом четко выверенном и вместе с тем параноидальном спектакле прослеживается интересная параллель с другой работой Доннеллана — шекспировской “Мера за меру” в Театре им. Пушкина — решением быстрой смены сцен и антуража в одних и тех же декорациях. Но в “Убю” при этом весьма оригинальное назначение, и весьма неожиданно, получают вполне обыденные предметы. В на-

чале спектакля Балдислав утомительно долго путешествует по своей многокомнатной квартире, детально изучая любую мелочь на своем пути, вплоть до подозрительных пятен на белоснежном коврике вокруг унитаза, который затем становится рыцарскими доспехами на плечах. Отдельный аттракцион — поиски в зрительном зале Папаши Убю, во время которого актеры вдруг обращаются к зажиточной публике на чистом русском языке: дескать, ваши авто закрыли все подходы к театру, ни пройти, ни проехать...

К “Последней ленте Крэппа” режиссер Оскар Коршуновас и актер Юозас Будрайтис шли больше двух десятилетий — от идеи вроде “А не замахнуться ли нам на Сэмюэля нашего Беккета?” до ее воплощения на подмостках Городского театра Вильнюса в 2013 году. Не менее тернист, точней, извилист путь на сцену у исполнителя (в Москве спектакль сыграли в “Студии театрального искусства” Сергея Женовача) — играть он начинает еще в практически пустом зрительном зале, храпя в партере, со стонами, вскриками и завываниями валясь то на пол, то на соседей. И чуть ли не по их головам затем пробирается потом к своему заветному столику, заваленному пленками и где-то там припрятанными бананами. Но и тут беспокойный старик не дает покоя зрителям — мощно и даже остервенело набрасывается на фрукты, но не доев, швыряет в зал, лишь успевай увернуться. Такая установка — не знаешь, чего ждать в следующую минуту — и заставляет ловить каждый его жест, каждое слово. Впрочем, это кажется даже излишним: лишь только включается запись, как возникает другой Будрайтис — не менее неистовый, но не отчаявшийся, а еще полный сил и надежд. На этом контрасте, своеобразной дуэли нежившего и отжившего, иллюзий и разочарований, и строится эта физиологически подробная, трагическая и в то же время слишком уж символически-абсурдная роль. Коршуновас сравнил эту пьесу с камнем — очищенную настолько, что играть тут нечего, здесь нет пространства интерпретации. И только с Будрайтисом, в силу его опыта и интеллекта, этот спектакль состоялся.

А для моноспектакля “Зимний путь” таких слагаемых понадобилось гораздо боль-

ше — вокал Матиаса Герне и аккомпанемент Маркуса Хинтерхойзера, а также разнообразные таланты южноафриканского режиссера Уильяма Кентриджа. Его работы должны быть уже хорошо знакомы всегдашним выставкам современного искусства — они уже дважды выставлялись в “Гараже”, а трансляцию его постановки “Носа” Шостаковича в “Метрополитен-опера” еще порой включают в репертуар столичных кинотеатров.

Постановку же “Зимнего пути” он решил в формате “тотальной инсталляции”. Если собственно шубертовский “Зимний путь” на стихи Вильгельма Мюллера — это рассказ о последнем путешествии разочарованного человека, то Кентридж написал эту частную историю маленького человека в историю мировую, наполнив ее метафизическим смыслом. У Кентриджа герой цикла шагает по газетным и книжным страницам, фотоальбому и листам гербария, по полям сражений и Млечному Пути. Его путь размечает сигнальщик с флажками, которые то и дело превращаются в лопаты. А вся эта композиция закольцована и представляет собой вегетативный цикл жизни дерева, от пробивания ростка и цветения до облетания листьев и листьев этих сгорания — эти обгоревшие страницы и пепел от них и остаются в финале.

Сценография достаточно проста: на сцене помимо рояля две блеклые ширмы с обрывками выцветших или обгорелых бумаг, такой же бумажный мусор разбросан по сцене. Но лишь звучит музыка, как декорации оживают благодаря наложенному видеоряду — листья трепещут под порывом ветра, страницы листаются в такт шагающему мультипликационному человечку. И во время исполнения Герне нет-нет да оборачивается, обращается к заднику, словно ведет с инсталляцией диалог или же просто корректирует свои действия с анимационной картинкой. Так, вписываясь в картинку, музыкант становится уже персонажем, и жанр представления меняется — это уже не концерт, а действительно спектакль. О нем, впрочем, потом разгорелись бурные дебаты: “Прекрасно спел, но в чем режиссура-то, в чем режиссура?!” — горячился преподаватель одного из театральных вузов Москвы.

Задавались ли таким вопросом воспитанники спортивного клуба “Спартак”, которым довелось участвовать в спектакле “Дыхание” Кэти Митчелл, неизвестно. Их задача — наряду с актерами Кристофом Гавендой и Дженни Кениг из берлинского театра “Шаубюне” (Schaubühne am Lehniner Platz) — безостановочно крутить педали велотренажеров. Чем они и обеспечили постановку энергией для микрофонов, софитов и прочей иллюминации в виде бегущей строки. Весьма иронично и символично, что это был первый показ в стенах тогда еще не открывшегося “Электротейатра Станиславский”. А сам спектакль получил приставку “эко”, хотя и не только из-за своего технологического решения, а поднятых проблем. Персонажи пьесы Дункана Макмиллана — современные молодые люди, чересчур уж заикленные на глобальных мировых проблемах, от грядущего потепления климата до исчезновения запасов пресной воды. Пытаясь взвалить на себя ответственность за весь земной шар в целом, они оказываются неспособными в нужный момент взять в свои руки ответственность хотя бы за собственную жизнь.

Но только научившись брать и отдавать, можно гармонизировать отношения — как в своем маленьком мирке, так и во всем мире. Утрированный пересказ не передаст, конечно, всего трагизма, комизма и лирики сюжета. Но куда как оригинальнее его сценическое решение, когда реальность не имитируется, а создается прямо по ходу действия. Точнее, вращения педалей.

Вращение — прием, работающий в еще одном спектакле “Шаубюне”, вошедшем в зарубежную программу “NET-2014”. Уже на сцене Театра Наций показали работу Михаэля Тальхаймера, ставшую громким событием прошлого театрального сезона в Берлине. Его Тартюф — это такой тевтонский Тараканище. Даже сценография — своеобразная банка с пауками, тараканами и прочей членистоногой нечистью. Вертикальный поворотный круг, по центру которого прорезан узкий параллелепипед, то ли внутри обитый сусальным золотом, что по сюжету пьесы логично, то ли это как раз та самая банка на просвет (художник Олаф

Альтман). Мне ближе второй вариант: уж слишком красноречивый грим наложен и пластика актеров тому под стать. И вот на миг включили свет, ее обитатели замерли, а потом сорвались, засучили лапками, цепляются за стенки, падают, кувыркаются, но все равно встают на свои две, четыре, шесть, восемь лап. Как ни переворачивай (а по ходу спектакля угол наклона все острее) эту банку... банку с пауками, как там говорил Свидригайлов про вечность у Достоевского, а все возвращается на круги своя. Вся история человечества — сплошь ложь, лицемерие et cetera.

Тальхаймер лишил свой спектакль “счастливого” мольеровского финала, оставив персонажей буквально под гнетом тотальной власти Тартюфа (Ларс Айдингер) — в финале коробка поворачивается углом вниз, туда ссыпаются все действующие лица, и над ними возвышается вчерашний святоша, напоминанием о его святости — татуировки с библейскими текстами на всех языках мира, покрывающие его торс. Пугающе притягательное, сексуальное воплощение зла, на фоне которого ничтожные обитатели дома Оргона жалости, кажется, и недостойны — сами же такое чудовище взрастили. Впрочем, дом этот скорее напоминает дурдом, и таким финалом с показом фантазмагорического бедлама “NET-2014” срифмовался с натуралистической психушкой, привезенной на его открытие.

Правда, уже по завершении основной программы фестиваля состоялась открытая репетиция спектакля “Человеческое использование человеческих существ” Ромео Кастеллуччи — это его курс общей лингвистики, сведенный к четырем универсальным словам, на которых в итоге и строится вся речь актеров, обыгрывающих сюжет воскрешения Лазаря. Таким, как его изобразил на своей фреске Джотто — именно она стала для режиссера источником вдохновения и образцом для сценографического решения спектакля. Но так как эта копродукция “Общества Рафаэля” (Societas Raffaello Sanzio) и “Электротейатра Станиславский” с июля 2015-го — в репертуаре последнего, то рассказать о ней подробнее еще представится возможность.

Сергей Лебедев

Мастерская

Борис Морозов: “Разговор о войне должен быть очень личным”

Беседу ведет Полина Богданова

Режиссер Борис Морозов закончил ГИТИС, курс А.А. Попова, в 1973 году. В том же году Андрей Попов пригласил Морозова в Театр Советской Армии поставить дипломный спектакль, после чего Морозов работал здесь пять лет в качестве режиссера-постановщика. А в 1977 году вместе со своими однокурсниками Анатолием Васильевым и Иосифом Райхельгаузом пришел в Драматический театр им. Станиславского. Молодые режиссеры тогда создали коллегия, а “прикрывал” все это мероприятие, по тем временам довольно дерзкое, авторитет их учителя А.А. Попова, который занял в театре должность художественного руководителя. В Театре Станиславского молодые режиссеры проработали три года, выпустив заметные громкие постановки, заявив тем самым о том, что их поколение — следующее за мощными фигурами шестидесятников — обрело свой голос. Морозов поставил тогда “Брысь, костлявая, брысь” С. Шальтяниса и “Серано де Бержерак” Э. Ростана. Но это были времена, когда к молодым художникам относились с недоверием. Их практически изгнали из Театра Станиславского — слишком заметной и не очень лояльной к власти казалась их деятельность. Пути однокурсников разошлись. Морозов после этого работал во многих театрах Москвы (Малом, им. Маяковского), был главным режиссером Пушкинского. Но судьба распорядилась так, что в 1995 году, в уже довольно зрелом возрасте, Борис Морозов вернулся в Театр Армии, но уже не Советской, а Российской, и работает здесь в качестве художественного руководителя по сей день, постоянно решая непростые проблемы этого театра, связанные и со спецификой репертуара, и с размерами огромной сцены и зрительного зала на 1600 мест. Перед празднованием 70-летия Победы в Великой Отечественной войне стало понятно, что поговорить на эту тему нужно в первую очередь с Борисом Морозовым, возглавляющим театр, которому проблемы армии известны не понаслышке.

— Театр Российской Армии во все времена был связан с военно-патриотической темой? Как вы к ней относитесь сегодня? Что это для вас? Обязанность соответствовать своему названию? Или что-то еще?

— В Театре Армии военно-историческая и патриотическая темы не существуют как некая обязанность. Мы не говорим, что должны ставить спектакли на эти темы. Свой первый военно-исторический спектакль в этом театре я поставил не сразу, когда пришел сюда главным режиссером. Я сначала поставил Шекспира, Горького. Потом опять Шекспира, Островского, Мольера и только потом пришел к постановке “Севастопольских рассказов” Л.Н. Толстого. То есть когда в тебе что-то созревает и ощущается как внутренняя необходимость, тогда это и получается. А иначе мы возвратимся в те далекие годы, когда существовало жесткое условие откликаться на даты, соответствовать идеологическому заказу государства, идти на компромиссы. И договариваться с Управлением культуры, которое говорило: поставьте эту пьесу, и тогда мы вам разрешим поставить ту, которую вы хотите.

Сейчас у нас в репертуаре несколько спектаклей, так или иначе связанных с военно-патриотической темой. И все они связаны с внутренней потребностью высказаться. Помимо “Севастопольского марша” по “Севастопольским рассказам” у нас на Большой сцене идет “Давным-давно” А. Гладкова — очаровательная классическая музыкальная комедия о войне 1812 года на музыку Т. Хренникова. На Малой сцене идут “Вечно живые” В. Розова, своего рода легендарная пьеса. Ею когда-то открылся “Современник”. А фильм по этой пьесе — “Летят журавли” — прогремел на весь мир и в свое время получил приз Каннского фестива-

ля. Не менее знаковой для нашей культуры стала и пьеса В. Ежова “Соловьиная ночь”. Все эти названия сегодня уже классика. У нас идет и недавно написанная пьеса Ю. Полякова “Одноклассники”¹, тоже так или иначе затрагивающая тему, о которой мы говорим.

Потрясающе, как время влияет на спектакль. Толстого мы поставили в 2003 году. Сегодня он звучит в новом историческом и политическом контексте. Нынешняя ситуация с Крымом вдруг изменила реакции в зале. Они стали острее, напряженнее. И артисты почувствовали, что спектакль — не просто дань прошлому, а воспаленный разговор о сегодняшнем дне. Как говорил А. Гончаров, “надо найти обожженную зону зрителя”.

В 2015 году состоялся 85-летний юбилей нашего театра, который был создан в 1930-м. А в 1940-м получил вот это здание — эталон сталинского ампира, сооружение огромных размеров в форме пятиконечной звезды. Сейчас мы на пороге нового юбилея — юбилея Победы, который празднует вся страна. К этой дате репетируется инсценировка по произведениям шести ведущих советских писателей: Виктора Астафьева, Виктора Некрасова, Юрия Бондарева, Василия Гроссмана, Василя Быкова, Булата Окуджавы. Рабочее название этого спектакля “Дом”. Почему мы выбрали именно такое название? Мы исходили из того, что это должен быть очень человеческий спектакль. Ведь что такое победа? Это прежде всего желание, пройдя все страшные испытания войны, вернуться домой, к своим близким, родным.

— Все авторы, которых вы назвали, — лучшее из достояний нашей культуры. Очень честные писатели, произведения которых нельзя было упрекнуть в конъюнктуре. Можно сказать даже наоборот: они были настолько честны, что находились под подозрением у правозащитных советских идеологов, курировавших литературу. Роман Гроссмана “Жизнь и судьба” вообще был запрещен и напечатан только в 90-е годы. То есть все это не “Ура! Да здравствует!”, а серьезные, трагические размышления о войне.

— Сейчас уже не пройдет “Ура! Да здравствует!” А эти авторы, очень разные, непохожие друг на друга, объединены высокой духовностью. Астафьев вообще в свое время взорвал взгляд на войну. Что меня потрясает в этом авторе? При всей жесткости, с какой он описывает военные события, все пронизано духовностью. Он все время пробивается к душе человека. И если бы этого не было, тогда не было бы и права говорить обо всех жестокостях. Если идет разговор о грехопадении человека, то должен быть разговор и о его восхождении. Тогда есть право называть самые страшные вещи.

— Вы относитесь к тому поколению художников, кто соприкоснулся с лучшими образцами нашей литературы и культуры вообще. Вот вы говорите о духовности. А как вы отнеслись к пьесе о блокаде Ленинграда, в которой сообщается о том, что в те суровые военные времена ели людей? Эти сведения один из драматургов “новой драмы” Ю. Клавдиев почерпнул у своей тещи-ленинградки, как он рассказывал в каких-то интервью. И написал пьесу, где обсуждается эта тема.

— Ну это, на мой взгляд, чересчур. Вот Володя Арро написал когда-то “Высшую меру” о блокаде Ленинграда. Выразил всю потрясающую сложность этого времени. Он сам ленинградец и помнил, как был мальчишкой, как его семья выживала. А недавно к нам в театр благодаря драматургическому конкурсу, который мы проводим, попала пьеса двух женщин-драматургов о блокаде — светлая поэтическая пьеса об этом трагическом времени.

— Расскажите, пожалуйста, об этом конкурсе.

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

Этот конкурс не ежегодный. Он называется так: “Армия России: война и мир”. Он проходил у нас два раза. Первый нас огорчил, надо сказать. Не получилось, мы не присуждали даже первую премию. А вот нынешний конкурс, который состоялся в этом сезоне, в ноябре, дал очень интересные пьесы. В конкурсе приняли участие авторы из разных регионов России, а также из Украины и Республики Беларусь.

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2008 г. (Здесь и далее прим. ред.)

Первую премию получила пьеса про Нюрнбергский процесс: “Нюрнберг. Скамья подсудимых”¹. Она основана на документах, в ней участвуют исторические личности. Автор Александр Игнашов (г. Самара). Второе место досталось Егору Черлаку (г. Челябинск) с пьесой “Встреча после проводов”². Это размышления после афганских, чеченских событий. Именно “после”. Потому что существует огромная проблема: какими люди возвращаются оттуда и как они здесь существуют? Какой груз несут на себе? Третье место разделили петербуржцы — Валентин Красногоров за комедию “Такой, как все”, а также Елена Оносовская и Ирина Аксенова, написавшие пьесу “Диагональ блокады” по мотивам повести В. Шефнера “Сестра печали”, о ней я уже упоминал. Члены жюри выделили также несколько работ, которые можно рекомендовать для постановок в российских театрах, прежде всего в военных театрах страны. Это “Камчатская рапсодия” В. Вишневого, “Виноградный октябрь” А. Громова, “Эхо” С. Кантерво³, “Мое облако — справа” Ю. Лугина, “Марш Шульгина” В. Ткачева, “Я так тебя ждала” И. Шакши.

Этот конкурс предполагает не узкотематическое отражение событий Великой Отечественной войны, а шире — разносторонний разговор о проблемах войны и мира. Вот это, мне кажется, правильно и интересно.

— **Ну а как складываются будни Театра Армии?**

— Если говорить о буднях, то нужно сказать, что мы сейчас единственный театр, который постоянно выезжает в войска. Шестого апреля 2014 года наш театр был уже в Севастополе. Только что произошли крымские события, мы сразу поехали туда. После этого были гастроли в мае. Были гастроли в августе: мы возили спектакль А. Бурдонского “Элиор и ее мужчины” с Людмилой Чурсиной в главной роли, играли его в Херсонесе на античных руинах. Ездили концертные бригады. Была поездка в Заполярье, в Мурманск, к нашим морякам и летчикам.

— **У вас есть специальный выездной репертуар?**

— У нас есть варианты выездного оформления, чтобы оно могло встать в любом клубе или Доме офицеров. Я вам говорил о больших дальних поездках. А здесь по Москве и Подмосковию постоянно ездим. В День защитника Отечества по традиции всегда играем шефские спектакли. Большая программа предполагается на Девятое мая. Это постановка А. Бурдонского “Ты помнишь...”, по жанру спектакль-концерт. Он составлен из стихов, писем, песен Великой Отечественной войны. Это тоже очень мобильный спектакль. Он может играть на любой площадке. Кроме того, мы всегда играем концерт или спектакль для участников Парада Победы.

— **Они приходят к вам в театр?**

— Да, заполняют весь зал на 1600 человек.

— **За двадцать лет вы уже привыкли к этой сцене и залу?**

— Это самая крупная драматическая сцена в Европе. Сказать, что к ней можно привыкнуть, нельзя. И Андрей Попов говорил, что он всегда боролся с этим пространством. Но тут происходит не только борьба с пространством, а борьба за то, чтобы в этом пространстве сохранить человеческую интонацию. Не стремиться к плакатности, а сохранить тот театр, которому учился, который любишь. Театр для человека и про человека. Вот это трудно. Это требует прежде всего отбора материала, особых пьес, в которых бы была заложена энергетика большого пространства. Не каждая пьеса на этой сцене зазвучит и имеет право там играть. Поэтому когда рассматриваешь возможность постановки, то всегда соразмеряешь материал с пространством. Привыкнуть, как я уже сказал, к этому пространству нельзя. И привыкать-то, наверное, неправильно. Надо искать какие-то новые выразительные средства, чтобы человеческая интонация была облечена в широкую большую форму. Это должно быть заложено в начале репетиций. Вопрос не стоит о том, что артист должен говорить громко, — он должен громко жить. Если он громко живет, отсюда и посыл другой. Тот же Андрей Попов в роли Ивана Грозного стремился к этому, и Олег Борисов в роли Павла из

¹ Напечатана в этом номере (с. 3)

² Опубликована “Современной драматургией” в № 4, 2004 г.

³ Напечатана в этом номере (с. 31)

пьесы Д. Мережковского “Павел I” стремился. Стремилась и Нина Афанасьевна Сазонова, которая не обладала громким голосом, но тем не менее была слышна в этом огромном зале. В нем есть некая особенность и тайна. Ну а для камерных спектаклей у нас есть зал на 120 человек.

— **Это уже третья сцена? После Малой? Когда успели построить?**

— В этом году. Даже не году, в этом сезоне.

— **Кто там работает?**

— Молодой режиссер репетирует вечер одноактных пьес Тургенева. Там уже прошел вечер, посвященный Лермонтову. И в перспективе планируется поэтический спектакль к 100-летию К. Симонова. Мы рассматриваем эту сцену как площадку для молодой режиссуры, для проб. Для экспериментов. Чего греха таить, мне и самому хочется туда пойти после Большой сцены.

— **Расскажите о ваших самых важных работах последнего времени.**

— Для меня очень значительной была постановка “Царя Федора Иоанновича”. Это некое продолжение знаменитого спектакля Л. Хейфеца “Смерть Иоанна Грозного” с А. Поповым. “Смерть Иоанна Грозного” — первая часть трилогии А. Толстого. “Царь Федор” — вторая. В главной роли заслуженный артист России Николай Лазарев и артист Константин Денискин.

Этот спектакль — трагическое размышление о стремлении и невозможности понять друг друга. О взаимопонимании, о том, что нужно быть милосердными друг к другу. И о невозможности этого достичь. О потере важных для нас душевных интонаций. В спектакле задействованы живые колокола: удар колокола как предупреждение о беде.

— **А как вы рассматриваете судьбу России?**

— С любовью, болью и надеждой.

Юлий Ким: “Музыка приподнимает действие над обыденностью”

Беседу ведет Светлана Новикова

В институте, который окончил Юлий Ким, несколькими годами раньше учились Юрий Визбор, Петр Фоменко и Анатолий Якобсон — поэт-переводчик, литературовед, известный диссидент. Видимо, атмосфера способствовала творческому инакомыслию. Судьба Кима и Якобсона какое-то время складывалась на удивление похоже. Оба были поэты. Оба в одни и те же годы (1965—1968) преподавали в лучших математических школах столицы историю, русский язык и литературу. Оба протестовали, подписывали открытые письма в защиту подсудимых на громких политических процессах. Оба редактировали легендарную “Хронику текущих событий”. Оба женились на девушках из репрессированных семей. Женой Юлия Кима стала Ирина Якир, дочь правозащитника и диссидента Петра Якира (Петра посадили четырнадцатилетним мальчиком) и внучка расстрелянного командарма Ионы Якира. Вместе с Якиром и Ильей Габеем Ким написал обращение “К деятелям науки, культуры и искусства о преследованиях инакомыслящих в СССР”. Это был январь 1968-го, время закручивания гаек. В том же году из-за правозащитной деятельности и Якобсону, и Киму пришлось оставить преподавание. Дальше их судьбы складывались совсем по-разному.

Якобсону пришлось уехать в Израиль, где через несколько лет он покончил с собой. “Гитарист” (кодовое имя Кима в сводках КГБ) никуда не уехал, остался на свободе, но в литературном подполье — без права публикаций. До самой горбачевской перестройки он существовал под псевдонимом Ю. Михайлов. Тайна была липовая, мно-

гие знали, кто автор замечательных песен к картинам “Бумбараш”, “Точка, точка, запятая”, “Двенадцать стульев”, “Обыкновенное чудо”, “Пеппи Длинныйчулок”...

Сейчас Юлий Ким живет на две страны, в России и Израиле. Везде есть его аудитория, но в России она, естественно, больше. Музыкальные спектакли Кима идут во многих театрах. Если взять только московские, то в “Эрмитаже”, “У Никитских ворот”, в “Мастерской Петра Фоменко”, Театре Маяковского, театре “Бенефис”.

— Юлий Черсанович! Все ваши музыкальные спектакли — переработки старых известных сюжетов: “Амуры в снегу” — по “Бригадиру” Фонвизина, “Волшебный Кракатук” — по “Щелкунчику” Гофмана, “Кто царевну поцелует” — по русским сказкам. Тут авторы оригинала, естественно, молчат, их уже не спросишь. А что говорят авторы, которые живы? Как они воспринимают ваши версии?

— Когда-то меня попросили сделать историю Чонкина для Норильской драмы с музыкальными номерами — как “Бумбараш”, в лубочном духе. Владимир Войнович идею одобрил и на труд нас с композитором Дашкевичем благословил. Конечно, я изложил историю Чонкина по-своему. Спектакль не роман, либретто позволяет вторгаться, я влез и кое-что поменял. В Норильском театре драмы это поставил Александр Зыков, и там это прекрасно шло. И когда они повезли свой “Самолет Вани Чонкина” на фестиваль в Красноярск, спектакль собрал там все премии, какие возможно. Потом я предложил “Чонкина” во МХАТ Олегу Ефремову. Сам читал им пьесу — плясал и пел, сам себя превзошел. Но чем больше я старался, тем мрачнее становились лица слушавших. Их было человек пятнадцать. В общем, с Художественным театром ничего не вышло, зато в Хабаровске получилось.

— А если берете за основу классику, насколько вольную трактовку вы себе позволяете?

— Ну... в общем, кое-что позволяю. Вот я сделал в том же стиле “Доходное место” Островского — “Танцуй, Акимыч!”, мюзикл. Там проблема — деньги и достоинство, там же топчут человеческое достоинство. У Островского есть герой — Жадов и антигерой — Юсов. К финалу Жадов полностью растоптан, как в фильме Звягинцева “Левиафан” — там тоже растоптали главного героя. Но Юсов, видя, что Жадова топчут, как когда-то топтали его самого, взбунтовался. У Островского в пьесе этого бунта нет, но мне показалось, что так будет сильнее. Мало того — у меня и жена Жадова Полинька, которая сама на него давила, видя уничтоженного мужа, тоже к финалу не выдерживает. Думаю, Островский на меня не в обиде, такой поворот совершенно в его духе. И музыка почти вся есть (композитор Геннадий Гладков). Вот только театра никак не найду. А ведь какая тема актуальная!

— Вы говорили, что не знаете нотной грамоты. Как же вы пишете музыку к своим текстам?

— С гитарой и магнитофоном. Если мне приходит на ум какая-нибудь мелодия, я наигрываю и напеваю, записываю на магнитофон, а потом кто-то пишет ноты.

— У вас почти все спектакли музыкальные. Что для вас музыка? Как вы используете музыку в спектакле?

— Музыка у меня там, где есть определенная степень условности или необходимость в пафосе. Музыка приподнимает действие над обыденностью. Неважно, где разворачивается действие. Оно может идти на уровне обыденных отношений. И вот мне нужен эпизод, где надо обострить отношения, поднять или показать трагизм. Тут я использую зонги.

— Хочу спросить про ваше педагогическое прошлое. Вы преподавали в шестидесятые годы в знаменитом Колмогоровском интернате. Там были вундеркинды-математики, причем собранные со всего Союза. Чем для них была литература и как вы ее им давали?

— Давал так, как это по силам молодым людям восьмых — десятых классов. Младших и средних классов там не было. В первую очередь я трудился над первоисточником. Помимо программных произведений читал им то, что хотел: Булгакова, Зощенко, Ильфа и Петрова. Это был факультатив, ребята умные, с ними было очень интересно общаться, и среди них были уже довольно-таки понимающие, подготовленные.

— А как вы преподносили им историю СССР? По учебнику?

— Без учебника обойтись было нельзя, я не имел такого права. Но добавить от себя мог. Например, коллективизацию я им давал по докторской диссертации Данилова. Это была беспощадная картина раскулачивания, с документами, цифрами. Реферат диссертации был разослан специалистам и попал ко мне. Диссертацию не приняли к защите, но коллективизацию по ней я давал.

— **А вам не хотелось писать пьесы на исторические сюжеты? Можно использовать всякие аллюзии...**

— Нет, строго исторические, чтобы по документам — не хотелось. Хотя я не против реальности. Вот сейчас пишу этакую “оперу нищих”, положенную на наши реалии. Мне казалось, Брехт легко перекладывается на нашу жизнь. Стал писать и вскоре понял: жизнь меня обгоняет. У нас проблемы дикого капитала решаются иначе. Они туго завязаны с государством. Просто повторить сюжет Брехта не хочется. Надо трансформировать его так, чтобы были российские персонажи. Десять лет назад я начал и написал первый акт, а теперь вижу, что опоздал. Надо слепить что-то другое, но современные российские реалии я пока недостаточно обдумал.

— **Позвольте, я вспомнила: у вас есть “Московские кухни”, наша не очень отдаленная история. Там же в финале вы прямо называете известные имена: Илья Габай, Анатолий Марченко, генерал Григоренко, Анатолий Якобсон, Андрей Дмитриевич Сахаров...**

— Когда я сочинял “Московские кухни” — а это конец 80-х, — это был мой внутренний гражданский заказ. Речь в пьесе шла о моих товарищах, я не мог молчать.

— Мне очень запомнилась ваша пьеса “Ной и его сыновья”. Притом что вы любите ерничество, фарс, клоунаду, в этой вещи — такая всемирная печаль, такое чувство ответственности за земной шар...

— На этот “гражданский подвиг” меня соблазнили два великих человека: Алесь Адамович и Юрий Карякин, два пацифиста, которые были озабочены миром во всем мире, опасностью мировой катастрофы. Наши власти считали, что вся ответственность лежит на Соединенных Штатах и их союзниках, а пацифистская точка зрения распределяла ответственность на всех, в том числе и на советскую власть. И я сочинял своего Ноя с пацифистских позиций. Помню, как я был этим увлечен. Однажды в конце 70-х мы встретились на концерте с Михаилом Жванецким и поклялись друг другу что-нибудь написать.

— **И вы написали “Ноя”. А что написал Михаил Михайлович?**

— Миниатюру из разряда черного юмора. Впрочем, очень сильную.

— **Я бы сказала, что “Ной и его сыновья” — ваша личная борьба с мировым пофигизмом. Я помню спектакль “Ной и его сыновья” Александра Товстоногова в Театре Станиславского. А почему вы сыграли главного героя? Того, кто отвечает за все человечество. Потому что вы тоже чувствуете ответственность?**

— Вообще-то репетировал этого “отца всех наций”, эту сказочную, мифическую фигуру Сергей Шакуров. Как он это роскошно играл! Все мои пятистопные ямбы зазвучали в полную мощь. Но потом у него дело не пошло, что-то застопорилось — срок сдачи спектакля подпирал, а он не успевал. Кровь из носу, а спектакль надо было сдавать, и вдруг Шакуров является на репетицию на костылях, одна нога в гипсе. Единственный, кто мог его заменить и сыграть Ноя, зная наизусть огромный текст, это был я.

— **Расскажите, как устроена ваша теперешняя жизнь. Где вы проводите больше времени: в Израиле или в России?**

— Живу я в Иерусалиме, но большую часть года провожу в Москве. В Москве друзья, работа и всё-всё-всё. В Израиле тоже уже есть сложившийся круг друзей, родные могилы. Я принимаю к сердцу тамошние проблемы, но здешние мне гораздо ближе. Меня волнуют отношения общества и государства. 2014-й год обострил все невероятно. В Израиле политические страсти кипят, но это кипятилок нормальный. Там политические партии действительно борются, многое доходит до суда. И суд — действительно независимый — может посадить кого угодно. Сейчас посадили или вот-вот посадят мэра Иерусалима. Там это является нормой государственной жизни. В нашей российской жизни все такое рассыпается прахом. Мы

имеем дело со здешним судом, здешними следователями. Несправедливостей становится все больше, и уже начинаешь сравнивать с брежневскими временами.

Наша безумная Дума... это самый мягкий эпитет, который я могу к ней применить. При царе была Дума, которая издавала безумные законы. Наша еще хлеще. Меня пока ее законодательство коснулось только одним: двойным гражданством, о котором надо специально заявлять. Зачем? У меня израильское и российское гражданство, и я предъявляю в аэропортах на границе оба паспорта. Зачем заявлять дополнительно? Постановление это нужно, чтобы напомнить мне: ты на контроле, сиди тихо. Есть еще куча других глупостей: наезд на “Мемориал”, высылка “Театра.doc” из подвала, статус “иностранный агент”, приписанный комитетам солдатских матерей и другим гражданским объединениям. Дамоклов меч висит — в какой-то момент его можно опустить.

— **Вы полагаете, все может вернуться на круги своя?**

— Есть завоевания, слава богу, уже необратимые. Одно из них — отмена цензуры. Это дало результаты — такой свободы творчества наша культура не знала никогда. Исключение — злоба дня, которая всегда волнует зрителей. Вот тут цензура свирепствует.

— **Что особенно злободневного запомнилось вам в театре?**

— “Медведь” Димы Быкова в “Школе современной пьесы” у Райхельгауза. Сейчас не идет, я смотрел несколько лет назад. Очень острая пьеса! У современного, вполне интеллигентного обывателя утром в ванне обнаружился медведь. Там такое начинается: семья рушится, квартиру заполняют военные, люди из органов, чиновники из охраны природы и т.п. И тогда возникает некое двухголовое существо Бином. Он стоит на возвышении, на площадке над всеми, и без труда угадывается, кто эти головы.

— **Я не видела спектакля, но пьесу читала. Замечательная метафора с изменением размеров медведя: в тучное время он рос, становился все больше и громче рычал. А потом перешел на жалобный скулеж и уменьшился до маленькой игрушки.**

— Большая тема! Я сильно переживаю ныне текущую историю. Общество расколото. Плюс прокремлевский не менее силен, чем плюс антикремлевский. Большие группы недавних оппозиционеров стали оголтелыми патриотами. Это меня волнует как российского гражданина. А как израильского — отношения с палестинцами. Но они сейчас в рамках заданной синусоиды, где плюсы чередуются с минусами, приливы с отливами. С появлением войск джихада все на Востоке резко обострилось. Как бы это не коснулось моего любимого Израиля...

— **Вопрос, который обычно задают писателям: над чем сейчас трудитесь?**

— Над эпосом в музыкальной форме. Сейчас растет спрос на мюзикл отечественного производства. Я в этом процессе принимаю активное участие, являюсь автором примерно двадцати музыкальных спектаклей. Из них четыре эпоса: русский, еврейский, корейский и — будете смеяться — мексиканский.

— **Первые три без вопроса: у вас русская мама, кореец папа, а живете вы в Израиле. Но почему мексиканский?**

— Когда-то в “Ленкоме” у Марка Захарова шел знаменитый мюзикл “Звезда и смерть Хоакина Мурьеты” по драматической кантате Пабло Неруды. По нему сделали еще и фильм. Потом меня попросил Алексей Рыбников написать новое либретто (у Захарова автором был Павел Грушко), что я и сделал. В “Ленкоме” Хоакин был чилийцем, потому что им был Пабло Неруда и перетянул Мурьету в свой фольклор. На самом деле (а Хоакин не только эпический персонаж, он герой реальный), Хоакин Мурьета был мексиканец, а не чилиец. Это и есть мой мексиканский эпос, он недавно пошел в Театре Алексея Рыбникова.

— **А что за еврейский эпос?**

— Он возник из моего желания написать что-то для еврейского театра. Это поддержал мой старый друг, пермско-ташкентский поэт Игорь Бяльский, он давно живет в Израиле и выпускает литературный альманах под названием “Иерусалимский журнал”. Журнал выходит раза четыре в год, я вхожу в редколлегия. Мы с Игорем давно дружны, и вот в его голову запала идея создать мюзикл на библейскую тему. Она продиктована нашей с Дашкевичем

работой для Левитина, в свое время не состоявшейся. Я когда-то сочинил для театра “Эрмитаж” псалом “На реках вавилонских”. Вольный перевод знаменитого псалма. Было много вариантов, и Бяльский захотел сделать на этом материале библейский эпос. А эпос мог быть только один — связанный с разрушением Первого храма и созиданием Второго.

— **А кто там герой?**

— После того как вавилонский плен был нарушен вторжением персов, евреев отпустили на все четыре стороны. Часть прижилась и осталась, не решила возвращаться, а часть поплелась к себе на родину. Их возглавил человек, чье имя произносится по-разному: Зоровавель, Зоровэл, Зрубавэль, а переводится как “семя Вавилона”. Это имя ассирийско-вавилонское. У нас он Зрубавэль - вождь иудеев, под его началом первая партия иудейских пленников вернулась в Иудею. По происхождению он из рода царя Давида. Он заложил Второй иерусалимский храм - Первый был разрушен Навуходоносором. У нас с Бяльским сюжет - возвращение евреев из плена. Эпическая трагедия, прямо шекспировского замаха.

— **Вы пишете, естественно, по-русски. Но в Израиле, пусть там “на четверть бывший наш народ”, нет русскоязычного театра. Все театры играют на иврите, кроме одного, который на идиш.**

— Поэтому единственный человек, кому я могу показать, это наш Евгений Арье, бывший режиссер Театра Маяковского, он уже четверть века возглавляет театр “Гешер”. Если ему понравится, закажет перевод.

— **Первый раз беру интервью у автора эпических мюзиклов! Расскажите про другие ваши эпосы.**

— Корейский эпос — долг моему происхождению. Папу забрали, когда я был младенцем, у меня ни языка, ни культуры. Одна фамилия. Кстати, фамилия Ким — вторая по распространенности после Ли. Кланов Ким много. Я получил заказ на мюзикл по старинной легенде о корейских Ромео и Джульетте. Это народная корейская сказка. Заказ пришел из Ташкента, где много корейцев. Ташкентская заказчица, она из огромной корейской диаспоры, соблазняла меня: сделаем мировую премьеру на трех языках: корейском, русском и английском. Но случился кризис, муж заказчицы, богатый бизнесмен, не смог нас спонсировать, и все замерло. Я пытался продвинуть это в Алма-Ату, там тоже большая диаспора. Саму сказку на русский перевел писатель Анатолий Ким. Музыка начал писать еще один Ким. Сюжет фольклорный. Я вдохновлялся этим сюжетом, а с другой стороны — переводами корейских поэтов, сделанными Анной Ахматовой.

— **У нас остался нераскрытым русский эпос.**

— “Русский эпос” мной написан давно. По подсказке моего постоянного соавтора Владимира Дашкевича. Он сказал: “Напишем “русскую Кармен” по “Двенадцати” Блока. Кармен — это Катька. Хосе — Петька”. Он разработал приблизительный синопсис, показал мне. Я полгода ходил вокруг синопсиса — не мог найти ключ. Вдруг меня осенило. Вы смотрели “Мы из Кронштадта”? Любимый фильм моего детства, он у меня перед глазами. Там есть герой — мощный, яростный Артем. Петька — он у нас командир, не какой-то замухрышка, а сила-парень вроде Артема. Комиссара я списал с Ленина. Катька — роковая красавица, Карменсита, “с офицерами блудила...”. И я это много лет назад сплясал-спел-продекламировал в кабинете Леонида Хейфеца в Театре Армии. Хейфец предложил Олегу Борисову роль Ленина. Представляете? Но тогда произошла жуткая история: на Хейфеца напали бандиты, пригрозили, что убьют, если он не уйдет из театра. И всё.

— **Давайте заканчивать не на такой грустной ноте. Что у вас было хорошего в последнее время? Какие впечатления?**

— Посмотрел несколько прекрасных спектаклей. Среди них “Сны поэта Левитанского” в Театре Е. Камбуровой и “Фантазии Фарятьева” в Театре Фоменко. Кроме того, Виктор Шендерович подарил мне свои книги — два тома поставленных и непоставленных пьес. Мне нравится Шендерович — трепетный и нервный, все время задевает за живое!

— **И наконец, “под занавес” беседы хочу спросить вас о новой пьесе, публикуемой в этом номере “Современной драматургии”, детской сказке “Мотина дорога”. Классические “Чипол-**

лино” и “Буратино” — тоже сказки для детей, но с социальным подтекстом, что характерно для XX века. Ваша написана в XXI. Но и она с явной социальной подоплекой. Признайтесь, Юлий Черсанович, это для вас обязательно — как для бывшего диссидента? Без социальной направленности уже не можете?

— Бросьте, Света. Она есть там, где без нее не обойтись.

— В “Мотиной дороге” движущая сила — это стремление к обновлению. Есть власть, которая этому сопротивляется, и люди из народа. Они хоть и недалекие, но оказывают помощь...

— Вопрос социального конфликта у меня здесь получился бессознательно. Мне хотелось провести героиню, милую девочку Мотю, через три соблазна, которые ждут ее в реальной жизни. Три великих соблазна: потребительский, денежный и электронный. Это туман, в котором живет нынешнее человечество. Мотя сначала попадает в кафе, где всего вдоволь. Перед ней все, что она захочет, в первую очередь еда, мороженое — весь потребительский рай, откуда она выходит с помощью друзей. Второй соблазн — денежно-игровой. Мотя попадает в казино, где к ее услугам и рулетка, и наперстки, и велик соблазн сделаться богатой в одну секунду, если правильно угадает. Это общечеловеческий соблазн, согласитесь? Из него она выходит, чуть не погибнув. И попадает в третий соблазн — электронный. Вот тут моя Мотя соблазнилась и впервые не нашла выхода, потому что не почувствовала подвоха. Ей показали ее любимых героев — Питера Пэна, Карлсона, Гарри Поттера. Моте не хватает только любимого дедушки — а тут ей дают и его. Разумеется, в электронном варианте. И дедушка начинает петь и увлекать ее в электронный рай. И она счастлива. На какое-то время она забывает свою цель: повернуть природный календарь с зимы на весну, когда зима этого не хочет и строит козни... Это такая цивилизованная сказочка, которая должна быть понятна во всех странах.

Борис Юхананов: “Театр — это кристалл”

Беседу ведет Татьяна Купченко

Борис Юхананов — личность, которая притягивает. Ученик Анатолия Васильева, он много лет возглавлял лабораторию в его театре. Занимался экспериментами в кино, создал Мастерскую индивидуальной режиссуры МИР. В 2013 году возглавил Драматический театр им. К.С. Станиславского. Как никто другой, Юхананов умеет создать вокруг себя атмосферу творческой работы. Не случайно ремонт его театра начался с изменений гримерок и репзалов. Красота этого “внутреннего города”, который остается невидимым для зрителя, впечатляет. Еще не открывшись, еще не встретившись со зрителем, люди театра уже начали жить в другом мире, питающем, влекущем воображение. Здесь постоянно что-то делают. Репетиция, как у Эфроса — к слову, тоже учителя Юхананова, — и его любовь. Пассионарность этого режиссера способна зарядить духом преображения целые городские кварталы. А именно это он и собирается делать с помощью нового / старого “Электротеатра Станиславский”. Нимб испускаемых лучей вокруг портрета Станиславского, иконы русского театра, появился на логотипе, чтобы озарять все пространство вокруг. Задача этого места — сформировать пейзажи, по которым начнут путешествовать зрители, и лабиринтами мировой культуры спуститься в зазеркалье собственной души. Любовь к сложному языку, многочасовым, а то и многодневным композициям не отменяет открытости искусства Юхананова. Напротив, невидимая сложность зажигает творческий пламень соучастников-зрителей, как древние магические ритуалы или монашеские бдения. О театральном процессе настоящего и недавнего прошлого, маркетинговых вопросах и абсолютном зрителе, технике документирования жизни — в его интервью.

— **Вы создаете собственную модель театра, которой нет, или хотите продолжать чьи-то традиции? Театр, который вы делаете, можно назвать театром будущего?**

— Очень трудно говорить о будущем в нашем многострадальном времени, потому что, как мне представляется, театр имеет косвенные отношения со временем. Он или запаздывает, или трагически опережает его. Встречается со временем он только в акте свершения игры, на сцене. Но встреча эта иногда оказывается шокирующей для зрителя, иногда ласкающей его восприятие, но часто — незамеченной им. Потому что сегодня сама по себе парадигма, на которой строилось восприятие игры и которая явилась результатом воспитания поколения зрителей, изменилась. Тот абсолютный зритель, который располагается внутри человека, часто неизвестный ему самому, проявляющий себя в реакциях, слезах, смехе или в каком-то концентрированном внимании, образующем особую тишину в зрительном зале, и так далее, вот этот абсолютный зритель, наполненный сенсорами, но не критериями, всегда находился в диалоге с представлением о том, каким должен быть театр. Диалог между абсолютным зрителем и человеком-театралом, исполненным тех или других критериев, сегодня изменился. Изменился ли абсолютный зритель? Возможно. Ему предложены новые территории для восприятия, и на них этот абсолютный зритель, как молодой левенок или свободный дикий зверек бегаёт на просторе, хищно дышит, озирается и радуется свободе. Потому что его не оккупируют критерии. Он встречается с большими зонами свободы, а потому критерии не выработаны. Абсолютный зритель 70-х, тем более 60-х, 80-х годов был задавлен критериями. И сегодня человек, сформированный в те времена, с удивлением обнаруживает в себе этого самого абсолютного зрителя. Независимо от человека и от того, что, собственно, думает про себя человек 70-х годов, именно потому что в нем проснулся этот зверь по имени абсолютный зритель, он лишился уверенности в собственном восприятии. Он не знает теперь, что такое хорошо, что такое плохо, потому что это знание он всегда передоверял системе критериев, внешнему зрителю. А тот в свою очередь изменился вместе с социальной перестройкой, которая изменила внешний образ нашего отечества и дальше пустилась во все тяжкие преобразования. Зритель тоже пустился во все тяжкие и в результате сейчас гложет где-то на периферии доверия личности к себе. В этом смысле вся система критериев, на которых было построено восприятие театра, сегодня разрушена. В 90-е и нулевые годы шла война за доминирующие критерии восприятия. Сейчас эта битва завершилась. Театр оказался на довольно шаткой территории в ошарашенном состоянии. И доминирующее положение в театральной культуре сегодня занимает театральный зритель. И с его мнением приходится иметь дело как художникам театра, так и изготовителям товара для потребления, которым тоже теперь занимается театральное дело.

Искусство всегда имеет дело с уникальным. И это уникальное сегодня, как это ни странно, получает возможность для встречи с абсолютным зрителем.

Например, я приглашаю сюда Хайнера Гёббельса. Прекрасного немецкого режиссера и композитора, у которого в основании его художественной деятельности располагается так называемый “пейзажный театр”. В нем может оказаться персонажем действия не только актер, но и, например, свет, или звук, или тот или иной объект. Он располагает их на равных в довольно изоцированной, наполненной интеллигентным сознанием системе высказываний. Такого рода личность и такого рода театр еще в 90-е годы не мог встретиться с театральным зрителем в Москве. Когда на Первой Театральной олимпиаде он показывал у нас “Хаширигаки”, все смотрели на то, что там происходит: а где актер, где “система психологической проволоки” (термин Анатолия Васильевича Эфроса), через что нам понимать-то это? А так как мы с вами уже знаем, что если позволим себе согласиться, то этот носитель критериев оккупировал бы абсолютного зрителя, они тогда не испытывали никаких чувств, они не давали возможность этому зверьку дышать, он был у них в клетке, а не летал, не бегал по джунглям восприятия. Таким образом, Гёббельс с каким-то отчаянным недоумением просвистел сквозь зрителя Театральной олимпиады, так же как и Ромео Кастеллуччи со своим гениальным спектаклем “Генезис”.

Прошло буквально пятнадцать лет. И теперь огромное количество людей по закону “подобное к подобному” жаждет такого рода театра. Зритель сам хочет производить интерпре-

тацию. Зритель не готов предоставить свое сознание для этого вселенского траханья, когда большой и важный маэстро будет кормить своим взглядом на мир. В этом смысле сложилась совершенно другая система отношений режиссер — зритель. А зритель — неотъемлемая, важнейшая, входящая в самую суть театральную триаду часть театрального процесса.

Любой театральный текст, в какой бы форме он ни представал — вереница ли происшествий, провокаций или аттракционов, снабженный особым родом грацией рассказа, с участием актера или музыки и так далее — единственно с чем находится в диалектическом противоречии на территории театрального процесса, так это с речью. Текст есть некая отточенная от-рефлексирующая ответственная завершенность, представленная нам в своих априорных формах и грациях, а речь у нас на глазах может разворачиваться в свое неизвестное ей самой состояние. Саморазвивающаяся речь, исполненная импровизацией, спонтанными проявлениями, отправляющаяся вместе с нами в неизвестное по закону Ивана-дурака “пойти туда, не знаю куда” приключение или хорошо структурированная речь, как джазовая музыка, у которой понятны начала и концы, но путь неизвестен и полон энергии для самих его создателей или путешественников. Или текст, в котором каждый миллиметр действия абсолютно заранее выстроен и гармонизирован. Все это разные проявления театра, известные уже в 80-е годы, в том числе и нашему отечественному театру. Сегодня театр идет путем свободной речи, стремится к отчетливому и завершенному тексту. То размытие его границ, работа почти с безграничным временем, как это было свойственно 90-м годам, дальше каким-то образом проникло в нулевые и там как бы сошло на нет. Сегодня речь вернулась восстановить какие-то естественные отношения с текстом. Речь производит текст. Много импровизации по пути, но там, где есть результат работы, это всегда отточенный продукт. Вот к этому сегодня и расположен наш абсолютный зритель, с этим он взаимодействует по правилам свободной интерпретации. Это достаточно серьезная новость, которая приходит сегодня в крупные театральные организмы: текст, освобожденный от артикулированного месседжа.

— **Вы имеете в виду организмы в мировом смысле?**

— В мире мы имеем дело с бесконечным количеством персон, по-своему проявляющих эту тенденцию. Во-первых, если говорить на теоретическом уровне, это пытается по-своему, очень спорно для меня, как-то подхватить Ханс-Тис Леман в своем “Постдраматическом театре”. Но не с той точки зрения, о которой я сейчас говорю, он как-то чуть иначе это все прописывает. Он говорит, что театр начал иметь дело с этой системой с середины 70-х годов. Оно так и есть.

Но ваш вопрос: кто все-таки связан не с теоретиками, а с практиками. Вот, например, когда мы смотрим спектакли Роберта Уилсона, на нас не нацелен месседж художника. Нам предложено нейтральное зрелище. Там, где соотносится цвет и форма, время и звук, наш абсолютный зритель замирает в онемении перед красотой открывшегося ему пейзажа, он сам вырабатывает свое понимание этого пейзажа, а не ловит, что ему передает с помощью спектакля автор. Вот этот тип связки, бесконечно напряженный, уже в 70-е годы ушел из театра. В этом смысле активирована, как я уже сказал, роль личности, приходящей на территорию зрителя, активирована своеобразная интерактивность потребления и тому подобные вещи. Или Ян Фабр, который, казалось бы, очень активен в своем месседже, но он настолько активен, что возникает подозрение, что это симулякр, что это ложный месседж, а то, что он хочет сказать, исчезло из нашего восприятия, остались только наши сенсоры, наши переживания. И мы готовы откликаться на это исчезновение месседжа как на природу действия предложенного нам спектакля. Когда по пути нам срывает крышу оттого, что все наши ожидания оказались чем-то себе противоположным. Или, например, прекрасные работы древнего театра, на который мы сегодня смотрим совсем иначе. Спектакли театра Но, например. Когда мы вдруг понимаем, что перед нами открывается волшебный, запредельный, заполненный явлениями мертвых, ведущий обратно в жизнь театр, неизвестный нам в своих тонкостях. При этом нашему абсолютному зрителю, если у него появился интерес проникновения в глубину закрытой системы, открывается невероятная возможность созерцательного восприятия театра. И в этом созерцательном театре, регламентированном порядком древнего японского театрального ритуала, вдруг открывается такая же свобода для интерпретаций,

которую мы можем обнаружить сегодня в наисовременнейшем театральном европейском искусстве. В чем-то они даже оказываются похожи, а именно в завершенности текста, который нам представлен, являющегося в этом смысле предметом.

Когда мы смотрим спектакли российских режиссеров нового поколения, когда мы начинаем иметь дело с этой театральной революцией, то мы еще не различаем цели, мы видим только путь. Сама цель чуть-чуть отложена, она впереди. Нам кажется, что в спектаклях Кости Богомолова явлен отчетливый пародийный месседж на всю нашу действительность. Но судя по тому, как развивается этот режиссер, мы вдруг с удивлением обнаруживаем, что он уходит из-под власти пародии над собой и социумом, оставаясь при этом в рамках собственного стиля. То есть на самом деле путешествие этого конкретного режиссера, его цели нами пока не определены. А коли мы не видим цели, мы не можем в точности определиться с самим процессом. В зависимости от того, куда направлено путешествие, мы сможем, распознав это, откликнуться на его этапы. А работы Дмитрия Волкострелова кажутся такими закрыто концептуальными. Или протестная энергия, наполняющая постановки Кирилла Серебренникова, которая в каждую секунду будущего может оказаться чем-то совсем другим. И вот это совсем новое, как мне представляется, связывается с той же тенденцией освобождения от месседжа насилия, идущего со стороны сцены. И тогда, под воздействием этого простого размышления, мы можем увидеть, как меняется вся технология производства спектакля. А вместе с этим меняется и пространство, которое принимает в себя эти новые спектакли. Театр — линза, благодаря которой интересующийся зритель, любитель театра вне зависимости от возраста сможет увидеть, различить новую режиссуру. Поэтому у нас и зал-трансформер, и многофункциональное фойе, поэтому такая антибуржуазность и внегламурность, чтобы не отвлекаться на суету.

— **Кто ваши зрители? Огромный комплекс и очень сложная эстетическая программа...**

— И 300 мест в зале.

— **...которые постоянно надо наполнять.**

— Неужели вы думаете, что не найдется в этом городе ежедневно 300 человек, которые захотят с жаром, с энергией окунуться в современный театр? Относящийся к себе ответственно как к области новой красоты или там старой красоты, но и как к области искусства? Вы думаете, что у нас совсем исчез зритель? Я думаю, что число его в последние годы увеличилось в десятки раз.

— **Но вот бывая в ЦИМе или других местах, где показывают современное авангардное искусство, легко заметить, что на премьере много народу, а уже спустя несколько месяцев зал не заполнен.**

— Но вы знаете, мы увидим, какими окажутся наши спектакли. Маркетинговое измерение для театра очень опасно. Потому что как только театр подвергается маркетинговым критериям, вот уж где критерии имеют полную власть над абсолютным зрителем. Это то, что называется “производитель диктует потребителю”. Поэтому когда вы спрашиваете так по-простому и естественно, хочется ответить так же по-простому и естественно: я надеюсь на аншлаги. Живая энергия, радость, праздник, который может быть спрятан в самом трагическом сюжете или в самых трагических катаклизмах, энергиях или смыслах, к которым может прикасаться или иметь действие современный театр, — все это должно находить себе формы крайне интересные, живые и контактные со зрительным залом.

— **А с какими театрами вы конкурируете?**

— Маркетинговый вопрос, обратите внимание. Возникает маршрут. Во времени. Благодаря той самой революции, о которой я вскользь упоминал, возникают новые маршруты для зрителя. Он может перемещаться из одного художественного пространства в другое, дополняя свое восприятие времени радостью встречи с той или другой гранью этого времени, выраженной в том или другом спектакле или театре, и тем самым приобщаться к полноте переживания через искусство собственной жизни. Необязательно нарциссически, как это свойственно док-культуре, которая рассчитывает на то, что можно бесконечно тыкать в лицо потребителю его же экскрементами. Или я специально немножко принимаю что-то, или не-

обязательно подхватывать еще неаранжированный протест в душе молодого человека, раздувая его до театрального представления. Это все замечательно, но это не единственный способ отношений со временем. Дальше зритель отправляется куда-то в метафизические или радикально-эстетические приключения, которые напрямую не утоляют его нарциссический запрос, а дают возможность ему изменяться, расти, переживать совершенно неизвестное ему пространство смыслов, которые он, быть может, интуитивно предчувствовал в себе. То есть возникает расширение души, о котором писал Августин, а это и есть время. И тогда театр становится поистине современным.

— **Я заметила, что вы как будто берете расхожие формулы, с которыми работают сейчас многие театры и кураторы: “молодые режиссеры”, “документальный театр”, “лекции”, “круглосуточный театр” и т.д. — и погружаете их в большое пространство культуры, в глубину времени. Как будто вы хотите дать собственный ответ, собственную интерпретацию этим явлениям.**

— Знаете, есть такое понятие “ландшафтный дизайн”. Меня в свое время поразил один мастер ландшафтной архитектуры, которого звали Барон Николаи. Он жил в конце XVII века в России. Он приобщил русскую ландшафтную архитектуру к удивительному направлению, которое называется Мон Репо — “мое отдохновение”. Это создание огромного искусственного парка, который выглядит, как естественный. Вот эта диалектика искусственного и естественного — новый выбор, который оказывается перед театром. Если говорить лично обо мне, о моем интересе, то здесь интерес создания вот таких искусственных ландшафтов, наполненных дыханием естественной глубины жизни.

— **Как это может происходить в театре?**

— Именно в театре это и может происходить. Потому что актерское мастерство одновременно с мастерством режиссуры учитывает еще и особенности личности, наполненной бесконечными свойствами, собственным естеством. И вот тут, вот эта диалектика, проявляясь на территории игры, в тех катаклизмах, которые предоставляет актеру тот или другой спектакль, может быть очень неожиданно сегодня заново проявлена. Например, в спектакле “Синяя птица” я ищу это отношение искусственного и естественного по-своему. Сегодня, может быть, количество памяти увеличилось, но само это слово “память” перефразировано новыми технологиями. Меня очень интересует естественная память, поэтому я говорю, что в ней спрятана глубина души. Я обращаюсь к памяти прекрасных стариков Валентина Борисовича Коренева и Алевтины Константиновны Константиновой. Мы целый год провели с ними в том числе на репетициях, в разборе воспоминаний. Я их фиксирую, исследую, включаю в спектакль, а дальше отдаю зрителю. Конечно, в формах высокой театральности. Я наполняю их память как бы невозможными для этой памяти аттракционами, аллюзиями. Мы в этом смысле встречаемся на территории, где искусственное и естественное заново переживают возможности невероятных для самих себя гармоний.

— **То есть вы используете документальный театр?**

— Нет, я не использую документальный театр. Это совсем не то, что принято называть документом. В конце 70 — начале 80-х годов у меня было внутреннее откровение, когда я вдруг понял, что мне надо научиться пропускать сквозь себя действительность, для того чтобы научиться ее фиксировать. Я обучался этому, подчас переписывая целые страницы Бунина, Толстого, Достоевского, Набокова или Платонова. Я использовал внутреннюю речь.

— **Что это такое?**

— Внимание к речи может располагаться не только со стороны источника, но и со стороны финала этой речи. Ты выходишь на дистанцию по отношению к текущим процессам, происходящим внутри самого себя, и сразу успеваешь увидеть их потенциал. А потом оттуда, как бы из финала, в телеологической перспективе начать оформлять продолжающийся оставаться живым твой внутренний процесс. Вот тогда появляется то, что можно обозначить как искусство текста. Когда я отправился в это путешествие в конце 70-х годов и довольно много с этим работал, дальше я отправился в мир и стал его записывать. Но не через магнитофон, а через текст. С одной стороны, я хотел услышать речь культуры, выраженную через

тексты великих практиков, Толстого, Бунина, Пушкина, с другой стороны, я хотел услышать текст жизни, выраженный в речи, текущей сквозь меня. И вот таким образом я совершал путешествия с блокнотиком. И это стало целой техникой, которая не относится к вербату вообще, а своеобразной техникой документирования того, что документировать невозможно — самой по себе тайны жизни.

— **Вы работали с категорией памяти...**

— Надо всегда стремиться достать уникальное, а не типическое. Например, Алевтина Константиновна говорит совсем не так, как Владимир Коренев. Владимир Борисович говорит, как пишет. Его сознание пропитано культурными кодами, и он как мастер-музыкант обращается с ними. Алевтина — это душа. Она рассказывает открыто, душевно, незащищенно, как это свойственно женской природе, и это, конечно, очаровательно. Вот два эти голоса, которые одновременно Тильтиль и Митиль, звучат в спектакле, подвергаясь путешествиям и возводясь в степень невозможной для такого рода воспоминаний аттракционности, естественно, двигаясь по путям Метерлинка. Конечно, я это делаю, чтобы мне было самому интересно, и я надеюсь, что это будет интересно не только мне.

— **А “Синюю птицу” вы выбрали в связи с именем Станиславского?**

— Да нет, в связи с самой потрясающей метерлинковской сказкой. Это великолепная сказка, обобщающая в себе глубинный путь развития души как таковой. У нее мистериальная природа, поэтому она будет жива во все времена. Я очень хорошо понимаю, почему ее полюбил Константин Сергеевич и сделал великолепный спектакль. По сути, этапный для МХТ. Конечно, мы делаем это по-другому, но работа над одним и тем же текстом всегда роднит режиссеров, независимо от времени. Времени вот в таком линейном измерении в искусстве, в частности в театре нет. Ты можешь оказаться в очень близких отношениях с человеком, живущим в начале прошлого века, и ощутить какую-то даль, не дай бог, конечно, боль отчуждения от своего же современника.

— **Я знаю, что вы рассматриваете театр как место, где все сохраняется, в противоположность тому, что обычно говорят о его свойствах.**

— Театр создает не только спектакль. Последствия спектакля разливаются в памяти у огромного количества людей. Это какой-то пережитый очень интенсивно режим жизни, которая совершается в душе зрителей, или артистов, или работников театра. Театр — это инструмент, кристалл, в котором особым образом свет жизни приобретает дополнительную интенсивность, иногда очень высокого накала. Эта интенсивность никуда не девается. Вот эта жизнь, которую создает театр, остается в памяти людей, в их действиях, проникает в художественные поступки. Оказывается в записях, в легендах, сегодня — в Интернете. Она разливается по всей культуре, отправляясь вот этими тончайшими золотыми тоннелями коммуникаций во всю цивилизацию. В этом смысле мы имеем дело с волшебными кристаллами или насосами, которые перекачивают, преображая по пути, человеческое существование. Неужели вы думаете, что это куда-то исчезает?

— **Вы говорите о необходимости создания режиссерского театра. Для меня эти разговоры были неожиданностью. Мне кажется, что режиссер не уходил никуда.**

— Режиссерское искусство в нашем отечестве было подвержено очень серьезной атаке в 90-е годы, да и в конце 80-х. Режиссура всегда связана с уникальным личным поиском человека. Но представ в тоталитарных формах, режиссерское искусство остыло, умерло в них. А ничего другого советское театральное искусство не произвело. Оно произвело вождей производства, дирижеров, регулировщиков, тиранов, мощных отцов родных, которые возглавляют театр, возглавляют спектакль. Это не просто художественный поиск человека, а это какое-то управление созданием процесса. Естественно, что в такого рода управляющих трендах искусство само по себе жить не может, оно не может там выжить. То есть внутри самой этой профессии произошла отчетливо проявленная смерть. И, конечно, мертвецу оказалось все труднее притворяться живым среди людей, среди бушующего времени. Это один аспект девальвации, уплощения, или омертвления, или отвердения режиссуры. Второй аспект — там, где режиссура продолжала жить в напряженных отношениях с искусством. Она уходила

на такую глубину, чтобы выбраться из-под власти окаменения, стремительно догоняющего режиссера как такового, чтобы остаться в открытом состоянии действия по отношению к городу, по отношению к отечеству тогда было невозможно. Поэтому все подлинные поиски режиссуры должны были находиться в закрытых структурах. Например, у Васильева. Его театру — а именно на территории Анатолия Александровича продолжалась грандиозная работа развития режиссуры как искусства — пришлось закрыться. Надолго закрыться, иначе он бы просто не выдержал, его бы размотало время в какие-то огрызки, обрывки, клочки. Необходимый подчас тому или другому художнику статус перфекционной работы требовал от него замкнутой структуры. Обратите внимание, как на это реагировала общественность. Она мстительно и беспощадно атаковала хрупкие стены, которыми оградил себя художник во имя искусства, стремящийся выйти из-под власти тех уплощений, которыми было наполнено время. Это происходило не только на территории жизни такого гениального поэта театра, как Анатолий Александрович. Многие режиссеры моего поколения вышли из профессии или умерли в эти же времена. Кто-то эмигрировал, а потом вернулся уже с измененным состоянием сознания и своего художественного лица. Кто-то, как Клим, эмигрировал в другую профессию — из режиссуры в драматургию, и так далее. В 90-е годы нарождающийся институт продюсерства, активность драматургов — все это захватывало территорию жизни. Казалось, что достаточно просто прочесть пьесу, быстренько сляпать сценографию — и это уже театр. Это — да, и это театр, все это театр. Но искусство режиссуры в те годы, конечно, страдало в частичностях, в непроявленности, в недоговоренности, в ущемленности, а подчас и в репрессиях невменяемого характера, неспециальных таких, нацеленных на режиссера. Хотя я и в Европе, например у венгров, встречал целые манифесты, которые опирались на невозможность иметь дело с тоталитарной фигурой внутри театра, а так как другого они не представляли себе, то режиссура полностью удалялась из практики. Таким образом, если хотя бы на секунду занырнуть туда, в глубь реальных процессов, происходящих в искусстве театра, мы увидим, как режиссера заменяет художник, композитор. Как режиссерская профессия становится неразличимой даже для актеров, которые видели в ней скорее функцию организатора или функцию осеменителя, вот такого отца родного. Все это в 90-е годы с успехом осуществили в нашем искусстве. И в этом смысле режиссура исчезла, обнулилась. Мы как бы с нулевыми годами получили возможность родиться заново. И новое рождение режиссуры стало источником новой театральной революции, которая потихонечку разгорелась в нулевые годы уже в новых поколениях. И в этом смысле можно повторить за тем, кто сказал так: “Уж лучше самодеятельность, чем рутина”.

Дамир Салимзянов: “Я научил актеров не бояться говорить ерунду”

Беседу ведет Сергей Медведев¹ (Ростов-на-Дону)

Главный режиссер театра “Парафраз”, драматург Дамир Салимзянов родился в 1968 году в том городе, где работает последние десять лет. Это Глазов, райцентр Удмуртской Республики. До поступления в Щукинское училище по специальности “режиссура драмы” работал художником в кинотеатре, методистом Парка культуры, техником в ДК, актером в народном театре. В родном городе поставил более сорока спектаклей. И еще около тридцати в Москве, Перми, Екатеринбурге, Петербурге.

Наша беседа состоялась во время ростовских гастролей “Парафраз”.

— Как в Глазове с населением 100 тысяч жителей появился театр?

— Основателем был режиссер Игорь Маслов, авантюрист. Он давно уже умер, 10 лет на-

¹ Известный драматург, опубликовавший в нашем журнале шесть пьес, от “Парикмахерши” (2007) до “Силы тока” (2013). (Ред.)

зад. Маслов познакомился в поезде с директором глазовского ДК, и там же в поезде они сговорились, что Игорь приедет в город, в котором никогда не был, и будет руководить народным театром. Потом театр заметили. А в 90-х, когда пошла волна театров-студий, костяк этого народного театра стал работать на профессиональной основе, актеры получили соответствующее высшее образование. Спустя некоторое время театр стал муниципальным драматическим. Когда Игорь Владимирович умер, мне сделали предложение возглавить театр.

— **Кто-нибудь остался с тех пор?**

— Я остался — тогда работал там актером, а потом уже стал режиссером. И еще два актера. Все остальные — это скорее уже мои ученики.

— **Я понимаю, что актеры получают небольшие зарплаты. Как они выживают?**

— Город хоть и маленький, но есть свое маленькое телевидение, маленькое радио — ребята там подрабатывают. Кто-то ведет детскую театральную студию, кто-то преподает актерское мастерство в школе искусств. Кто как может крутится. Я со своей стороны стараюсь помочь им найти подработку. Но мы играем очень много. Только понедельник выходной. Иногда с заработанных средств удается платить какие-то премии. Редко, но удается.

— **Вы играете шесть дней в неделю. И публика ходит?**

— У нас три зала. Они небольшие — на 45 мест, на 60 и на 120. И заполнять такие залы проще, чем тысячники. Поэтому да, ходят. Театру тридцать лет, и уже не одно поколение зрителей воспитаны нашим театром, они привыкли к нам ходить.

— **Глазов — это как наш ростовский Новошахтинск, а там спектакли два—три раза в неделю.**

— Я знаю их театр — он репертуарный, а у нас так называемая бродвейская система. Мы точно знаем, сколько билетов должно быть продано, и когда мы не набираем это количество, показывать спектакль не имеет смысла. Передвигать куда-то декорации мы не можем, у нас нет таких пространств. Декорации стоят на сцене, пока идет спектакль. На одной сцене один, на другой — другой, на третьей — третий. Играем не одновременно — такого мы не можем себе позволить.

— **А что глазовская власть: помогают, мешают, не мешают?**

— Они не мешают, помогают добрым словом. Говорят: “Хорошо, что у нас есть театр, ребята, мы вас любим”. Всё. У нас единственная защищенная статья — это заработная плата, те самые небольшие оклады. Постановочных нам никто не дает, декорации мы делаем на наши заработанные деньги.

— **Городское начальство приходит на ваши спектакли?**

— Приходят. Им нравится на все это смотреть. Как я уже сказал, добрым словом они помогают.

— **В репертуаре вашего театра есть несколько вербатимов. И все они о жизни конкретного города Глазова. Как реагируют граждане?**

— Первый вербатимовский спектакль шел тяжело, он назывался “Околесица”, и было это лет десять назад. За это время у людей накопился опыт просмотра таких спектаклей. Теперь они очень радостно смотрят. Вслед за “Королями и капустой» — его уже нет, посмотрели все, кто могли, на удивление оказался кассовым — идет следующий вербатимовский спектакль — по женским историям, называется “Дуры мы, дуры”. На него билеты продаются за несколько месяцев вперед.

— **А можно прикинуть, сколько людей смотрит один ваш спектакль?**

— Когда я принял театр, приехал со своим директором. Мы начали с того, что провели мониторинг — взяли пьесу, которую при других обстоятельствах и не стали бы брать, и поставили сверхкассового “Таксиста” Куни. Арендовали большой зал. И проверили, сколько по максимуму мы можем продать билетов. Получилось пять тысяч. В том году мы умудрились переплюнуть эту цифру — за счет семейного спектакля, взрослые иногда приходили с детьми, а иногда — без. Расширили аудиторию.

— **Сколько стоят билеты?**

— 200 рублей взрослый билет, 100 — детский.

— **Какие-нибудь специальные маркетинговые ходы предпринимаете?**

— Постоянно. Первые две тысячи билетов продаются безо всякой рекламы, а для следующих трех тысяч надо уже что-то придумывать. И мы придумываем что-то, нервнующее зрителя. Например, у нас идет спектакль “Агата Кристи. Детектив”. Правообладатели запретили его так называть, поэтому у нас это “Допустим что”. И мы провели в городе конкурс “Крик сезона” и транслировали его по телевидению. Приходили люди и кричали, просто орали от ужаса. На нас стали наезжать: мол, мы проводим чуть ли не сатанинский ритуал. Появились защитники и неприятели. Весь город включился в процесс. Спектакль в результате собрал кассу.

— **Основное население города — это техническая интеллигенция?**

— Когда-то так было. Сейчас ситуация меняется, потому что градообразующее предприятие — Чепецкий механический завод — сократил часть сотрудников. Весь креативный класс старается уехать. Но на старте театра техническая интеллигенция — наш основной зритель. Может быть, она даже повлияла на стиль театра.

— **Вы работали главным режиссером театра “Сцена-Молот” в Перми. На ваш взгляд, состоялся ли пермский культурный проект? Почему-то его самые активные участники не любят говорить на эту тему.**

— Я могу сказать, что пока проект существовал, было круто. Все время что-то происходило и все время был выбор. На мой взгляд, там не было засилья “гельмановщины”, “искусства, которое искусством не является”. На мой взгляд, был представлен широчайший спектр искусства. И в картинных галереях было не только “Русское бедное”. Мне этот проект очень нравился. И то, что он закончился, а продолжения нет и в Перми стараются избавиться от того, что было, — это плохо.

— **А что произошло?**

— Это было неожиданно. Поменялось политическое руководство города. Ушли те, кто поддерживал проект, а пришедшие поддерживать его не стали. И революция резко прекратилась... Не могу понять, но я же был не очень местным, а из варягов, “понаехавших”.

— **Мне показалось, что “понаехавшие” проигнорировали собственно пермскую культурную среду, которая сложилась к тому времени и без “понаехавших”.**

— Возможно, так и произошло... Я видел в Перми очень странное сопротивление. “Нам не нравятся ваши красные человечки, нам не нравятся ваши уличные скульптуры”. Но взамен ничего не предлагалось. Яркий и красивый лозунг: “Мы должны сохранять наши корни”. Но в нем нет стратегии развития. Сохранять — это не значит развиваться. А в современном мире должно быть современное искусство. И оно должно быть разным. Пусть будут и элементы профанации современного искусства — одно без другого невозможно... Я мог спокойно ставить у себя классиков — Островского, Шекспира, Чехова. Это безопасно и безобидно. Делай это, и ты молодец. Но я прекрасно понимаю, что так мы не двинемся дальше. Это болото, и мы через это прошли. Сочетание классики и эксперимента дает ощущение движения.

— **Как вам показалось, пермская публика как-то менялась на протяжении той “революции”?**

— Аудитория “Сцены-Молота” безусловно, росла. Когда мы только пришли, на эффекте “это что-то новое”, конечно, пошло очень много людей. Потом убыль: “Ой, это что-то не мое”. После оттока стал набираться стабильный зритель, который знает, что хочет видеть. Через четыре года после начала всех этих “безобразий”, точно увеличилась аудитория... А сейчас “Сцена-Молот” — это, по сути, Малая сцена академического театра.

— **У вас была постоянная труппа?**

— Это был проектный театр. На разные проекты приглашались актеры из разных театров, в том числе и непрофессиональные. Мне кажется, что перемешивание людей, привыкших играть в разных стилях, давало интересный результат... Был проект, в котором участвовали пермские бизнесмены. Они сами пришли и предложили. Для них это был новый жизненный и эмоциональный опыт. Адреналин. Они выбрали пьесу “Собаки-якудза” Клавдие-

ва. На свои деньги построили декорации, сшили костюмы и сами сыграли детский спектакль. На мой взгляд, возникал позитивный контекст.

— Пьесу “Где-то и около” Анны Яблонской, которую мы могли увидеть в Ростове, вы ставили три раза...

— Сначала я поставил ее в театре “Парафраз”, мы с этим спектаклем поехали по фестивалям. Это была первая постановка пьесы Анны Яблонской в России. Мы дружили с ней (Аня погибла во время теракта в Домодедово). А затем Эдуард Бояков предложил поставить спектакль в театре “Практика”. В московском контексте эта пьеса смотрится совсем по-другому. Если в провинции это про больное, про свое, то в Москве появлялся контекст провинциального печального анекдота. А потом, когда в Перми открылась “Сцена-Молот”, мне тоже предложили поставить ее. Тем более что раз Глазов близко — четыре с половиной часа на поезде — пусть глазовские артисты играют в Перми. В итоге получилось, что два актера пермские, два — глазовские. Но это был другой спектакль. Так что получается не три, а две с половиной постановки.

— Пьеса вас зацепила... Помню, что ее поначалу игнорировали.

— Да, по словам Ани, Клим сказал, что это не пьеса и ставить ее в театре невозможно. Аня очень расстраивалась. А для нее Клим был богом. Как многие яркие люди, он категоричен в суждениях. А мне пьеса понравилась, потому что я живу среди этих женщин и мужчин, которые идут рядом, не встречаясь. История по сути архетипическая. Это “Ночи Кабирии”: женщина идет к личному счастью, делая счастливыми мужчин, но сама этого счастья найти не может. Много историй на эту тему. Но эта пьеса по языку, как документальная. Это меня в ней привлекло.

— В вашем спектакле “Короли и капуста”, который вы тоже показали в Ростове, на мой взгляд, много авторского, хотя написано, что это вербатим.

— Ну конечно, это не настоящий вербатим. Но если разобраться, авторского там не так уж и много. Авторские переходы могут быть. Ну и сюжет, конечно, сочинен.

— А вначале был сюжет?

— Нет. Когда мы делали свой первый вербатим, мы вообще понятия не имели, как это делается. Мне важно было, чтобы актеры научились говорить на сцене обыкновенной человеческой речью. Чтобы отвыкли от искусственного пафоса. А темы никакой не было. Мы собирали все подряд. Про армию, про огороды, про свадьбу, про похмелье... Так мы собрали первый спектакль. И мы увидели, что про свои огороды люди могут рассказывать бесконечно. В одном из интервью прозвучало: на даче я сам себе король, что хочу, то и ворочу. Возникла тема: огород — это место, куда человек сбегает от того, что его задалбливает. Тема эскапизма. Тогда стали придумывать сквозную линию.

— У вас было коллективное творчество?

— Да. Я, когда взял театр, стал привлекать людей к мозговым штурмам. Потом я их научил тому, что любая сказанная фигня может быть полезной. И теперь они не боятся говорить ерунду. И это интересно... Мы коллективно продумывали структуру, а потом уже из кусков, которые они записали, развесив на пробковой стене эти куски, я собирал окончательный текст. Первый вариант был на два с половиной часа. Сейчас — полтора. Есть там авторские кусочки? Ну конечно, есть.

— А сколько прошло времени от замысла до реализации?

— Идея появилась восемь лет назад, а два года назад спектакль был поставлен. Не каждый день мы этим занимались, но периодически возвращались к этой идее. Ежедневная работа была последние полгода, когда спектакль уже выпускался. Теперь у артистов выработался какой-то слух, они притаскивают все, что слышат интересного. Сейчас в поезде подслушали, как разговаривают в вагоне-ресторане два выпивающих мужика. Один спрашивает: “Может, тебе взять поесть?” Другой отвечает: “Нет, я сейчас когда пью, стараюсь не есть — с мысли сбивает”. “С мысли сбивает” — будет нами обязательно использовано.

Непровинциальная провинция

Светлана Новикова

Вологодские загадки

В этот северный город я наезжаю раз в два-три года. Смотрю по несколько спектаклей в Театре для детей и молодежи. В поезде обычно успеваешь перекинуться с попутчиками, кое о чем расспросить. В последний раз в купе оказалась молодая девушка, студентка МГУ, которая родилась и окончила школу в Вологде. Она ехала из Москвы на встречу с одноклассниками. Узнав, что я еду в Вологодский молодежный, сказала с завистью: “Какая вы счастливая!”

В Вологде пять театров, но именно тот, которым уже четверть века руководит Борис Гранатов, формирует городскую публику. Его так и называют — Театр Гранатова. Драматург Александр Молчанов (родом с Вологодчины) так прямо Гранатова и назвал: “Вологодский Мейерхольд” (“Современная драматургия” № 3, 2014). В этот театр начинают ходить в самом нежном возрасте и не бросают, став взрослыми. Стоит прийти на утренник, и вы увидите полный зал маленьких театралов. На протяжении двухчасового спектакля “Датская история” (по “Гадкому утенку” Андерсена) ни один малыш не вскочил с места, не разбрасывал фантики и не шушрал программкой. А в финале все поднялись и аплодировали стоя.

В любом молодежном театре играют утренники и спектакли для взрослых. Ох как не любил Борис Александрович, когда с утречка в выходной какой-нибудь родитель звонил ему в кабинет с вопросом: “Что у вас сегодня на детском сеансе?” Но это, слава богу, уже в прошлом. У него в репертуаре были приличные любому ТЮЗу: “Емелино счастье”, “Вождь краснокожих”, “Приключения капитана Врунгеля”, “Алые паруса” etc. Были и уникальные постановки: “Девушка, которая вышла замуж за индюка” по пьесе шведского драматурга Гунилле Бюэтиус и “Новый Пигмалион” — инсценировка романа французского прозаика Веркора “Сильва” о девушке-лисице. Но всегда — особый почет классике: Чехов, Гоголь, Шекспир, Островский в афише непременно. Со своей собственной интерпретацией. Учителям потом есть о чем поговорить с детьми и поспорить с режиссером. Даже поругаться. Я помню до сих пор его “Короля Лира” — графичность и суровый лаконизм сценографии, при этом — фантастические костюмы. И мое возбужденное любопытство: что значат эти загадочные ритуальные знаки на головных

уборах персонажей? А в финале жуть: из земли вырывается огромная каменная глыба и в дыму висит над сценой...

Не могу забыть и скандальную “Чайку” со стеклянной беседкой в форме пагоды. Это место колдовское: кто ни зайдет, выходит оттуда другим, лишенным нравственных ориентиров. За “Чайку” ему как раз педагоги и вломили. А ведь дивной красоты был спектакль! И четкого этического высказывания.

За “Кармен” не ругали, дали “Золотую маску” за сценографию и костюмы. Сплыв бесшабашности, страсти и Рока был передан через цвет, через огненный колорит спектакля. В апельсинах, щедро рассыпанных по деревянному настилу, в их оранжевой мякоти, которую пальцы Кармен сдавливали до сока, когда она склонялась над Хосе и клала ему в рот, билось пламя соблазна.

А мой любимый вампиловский спектакль “Прошлым летом в Чулимске” был весь в белых тонах — нежный, бережный, с явственной чеховской интонацией. И персонажи — представляете, в сибирской-то глухомани — в длинных платьях, белых костюмах и шляпах-канотье. Сценография и костюмы как камертон задавали тему несоответствия реальности и ожиданий — извечную чеховскую тему разочарования. Мир спектакля входил через глаза — и доходил до сердца.

А как трогала зал “Поминальная молитва” Григория Горина по “Тевье-молочнику” Шолом-Алейхема! Гранатов долго не решался взяться за еврейскую тему: не знал, как отнесется город. А город валом повалил на премьеру, несколько месяцев даже билеты было трудно купить. Народ заинтересовался заодно и старыми спектаклями. В “Поминальной молитве” много персонажей, следовательно, и костюмов много. Пришлось экономить на декорациях: лавки взяли из списанного “Гамлета”, вышку из “Ревизора”. В центре сцены, на поворотном круге, возвели высо-

ченную конструкцию, в которой герои проживали *отдельные* — и светлые, и самые горькие — моменты жизни. В этой башне-карусели была и хрупкость частного мира, и неотвратимость вращения колеса судьбы.

Художественный язык Гранатова — не бытовой, что очень хорошо и правильно для молодежного театра. Он волнующе поэтичен, иносказателен, насыщен метафорами. В “Ревизоре”, решенном как цирковое зрелище, сногшибательные платья дам украшены всевозможными накладными фруктами и являются собой высокое искусство натюрморта. Зачем цирк? Но ведь хлестаковский розыгрыш — тоже фарс, издевательство, обманка с переодеванием.

Это всё я вспоминаю старые спектакли. В них Гранатов опирался на яркий зрительный образ, задающий смысл и фокусирующий восприятие. Для этого нужны художники экстра-класса. Потрясающий сценограф Степан Зограбян лет двадцать исправно приезжал из своего Ростова-на-Дону в Вологду. Зограбян был полноправным соавтором спектаклей. Другой соавтор, по сей день курсирующий между Москвой и Вологдой, — художник по костюму Ольга Резниченко. Ее костюмы важны не меньше сценографии. Но последние годы театр работает без Зограбяна, сценографию делает москвич Виктор Пушкин. Смена художника изменила и художественный язык, и направленность театра. Конечно, дело не только в этом. Может, Гранатов стал сильнее ощущать время? От буйства фантазии а ‘la Мейерхольд театр перешел к разговору о сегодняшней жизни. Не в бытовом, конечно, разрезе, это было бы чересчур не по-гранатовски.

В нынешнем репертуаре появилось несколько спектаклей, нетипичных для молодежного театра.

Последняя премьера — “В открытом море” Славомира Мрожека. Социальный памфлет, шарж. Камерный спектакль, его играют на Малой сцене. Пример бездейственной пьесы, построенной на бесконечных диалогах. Трое дрейфуют на плоту посреди моря. У них три стула, задрипанный холодильник и скрипучий, разошедшийся от старости шкаф. В шкафу прячется скелет. Чей и зачем он там — тайна. Наверно просто потому, что в каждом приличном шкафу должен быть свой скелет. Три главных действующих лица — абстрактные личности мужского

пола. Они, как это бывает у Мрожека, даже лишены имен. Отзываются на клички: Мелкий (Вячеслав Теплов), Крупный (Эдуард Аблавацкий) и Средний (Виктор Харжавин). В этих кличках — не только габариты персонажей, но и их значимость, социальный статус, умение манипулировать людьми. Люди голодны. На протяжении всего спектакля они дискутируют: кем пожертвовать, кого из них съесть. Ну разумеется, Мелкого, ведь он менее всего нужен обществу. Неуверенный в себе мелкобуржуазный обыватель, он, однако, пытается отстаивать идеи парламентаризма, честных выборов, взывать к справедливости. Его голос звенит от обиды, он находит массу причин, почему его есть нельзя. На него выливают ушат клишированных, всем надоевших лозунгов: готовность к самопожертвованию, любовь к ближнему, чувство солидарности. Стыдят, обвиняют в малодушии и таким манером доводят до нужной кондиции. И Мелкий, ощущая себя героем и упиваясь величиим своего подвига, толкает прощальную речь. В этот момент Средний обнаруживает банку консервов: вроде жертвоприношения уже не требуется? Но Крупный зажимает ему рот: “Не надо! Видите, как он счастлив!”

Абсурдистские пьесы ставить трудно. Тем более такие, философские. Гранатов начинает спектакль лекцией о театре абсурда. За солидным письменным столом, на фоне портрета Славомира Мрожека сидит некая ученая дама (артистка Алла Петрик). Она готовит зрителей к тому, что им предстоит увидеть. Опираясь на книгу теоретика абсурдистского театра Мартина Эслина, она рассказывает, что такое театр абсурда, как он возник и какое место занимает в нем Мрожек. Отличный ход!

Но вот уж что в разъяснениях не нуждается, так это моноспектакль “Вперед и с песней” екатеринбургского автора Александра Найденова. Пьеса — монолог старой женщины о прожитой жизни. Когда-то ее показывали в читке на фестивале “Любимовка”, и вместе с Найденовым приезжала пожилая женщина, Лариса Порфирьевна Ратушная, реальная героиня пьесы — поэтесса, артистка, инженер-геолог. Скромная такая женщина. Найденов познакомился с ней, работая на местном телевидении. После читки мы смотрели на нее во-от такими глазами! Ее подлинная история, рассказанная репортеру-драматургу, и стала прекрасной, правди-

вой и страшной в своей реальности пьесой.

Героиню пьесы зовут Амалия Павловна. Сила ее характера, который никакие жизненные перипетии не смогли сломать, поражает. Осужденная в ранней юности за вынесенные со стройки шепки для растопки (а ведь их просто сжигали как мусор), прошедшая тюрьму и лагеря, она осталась непостижимо светлой и чистой. Рядом были мужчины намного старше ее, куда более образованные, с житейским опытом, даже побывавшие в боях, но удивительно — внутренней силой она их превосходила. Она была очень смелой, рискованной, проявляла сверхчеловеческую смекалку. Для достижения своей главной мечты — стать артисткой — сменила фамилию. Не помогло: бесчеловечное государство доставало и безвинного, и под любой фамилией. Однако в лагерях артисты тоже нужны, и она попала в концертную бригаду, стала на какое-то время артисткой. И благодаря этому выжила.

Интересно, что когда-то ее отец, революционер, писатель и журналист Ратушный, тоже менял фамилию — думал так спастись (ему “шили” дружбу с эсерами). Но и ему не помогло — расстрелян в 1938-м.

Спектакль Гранатова камерный-прекамерный. Все просчитано и выдержано великолепно. Героиня прямо перед нами, глаза в глаза. Худенькая немолодая женщина Амалия Павловна Яковенко у себя в комнате. Ее пришли снимать телевизионщики. Они лишь поддакивают, говорит она одна. Рассказывает им свою биографию. Просто, без прикрас. Как сумела выжить. Как в двадцать лет выжила в лагере замуж за сорокалетнего музыканта, покалеченного войной и изменой жены. Родила двух сыновей, одного еще в лагере, другого позже. После освобождения пошла работать, окончила школу и геологический институт. Муж не выдержал, спился, она его прогнала...

Актриса Августа Кленчина идеально подходит для этой роли. С простодушной прямотой она открывает телевизионщикам и нам, зрителям, как сумела выжить на Колыме, как сохранила себя в лагере. Мужчины ломались, гибли. А каково молодой девушке? Ведь женщина, если она ничья, даже в уборную не может спокойно пойти — обязательно нужен мужчина-проводник.

Кленчина — актриса с темпераментом, но в роли Амалии она его умело прячет. Прошло около четверти века, но я помню ее Бу-

фетчицу, с которой работает юная Валентина, героиня спектакля “Прошлым летом в Чулимске”. Буфетчица эта, в длинном белом платье, с наброшенной на плечи шалью, была похожа на даму из хорошей семьи, которую несправедливая жизнь заставила не просто работать, а торговать водкой. Такой даме не подходит таскать лавки и собачиться с подвыпившим мужем, а потом волочить его, вдребезги пьяного, домой. Но у нее — своя история и своя перед мужем вина...

В роли Амалии Павловны актрисе будто ничего особенного не приходится изобретать — роль словно на нее *пошита*. Амалия как-то странно тиха и покладиста, даже несколько заискивает перед пришедшими телевизионщиками. Уже зная от нее самой историю ее жизни, недоумеваешь: откуда в этой старой Валькирии какая-то робость, смущение? Оказывается, у нее есть тайна. Настоящая тайна: сын, которого она прячет в подвале, под своей комнатой. Мы его не видим, но из ее монолога узнаем его нелепую судьбу — дурацкую затею с продажей чужого старого, давно не стреляющего ружья, за что он и был посажен. Отсидел почти весь срок — и не выдержал, сбежал к жене. Ни ума, ни характера! Точно, не в мать пошел. Потому мать и просит совета у телевизионной режиссерши. Потому и соглашается на ее предложение выступить на телевидении с призывом: “Поддержим на выборах в городскую Думу Николая Владимировича Тельпугова — нашего кандидата!”

Послевкусие от спектакля очень сильное. Четкое высказывание театра считается как урок и предостережение. Ничто не сломало эту женщину! Никакая лагерная мясорубка не перемолола. И выучилась она на инженера, и детей вырастила. Никому Амалия Павловна не кланялась, ни перед кем не унижалась. Согласитесь, нетипичная постановка для ТЮЗа.

Приятно удивила меня и премьера на Большой сцене. Это “Ромул Великий” Фридриха Дюрренматта. Редко идущая пьеса, со множеством персонажей, если считать солдат — римских и немецких. С серьезнейшим рассуждением о власти и ответственности властителя. О понимании правителем своего долга. О нравственном ожесточении нации как следствии войны. Пьеса написана вскоре после конца Второй мировой, в 1947-м, переделана и улучшена в 1956-м. Даты важны для понимания европейских

проблем того времени.

Дюрренматт, в соответствии с тремя единствами классицизма, сводит действие пьесы к одним суткам, а именно к 15—16 марта 476 года. Вилла императора Ромула. Запустенье, бедность. Кругом пинг-понговые шарики — это куриные яйца. Ромул питается исключительно ими — он вдохновенный куровод. Но яйца признает не от всех наседок, а от любимых. У наседок имена реальных людей. Лучше всех несется курица по имени Одоакр. Ее яйца он ест охотнее прочих.

Ромул Августул, император Западной Римской империи, сначала кажется фигурой комически жалкой, недалекой личностью. Он ленив и отвратителен в своем эгоизме. Будто не желает видеть, в каком бедственном состоянии находится его империя. Войска римлян проигрывают сражение за сражением, германская армия приближается, Рим вот-вот будет взят, но Ромула ничего не волнует, кроме несущек. Он отказывается принимать префекта кавалерии Спурия Тита Мамму (актер Александр Ефремов), который привез плохие вести. Он ссорится с женой Юлией (Алла Петрик) и дочерью Реей (Анастасия Латкина). Юлия откровенно обвиняет мужа: своим бездействием он подрывает основы государства. Недовольна императором и дочь, она осуждает отца за измену Родине. “Не я изменил Родине — Родина сама себе изменила” — отвечает Ромул.

Сначала мы удивлены. Потом наполняем презрением к Ромулу. Он ведет себя безответственно и безрассудно: ведь германцы вот-вот придут. В режиссуре Гранатова распад империи доведен до полного шаржа, на мой взгляд, чрезмерного: военный министр — женщина, притом весьма беременная (актриса Лариса Кочнева), все время милуется со своим мужем — министром внутренних дел (артист Виктор Харжавин), солдаты — женский батальон бордельных девиц. Чувственные сцены нужны, но не слишком ли они прямолинейны для интеллектуальной пьесы?

Дюрренматт — драматург очень сильный. Он любит сталкивать человека с его вторым “я”. Помните: в “Визите старой дамы” мы узнаем, что герой когда-то поступил со своей возлюбленной подло. Но ее способ мести — теперь, когда она стала миллиардершей — беспрельдно жесток. Кому сочувствовать боль-

ше? Так и в “Ромуле Великом”. Правитель хладнокровно, можно сказать, с удовлетворением наблюдает развал империи. Мы искренне презираем его. И вдруг понимаем, что это — его продуманная позиция. Его стратегия. Артист Эдуард Аблавацкий играет точно по указке автора: он вызывает нашу неприязнь до определенного момента. Из четырех актов пьесы три акта мы недоумеваем и ненавидим его. А в четвертом все переворачивается. Оказывается, Ромул жаждет падения Рима, потому что Рим стал империей зла. Ромул сознательно разрушил империю и легко отдает власть германскому правителю Одоакру (артист Александр Лобанцев). Недаром его любимая курица носит это имя. Можно сказать, Ромул в этом видит свою миссию.

Но тут у Дюрренматта предусмотрен еще один неожиданный поворот, настоящий сюрприз: Одоакр не жаждет власти. Он считает, что воинственность германцев приведет к новым жестоким войнам. Он предлагает Ромулу остаться императором. Так Ромул лишается оправдания своих поступков. Его жертва напрасна. Что ему делать? Ведь империя пала, а его семья погибла.

Ромула пугало прошлое разлагающейся Римской империи. Одоакра — будущее Германии, отравленной ядом войны. Победа воинственных германцев не обещает народам ничего хорошего.

Для европейской драмы очень важна тема противостояния человеческой личности давлению социума. Ромул изо всех сил сопротивлялся, понимая таким образом историческую целесообразность. В финале, сознательно разрушив “империю зла”, он с ужасом осознает тщетность своего жертвоприношения. Ромул — трагический герой. Хотя и автором, и постановщиком жанр пьесы задан как “исторически недостоверная комедия”. Так “ура” герою? Или “осанна”, что дословно переводится с древнееврейского как обращение к Богу: “Помоги нам”? Театр готового ответа не дает. Спектакль заставляет зрителя искать его самому, возвращаясь к загадке Дюрренматта.

Зато насчет Бориса Александровича Гранатова, чьи постановки я смотрю уже четверть века, скажу с уверенностью: вот вам положительный герой. Его вклад в культурную жизнь Вологды дорогого стоит.

Лица

Евгений Соколинский

“...души болящие порывы”

У Олега Аскеровича Ернева есть комедия “Загадочный мужчина”. Загадочным мужчиной можно назвать и самого автора. Восточное происхождение (родился в Ашхабаде), немного странный вид (постоянная кепка с козырьком, затеняющим пол-лица), неуловимость в современном театральном процессе.

Впрочем, последнее характерно для всех драматургов, энергично работавших с середины 80-х до середины 90-х и словно растворившихся в петербургско-московском театральном пространстве. Ернев, как и прочие его содельщики-комедиографы, не перестал писать, но на время исчез из столичной жизни и неожиданно “вынырнул” в Москве, в культурном центре “Булгаковский дом”. Здесь в 2006 году прошел его концерт в рамках “Булгаковских вечеров”. Ернев пел, читал, играл и, как утверждала “Независимая газета”, всех обаял. А в 2012-м по инициативе Гильдии петербургских драматургов Молодежный театр на Фонтанке провел публичную читку трех одноактных пьес Ернева (“Загадочный мужчина”, “Третий глаз”, “Час моржей”). Читка тоже имела успех. Честно говоря, на ней я открыл для себя этого драматурга. После читки возник вопрос: почему же отличные пьесы не ставятся? Объяснить это можно “донжуанизмом” театра: ему постоянно нужны новые фавориты. Впрочем, “незамечание” относится только к столичным театрам. В других театрах России пьесы Ернева как шли, так и идут. И не в России тоже. В самый разгар украинской войны две ерневских премьеры показали в Киеве и одну в Николаеве. Но петербургско-московский театр как бы пролистнул пару десятилетий и не видит смысла к прошлому возвращаться. Вспоминают разве что более раннего Александра Володина — классика. Если уж один из популярнейших драматургов 80-х Михаил Рошин умер почти в безвестности, то что же говорить о менее звонких именах. Увы, пиарщиков ни у кого из драматургов 80-х нет. Может быть, театры привлекает более высокая концентрация абсурда и жестокости.

Здесь Елена Ерпылева или Михаил Дурненков будут покруче драматургов 80—90-х годов. Правда, режиссеры их переписывают. Не уверен, что публика остро нуждается в суперабсурде или суперзлости. Она ищет то, чего не хватает в жизни, а жестокость с абсурдом в реальности зашкаливают. Однако режиссура стремится к максимальной остроте, и драма-

турги прошлого века кажутся слишком мягкими, традиционными, литературными. Сюжет, диалог у них четкий, и при попытке переписать пьеса теряет всякий смысл. В этом смысле Ернев сродни Валентину Красногорову. Их надо играть так, как написано. Форма (структура, реплики) конкретны и продуманны. Не нравится — бери другую пьесу.

Но вернемся к “загадочности” Ернева. На самом деле, при знакомстве он оказывается вовсе не загадочным. Обычный (хотя и не совсем обычный) гуманитарий, влюбленный в поэзию, классическую прозу, настоящий театр. И судьба его, человека переломного времени, тоже типичная. Филолог по образованию (окончил Туркменский государственный университет, учил старшеклассников русскому и литературе), он приехал в Москву с обширными планами и первой пьесой “Слепые птицы” (1980). Подружился с актерами Таганки — с Леонидом Филатовым они были знакомы еще в Ашхабаде. Пьесу с успехом читали в театре, но цензура нашла в ней крамолу. Хотя что особенного в сюжете про режиссера, решившего поставить трагическую версию “Двух веронцев”? Пьеса пропала, вернее, была сожжена “добрыми людьми” вместе с другими ранними рукописями. Из Ашхабада Ернев двинулся в Рязань. Работая в Музее-заповеднике Сергея Есенина, собирал фольклор, писал деревенскую прозу.

Позже, когда наш драматург перебрался в Ленинград, крамолу обнаружили и в его прозе, предложенной журналу “Нева”. Позднее повесть “Плата за перевоз” о возчике через Стикс напечатали в московском сборнике “Писатели-абсурдисты” и еще в нескольких сборниках, журнале “Литературная учеба”.

Первая большая пьеса Ернева появилась на сцене только в 1987 году. Несколько месяцев актер и режиссер Олег Леваков уговаривал Игоря Петровича Владимирова прочесть комедию-водевиль “Когда спящий проснется”. И он прочел — после того, как ему позвонили тогдашний руководитель мастерской драматургов при СТД Владимир Арро и Владимир

Константинов с Борисом Рацером. Популярнейшие комедиографы выразили готовность снять свою пьесу с репертуара, чтобы пошла ерневская. Вот такие были бескорыстные писатели. Вслед за Театром им. Ленсовета “Спящий” был показан в 80 театрах страны. Ернев переделывал “Спящего” в киносценарий по предложению Владимира Егоровича Воробьева, но режиссер со взрывным темпераментом захотел переиначить сюжет, так что от него остались рожки да ножки. Автор не согласился. Комедия и сейчас актуальна, если убрать некоторые реплики, важные для “перестроечной” эпохи и не звучащие сегодня. Впрочем, пьеса сегодня идет в Челябинске и Мичуринске.

Наш автор никогда не стремился к славе публициста. Разве что драма “Мы пришли”¹, поставленная при поддержке Г.А. Товстоногова в Мастерской Ларисы Малеванной, представляется перестроечно-публицистичной. Признаюсь, мне она не нравится своей жесткостью, нагромождением страшных событий, вплоть до распинания беременной девушки. Хотя в отличие от благополучных драматургов, изображающих жизнь бомжей, никогда их не видя, Ернев пожил на чердаке в сорокаградусный мороз, имел бездомных друзей, афганов, которые действуют в пьесе. Все же на своем персональном сайте он пьесу не поместил. Но она была поставлена в двенадцати театрах.

В остальном драматургия Ернева условно делится на эксцентрические комедии, парадоксы на мифологические и литературно-классические сюжеты и, наконец, шалости, которые трудно типологизировать.

Да, Ернев пишет пьесы в редчайшем жанре эксцентрической комедии. Я имею в виду хотя бы уже упомянутого “Загадочного мужчину”. Пьеса решена в стилистике немой эксцентрической киноленты начала века. Главный герой — вострадамка, на него буквально обрушивается весь мир вещей. Правда, не Муморцев виноват в том, что шкаф еле стоит на ножках и умывальник закрепили халтурно. В отличие от героев фильма “Невезучие” (с Ж. Ришаром), непрочность, искореженность окружающего мира, скорее, сама собой разумеется, чем связана с психологией персонажей. Важно, что наш герой простых путей в жизни не ищет. Лежа на травматологической кровати в больнице, он делает выговор засидевшейся в девках Наташе за служебную халатность. Выговор “естественно” переходит в предложение руки и сердца. Эксцентризм, как правило, подразумевает в мироощущении автора, режиссера

известную болезненность. Ернев не скрывает собственную болезненность — а как же ей не быть, когда кругом абсурд. В шуточном стихотворении, предваряющем персональный сайт, Ернев заявляет: “Тебе, мой зритель, посвящу души болящие порывы”.

Болезненность вовсе не исключает известную рассудочность в литературных приемах. В том числе четкость драматургической структуры. Ернев любит кольцевую или зигзагообразную композицию. Финал почти всегда опрокидывает изначальную посылку. Скажем, “Вечер с хорошенькой и одинокой” (комедия поставлена на радио “Россия”) первым эпизодом напоминает “Пришел мужчина к женщине” С. Злотникова, но постепенно диалог становится бессмысленным и в заключение выясняется, что знакомство с “хорошенькой и одинокой” мнимое. На самом деле, муж и жена после ссоры задумали помириться в такой игровой форме. Пьеса под названием “Шерше ля фамм” была поставлена в 1993 году в Санкт-Петербургском театре “Эксперимент”.

В первом диалоге, кажется, нескладуха между героями обусловлена интеллектуальным несовпадением: он через слово поминает Канта — она женщина конкретная и с трудом выговаривает слово “рододендроны”, но потом оказывается, это подначка. Иногда кажется, Ернев — чистый комедиограф, заинтересованный обыгрыванием комизма ситуации (этакий российский Рей Куни), всяческими кви прокво и т.д. Но это не так. Эксцентрика вызывает в памяти кинокомедию начала XX века. И снова не то. У Ернева комизм на грани смерти. Если в “Загадочном мужчине” Муморцев чудом оказывается в живых, то в пьесах “Третий глаз” и “Час моржей” мы знакомимся с самоубийцами, хотя реальность препятствует их благородному намерению завершить свое земное существование. Например, обмеление реки мешает достойному самоотплеванию. Трагикомизм в этих пьесах дается только намеком. “Час моржей” — это когда они воют, тоскуют. Почему тоскуют, остается для нас загадкой. Все это очень смешно... если не задумываться. Смех и смерть играют у нашего драматурга в жмурки. И разве не печально, что персонажи “Третьего глаза” счастливы от последствий пожара — это единственный шанс для молодой семьи получить квартиру.

Ернев никогда не забывает о своих предшественниках в сфере комического. Прием нагромождения неприятностей, когда каждая вещь “сопротивляется” любому пустяковому действию персонажа, напоминает Джерома

¹ “Современная драматургия”, № 2, 1989 г. (Ред.)

Джерома, и прежде всего его драгоценного дядюшку Поджера, приколачивающего картину. Рефлексия Кондакова по поводу способа застрелиться (“Третий глаз”) вызывает в памяти сцену Подсекальникова из “Самоубийцы” Николая Эрдмана. Осознание литературного контекста не мешает Ерневу быть оригинальным. Приемов комического существует не так много, большинство известно еще с античности. Меняется действительность. Она становится все радужней и радужней...

Каждое человеческое желание тем или иным образом опрокидывается действительностью, она всегда издевается над обывателем. В пьесе “Счастливчик” человек выиграл в лотерею поездку на круизном корабле. Вместо путешествия его отправляют в тюрьму за неуплату алиментов. Вроде бы это к счастью, потому что корабль затонул. Более того, креативные руководители тюрьмы разыграли лотерею с выигрышем в качестве освобождения. Счастливчиком оказался опять-таки наш герой. Не успел он обрадоваться амнистии, как выяснилось: у ворот тюрьмы ждет бывшая жена, и уж она-то устроит ему “веселую” жизнь. То есть человеческое бытие — постоянные американские горки: не успеешь подняться к вершине счастья, как тебя низвергают вниз. Впрочем, Ернев любит и приятные перевертыши: например, избавление от постылой жены оборачивается новой влюбленностью в нее же (“Как избавиться от милой”).

Ернев иногда подшучивает над многозначительностью, псевдоинтеллектуальностью. Например, над Софьей Львовной (“Когда спящий проснется”), у которой “духовность истончилась”. Однако сам Ернев любит поиграть цитатами. В “Третьем глазе”: “Пусть хоть весь мир рухнет, лишь бы чаем девушку не напоить”, “И шестикрылый серафим после похмелья мне явился” и т.д. Самый сложный опус Ернева в стихах “Стареющий Дон Жуан” (в последнем варианте пьеса опубликована под названием “Реквием по Дон Жуану”, СПб., 2013) представляет собой в значительной мере литературную игру. Игру слов, нанизывание скрытых и откровенных цитат. Текст пестрит именами философов (в основном античных), писателей-классиков (от Мольера до Хосрова Дихлеви, Уайльда). Слуга Аскольд советует Дон Жуану: “Прочтите Отто Вейнингера, Конфуция, Жан Вири и Бодлера”. Пьеса — настоящее пиршество филолога. Разумеется, слуге знакомы и великие художники (кстати, книга иллюстрирована рисунками Дюрера, Тициана и других), великие музыканты. В то же время эта стихотворная комедия, вероятно, центральное произведение Ернева. Здесь вы-

ражены его взгляды на жизнь, их противоречивость. Это философско-литературный диспут с самим собой. Автор раздваивается на Дон Жуана, вступающего в восьмой десяток жизни, и его слугу. Однако слуга непохож на Лепорелло. Того уже похоронили и его место занял слуга-эрудит (в каком-то смысле друг Дон Жуана). Аскольд (как и сам Ернев) знает латынь и греческий, очень начитан. Собственно, большая часть монологов принадлежит именно Аскольду. Мольеровское противостояние циничного Дон Жуана и человека из народа со здоровыми нравственными понятиями у Ернева сменяется противостоянием людей из разных веков: романтика (почти Дон Кихота) и реалиста. Романтизм и реализм поданы с иронией. Романтику нужно вставить зубы и получить очки — реалист произносит пыльные речи в честь траволечения и поясняет свой особый аспект реалистичности: “Я реалист, а реалист — он антифеминист”. Одна часть Ернева — не с этим веком. К нынешнему веку он (обогащенный культурой прошлых веков) обращает филиппику против современного падения языка: “К чему скатился он? Бандитский сленг, убийственный жаргон. А ведь язык народа — суть душа...” Человек, много переживший и испытывший, Ернев по-прежнему молод и имеет право от имени Дон Жуана заявить: “Вы в тридцать лет — пенсионеры. У вас нет воли к власти, к жизни воли!” Но чистый романтик не пережил бы тех сложностей, которые пережил Ернев. И другая часть Ернева от имени Арнольда говорит: “Я в вашем веке жить бы не хотел”. Аскольд несводим ни к трезвости мысли, ни к эрудированности. Как и Ернев, он “разный... то бишь весьма широкая палитра, от мелкого до крупного калибра”. Само собой, пьеса построена на контрастах. В данном случае художественного и реального мира. Опровергая мифологическую ситуацию со статуей Командора, увлекающего севильского обольстителя в ад, Ернев тут же придумывает пародийную ситуацию с Командором, якобы зовущим Аскольда на тот свет. Далее следует излюбленный Ерневым гротескный розыгрыш вокруг смерти — в данном случае Дон Жуана с гробом для слуги. Имя Аскольд, конечно, намекает на “Аскольдову могилу”. Это не пьеса в честь любви и Женщины. “Реквием по Дон Жуану” — апология ироничной игры. Поэтому в отличие от цветаевского “Феникса” (там, правда, стареющий Казанова, а не Дон Жуан) Дон Жуану в отставке не дано пережить последний роман. Он остается со своими воспоминаниями — Аскольд вынужден приспособлять его к реальности.

Не менее литературен, а следовательно, немоден "Тезей"¹. Дело не в том, что он основан на древнегреческих мифологических мотивах (Тезей и Минотавр, Ариаднина нить) — в пьесе очень большие монологи, совершенно неприемлемые для современной сцены. По тексту рассыпаны разного достоинства афоризмы: "А разве наслаждение не есть та же самая опасность?", "Если тебя не предали, это значит не было возможности или не подвернулся случай", "Я всегда буду верить в людей" — "Именно с таких утверждений начинается цинизм".

Ернев не единственный, кто из наших земляков-современников обращался к знаменитым мифам. Людмила Разумовская в свое время написала "Медю" ритмической прозой. Но у Разумовской миф "прикрывал" лирическую психологическую драму. Разумовская высказывала в остраничной форме свои взгляды на женскую природу, судьбу, как они представлялись ей в конце 80-х. Теперь она думает несколько по-другому.

Ернев пишет не исповедь, не комедию, а социально-политическую притчу. При этом водевильный прием "одного принимают за другого" используется в сатирико-психологических целях. Царь Минос, спасающий критян, оказывается циником, развратником, гнусным политиканом и заодно... страдающим мужчиной. Невинная и страстная Ариадна — чувственницей-кровосмесительницей и сложной психопатической личностью. Наконец, герой Тезей, простодушный и искренний воин, оборачивается приспособленцем. Очевидны переключки "Тезея" и "Дракона" Е. Шварца. Но пьесы написаны в разные эпохи. Шварц еще надеется на то, что "учеников" Дракона удастся излечить. В "Тезее" об этом уже нет речи. Народ настолько ослеплен, что правду воспринять в принципе неспособен. Приход нового правителя-героя лишь меняет "декорацию", создает иллюзию радостных перемен, не более того.

"Тезей", конечно, существует в широком литературном контексте. Он близок и переделкам мифов Жана Ануя. Может быть, даже ближе к его "Антигоне", чем к "Дракону" Шварца. Но опять-таки Ануя писал в другое время. В послевоенную эпоху было ясно, кто есть кто. Ариадна гораздо сложнее, болезненнее и даже страшнее, чем прямодушная правдоискательница Антигона. Ануевский циник Креонт естественнее, чем циник Минос. Аппетиты Миноса непомерны. Креон, в сущности, ищет покоя и внешнего порядка. Он не-

злой человек. Минос жестоко разрубает гордиевы узлы, не щадя жену, детей, чтобы поддержать кошмарный мир, никаким законам не подчиняющийся, кроме собственного "хочу". Само собой, в "Тезее" ошутима "школа" Достоевского. Пьеса была бы востребована сегодня, если бы не была построена на обильном словесном тексте и психологизме, столь ненавистных нынешнему театру. Недавно прочел в одной политической статье: "Компромисс — животворящая сила демократии" и в другой, уже на семейные темы: "Мне нужен сильный, активный мужчина, готовый на компромиссы". Стало быть, ерневский Тезей — действительно герой нашего времени. А что касается античности, то она не отпускает Ернева никогда. Сейчас он готовит к печати книгу "Античность сквозь призму иронии". Если сотрудники журнала "Сатирикон" когда-то написали комическую историю, то Ернев — комическую мифологию.

Интеллектуализм у Ернева соседствует с раблезианской шалостью. В какой-то момент молодой писатель ощущает себя неортодоксальным Котом-философом Альфонсом. Альфонс (его кошка-подруга называет почти что Ломоносовым) понимает, что философско-поэтическое вдохновение неотделимо от эротического хулиганства, и прыгает вместе с бывшей возлюбленной кошкой Роксаной с крыши ("Весенняя рапсодия"; опубликована в сборнике "Реквием по Дон Жуану", СПб, 2013). Кот встряхнулся, и мысли потекли. "Реквием" не случайно вошел в одну книгу с кошачьей "Рапсодией". В "Реквиеме" постоянным фоном служат кошачьи страсти на крыше весной. "Весенняя рапсодия" — издевательская параллель донжуановским возвышенным историям с дамами. Стилистика у обеих стихотворных комедий общая. Кот Альфонс — аналог романтику Дон Жуану, а Роксана — аналог реалисту Аскольду. Хотя, разумеется, "Весенняя рапсодия" не столь сложна, как новая транскрипция мифа о Дон Жуане или гофмановские "Житейские воззрения Кота Мурра".

Еще более хулиганиста "опера" "Большой Ук-Ук" (поставлена в ташкентском Молодежном театре). В ней есть что-то от хармсовского абсурдизма. Трое мужчин, купаясь в речке, оказываются жертвами: подводный Ук-Ук откусывает им самое дорогое, что у них есть. И только четвертый умудряется откусить самое дорогое Ук-Уку. Было бы напрасно искать в краткой шутке глубокий смысл. Наверно, "Большой Ук-Ук" — единственная пьеса у Ернева, в которой видно простое отношение к

¹ "Современная драматургия", № 1—2, 1995 г. (Ред.)

жизни: на всякого изверга найдется суперизверг. Эта мысль отчасти утешает.

Хотя, если говорить серьезно, как и все содельщики-комедиографы 80—90-х годов, Ернев не поучает и не выводит образцы. Кто в “Капкане” положительный персонаж? Как и в гоголевских “Игроках”, жулик-игрок Громадский обыгрывает троицу более мелких жуликов. С той разницей, что в его (их) игре нет ничего мистического. Василий и Стас готовы удовлетвориться 500 евро в месяц, а фирмач хочет получить женщину, и он ее таки купит.

В условиях, когда собственно драматургия не востребована, каждый писатель ищет себя в других жанрах. Как-то на премьере “Шерше ля фамм” в театре “Эксперимент” (в 1993 году) к Ерневу подошел композитор Виктор Плешак. Предложил сделать вместе мюзикл по “Ревизору”. До этого Рацер и Константинов отказались: “Мы на такое не замахиваемся” (хотя, между прочим, позже замахнулись на Мольера). Ернев согласился. Получилось “Инкогнито из Петербурга” (1994). Мюзикл и сегодня появляется на сценах России под разными названиями. Вслед за “Инкогнито” совместно с Плешаком были написаны “Ночь перед Рождеством” (“Черевички для любимой”) и “Женитьба”. Правда, слишком лихая постановка “Женитьбы” помешала долгой жизни спектакля в Мюзик-холле. Писал Ернев и для Сергея Баневича — либретто музыкальной “Сказки о Добре, Зле и Чудо-Соловье”, а также либретто для других детских мюзиклов и не детских (например, “Брак по контракту” по мотивам комедии К. Гольдони).

Однако тема либретто сложна и таинственна. Вернемся к чему-нибудь невинному, например к детской литературе. Постараюсь не сбиться на формулировки типа “Лев Толстой очень любил детей” (из сборника литературных пародий “Веселые ребята”), но Ернев их действительно любит. Приходит в школы, рассказывает о книгах, читает сказки...

Ернев живет в Ботаническом саду, вернее, в доме на территории Ботанического сада. Все, что происходит собственно в саду, оранжереях, он воспринимает очень лично. Есть у него, к примеру, любимый горбатый мостик. И он сделал его героем своих сказок. Понятно, мостик очеловечился, стал отлучаться со своего места, посетил цирк и т.д. (сериал “Горбатый мостик” поставлен на “Радио Россия”). Сказки Ернева столь же фантастичны, сколь и большинство его пьес. Но если у вас есть дети, настоятельно рекомендую почитать с ними ерневские истории. Они милые, оригинальные и

смешные.

Человек талантливый, как правило, талантлив разнообразно. Пишущему стихи хочется читать стихи любимых поэтов. Ернев в последнее время выходит на эстраду, выступая с чтецкими программами (Н. Гумилев, С. Есенин) при участии друга-гитариста, аранжировщика Игоря Ковалевского. У него приятный тембр голоса.

Чтение не требует декораций, костюмов. В наше время, когда современная драматургия все чаще остается в качестве “Lesedram”, в Феодосии, где летом в маленьком домике на горе живет Ернев, организовался кружок “любителей чтения пьес”. “Любители” собираются в Центральной феодосийской библиотеке и читают драматургические произведения, в том числе Ернева. Эта добрая традиция прививается и в нашем отнюдь не южном городе. Если учесть, что актерские читки-полуспектакли собирают довольно большие залы (например, полный зал Молодежного, Петербургский театр Дома актера), то есть надежда, что когда-нибудь их услышат люди, от которых зависит полноценная постановка спектаклей.

В довершение списка талантов Ернева сообщу, что он еще и художник, когда-то начинал в Москве художником-оформителем. Написал сценарий циркового представления. Да мало ли чем он еще известен. Например, говорят, объездил полмира на велосипеде...

Однако вернемся к Ерневу-драматургу. Его комедии трудны в том смысле, что для их воплощения нужен блестящий режиссер с чувством острой театральной формы. Понимающий к тому же драматично-психологический подтекст эксцентрических трюков. Проще было бы “Загадочного мужчину” с обрушивающимся потолком и падающим шкафом снять в кино, но нельзя, чтобы получился нео-Гайдай (кстати, фильм и сняли благодаря обществу “Любительское кино”). Философия не должна пропасть. Или как показать в театре прыжок кота Альфонса и кошки Роксоланы с пятого этажа? Правда, иногда кажется, что “Реквием по Дон Жуану” могли бы прочесть-сыграть без особых режиссерских ухищрений первоклассные актеры (скажем, Сергей Паршин и Николай Мартон на Новой сцене Александринки).

Словом, удовольствие от знакомства с комедиями Ернева перебивается беспокойством за их судьбу.

На персональном сайте Олег Ернев расположил названия своих пьес в форме вопросительного знака. К чему или к кому он относится?..

Вечная классика

Галина Холодова

От перестановки мест слагаемых...

Сценическое бытие чеховских характеров¹

В случае с нынешними “Вишневыми садами” перестановки местами действующих лиц носят особый характер. И кажется, этому явлению нет аналогов в сценической истории пьесы.

Прежде всего, нужно заметить, что перестановки могут сегодня касаться самых разных героев “Сада”, меняя привычные представления о классической иерархии его персонажей. Так, например, словно меняются местами брат и сестра Гаевы в спектакле La Театра. Артист Владимир Стеклов в роли Гаева, возможно, на правах старшего брата героини, проведенного в имении с вишневым садом безвыездно, в отличие от нее, всю жизнь с рождения по настоящее время, берет на себя ведущую роль в их тандеме (при том что актриса Анна Дубровская прекрасно справляется со своей молодежкой Раневской, не утратившей “легкого дыхания”). Возможно, за годы ее пребывания в Париже он привык чувствовать себя единственным хозяином в доме. Гаев необычайно подвижен, реактивен, раздражителен и ироничен, нетерпим к обитателям имения — будь то домочадцы, слуги или гости. Но он и больше других страдает по поводу возможной утраты дома и сада, то и дело прикладываясь к спиртному, чтобы забыть об этом, хотя также закрывает глаза на неотвратимое будущее, как и сестра. В сцене возвращения с торгов режиссер спектакля Вадим Дубровицкий именно ему доверяет издать истошный крик отчаяния, который когда-то в этой сцене таганковского “Вишневого сада” Анатолия Эфроса издавала Алла Демидова в роли Раневской. Моментами казалось, что не он брат Любви Андреевны, а она сестра Гаева. Для Стеклова эта роль стала бенефисной. С его Гаевым во многом связана одна из главных тем этого спектакля — драма и комедия быстро проходящей жизни.

А вот другой пример. Впервые, наверное, в истории постановок “Вишневого сада” не Лопахин по своей воле ушел от предложе-

ния Варя в последнем действии, а наоборот, она не позволила состояться этому объяснению. По существу, Варя отказала Ермолаю Алексеевичу за его равнодушие, цинизм и жестокость, причем актриса Анастасия Сафронова отказала в весьма резкой форме и не выходя за рамки текста роли. Это произошло в театре “Международная Чеховская лаборатория” под руководством Виктора Гульченко.

Особенно заметна “перестановка” в отношении персонажей второй половины списка действующих лиц. Такое впечатление, что повысился рейтинг этих персонажей второго плана и они стали ничуть не менее важны для режиссеров, чем привычные для нас лидеры сюжета пьесы, имена которых расположены в первой части перечня действующих лиц. Как будто за десятилетия сценических прочтений с ролями первого плана уже прояснили все что было можно. Все их позитивные и негативные свойства, недостатки и достоинства, грехи и драмы. Зрители разных поколений их осуждали и им сочувствовали, понимали их как самих себя и отказывались понимать. Кажется, с ними уже все ясно. Уточним: пока все ясно, почти все. Во всяком случае, больше ясности, чем с другими обитателями чеховской пьесы. Когда-то рецензент перефразировал известную поговорку и написал: “Сад рубят — щепки летят”. Сегодня для режиссеров очевидно — летят не щепки, а люди, личности. В 2010-е годы они с особым вниманием и заинтересованностью относятся к “второстепенным” персонажам. Актеры и зрители рассматривают их через увеличительное стекло.

Вот, например, Епиходовы. Сегодня они не просто “смешные люди”. За текстом этой роли скрываются разные знаковые фи-

¹ Окончание. Начало см. в № 1, 2015. В первой части речь идет о постановках “Чайки” (Ред.).

гуры. Антон Бебин фон Горстка в роли Епиходова — маленький трогательный конторщик, а к концу пьесы он уже один из потенциальных арендаторов дачного участка, из тех, что возникнут на месте вырубленного вишневого сада. Он появляется в финале с неожиданно солидной бородкой, в шляпе и с Дуняшей под руку, уверенный в себе и в своем будущем. Маленький человек становится на наших глазах большим обывателем, получив работу у Лопехина. Вот она жизнь “после вишневого сада”.

В той же “Чеховской лаборатории” в другом составе совершенно другого Епиходова играет Евгений Любимов. Это *странный* человек, которому очень подходит кличка “22 несчастья”. Его странность выражается во всем. Он неуклюж, бестолков, неадекватен. Угловат не только внешне, но и внутренне, не только в пластике, но и в манере говорить. Он таков от рождения, да к тому же еще начитался всяких непонятных для него книжек вроде Бокля. Наблюдая за сценическим поведением этого самобытного актера, вспоминаешь о театральном искании Мейерхольда, о его работе над спектаклем по водевилям Чехова “33 обморока”, о режиссерских увлечениях старинной комедией дель арте. И думаешь о том, насколько этот персонаж последней пьесы Чехова связан с новаторскими поисками искусства XX века.

В петербургском Малом драматическом театре Сергей Курышев в своем не очень-то молодом конторщике увидел интеллигента, возможно в первом поколении, с нередко присущими этой породе людей рассеянностью, угловатостью, стеснительностью, которые другим персонажам пьесы могут казаться странностями. Этот Епиходов не только слышал о Бокле, он наверняка читал его известную в России книгу “История цивилизации в Англии” и многое в ней понял. С букетом в руках для Дуняши он не смешон, а доверчив. Можно было бы написать портрет актера Курышева в ролях очень разных чеховских интеллигентов, которых он воплотил за последнее десятилетие: Войничского, барона Тузенбаха и... Епиходова.

Не случайно нынешним Лопехиным не предоставляется, так сказать, право на адвоката. Сегодня предприниматели из пьесы Чехова, совершившие бесчеловечный поступок, перестали раскаиваться, лишив сво-

его героя чувства вины. Мол, только бизнес, ничего личного. Вопреки мнению самого автора, считавшего, что “купца должен играть только Конст. Серг. Ведь это не купец в полном смысле этого слова, надо сие понимать”. Очень несхожие между собой Лопехины — настоящий мачо, эlegantный и обходительный (Игорь Епифанцев), и милейший парень с обаятельной улыбкой (Сергей Загребнев), и самовлюбленный красавец (Данила Козловский), — купив имение с вишневым садом, чтобы его разрушить, ни одной минуты не пожалели о содеянном, не пожалели обездоленных людей, которые для них и впрямь “щепки”.

Особое внимание привлекает в спектаклях последних лет старый лакей Фирс, предпоследний в списке действующих лиц с именами, после него — только молодой лакей Яша.

В La Театре на эту роль приглашается Станислав Любшин. Не просто один из лучших актеров старшего поколения, давно посвятивший себя мхатовской сцене, но, думается, самый глубокий чеховский актер нашего времени, о чем свидетельствовали, в первую очередь, телефильмы по повестям Чехова: “Три года” и “Моя жизнь”. Чеховскими ролями, на мой взгляд, можно считать и вампиловского Шаманова из “Прошлым летом в Чулимске” (в давнем спектакле Ермоловского театра), и володинского Ильина из фильма “Пять вечеров”.

Мы уже не раз сталкивались со “звездными” назначениями на роль чеховского старика. И Ильинский, и Гафт, и Бронева... Но это всегда был выбор актера из труппы театра. В данном случае избирался режиссером претендент не из конкретного театрального коллектива, а из всего актерского сообщества.

В роли Фирса Любшин не демонстрирует, на первый взгляд, какого-либо определенного решения. Остается в своем хорошо знакомом облике последних лет: седые волосы до плеч, довольно молоджавое лицо, мало изменившееся с годами. Он не играет возраст: не меняет пластику движения и жеста (разве что немного), не пользуется услугами грима, не состаривает голос. (Именно так приходилось делать много лет назад нестарому еще Гафту, исполнявшему роль древнерусского старца в первом “Вишневом саду” “Современника”; во втором варианте,

спустя годы, актер в образе Фирса не меняет собственного облика, играя в смокинге старого лакея-джентльмена.)

Создавалось впечатление, что Любшин вообще ничего не играет, не проявляет никак мудрость самого старшего из персонажей пьесы, его насмешливость, учительство, его особое самоуважение, не старается в нас вызвать жалость или сочувствие, восхищение его редкостной человеческой верностью, постоянством, долготерпением. Актер не изображает ни лакея, ни вечного крепостного, ни все повидавшего долгожителя.

Пристально наблюдая за безусловно мыслящим чеховским актером (впрочем, как и за другими исполнителями этого спектакля), трудно было понять, в чем же состоит его актерский замысел. Сам же Любшин, кажется, был не очень-то озабочен сверхзадачей — был крайне естественным, легким, чуть шаркающим, без особой привязанности к кому бы то ни было, даже к Гаеву, и, как уже было сказано, без возраста...

До конца понятной эта роль Любшина становится ближе к концу спектакля, когда его Фирс, оставленный всеми, запертый, что называется, в четырех стенах, абсолютно одинокий, ложится на узкую кушетку (такой бледный, худой, длинный) и без особого выражения просто произносит свою последнюю реплику. Этот краткий монолог, собственно, и является последними словами всей пьесы, последней предсмертной пьесы Чехова. Ключевой прозвучала фраза: “Жизнь-то прошла, словно и не жил...”, сказанная без пафоса, как констатация факта, как подведение итога. Она произвела неожиданно сильное впечатление. Актер в очередной раз проявил совершенное владение языком чеховского подтекста. В этот момент мелькнула мысль о том, что Чехову, возможно, ближе других в пьесе был именно Фирс. Ведь драматург прекрасно понимал как врач и пациент в одном лице, что дни его сочтены. Признаваясь в это время: “...пишу по четыре строчки в день, и те с нестерпимыми мучениями”, — про себя, наверное, думал, как Фирс: “Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотепа!..” Этими словами и заканчивается, собственно, пьеса “Вишневый сад”.

Притом что Чехов был в два раза младше Фирса, он хорошо чувствовал состояние че-

ловека, прожившего жизнь и готового стать уходящей натурой. Кроме того, за сорок четыре года Чехов умудрился прожить не одну жизнь: и как большой писатель, и как мыслитель, и как человек, посвятивший много лет и сил подвижнической и миссионерской деятельности, далеко не только в медицинской сфере. Он и сделал за свою жизнь, и чувствовал себя — на все восемьдесят семь.

Одним из самых важных в “Вишневом саду” Вадима Дубровицкого стал мотив прожитой жизни, драма конца. Символ бренности бытия — поезд на сцене в натуральную величину, прибывающий и проходящий, ненадолго останавливающийся у платформы железнодорожной станции, около которой и происходит действие спектакля. А когда вишневый сад уже продан, на вечеринке в доме Раневской и Гаева звучит зауспокойная мелодия органа; при восклицаниях подвыпившего Лопухина: “Музыка, играй!”, “Музыка, играй отчетливо” приглушенный орган начинает звучать громче.

В этом не было подавляющей “сумеречности”, в которой когда-то несправедливо винули драматурга, не было нагнетания житейского пессимизма, чтобы, мол, не показалось недостаточно безысходно. Была попытка, во многом, на наш взгляд, удавшаяся, поразмышлять вместе с героями чеховской финальной пьесы и со зрителями о бренности бытия, о кратковременности человеческой жизни и истинной ее ценности. Без пафоса и без нарочитой трагедийности. Становилось понятным, почему так важен был в роли старого Фирса именно артист Любшин.

Игорь Пехович, приглашенный в “Международную Чеховскую лабораторию” на роль Фирса, — ученик Юрия Любимова, таганковец со стажем. Как принято в этом театре перед началом репетиций, режиссер проводит многоассоциативную беседу с актером, вовлекая участника будущего спектакля в соавторы. Представив себе не только близкую актеру стилистику школы представления, но и редкую для представителя актерской профессии склонность к культурологическому мышлению, режиссер “Вишневого сада” предложил Пеховичу воплотить сложносочиненную фантазию на тему чеховского Фирса, которая, впрочем, не выходит за рамки современного воспри-

ятия этого знаменитого старика.

Перед нами возникает худощавый, очень собранный человек небольшого роста, с седыми аккуратно подстриженными волосами, прикрывающими шею, в идеальном светлом фраке. Он напряжен, но держится уверенно. Он подчеркнуто сдержан, но при этом естественно ведет себя с другими. Поначалу его своеобразие выглядит чисто внешним приспособлением: ведь на то он и лакей, чтобы отличаться от тех, кому служит, — вот он и отличается от всех обитателей усадьбы Раневской. Казалось, он не может позволить себе расслабиться, что периодически делали все окружающие, даже совершенно обнаглевший молодой лакей Яша (Данил Лавренов).

Однако по ходу спектакля можно констатировать, что за его статичностью, непроницаемостью и некой таинственностью кроется и нечто иное. В исполнении Пеховича образ Фирса при всем внешнем минимализме не ограничивается сюжетными и временными пределами. И навряд ли актер психологической школы смог бы удерживать те смыслы, которыми режиссер нагрузил (по их обоюдному согласию) Фирса, не утрачивая при этом внешний графический рисунок роли.

Старейший персонаж не только последней, но всех чеховских пьес наделен в Лаборатории и чертами библейского мудреца, и вечными комплексами человечества с античных и средневековых времен (от Софокла и Шекспира), связанными с кризисом доверия.

Лишь один пример. Сцена с Прохожим во втором действии здесь происходит не в поле, как у Чехова, скорее, на фоне бескрайней степи. Сам “голодный россиянин” так и не появляется на сцене (его, впрочем, нет ни в одном из последних спектаклей, но нет по-разному). Вместо него здесь звучит чье-то очень громкое дыхание, будто через фонендоскоп. Звучит одновременно и тревожно (замерший страх), и угрожающе (надвигающаяся агрессия). Участники сцены разделены на две группы. В компании Раневской, Гаева, Ани, Вари, Пети стоит Фирс в позе защитника и поводыря — выдвинувшись вперед, раскинув руки. Эпизод-пауза длится долго. Герой Пеховича при этом столь серьезен и значителен, преисполнен осознания взятой на себя важной

миссии... Ну ни дать ни взять библейский Моисей, выводящий евреев из Египта. У другого артиста это могло бы выглядеть нарочито. У Пеховича — органично. Режиссер выстроил для артиста из другого театрального мира прочную нишу.

Режиссер и чеховед Гульченко коснулся в спектакле “Вишневый сад” двух аспектов современного восприятия этой пьесы: потребность в мифологизации ее персонажей, в первую очередь Фирса, и — усталость от чеховской пьесы.

В последнем “Вишневом саде” у режиссера Льва Додина с Фирсом сложились совершенно иные отношения. Незамысловатого вида старик с бородой, в деревенских валенках и изрядно потрепанной, некогда нарядной красной с золотом ливрее не был наделен полномочиями особой близости к автору пьесы и не был снаряжен историко-культурными ассоциациями. Вместе с тем старый лакей был здесь не менее значим. На него возлагалась особая роль: во всяком случае, режиссер использовал вначале такой крупный план, а в финале такой длинный кадр, которых раньше не удавалось этот старейший участник драматических событий “Вишневого сада”.

Речь пойдет всего лишь о двух, но надолго запомнившихся эпизодах спектакля. Еще до начала пьесы Фирс (Александр Завьялов) выходит на совершенно пустую сцену и произносит текст финального монолога. После этого с колосников опускается большой белый экран, закрывший сцену навсегда, до конца представления. Таким образом, только одному Фирсу предоставляется возможность появиться на подмостках. Словно он — то самое ружье, которое должно выстрелить в финале.

В дальнейшем все обитатели спектакля размещаются в проходе между сценой и залом, заняв и часть зрительских мест в центре зала бильярдным столом, без которого, как известно, не существует Гаев (Игорь Черневич), также выглядящий “аборигеном” — он неопрятен и ходит в валенках. И вся мебель дома “на снос” стоит в проходе: и шкаф, и пианино, и кровать, и кресло-качалка, и многое другое (сценография Александра Боровского)... Так режиссер максимально сближает, перемешивает героев Чехова со зрителями (в его “Трех сестрах” эта тенденция тоже просматривается), будто

призывает: “Интеллигенты всех времен, соединяйтесь!” Таковы непростые, несвободные, неудобные, стесненные в пространстве условия игры сегодняшних чеховских персонажей в петербургском театре.

В процессе спектакля уточняется спорный жанр “Вишневого сада”. В конце концов, Шарлотта в неожиданно резком, остро трагикомическом, протестном, на грани нервного срыва исполнении Татьяны Шестаковой уверяет нас в том, что жанр этот — “катастрофа”. Находясь в состоянии тотального одиночества, чувствуя себя настоящей жертвой всеобщего равнодушия, эта Шарлотта претендует на роль главной пострадавшей (здешняя Раневская — Ксения Раппопорт, похоже, постоянно находится в состоянии вялотекущей депрессии, начавшейся уже давно, когда погиб ее сын Гриша, она никогда не снимает черного платья, оживает во время показов семейных кинокадров из прежней жизни с ее живым в ту пору мальчиком).

И при чем же здесь Фирс? — подумаете вы. Но режиссер считает, что Фирс может в финале пригодиться зрителям, и не только для того, чтобы вызвать у них жалость к брошенному всеми старику, доживающему свою жизнь, и чтобы предложить им задуматься о его роли в пьесе Чехова. Еще и для того, чтобы предоставить им возможность поразмышлять о собственной жизни и своей в ней роли.

Финальная сцена длится долго. Фирс далеко не сразу догадывается о безвыходности положения, о пожизненном заточении. Он продолжительное время пытается обнаружить выход, поочередно приближаясь к большим белым застекленным дверям особняка, расположенным сценографом вместо дверей, ведущих из зрительного зала в фойе театра. Три далеко отстоящие друг от друга запертые двери плюс свисающий экран, под который не раз во время спектакля “подныривали” артисты, оказавшийся неожиданно драпировкой жесткой непроходимой стены. Старый старик медленно, с трудом преодо-

левал пространство зала в поисках выхода. И у нас, зрителей, было время ужаснуться вместе с Фирсом замкнутому пространству, невольно почувствовать себя в его “шкуре”. И удивиться: а почему, собственно, режиссер оставил нас наедине так надолго со старым лакеем, что у нас с ним может быть общего, что нас с ним может связывать? В конце концов приходило в голову: “А может быть есть связь, может нам, как и Фирсу когда-то, предложили освобождение от крепостной зависимости и мы тоже не воспользовались этим, отказались от него?” Если бы знать, если бы знать...

“Вишневые сады”, о которых шла речь, очень несхожи. Это ясно даже по описанию трех Фирсов. Однако в этих спектаклях есть нечто общее кроме тенденции пристального внимания к персонажам второго ряда. Имеется в виду принцип постижения классики, в данном случае Чехова, совершенно разными режиссерами.

Хорошо известно давнее понятие “современное прочтение классики”. Это когда его величество Время “повелевает” театру рассматривать старинную пьесу как актуальную, расставляя в известном всем тексте неожиданные порой акценты, выявляя новые, невычитанные ранее мотивы. Здесь возможны и определенные перестановки мест слагаемых пьесы, нередко уточняющие и углубляющие ее смысл.

Есть еще и другое определение — “субъективное прочтение классики”. Это когда режиссер осуществляет свое законное право на индивидуальное, независимое, если хотите, субъективистское сценическое воплощение текста. Это может нравиться или нет. Но такое неодолимое стремление художника к самовыражению. Такова театральная жизнь.

Зрители нынешних “Вишневых садов” являлись свидетелями тех достаточно редких случаев в театре, когда соединяются в каждом из трех спектаклей *современное, субъективное и вечное* (то есть сама классика). И при этом результат не зависит от перестановки мест этих слагаемых.

От редакции. *Начало этой статьи стало последней прижизненной публикацией замечательного критика-чеховеда, многолетней сотрудницы журнала Галины Ефимовны Холодовой. Увидеть вторую часть ей было не суждено... Слово прощания с нашим другом читайте на с. 259.*



Сомнений перед проведением этого регионального конкурса было много. Кому сегодня вдали от экспериментирующей столицы нужна современная пьеса? О чем она? Есть ли у региональной драматургии своя специфика? И, наконец, что значит —

прочитать современную пьесу? Прочитать ее как литературный текст или проверить этот текст на наличие театральной природы? Прочитать и обсудить ради галочки или дать пьесе шанс выйти на сцену? С одной стороны, драматургия в нашей стране не самый распространенный литературный жанр, а с другой — в Интернете новых графоманских пьес тысячи.

Самарский областной конкурс драматургии “Читаем новую пьесу” провел своеобразную “перепись” местных драматургов и их пьес. Из пятнадцати текстов восемь вошли в короткий список. Жанровый диапазон широк — от притчи и документальной пьесы до фарса и так называемой “новой драмы” с ее ненормативной лексикой. Авторы — профессиональные литераторы, журналисты, актеры, режиссеры, менеджеры, инженеры. В большинстве своем театральному миру они неизвестны. Среди новых имен — тольяттинские драматурги Ольга Савина и Сергей Давыдов.

Тольятти всегда считался (подобно Екатеринбургу) колыбелью “новой драмы”. Здесь проводились “Майские чтения”, собирающие молодых драматургов, выпускались сборники новых пьес. Но после смерти драматурга Вадима Леванова процесс этот приостановился. Тем более отрадно отметить, что он не прекратился окончательно. Вдвойне радостно за Самару, где в Доме актера возрождена секция драматургии.

Итак, зимой 2015 года Самарское отделение Союза театральных деятелей России и Самарская областная организация Союза писателей России подвели итоги Первого областного конкурса современной драматургии “Читаем новую пьесу” с вручением литературно-театральной премии имени драматурга Семена Табачникова. В Симоновском зале Дома актера был

Самарские открытия

анилаг. Табачникова помнят в Самаре как члена сразу трех творческих союзов — писателей, журналистов, театральных деятелей, как заведующего литчастью Куйбышевского ТЮЗа (ныне театр “СамАрт”), как автора книги об истории этого театра, писателя, публициста, документалиста.

Что касается конкурса драматургии, то в нем с пьесой любого жанра и объема мог участвовать любой автор, живущий в Самарской области. В экспертном совете пьесы оценивали директор театра “СамАрт” Сергей Соколов, художественный руководитель муниципального театра “Самарская площадь” Евгений Дробышев, доктор филологических наук, профессор ПГСГА Олег Буранок, кандидат филологических наук, театральный критик Татьяна Журчева, председатель правления Самарской областной организации Союза писателей России Александр Громов, сын драматурга Семена Табачникова — Михаил Семенович Табачников, который и был инициатором конкурса.

Работа в экспертном совете конкурса в какой-то мере вернула меня в те времена, когда вместе с режиссером Глебом Дроздовым мы активно работали с современной пьесой в воронежском и ярославском театрах, в тольяттинском “Колесе”. Не скрою, я созванивалась с рядом авторов конкурса “Читаем новую пьесу”, встречалась с ними, вместе мы разбирали тексты, обсуждали, что и как в них можно изменить. Один из драматургов после читки своей пьесы в самарском Доме актера практически заново переписал ее. Уже после конкурса в Самаре одну из пьес впервые прочитали и обсудили в чайном клубе, а в Тольятти, в Волжском университете имени Татищева, в рамках научной конференции запланировали работу секции “Проблемы и тенденции в развитии современной драматургии: читаем новую пьесу”.

Александр Громов, председатель правления Самарской областной организации Союза писателей России: “Мы хотели провести конкурс, объединив местных драматургов независимо от их жанровых пристра-

стий. Почему, зачем, для чего эти люди сегодня пишут пьесы? Почему их пьесы зачастую лишены общественного внимания? Я никак не ожидал увидеть пятнадцать пьес. Еще больше не ожидал, что половина из них окажется на весьма достойном уровне. Для меня этот конкурс в первую очередь подтвердил возрастающий интерес к слову. Люди пишут не сиюминутные пьесы, пытаются создать свой художественный мир. В литературном журнале “Русское эхо” в течение года мы опубликовали три конкурсные пьесы и еще одну как рассказ-монолог. Теперь нам важно не остановиться, а продолжить движение”.

Директор театра “СамАрт” Сергей Соколов вручил первую премию и диплом победителя конкурса “Читаем новую пьесу” самарскому драматургу Александру Игнашову за пьесу “Стояние Зои”. Вторую премию и диплом за пьесу “Девушка со шрамом. (Настенка)” получил Виталий Добрусин. Третья премия и диплом за пьесу “Сказки невинности” у Ольги Савиной.

Все три пьесы-лауреаты посвящены либо историческим событиям и легендам, либо историческим персоналиям. Случайно ли это? На мой взгляд, мы имеем дело с тенденцией отражения проблем современности в зеркале недавнего прошлого. То, что первое место в конкурсе займет “Стояние Зои”, было для меня вполне предсказуемо — не каждый день на областном литературно-театральном небосклоне появляются пьесы такого масштаба.

Дипломами экспертный совет конкурса отметил пьесы “Amor Fati” Александра Ануфриева, “Танго разбитых сердец” Дмитрия Агалакова, “Воля и...” Сергея Давыдова, “За баб-с!” Аллы Коровкиной, “Three sisters в кризисные времена” Евгения Сартинова. Актеры самарских театров представили сцены из пьес-победительниц в формате читки.

В планах организаторов конкурса издание сборника пьес, проведение в 2015 году в Самаре и других городах области читок представленных на конкурс пьес и, конечно, объявление о втором конкурсе “Читаем новую пьесу”, география которого будет существенно расширена.

Ирина Портнова, г. Тольятти

Что подсказывает воображение при словах “каретный сарай”? Топот копыт, гиканье кучеров, щелканье бича... скрип и стук обитых металлом деревянных ободьев по камням и брусчатке... Плавно покачивающиеся на ременных рессорах чудо-экипажи: кареты, кареты, кареты разнообразнейших конструкций и очертаний, украшенные иногда очень скромным и неброским, иногда фантастически богатым декором.

Вот в таких-то экипажах и следует “въезжать в историю”. С гиком и поскрипом, лихо закручивая на бешеном гоне поворот к парадному крыльцу! И чтоб каждый раз новая колея от колес ложилась в прежнюю колею — тютелька в тютельку! И чтобы с шиком упряжка встала как вкопанная, точно у первой ступени лестницы...

Такой “колесницей времени” стал теперь “Каретный сарай” в той старинной усадьбе, где располагается Театральный музей имени его основателя А. А. Бахрушина (на одноименной улице, напротив Павлецовского вокзала). Старые стены, пропитанные духом ушедших времен, без всякого “нажатия кнопочек” и “скольжения сквозь невидимый портал” сами переносят нас на много-много лет назад.

Здесь, действительно в бывшем каретном сарае усадьбы, а теперь новом выставочно-зрелищном зале знаменитой Бахрушинки, как раз в юбилей, день рождения основателя театрально-литературного музея, открылась новая выставка: “Рыцарь театра. Александр Александрович Бахрушин. К 150-летию со дня рождения”.

Несколько слов о выставке. Это фотографии, документы, архивные материалы, эскизы костюмов и декораций, макеты сценографии, рисунки — наброски грима и беглые зарисовки сценок в театральном закулисье, живописные работы — портреты знаменитых актеров и актрис времен создания музея. По длинной оси нового музейного зала стоит длинный стол с овальными концами, на нем бьются великих деятелей культуры и театра прошлых эпох, и каждая скульптура — портрет “основателя” или “основоположника”.

Выставка не очень объемна, но очень точна и содержательна по отобранному для экспозиции материалу и предметам. Картины, фотографии и документы, аксессуары

Современность и история “Каретного сарая”

и пр. все вместе очерчивают облик той эпохи, когда создавался музей.

Но и само место, в котором развернута экспозиция, — безмолвный свидетель прежних времен или, как говорили и писали в старину, “прошедшего”, былого. Новодельные воспроизведения и восстановления утраченных архитектурных сооружений — это, конечно, здорово. Но когда касаешься ладонью настоящей, подлинной старинной кладки — это ни с чем не сравнимое ощущение. Бывают даже такие особо чувствительные персоны, которым кажется что от старинных каменных или деревянных стен и предметов истекает натурально воспринимаемая и воздействующая на физиологию человека энергия... Ну, тут, конечно, вопрос природы, естества каждого конкретного человека. У кого-то необычайно подвижное и богатое воображение. А чью-то фантазию не разбудишь ничем. Но как бы то ни было, внутри бывшего каретного сарая — части изысканно-сказочной усадьбы старинной Москвы, а теперь стильного демонстрационного помещения почти в центре столицы — ощущения охватывают совершенно особенные.

Стены зала “Каретный сарай” — мощная красно-кирпичная кладка. Не зря ныне архитекторы и реставраторы при первой возможности стараются “раскрывать” такую кладку и включать ее в облик восстанавливаемого строения. Этот насыщенный красно-багровый цвет — энергетически мощный. Но он не давит. Он как бы укрепляет того, кто созерцает такие стены. Над ними — коньковая крыша с довольно крутыми скатами. Изнутри подкровельный объем открыт полностью. На фоне его таинственного полумрака хорошо обозреваются древние деревянные стропила.

Ощущение “внутреннего рассказа” экспозиционного сюжета весьма соответствует восприятию молчаливого повествования, которое ведут древние стены. И все вместе очень точно воссоздает чувство того потока времени и характера эпохи, внутри которых складывались душевный строй, характер и устремления “рыцаря театра” Александра Александровича Бахру-

шина. Фотографии и картины, воссоздающие его облик и облик тех, кто его окружал, с кем общался, договаривался, строил совместные планы. Фотографии и акварельные рисунки, которые показывают, как выглядел бахрушинский дом с башенками и стрельчатыми арками входов, словно скопированный с рисунков Билибина или картин Верещагина. Между прочим, при жизни своего хозяина этот дом был окружен мощными ветвистыми деревьями. И сейчас кое-какие из них, правда не такие могучие, растут прямо во дворе музейной усадьбы. И одно из деревьев среди плиточной вымостки — как раз у стеклянных дверей парадного входа в преобразженный каретный сарай. Изобразительные и текстовые материалы, включенные в юбилейную экспозицию, рассказывают, как во времена Бахрушина одевались, гостевали, проводили сошествия, ставили спектакли, какие были сценические костюмы и аксессуары. Это, казалось бы, можно, увидеть в постоянных экспозициях Бахрушинского музея и на его текущих выставках, но... Отлично отобранные и сведенные в общий, особенный, специальный продуманный выставочный сюжет, эти экспонаты создают и особенное ощущение.

Руководство и сотрудники Бахрушинского музея с понятным энтузиазмом отнеслись к рождению нового зала. Здесь есть небольшой гардероб, маленькое фойе-прихожая... А на открытии выставки, посвященной юбилею А. А. Бахрушина, выступили учащиеся Московского хореографического училища им. М. Лавровского. Они станцевали старинные вальс и менуэт в сценических нарядах, воспроизводящих облик костюмов и платьев, соответствующих эпохе. В пространстве зала звучала мощная, отсылающая к философским категориям, возносящая музыка, которую даже странно называть танцевальной! — но это мелодия менуэта! И выступление юных танцоров как бы означало, что впереди расширение функций нового зала. Пока там установлен “экспозиционный свет”: над стропилами размещены вертикально ориентированные “выставочные” точечные светильники. Но к концу года это помещение будет оснащено и хорошим театрально-световым оборудованием. И тогда “Каретный сарай” станет и новой сценической площадкой столицы.

Наш корр.

История. Библиография

Факел Памяти

Бертольт Брехт: “Надо сломать систему, равнозначную войне”

Стихи и дневниковые записи 1944—1947 годов

Переводы Святослава Городецкого и Владимира Колязина¹

В датской эмиграции Брехт написал “Кантату о Коломане Валлише”², которая так и осталась фрагментом. Там заходит речь о “зловредных людишках”, которые не хотят воевать, и в лоб ставится вопрос: “Представь себе, начинается война и никто не хочет туда идти”. Неудивительно, что именно сегодня в европейском Интернете развернулась дискуссия “об истории вопроса” (Брехт задал его впервые или другой поэт за полвека до него) и о том, как понимать брехтовское послание.

Брехт-мыслитель удивительным образом сочетал в себе упрямого пацифиста и стойкого марксиста — противника капитализма, порождающего войны, фашизм, ради уничтожения которых он считал допустимым и насилие. Вдумаемся еще раз в широчайший, неидеологический смысл его максим: “Войне всего нужнее люди. Война погибает без людей” (“Мамаша Кураж и ее дети”); “Пунтила для меня ничего не значит, а война означает все” (из дневников, в момент окончания пьесы “Господин Пунтила и его слуга Матти”). Трудно в истории европейского интеллектуализма XX века найти еще одного поэта и писателя, выработавшего столь целостную философию современного антимилитаризма и духовного противостояния механизму войны и воплотившего ее в грандиозном поэтическом и драматургическом полотне, как Брехт. С юности он относился к войне с презрением и отвращением и всю жизнь свою посвятил исследованию корней ее возникновения и разоблачению механизмов ее бытия и власти над человеком “от мала до велика”. И система эпического театра создана им в первую очередь ради того, чтобы повысить защитную силу зрительского организма — силу сопротивления лжи и пропаганде.

Судьба и жизнь Брехта была связана с войнами и попытками избежать их охоты за собой; именно в годы Второй мировой войны в эмиграции возникли его величайшие антивоенные творения: “Страх и отчаяние в Третей империи” (1938), “Мамаша Кураж и ее дети” (1939, оконч. ред. 1941), “Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть” (1941), “Швейк во Второй мировой войне” (1941), “Кавказский меловой круг” (1945). Брехт-эмигрант скрупулезно собирает все важнейшие сведения о ходе войны, вырезки из газет и фотографии и наклеивает их в отдельный альбом; так возникает “Хрестоматия войны”. Он бежит войны и мучается виной оттого, что не может участвовать в борьбе с ней в рядах Сопротивления; задумывается над тем, в какой степени литератор может быть удален “от центров событий, решающих все”, для того чтобы не потерять способности видеть истину.

В эмиграции Брехт (которого, конечно, прежде всего занимала проблема выживания и литературного заработка) постоянно жил в напряженном ожидании победы, сводками с фронтов, и прежде всего о продвижении Красной Армии к логову “коричневого маляра”. Весь 1944

¹ Источники: *Brecht Bertolt. Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band.* Edition Suhrkamp, 1981. Arbeitsjournal 1942 bis 1955. Suhrkamp, 1974.

² Валлиш, Коломан (1889—1934) — социал-демократ, деятель Венгерской советской республики, один из руководителей антифашистского выступления рабочих в феврале 1934. Был выдан провокатором, предан военному суду и казнен.

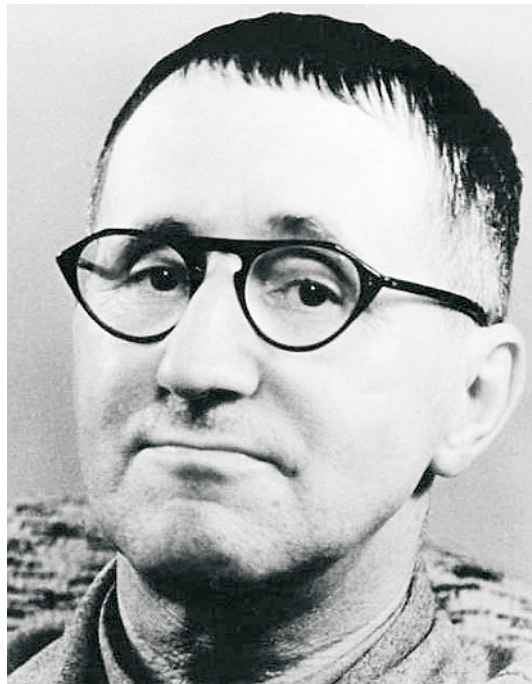
год, когда исход войны уже был предрешен, прошел у него в глубоких и тайных размышлениях о будущем Германии и Европы (на страницах до сих пор полностью у нас неопубликованного “Рабочего дневника”), в дружеских спорах, как писал Лев Копелев, “о том, каким будет новый мир на развалинах, о коммунизме, о демократии, о России, о Сталине”. Именно эту гамму размышлений и переживаний передает составленная нами небольшая публикация, состоящая из стихотворений и дневниковых заметок 1944—1947 годов. Некоторые стихи уже переводились на русский язык, сегодня есть повод представить их “в лексике нового времени”.

В вышедших до сих пор у нас и за рубежом биографиях Брехта мы ничтожно мало можем прочесть о непосредственной реакции писателя на победу. Кроме известных стихотворений и заметок, материалов почти нет (в архиве Брехта в Берлине остались еще и неопубликованные тексты...). Узнав 8 мая о капитуляции, занес в дневник скупое сообщение в трех строках. Один из немецких биографов, Вернер Миттенцвай, обращал внимание на сложность положения Брехта после победы: “Он не мог ликовать вместе с победителями”. Чувство восторжествовавшей справедливости переменялось с чувством немецкой вины, которое вскоре станет движущим мотивом целого литературного движения в послевоенной Германии — литературы “преодоления прошлого”.

3 августа 1945 года Брехт с горечью записывает в дневнике: “Мы, не желавшие побеждать с Гитлером, разбиты вместе с ним”. Брехт, поднявшийся к этому времени на вершину своего “Галилея”, взвешивающий на современную цивилизацию глазами философа-гностика, пытается оценить масштаб грядущих катастроф человечества перед лицом первой атомной бомбардировки в Хиросиме. 10 сентября 1945 года он записывает: “Для тех, кто с нетерпением ожидал возвращения домой своих отцов и сыновей, победа изгажена. Этот суперпердеж заглушил все колокола победы”. С ужасом наблюдал он за размыванием границ войны, предвещая новые, чудовищные метаморфозы тоталитаризма. Этому Брехту, пережившему, в сущности, еще одну мировую войну, отвратительны все славословия прогресса, победившей “идеальной демократии”, якобы окончательно избавившей мир от фашистской чумы. И у этого Брехта нам, которым его поучительность так часто претит, есть чему поучиться.

Тяжкие мысли одолевают диалектика Брехта; как он выскажется позднее, гораздо более трудным окажется — после преодоления вершин — долгое шествие через равнины. Рассуждая о послевоенном миропорядке, он обращается к разбору итогов Потсдамской конференции и видит в ее предначертаниях — да и своих собственных — ряд опасностей, которые могут помешать воцарению социального мира. И американская действительность не внушает оптимизма — с отвращением констатирует писатель намечающуюся перемену в американской политике после войны: “Победители фашизма проявили себя как фашисты”.

Брехтовский угол зрения, как всегда предельно острый, обескураживающий, аналитичный и трезвый, приперченный сарказмом и цинизмом непримиримого соглядатая хода человеческой истории, настораживая, предостерегает читателя от новых и новых ошибок, которые подстерегают его в борьбе за поиск истины.



Стихи о войне

Германия в 1945 году

В доме — смерть от чумы.
 На улице — смерть от зимы.
 Куда я теперь пойду?
 Свинья будет жрать и срать,
 Свинья — это моя мать.
 О мать моя, мать моя, мать,
 Ты на нас навлекла беду.

Небезгрешное чтиво

В дневниковых записях военных времен
 Андре Жид упоминает
 Развесистый платан
 И восхищается им — долго —
 За его исполинский ствол,
 Мощные сучья
 И впечатляющее равновесие,
 Возникающее из-за тяжести ветвей.
 В далекой Калифорнии
 Я читаю эти заметки, качая головой.
 Погибают народы.
 И природа не собирается
 Восстанавливать счастливое равновесие.

Раздели с нами нашу победу

Ты делил с нами наши поражения,
 А теперь раздели с нами нашу победу.
 Ты предупреждал нас о ложных путях,
 Мы пошли по ним, и ты
 Прошел с нами.

Смрад

Пять лет падали тяжелые бомбы,
 На шестой явились пушки,
 Их тащили украинские клячи.

Стыдно

Семь лет мы ели хлеб живопыры.
 Семь лет смазывали колеса его войны.
 Побежденным народом мы шли
 Побеждать чужие народы.

Гордость

Услышав рассказ американского солдата
 О том, как холеные немецкие барышни
 Отдавались за табак,
 А девицы попроще за шоколад
 В то время как голодные русские бабы
 Были неприступны,
 Я испытал гордость.

Эпистола аугсбуржцам¹

А когда месяц май наступил,
 Дух тысячелетний рейх испустил.
 И на улочке Гинденбурга,
 Прямой как линейка,
 Парни явились из Миссури
 Со жвачкой и “лейкой”,
 Показать им дорогу просили
 И скромный трофей,
 И немца, чтоб о Второй мировой войне
 Сожалел.
 Бесноватый фюрер под канцелярией
 Во прахе лежал
 Да пара арийцев низколобых,
 Попавших под завал.
 Несло вонюгой
 Из фельдмаршальских могил,
 Убийца убийцу
 О приговоре последнем молил.
 Горошек цвел. Молчали петухи,
 Хохлы опустив долу.
 Заколочены были двери.
 А крыши стояли голы.

¹ Аугсбург (Бавария) — город, где родился Брехт.

Из дневников

14.8.44

На стене перед моим рабочим столиком по-прежнему — как много лет кряду — висит карта Европы, где раково-красным отмечены территории, захваченные нацистами. Теперь они драпают во все лопатки. Генералы дезертируют, бросая свою войну, горланя, что во всем виноват ефрейтор. Что за отребье! Не могут признать, что они попросту проиграли.

16.9.44

В том, что немцы проигрывают войну во Франции, нет ничего удивительного. Гитлеру нет резона пропускать американцев и англичан вперед русских. Генералы, конечно, предадут его напропалую. Если они и хотят сражаться, то только защищая свои восточнопрусские дыры от русских. И свои специфические захватнические замашки. Печальное зрелище.

17.9.44

Немецкое искусство чересчур тяжеловесно. В нынешние времена, одни из самых кошмарных в истории, ему бы научиться быть проще — разумеется, ничего не умалчивая, а передавая всю кошмарность времени. Надо чтобы обыденное стало небывалым, а небывалое — обыденным. Изображая истекающих кровью и потом, надо оставаться сухими. Я понял это, когда обратил внимание шагающей рядом Барбары на то, что она вспотела, и посоветовал брать умением, а не действием — иначе она быстро сделает и покажет все, что умеет.

19.1.45

Встреча у дитерлевского С[ИДНЕЯ] ХИЛЛМАННА из комитета политических действий и конгресса производственных профсоюзов. Он приехал с лондонской конфе-

ренции профсоюзов. Лиса, не понаслышке знакомая с ловушками. Дескать, настроение в Лондоне чрезвычайно осторожное, поскольку в 1918-м в социал-демократах уже обманулись. Читали же в книге Конрада Хайдена¹, что они постоянно сотрудничали с генштабом. Я подтвердил этот факт, но предостерег от Хайдена. У СДПГ, попытался объяснить я, было ровно столько власти, сколько ей дали союзники и немецкие империалисты. “Почему же они не взяли себе больше власти?” — спросил он. “Потому что люди боялись революции”, — ответил я. “Мы больше не хотим войны”, — заявил он. “Тогда надо сломать систему, равнозначную войне”, — сказал я. “О, — воскликнул он, — по меньшей мере, мы не дадим Германии сразу начать очередную войну”. “По меньшей мере, надо сломать систему”, — повторил я. “Что-то ничего не слышно о немецком движении сопротивления,” — говорит он. “Да, я тоже не слышал, чтобы его ликвидировали”, — ответил я. Невозможно объяснить положение дел в Германии людям, которые не слышали хотя бы о двух законах диалектики: о совместном действии противоположностей и о переходе количества в качество.

10.3.45

Между ДИДАКТИЧЕСКОЙ ПОЭМОЙ и чудовищными газетными новостями из Германии. Руины и ни одного проявления жизнеспособности со стороны рабочих.

3.4.45

Обсуждали с ДИТЕРЛЕ² фильмы для немецких военнопленных в США. Работая над ЧТО ПРИСЛАЛИ ЖЕНЕ СОЛДАТА³, снова заговорили о возможном непонимании. Речь не идет о шель-

¹ Конрад Хайден (1901—1966), немецкий журналист и писатель. Автор первой серьезной биографии Гитлера, изданной в Цюрихе в 1936 году.

² Дитерле, Уильям (1893—1972), немецкий и американский актер, кинорежиссер. В начале 1930-х годов эмигрировал из нацистской Германии, более 20 лет успешно работал в Голливуде.

³ Песня из пьесы Брехта “Швейк во второй мировой войне” (в переводе И.Фрадкина известна как “А что получила солдатка”). Попытки Брехта в Америке реализовать план постановки на Бродвее или в кино не увенчались успехом.

мовании солдат за грабеж. Домой они посылают мелочевку, и это все, что получает от войны народ. Главное — грабительские захваты себя не оправдывают. Ни захватов, ни мародерства не хватает, чтобы одеть жену солдата, зато из-за них она теряет мужа.

8.5.45

Безоговорочная капитуляция нацистской Германии. В шесть утра по радио говорит президент. Слушаю и смотрю на цветущий калифорнийский сад.

3.8.45

Немецкий план на Потсдамской конференции. Главное — установлено экономическое (а значит, и политическое) единство. Даже если нелегко, надо помнить, что Германия — сровненное с землей капиталистическое государство. Правительство рабочих могли бы насадить только русские, если бы одолели гитлеровскую Германию в одиночку, но и в этом случае социализм приживался бы с огромным трудом. Крайне опасно жалеть капиталистическое государство из-за его рабочего класса — отступая, русские оставляли не свои собственные фабрики, водокачки, железные дороги и колхозы, потому что надеялись отвоевать их обратно. Что касается территориальных уступок, см. МЕЛОВОЙ КРУГ, то моабитские¹ пролетарии пока непохожи на пастырей. Остается признать, что даже не желавшие побеждать с Гитлером разбиты вместе с ним.

28.10.45

ЭЙНШТЕЙН выступает с требованием не

передавать секрет атомной бомбы другим государствам, в особенности России. И образно поясняет свою мысль: когда один вступает в партнерские отношения с другим, то не делит свой капитал пополам, иначе он сразу наживет конкурента. “Мировое правительство”, за которое ратует Эйнштейн, напоминает “Стэндард ойл”² с его делягами и обделенными. Гениальный спец засел в плохом скрипаче и вечном гимназисте, склонном к политическим обобщениям.

Другим ученым, принимавшим участие в разработке бомбы, мнится (их откровения весьма туманны — чтобы уничтожить мир, вовсе необязательно его понимать), что свобода научных изысканий заметно уменьшится, если атомная энергия станет монополией военщины. Мировое господство их страны начинается с полицейского надзора.

26.3.47

Блажная воинственность. У мелкобуржуазной молодежи часто проявляется лжекоммунизм, бытующий среди народных армий во время крупных гражданских войн. Важная задача национального масштаба: гигантский коллектив, экономическая защищенность, общественная диффамация барьшничества, физический труд, работа с машинной техникой, гигиена и т.д. — в случае Германии стоило бы всерьез заняться составляющими социализма, которые искаженно трактовал национал-социализм. Только этим и можно объяснить его успех у масс.

¹ Моабит — район Берлина.

² Американская нефтяная монополия.

Илья Проклов

Бравый солдат Швейк в борьбе с фашизмом

В истории мировой литературы не так много случаев, когда известность или даже слава героя того или иного художественного произведения значительно превосходит известность и славу своего создателя. Случай Йозефа Швейка, который был плодом фантазии и самых пристальных наблюдений чешского писателя Ярослава Гашека, безусловно, относится к их числу. Какой еще персонаж художественного произведения “ушел в народ” почти в прямом смысле этого выражения?! Какой еще персонаж узнается тотчас и безошибочно (даже при существующем множестве вариантов его изображения), в то время как автора самого романа узнать на фотографии смогут лишь специалисты по чешской литературе?! Форма носа, как правило, вздернутого немного вверх, характерная фуражка или пилотка, округлое, даже иногда чуть заплывшее лицо с добродушными глазами и характерной улыбкой — все эти признаки сигнализируют, что перед нами самый известный “герой” Первой мировой войны — Швейк.

Не успев закончить роман “Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны”, Гашек словно предоставил своему герою свободу и отпустил Швейка в мир, где он зажил собственной жизнью или, точнее говоря, множеством жизней. Уже в 1920-е годы стали появляться спектакли и экранизации романа, причем не только в Чехословакии. В СССР популярность Швейка была колоссальной, едва ли какой-нибудь другой литературный персонаж, рожденный за рубежами страны, мог составить ему достойную конкуренцию. Ярким и убедительным свидетельством этому является книжное издание, выпущенное “Центром книги Рудомино”. На сегодняшний день вышло два объемных тома из запланированных трех. Первый охватывает период с 1926 по 1940 год, второй посвящен пяти военным годам: 1941—1945.

Что же собой представляет это издание?

Это книга-свидетельство, книга-документ, хотя нельзя сказать, что это документальное или тем более научное издание. Она представляет собой собрание свидетельств о Швейке, что называется, “от первого лица” — статей, заметок, рецензий, рассказов и пьес, написанных по мотивам гашековского романа, страниц дневников, писем или воспоминаний, — свидетельств, ставших документами особого рода: документами о времени, об эпохе, о стране, о людях, но в отражении образа Швейка. Книга сделана так, что всякое упоминание, каждое обращение к Швейку воспроизводится на фоне жизни, судьбы того или иного автора, поскольку составитель дает не стандартизированные биографические данные, а емкие, содержа-

тельные и выразительные портреты. И Швейк словно входит в эти судьбы и жизни на правах хорошего знакомого, друга, товарища...

О Швейке “свидетельствуют” самые разные и в своем соседстве неожиданные персоны: С.М. Эйзенштейн и А.А. Галич, Л.А. Кассиль и Н.М. Каржавин, О.Э. Мандельштам и И.Г. Эренбург, Д.И. Хармс и А.И. Приставкин, многие другие писатели, журналисты, художники, артисты... Ю.В. Никулин, например, называл “Похождения Швейка” “одной из самых близких книг”, а М.И. Цветаева “и очаровывающей, и отгаликивающей книгой”... И из этих голосов, иногда перекликающихся, иногда сталкивающихся и будто спорящих друг с другом, образуется удивительная в своей цельности и многозвучности картина. В своей совокупности эти хронологически упорядоченные отзывы о Швейке предоставляют уникальную возможность увидеть и проследить, как постепенно овладевал умами и сердцами советских людей образ Швейка, как укоренялось его признание, как росла любовь к нему, как — прямо или опосредованно — он влиял на отечественную словесность, театр, кинематограф.

Швейк — герой исключительный. Он, пожалуй, единственный, кто в XX веке пополнил галерею так называемых вечных типов. Весьма любопытны те аналогии, которые приходили на ум пишущим о Швейке, некоторые из них звучат весьма экзотически. Например, по мнению театрального критика С.А. Радзинского, Швейк — этакий Иванушка-дурачок народной сказки, перенесенный в обстановку современ-

¹ “Невыдуманная история походов Йозефа Швейка в России”. Книги первая и вторая. М., “Центр книги Рудомино”, 2012—2014.

ного буржуазного Запада”; “чешским Иванушкой-дурачком” называла Швейка М.И. Цветаева. Швейк напоминал Санчо Пансо и Дон Кихота, Мефистофеля и вольтеровского Гурона, Тиля Уленшпигеля и Симплиссимуса. Г.М. Козинцев в нем находил даже “нечто от князя Мышкина”. Но при всей своей исключительности и своеобразности Швейк все же появился в рамках определенной традиции, имеющей довольно глубокие корни. Вероятно, в каждой национальной культуре существует такой простоватый герой, этаким дурачком, но чехам в этом отношении не повезло. Будучи долгое время под культурным и языковым немецким влиянием, они вынужденно пользовались общегерманскими комическими типами, как, например, Гансвурст или Кашперль. Собственно от Кашперля ведет свое существование герой чешских кукольных представлений Кашпарек. Впрочем, в нашу цель не входит доскональное выяснение генезиса образа Швейка и определение его фольклорных истоков, мы лишь заметим, что он воплотил в себе ту национальную комическую стихию, которая не до конца вызрела в самом народе, в его устном творчестве, в фольклоре. В этом смысле Швейк совершенно народный образ, как бы ни было дискредитировано само понятие “народности” его злоупотреблением марксистско-ленинской эстетикой. Он вышел, что называется, непосредственно из народа, из той городской демократической среды, которую Гашек внимательно изучал. Он был завсегдатаем пражских кабачков и пивных, где присматривался и прислушивался к их посетителям. В некотором смысле Гашек даже можно назвать собирателем городского фольклора, который он затем перерабатывал в художественные формы, а именно в роман о Швейке. Если верить отзывам современников и спутников, Швейк и сам в значительной мере был воплощением самого Гашека, или, как точно сформулировал Г.П. Блок, “многое из жизненного опыта Хашека вошло в плоть и кровь его героя Иосифа Швейка”. В книге на его счет имеются любопытные зарисовки: о Гашеке как главе “Партии умеренного прогресса в рамках закона” и авторе феерической предвыборной программы или организаторе общественного движения “против укорачивания сосисок”. Известно, насколько тесно Гашек был связан с



нашей страной. Он провел здесь несколько непростых для него лет, отсюда увез в качестве второй жены “русскую княгиню”, как он представлял ее в Праге, хотя она была “полуграмотной белошвейкой”, симпатизировал социализму, даже подумывал вернуться в СССР. Сам он, однако, не вернулся, но явил нам своего бравого солдата Швейка...

Впервые по-русски Швейк заговорил в 1926 году, когда были переведены и изданы первые две части романа. Но и этого хватило, чтобы Швейк начал свое победоносное шествие по стране и принял участие в ее культурной и общественной жизни. Период знакомства, адаптации и приятия был недолгим, можно сказать, стремительным. Сам роман был оценен в целом довольно высоко, его антибуржуазный пафос отвечал собственным идеологическим установкам. Разумеется, с позиций сегодняшнего

дня иные из оценок и суждений о Швейке звучат архаично и даже курьезно, но тем не менее, в это время Швейк получил также и изрядную долю критики за отсутствие собственной позиции, неясность идеалов, “пассивный саботаж” и незнание, “за что надо бороться” (кн. 1, с. 307). “Этот тип создан Гашеком как отрицательный, как тип уходящий” — звучали даже такие мнения...

Крепкие и долгие отношения у Швейка завязались с театром. Уже в 1927 году появилась первая драматическая переделка романа под названием “Бравый солдат Швейк. Комедия-сатира в 12-ти приключениях”, выполненная А.А. Грином. Поставленная впервые в Одессе, эта пьеса вскоре стала получать свое сценическое воплощение во многих театрах страны. Автор одесского спектакля Я.А. Варшавский так объяснял свой замысел: “целью <...> является развенчание ложного героизма империалистической войны, раскрытие полного равнодушия “верноподданных” к чуждым им истребительным целям бряцающей оружием капиталистической военной клики и обличение гнилых устоев буржуазного милитаризма и патриотизма”. За этой громозвучной фразой (каковых можно привести множество и которые свидетельствуют больше о духе времени, чем о спектаклях)? конечно, трудно разглядеть, каков же был этот спектакль одесского Театра

¹ Правда, тот перевод был сделан с немецкого, и лишь в конце 1920 — начале 1930-х стали появляться переводы с чешского.

русской драмы, но один из рецензентов нам подсказывает, что “стиль “Бравого солдата” — балаганный гротеск, смягченный иронией”.

Культурным событием стала постановка пьесы А.А. Грина в Реалистическом театре в Москве в 1930 году. Из рецензий и отзывов на спектакль режиссера Н.Д. Волкова можно узнать, что спектакль был уже не только обличающим и сатирическим, но и преисполненным “революционным юмором”. Немаловажно, что успех спектакля приписывался в первую очередь образу Швейка, которого играл Н.С. Плотников.

За инсценировкой А.А. Грина последовали и другие, одну из которых следует выделить особо. В конце 1920-х годов драматург Е.Ф. Таврид написала пьесу “Похождения бравого солдата Швейка во время Мировой войны”, а режиссер С.Э. Радлов поставил ее в 1929 году на сцене Молодого театра в Ленинграде. Успех был огромен и продолжителен. Спектакль достаточно полно описан, сохранились некоторые фотографии.

В своей постановке С.Э. Радлов полемизировал со сделанными до него: “...наш спектакль не будет безобидным воведилем о глупом солдате <...>, но и не превратится в очередную агитку...” — писал он в статье «Как родился “Швейк”», а далее сформулировал приближение к тому пониманию образа Швейка, которое стало характерным для военных лет: “Швейк — мещанин-дегенерат, без всякой критики принимающий все основы буржуазного мира и своим восторженным приятием доводящий их до полного абсурда и нелепости и в то же время Швейк — бессознательный носитель лукавой народной многовековой мудрости...” То есть Швейк предстал в двойной оптике, не только в качестве пассивного инструмента обличения, “обличительного персонажа”, по определению С.М. Эйзенштейна, но и близкой народному духу фигурой, “своим хорошим парнем”, как написал один из рецензентов спектакля, или “чистокровным пролетарием”, как написал другой, указывая на близость Швейка рабочему классу.

Продолжая “работать” на разоблачение реалий враждебного буржуазного мира, Швейк именно благодаря театру постепенно приобретал большую самостоятельность. Этот образ оказался чрезвычайно сценичным, пластичным, податливым для театрального воплощения.

Не отставали от драматической сцены и кукольная, и радиотеатр. Чрезвычайной популярностью пользовался радиоспектакль “Швейк отправляется на фронт”, поставленный в 1933 году на Всесоюзном радио О.Н. Абдуловым (он же озвучивал роль Швейка). В редакцию радио приходило множество писем с просьбой повторить радиопостановку, что и было сделано в 1937 году. Один из слушателей обосновал свою просьбу так: “Мы просим давать чаще передачи о грустной жизни солдат империалистических армий”. Для кукольных театров писались собственные пьесы и сцена-

рии, и едва ли теперь возможно установить точное количество постановок, поскольку Швейк пользовался огромной популярностью во всякого рода клубных и самодеятельных театрах.

Антифашистские мотивы в воплощении образа Швейка в советском искусстве зазвучали уже в середине 1930-х годов. С началом Великой Отечественной войны Швейк стал на службу в борьбе с нацистским нашествием. Объем и толщина второго тома, увеличившегося по меньшей мере в два раза по сравнению с первым, уже визуальным свидетельствуют, насколько сильно выросло в годы войны значение Швейка для отечественного читателя, зрителя и слушателя, но в первую очередь для простого советского солдата. Этот том действительно представляет собой уникальнейшее собрание текстов — рассказов, пьес, сценариев, статей, которые были напечатаны в том числе и в малотиражных фронтовых газетах или даже оставшихся до сих пор в рукописи. Трудно, даже невозможно подходить к ним исключительно с эстетической стороны и оценивать их литературные достоинства. Рожденные нередко в окопах, в блокадном Ленинграде, между боями и авиационными налетами, они повествуют не только о brave Швейке, образ которого был призван поднимать дух бойцов, они свидетельствуют о том, сколь важно и как трудно было в такой драматический момент сохранять веру в победу, стойкость и непоколебимость.

“Можно ли и должно ли смеяться во время войны? — такая постановка вопроса была бессмысленной”, — пишет в своих воспоминаниях режиссер С.И. Юткевич. На другой странице тома ему вторит писатель и сценарист М.Р. Слободской, свидетельствуя о “колоссальной потребности” в юморе и сатире на фронте.

Сатира стала также средством борьбы, оружием, “штыком”, коловшим врага. Примечательно, что обращение к образу Швейка в начале войны состоялось в виде, что называется, инициативы на местах. Так, например, “мысль о возрождении походов Швейка” родилась у редактора газеты “Красный черноморец”, выходившей в Севастополе, П.И. Мусьякова. Уже в июле 1941 года читатель на страницах газеты мог прочитать “Новые похождения бравого солдата Швейка” в записи, как это следовало из подписи, “боцмана “Рынды” Опанаса Рындобулина”. Швейк вновь стал новобранцем, и ему снова пришлось пройти комиссию и снова отправиться воевать на Восток. Но это был уже немного другой Швейк, закаленный в передрагах, опытный и смертельно уставший от войны. Приведем небольшой отрывок из одного рассказа А.В. Баковикова, опубликованного в газете “Красный черноморец”, в котором идет речь о прохождении Швейком медицинской

комиссии:

“ — Чем болеете?

— Хроническим нежеланием воевать, господа <...>

— Не разговаривать! Здоров как бык, способен носить оружие, — заявил главный чиновник.

— Наш последний совет вам <...>. Если спросят, кто ваша мама, всегда отвечайте: фашистская Германия. Ясно?

— Если спросят, кто ваш папаша, рубите четко: Гитлер.

Будут ли у вас к нам какие-нибудь вопросы или пожелания?

— Так точно, будут. У меня, господа, как и у всех остальных новобранцев, единственное желание: как можно скорее остаться круглым сиротой...

Швейка жестоко избили, а вечером, посадив в теплушку, отправили в неизвестном направлении на фронт”.

Этот жанр коротких рассказов, рассчитанных специально для газетного объема, получил стремительное распространение — не исключено, что под влиянием инициативы “Красного черноморца”, поскольку их рассказы вскоре стали передавать по радио, что было приятной неожиданностью для самой редакции. Такую же форму кратких рассказов с продолжением избрал и Л.М. Кацнельсон, бывший военным корреспондентом газеты “Боевой листок” и погибший в 1944 году. Однажды из-за Швейка он едва не попал под трибунал, но отделался “крепким внушением”. Также под названием “Новые похождения Швейка” публиковались рассказы Л.И. Раковского в газете “На защиту Ленинграда” осенью 1941 года, а газета “В бой за Родину” печатала “Новейшие похождения бравого солдата Швейка”, авторами которых были А.Д. Синичкин и М. Багров. Имевший значительно больший охват аудитории “Огонек” публиковал главы повести М.Р.Слободского, также именованной “Новые похождения бравого солдата Швейка”. Его военная Швейковиана, пожалуй, была наиболее известна и популярна, части его повести выходили во время войны не только в прессе, но и в виде книжных изданий. Его повесть перерабатывалась на местах для сцены, отдельные рассказы инсценировались самодеятельными коллективами. В осажденный Ленинград военные летчики привозили номера “Огонька” с главами повести Слободского, чтобы на их основе сотрудники Ленинградского радио могли делать сатирические передачи.

Но еще большей популярностью пользовалась его комедия-памфлет “Новые похождения бравого солдата Швейка”. Ее ставили и в самом глубоком тылу, и на передовой. Как сформулировал журналист, описывая одну из постановок комедии, у пьесы была цель — “показать немецко-фашистских павианов во всей их мерзкой наготе”. Слободской, по мнению писателя Ю.Н. Либединско-

го, фигуру Швейка “поставил на вооружение Красной армии”. Но были, например, и критические отзывы, хотя слово “критические” не совсем удачно в этом контексте: “... ее постановка (речь идет о спектакле Театра Сатиры) не достигает своей цели, не учит правильному пониманию действительности, не дает четкого представления о враге. Основным недостатком спектакля является отсутствие подтекстового мотива “убей немца”. Враги в показе театра не усиливают у зрителя чувство ненависти, и смех, который раздается в зрительном зале, не имеет силы оружия”. Главным зрителем все же оставался солдат на передовой, а главным критерием — его смех, и этому критерию пьеса Слободского отвечала полностью.

Приведем в качестве примера две сцены из этого произведения. В первой Швейк приговорен к повешению за очередную “тяжелую” провинность: он не выполнил задание своего командира и “завалил” порученное ему любовное свидание с Анной, женой генерала фон Альтдорфера:

“Туркельтауб (смотрит на часы). Это черт знает что! Мало того, что мне подсунили эту скучную работу, тут еще нет никого. Сколько у нас сегодня этих... (*иронически*) пациентов?

Вернер. Восемь, господин лейтенант.

Туркельтауб. Скучно. Мало. Если бы я мог подписывать приговоры, я бы устроил большое гала-представление. У меня бы каждый третий в городе стал канатным плясунчиком! А это что — восемь человек! Пустяк... Да и то один из них идиот Швейк, наш же. Вот никогда б не подумал, что он может оказаться важным государственным преступником... Капитан Краузе приказал вешать его особенно тщательно и по всем правилам...

Вернер. Если по правилам — это будет хорошее развлечение. А то русских мы вздергиваем наскоро. Черная работа!

Туркельтауб. Они опаздывают, черт побери! Так мы не успеем до обеда выполнить все формальности... Ну вот, наконец...

Входит Швейк в сопровождении конвойного.

Швейк (бодро). Осмелюсь доложить, господин лейтенант, рядовой Иосиф Швейк прибыл на предмет смерти через повешение...

Туркельтауб. Очень хорошо. Вернер, займитесь!..

Вернер. Слушаю, господин лейтенант...

(Швейку.) Прошу на помост...

Швейк (вежливо, у лесенки). Нет, сначала вы, господин фельдфебель. Я не могу лезть, как свинья, вперед начальства...

Вернер. Иди, иди!.. (*Подталкивая Швейка.*) Осторожнее лезь, не зацепись носком за ступеньку. После того, как тебя вздернут, я хочу получить целые сапоги...

Швейк. Ого! Я вижу, меня уже начинают де-

лить. Это разумно. Как это я сам не подумал о завещании... *(Уже с помоста.)* Господин лейтенант, осмелюсь попросить: будьте моим душеприказчиком. Значит так: когда я уже буду висеть, пусть сапоги и белье пойдут Вернеру.

Вернер. Молодец!

Туркельтауб *(записывая)*. Вернеру...

Швейк *(продолжая)*. Шинель передайте Бурхольду, мой ревматизм можете разделить поровну на всю роту, а веревку, поскольку она государственное имущество, я завещаю фюреру...

Туркельтауб. Что-о?

Швейк *(спокойно)*. Не смотрите на меня так строго, господин лейтенант. Все равно вы не имеете права меня расстрелять раньше, чем меня повесят. А если это сделают после, мне уже будет все равно... *(Вернеру.)* Осмелюсь доложить, господин фельдфебель, теперь мы можем идти на эти немецкие качели... *(Забирается на табурет и накидывает петлю себе на шею.)*

Вернер. Погоди. Дай я тебе поправлю... *(Поправляет.)*

Швейк. Спасибо. Я очень жалею, что не могу оказать вам такую же любезность... Ой! Осторожнее, господин фельдфебель, вы меня придушите раньше времени.

Туркельтауб *(нетерпеливо)*. Ну? Все готово?

Вернер. Все, господин лейтенант.

Швейк *(бодро, из петли)*. Все в порядке, господин лейтенант, я готов отправляться в рай. Надеюсь, мы скоро встретимся... Осмелюсь доложить, аналогичный случай произошел в Мельчине...

Туркельтауб *(торжественно)*. Подождите... Рядовой Иосиф Швейк, объявляю приговор. Вы приговариваетесь к смерти через повешение за антигерманскую агитацию в печати. Сейчас приговор будет приведен в исполнение. Поскольку вы солдат германской армии и важный государственный преступник, вам предоставляется право сказать последнее слово. Может быть, перед лицом смерти, вы назовете сообщников...

Швейк *(с живым интересом)*. Осмелюсь доложить, значит, по правилам я могу поговорить прежде, чем меня повесят?

Туркельтауб. В правилах об этом ничего не сказано, но я даю вам слово, что вас никто и ничто не перебьет, пока вы не кончите...

Швейк *(торжественно)*. Пока я не кончу! Осмелюсь доложить, господин лейтенант, я всю жизнь ждал этой минуты... Тогда давайте скорее вешать-ся...

Туркельтауб. Вернер, к блоку! *(Швейку.)* Мы готовы, обвиняемый! Начинайте ваше последнее слово.

Швейк *(откашливаясь, торжественно)*. Слушайте меня, живые! С вами в последний раз на этой земле говорит рядовой Иосиф Швейк, приговоренный к повешению. *(Не выдержав тона.)* Между прочим, аналогичный случай произошел с неким Фердинандом Лациной из Чешских Буде-

йовиц.

Туркельтауб. Вернер, приготовьтесь!..

Швейк. Осмелюсь доложить, господин лейтенант, я еще не кончил. Я надеюсь, что вы сдержите свое слово и дадите досказать про Парубека и его семью...

Туркельтауб *(прорвавшись)*. Вернер, вешайте его! Хватит сказок!..

Его прерывает неожиданная пулеметная очередь. Что это? Кто стреляет? (Убегает.)

Снова пулеметная очередь. Вернер в испуге скачивается с помоста и плюхается в снег. Швейк, лишенный возможности двигаться, стоит как изваяние.

Швейк *(Вернеру)*. Так я говорю, господин фельдфебель, младший сын этого Парубека...

Вернер *(отмахиваясь)*. Подожди! Русские!.. Откуда они взялись?.. *(Пытается отползти.)*

Туркельтауб *(вбегая)*. Все к бою! *(Швейку.)* И ты! Мы тебя потом довешаем, а сейчас надо служить фюреру... Вернер, развяжите его!..

Швейк. Ну что ж, потом так потом! Я, осмелюсь доложить, не тороплюсь. Кстати, пока я вам доскажу насчет сыновей этого...

Туркельтауб. Молчать! По местам!

Вернер, Швейк, Туркельтауб и, видимо, солдаты за сценой занимают места”.

А вот Швейк в роли регулировщика на фронтальной дороге январской ночью 1942 года. Перед нами диалог “бравого солдата” с немецким генералом:

Генерал. Где регулировщик, черт возьми? Я спешу. Я генерал. Я должен быть впереди моих солдат. *(Замечает Швейка.)* Вы! Ты! В чем дело? Где объезд? Почему фонарь?

Швейк. Осмелюсь доложить, нам говорили в школе, что, когда двое разговаривают, перебивать их невежливо. Это мне напоминает аналогичный случай, который произошел в Чешских Будейовицах...

Генерал. Что? Рассуждать? *(С размаху бьет Швейка по щеке.)* Вот! Смирно, скотина! Отвечай! Почему объезд? По карте прямо шоссе. Откуда стыки? Поеду прямо. Прямо скорей. Так? Верно? Отвечай! Ну! *(Еще раз бьет Швейка.)*

Швейк *(вытянувшись “смирно”)*. Так точно.

Генерал. Что “так точно”?

Швейк. Осмелюсь доложить, прямая линия всегда короче кривой.

Генерал. По карте впереди мост. Есть мост?

Швейк. Так точно, есть.

Курт сзади робко дергает Швейка. Швейк отмахивается.

Генерал. Хорошо. Поехали. *(Убегая.)* Смотри у меня!

Швейк продолжает стоять по команде “смирно”, пока через сцену проходят огоньки фар. В темноте самой машины не видно. Курт дергает его все время за мундир.

Швейк. Ну, что тебе?

Курт (*с ужасом*). Швейк, почему ты не сказал ему, что мост впереди минирован?

Швейк (*простодушно*). Этого он не спрашивал. Я думал, это ему неинтересно.

Курт (*начинает всхлипывать*). Да теперь же нас повесят.

Швейк. Ты опять реवेशь, дурак? Если его машина въедет на мост, он уже никому ничего не скажет.

За сценой отдаленный взрыв.

Ну вот видишь? Значит, мы остановились на майоре Цолинге. С ним произошла совсем любопытная история. Ему нужен был человек моей комплекции, чтобы таскать его на себе, так как майор вообще не держался на ногах. На третий день моей службы он до того напился, что по ошибке выпил стакан бензина, а потом полез прикуривать от зажигалки. Четыре человека тушили его и не смогли потушить.

В течение рассказа Швейка за сценой начали раздаваться гудки и вспыхивать огоньки фар. По шуму моторов можно определить, что подбехало несколько машин.

Курт. Швейк, там машины.

Швейк. Ничего. Они торопились в Москву, а в обратную сторону — не все ли равно как!

Концерт гудков за сценой становится невыносимым.

Курт, походи разберись там с этой пробкой и скажи, чтобы мотоциклы сбрасывали в правый кювет, а машины — в левый. В каждом деле должен быть порядок.

Курт уходит. За сценой приближающиеся женские голоса: “Регулировщик!”, “Кто тут распоряжается?”, “Это безобразия!” Входят три крайне взволнованные женщины. Они ярко накрашены и очень странно одеты. У одной, Жермен, на коктейльную шубку накинута солдатская шинель. Другая, Грета, с трудом переставляет ноги в больших валенках. Третья, Эльза, носит, как плащ, пестрое одеяло. Это делегация проституток походного публичного дома.

Жермен. Вы не имеете права нас задерживать. Мы транспорт особого назначения.

Грета. Это черт знает что! Я не могу тут ждать на морозе. Вы обязаны пропустить нас в первую очередь.

Швейк. Осмелюсь доложить, мне не совсем понятно, какой вы род войск?

Грета. Мы? Мы — женский.

Эльза (*очевидно, наиболее флегматичная*). Мы девки будем.

Грета. Не думайте, пожалуйста, что мы какие-нибудь там... Мы офицерские... Сам господин генерал фон Тизенгаузен, когда приходил в наше заведение...

Швейк. Осмелюсь доложить, мне не совсем понятно, чего вы хотите?

Эльза. Ехать мы хотим!

Грета. Мы не хотим умирать, вы понимаете? Мы

хотим в город, скорее в город!

Швейк. Я же не могу из-за вас кинуть остальные машины!

Грета. То есть как не можете? Нас девять штук. С нами наш начальник, господин генерал фон Альтдорфер.

Швейк. Кто?

Грета (*запальчиво*). Да, да! Сам господин генерал! Если вы посмеете нас задержать, он вам покажет.

Швейк (*испуганно*). Я вас прошу, только скажите, как к вам попал господин генерал фон Альтдорфер?

Жермен (*смеясь*). А, это очень смешная история, у его супруги вышел какой-то скандальный случай с одним солдатом. Все это попало в газеты. Ну и его отправили на фронт. По специальности...

Швейк. А госпожа генеральша?

Жермен. О, мадам — чудесная женщина. Она у нас заведует хозяйством, ну а в очень горячие дни помогает девушкам.

Эльза (*мрачно*). Довольно тебе трепать языком.

Грета. Жермен, ты слишком фамильярна с этими солдатами.

Жермен. Прощай, деточка. Только распорядитесь, чтобы нас пропустили. Идем.

Идут к кулисе.

Швейк (*провожает их, кричит вслед*). Курт! Скажи там этим олухам, чтобы пропустили их машину. (*Про себя.*) Галантность прежде всего: дам надо пропускать вперед”.

А сколько таких спектаклей, читок, самодеятельных номеров было по всей стране, не всегда, возможно, удачных, сделанных из подручного материала, сделанных людьми далекими от искусства, сколько было пародий, возможно, наивных, неумелых, но главное побеждающих врага своим юмором. “Под Швейка” переделывались популярные песни, как, например, это сделал А.Д. Синичкин. Музыкальный мотив его переделки “Прекрасной маркизы” легко узнается, и мы позволим себе привести песенку полностью:

“Швейк мирно дрых на тощей койке,

Но телефон залился вдруг:

— Алло! Алло! Вы с фронта только?

Как поживает мой супруг?

— Простите, я не знаю, фрау,

С кем говорю — быть может, враг?

— Я генеральша Драппенау!

— А, фрау Герта! Гутен таг!

— Ну как мой муж?

— Была бомбежка,

Но все в порядке, не беда.

Лишь пострадала, правда, ложка,

Но ложка — это ж ерунда!

— А где была она, неясно?

— За голенищем в сапоге.

- А где сапог тот был злосчастный?
- Да у солдата на ноге.
- А где солдат был?
- В штабе, фрау.
- А что он делал, тот солдат?
- Он к генералу Драппенау
- С пакетом прибыл аккурат.
- Так значит, пал солдат, скажите?
- Так точно, фрау, раз — и квас!
- А генерал? Чего ж молчите?
- Да пустяки.
- Где он сейчас?
- Не дам вам точного ответа —

Картина слишком неясна,
Ведь не осталось, фрау Грета,
От штаба мокрого пятна!”

В серьезной, лирической поэзии образ Швейка был, конечно, не так распространен, но и здесь мы увидим его оптимистичное “встретимся в шесть часов вечера после войны” как выражение надежды, веры и убеждения в неизбежном окончании войны. Явно не случайным было и название известного фильма И.А. Пырьева по сценарию поэта В.М. Гусева “В шесть часов вечера после войны”...

В годы Великой Отечественной войны не только выросла популярность Швейка, но сам его образ претерпел значительное изменение, можно даже сказать, преобразование. Его “оппонентами” были уже не офицеры австро-венгерской армии, а фашисты, их главари и военачальник: Гиммлер, Гитлер, Роммель, Паулюс и прочие. Да и сам он уже не был тем “гениальным идиотом”, как некогда назвал его С. Радлов. Швейк был оценен и понят как герой народный, воплощающий “в себе характерные черты народа — находчивость, остроумие, оптимизм, жизнелюбивый юмор”. Следы гашековского юмора со временем нивелировались, исчезали, на его основе рождался свой, новый юмор, более соответствующий текущему моменту.

Швейк настолько вошел в обиход, в быт этих лет, стал типажом, что нередко похожих на Швейка людей наделяли этим прозвищем. “Швейком” сослуживцы называли писателя А.А. Бека, автора “Волоколамского шоссе”. “Человек недожидного ума и редкостной житейской проницательности, он, очевидно, давно уже привык разыгрывать из себя этакого чудаковатого простофилю”, — писал о нем Б.М. Рунин. А.П. Гайдар видел в журналисте А.В. Гуторовиче “вылитого Швейка” и рекомендовал ему сниматься в этой роли в кино, что Гуторович воспринял как комплимент, “ведь Швейк — себе на уме, изобретателен и вовсе не дурак”. В юности Лев Дуров, ныне знаменитый

артист, носил прозвище Швейк. А сколько еще таких Швейков было на фронте и в тылу! А сколько похожих героев появилось в литературе! Иван Штык, Гриша Танкин, Сеня Пулькин, Иван Гвоздев, Вася Прошкин, Иван Муха, Вася Разведкин, Кузьма Смелчаков и многие-многие другие. Нельзя, конечно, утверждать, что во всех случаях они появлялись под непосредственным влиянием Швейка, но нельзя не признать, что импульс для их появления дал именно Швейк. Безусловно, в этом ряду нельзя не вспомнить и красноармейца Василия Теркина А.Т. Твардовского, имевшего популярность не меньшую, но гораздо большую, чем Швейк, поскольку явился воплощением национального типа. Теркин и Швейк, безусловно, родственные образы, но что любопытно, отношение самого А.Т. Твардовского к Гашеку и его герою не было столь однозначным. В воспоминаниях В.Я. Лакшина есть любопытный фрагмент на эту тему: «А.Т. Твардовский не принял к публикации воспоминания о Гашеке Э.Я. Кольмана, чешского ученого, знакомого с писателем. Кольман сказал, что не понимает, как это поэт, создавший “Теркина”, может быть равнодушен к творцу “Швейка”. По этому поводу Александр Трифонович сказал потом мне: “Как он не видит разницы: Швейк старается любым способом улизнуть с войны, а Теркин воюет всерьез”».

С Твардовским можно поспорить, и в некотором смысле составитель издания Н.Л. Глазкова оспаривает это утверждение. Как мы можем видеть благодаря титанической работе по поиску и собиранию источников, “русский” Швейк также воюет, и воюет всерьез, но... смехом. Эта тема воистину неисчерпаема и можно было бы еще многое рассказать о Швейке, о тех ярких и разнообразных воплощениях Швейка в кинематографе, которому посвящена значительная часть второго, “военного” тома. Читатель найдет в нем сценарии, либретто и рецензии на кинопохождения солдата Швейка, равно как и кадры из фильмов. Кроме того, в обоих томах обильно представлены всевозможные иллюстрации, рисунки, карикатуры, имеющие своим главным героем, разумеется, опять же Швейка, которые, по нашему убеждению, лучше увидеть воочию и пережить еще раз историю страны вместе с бравым солдатом Швейком, а также поблагодарить его за неоценимую помощь во время войны, которую он оказал народу в приближении победы над фашизмом.

В оформлении статьи использован кадр из кинофильма “Новые похождения Швейка”, режиссер С. Юткевич, 1943, в главной роли Б. Тенин.

Ирина Цимбал

“Эхо войны” в творчестве Юджина О’Нила

Перефразируя Хемингуэя, писавшего о войне романы, рассказы, очерки и даже пьесу, можно сказать, что для страны, на которую не упала ни одна бомба, США перевыполнили план по созданию литературных произведений, затрагивающих военную тему. На протяжении своей короткой истории США участвовали в десятках войн, две из которых были войнами мирового масштаба, и обе они увековечены в эпических жанрах. Именно американская словесность ввела в литературоведческий обиход понятие “потерянное поколение”, давно уже существующее на правах термина.

Юджин О’Нил в войнах не участвовал, и война как исторический катаклизм, меняющий мир и сознание людей, никогда не была магистральной темой писателя, в отличие от его великих соотечественников и современников, авторов антивоенной прозы. Того же Хемингуэя, Дос Пассоса, Фицджеральда, посвятивших войне и ее трагическим последствиям едва ли не лучшие страницы своих произведений.

К тому же и драматургия как жанр не вполне предназначена для отражения военных пепелов. “Пятая колонна”, создававшаяся, по словам самого Хемингуэя, буквально “под обстрелом”, — убедительное тому подтверждение.

И все же говорить о безразличии О’Нила к событиям вселенского масштаба означало бы сузить масштаб его мировосприятия, лишить его творчество исторического фундамента. Хотя за вычетом ранних одноактовок драматург действительно не сделал войну предметом специального высказывания. Он не только не был участником войн, но и отказался быть их летописцем. И все же эхо всех войн, тем более имеющих отношение к истории его страны, прокатилось по его произведениям, и не только драматическим. В начале пути и на последнем этапе творчества О’Нил зачастую облакает свои мысли в незатейливые поэтические строчки. А в дополнение к стихам и пьесам существует еще и эпистолярное наследие писателя, делающее его отношение к войнам и более конкретным и более категоричным, не оставляющим вопросов к его гражданской позиции.

Так что сигналы войны отчетливо различимы в его пьесах, написанных в разные годы, притом что война, как правило, остается событием внесценическим, отдаленным и во времени, и в пространстве.

В преддверии Первой мировой войны разразились революционные события в Мексике, грозившие американским вмешательством.

Джон Рид, чье влияние на О’Нила в эту пору трудно было бы преуменьшить, взялся обзирать мексиканские события для журнала “Метрополитен” и попутно договорился о том, что с ним поедет будущий драматург, которому он красочно живописал фигуру мексиканского вождя Панчо Вилья. Далее следы О’Нила теряются, и трудно сказать, побывал ли он в ту пору на мексиканской земле. Но осталось знаменательное стихотворение “Братоубийство” (“Fratricide”), адресованное американским солдатам как будущим интервентам мексиканской земли.

Свое отношение к предстоящей агрессии драматург итожит недвусмысленно в мае 1914:

“Честной войны венец святой” —
Мудрец отрекся бы сто крат,
Живи он днесь, от фразы той,
Когда б увидел этот ад,
Рабы сраженья, волчья сыть,
Не вас ли жнет кровавый зной?
О, доблестных деяний прыть,
Достойная ослиных стойл:
За Гуггенхайма кровь пролить
И жизнь отдать за “Стендард Ойл!”
(Пер. А. Олейникова.)

До начала Первой мировой войны оставались считанные месяцы, и сегодня стихи, вписанные в исторический контекст, обретают открыто антивоенные коннотации. Поэтические опыты О’Нила — малоизученная страница его биографии. Несмотря на небольшой объем его поэтического наследия, оно пестро и многожанрово. И выделяются в нем именно стихи о войне, ужасам которой противостоит детское бесхитрое восприятие жизни.

Звезды катятся вниз
Над спящими вспышками шрапнели,
Над растревоженными полями
И развороченными телами,
Как мирный забавный фейерверк,

Пушенный ради смеха
И удивления детей.
(Пер. В. Рогова.)

В это же время О'Нил создает пьесу "Киношник" (1915), действие которой происходит в Мексике. В одном из героев, Панчо Гомесе, проступают черты уже упомянутого Панчо Вилья. Подзаголовок — "комедия в одном действии" — сразу же снимает антивоенный, антимилитаристский пафос. Это пьеса не о мексиканской революции и даже не о роли в ней американцев. Она о всевластии шоу-бизнеса, для циничных воротил которого политические распри, ставящие на карту жизнь и смерть противоборствующих сторон, — не более чем эффектный материал для будущей пропагандистской кинопродукции.

В том же знаменательном для себя году О'Нил становится участником Гарвардского семинара профессора Бейкера, окончательно решив посвятить себя театру ("хочу стать драматургом или никем"). Именно там появляется его пьеса "Снайпер" (1915), навеянная отголосками разразившейся в Европе катастрофы. Действие происходит в бельгийской деревушке, где крестьянин Ругон, решаясь в одиночку отомстить за смерть сына и жены, начинает стрелять в прусских солдат и погибает сам. Цепь событий, приводящих Ругона к гибели, окрашена в цвета той роковой неизбежности, которые отличают мелодраму. Пока еще единственный известный начинающему драматургу жанр.

Снайпер Ругон оказался в одном ряду с персонажами знаменитой меданской новеллы Золя "Осада мельницы", приуроченной к 10-летию франко-прусской войны. Новеллу и пьесу объединяют, казалось бы, чисто внешние совпадения (старые отцы, молодые влюбленные, которые именно в этот день должны были сыграть свадьбу, и т.д.). Так что едва ли

может идти речь о прямом подражании создателю "Ругон-Маккаров". Да и сам конфликт в пьесе начинающего драматурга еще далек от почти корнелевской, по мнению критиков, трагедийности маленького шедвра Золя. Однако что-то подталкивает вновь возвращаться к невольному сопоставлению. В семинаре у Бейкера первым заданием было перевести эпическое произведение в драматическую форму. В "Снайпере" будущий драматург продемонстрировал умение уйти от описательности и риторики к сценическим формам выражения — динамике событий, выразительности диалога, колоритным характерам и т.п.

"Снайпер" поставлен не был и остался документом-свидетельством о первых шагах драматурга и о его решительном неприятии войны как таковой, на какой бы территории она ни разразилась.

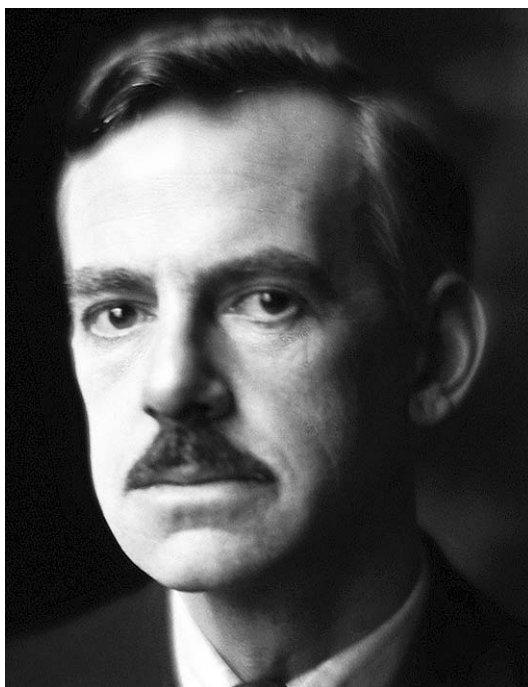
Совсем по-иному сложилась судьба написанной годом позже пьесы "В зоне военных действий" ("In the Zone"), одной из четырех драм морского цикла «Пароход "Гленкерн"».

США, как известно, долгое время сохраняли нейтралитет, рассчитывая на "мир без победы". Лишь зимой 1917-го после не-

однократного нападения германских подводных лодок на американские суда президент Вильсон принял окончательное решение о вступлении в войну. В памяти американцев еще жива трагедия потопленного немецкой подводной лодкой парохода "Лузитания", на котором находилось более 100 американских граждан.

В оригинальном названии пьесы слово "война" намеренно отсутствует, ибо официально в тот момент она еще не объявлена, и потому пьеса не столько о военных действиях, сколько о "военной лихорадке", охватившей матросов. Лихорадке под названием "шпиономания".

Переходящая из пьесы в пьесу команда



“Гленкерн” пристально следит за одним из своих товарищей по кубрику — матросом Смитти. Смитти и раньше был другой, не такой как все, а тут еще в атмосфере нагнетаемого страха особенно странной кажется его шкатулка на замке, с которой он не спускает глаз. Не иначе как секретные донесения от самого кайзера, да и фамилия матроса подозрительно отдает немецким Шмидтом. Связав несчастного товарища, матросы вскрывают шкатулку...

Сама угроза столкновения с неприятельской подлодкой, о которой столько пишут в газетах, становится почти параноидальной идеей невежественных матросов. У О’Нила подводная лодка входит в образный строй поэтической речи, превращаясь в метафору его бунтарских антибуржуазных настроений: “Моя душа — субмарина, мои желания — торпеды” — первая строка одного из его стихотворений.

“В зоне...”, которую сам О’Нил полагал невысокого пошиба мелодрамой с испытанными театральными штампами, имела неожиданно шумный и продолжительный успех у публики. Театр “Вашингтон Сквер Плеерс” прокатывал ее в течение 34 недель при полном аншлаге.

Финал пьесы, когда в шкатулке вместо шпионских донесений оказывались письма возлюбленной, которая отвергала любовь Смитти как неизлечимого пьяницы, актеры превращали в “театр в театре”. В “мужской” пьесе вдруг возникал эффект женского присутствия — один из матросов зачитывал письма девушки, потерявшей всякую надежду на излечение возлюбленного. Разыгрывалась драма человеческой судьбы, драма маленького человека, никакого отношения к войне, казалось бы, не имеющая. Но противопоставив ложный пафос шпиономании мелодраматической человечности, драматург добивается вынесения на подмостки страданий бедного матроса. И эту трагедию повседневности дано под занавес прочувствовать даже его огрубевшим товарищам по кубрику. Метафизика войны.

Опыт непосредственного отражения войны, т.е. того особого душевного и физического напряжения, которое она вызывает, едва ли смог бы обогатить литературное мастерство О’Нила и тем более расширить возможности его театральной поэтики. Драматург это понимал, как понимал и то, что история человечества — неостановимая цепь военных конфликтов. И человек из них всегда выходит, если остается жив, душевно или физически

деформированным, по крайней мере иным, непохожим на себя прежнего.

После окончания Первой мировой О’Нил войну как таковую в свои произведения не вводил. Версальский мир он считал нечестной игрой “профессиональных жуликов”, неизбежно обрекавших человечество и впредь решать свои проблемы с позиции силы. То есть фактически драматург уже предрекал неизбежность новой мировой катастрофы.

В пьесе «Марко-“миллионщик”» (1928) о знаменитом путешественнике Марко Поло заглавный герой простодушно делится с китайским императором своими сходными наблюдениями над историей человечества, как он ее понимает. Пытаясь выгодно продать ему пушки и порох для завоевания мира, Марко Поло признается: “Не припомню, чтобы мне довелось что-нибудь читать о героях, пытавшихся “развязать” прочный мир”.

Однако одной из самых загадочных пьес драматурга, пьесой, в которой войной поверяются человеческие судьбы нескольких поколений, становится “Странная интерлюдия” (1928). Ошеломившие зрителей новации драматурга и режиссера, позволившие заглянуть в глубины подсознания главных героев, никогда не заслонили от исследователей очевидную переключку, которую позволил себе О’Нил с литературой “потерянного поколения”, впервые заявленную столь открыто, что она и по сей день обрастает новыми “документальными” подтверждениями.

Главная героиня пьесы Нина Лидс, потерявшая на фронте жениха Гордона Шоу, становится в один ряд не только с романтизированными женскими образами Хемингуэя Брет Эшли и Кэтрин Баркли (“Фiesta”, “Прощай, оружие”), но даже с одиозно гротескной Констанс Лэчдейл из “Поверженной во прах” английского писателя Р. Олдингтона. Девушка, травмированная войной, а затем пытающаяся утешить собой солдат, а заодно и себя — очевидный архетип, явно заждавшийся своих исследователей.

Завязка драматических историй неизменно коренилась в гибели на фронте женихов или возлюбленных. Но сами эти герои своего времени, оставаясь безвестными, выступали скорее символами и одновременно знаками войны, определившими будущее главных героинь. Каждая из кото-

рых, по воле автора, справлялась с потерей на свой лад.

И только у Нины Лидс ее герой носит имя собственное? и в честь него, в память о нем она называет своего единственного сына. Ушедший в небытие Гордон Шоу — квинтэссенция не просто героизма, но и целого набора труднодостижимых мужских доблестей, истинный рыцарь подвига. Его имя произносят как заклинание почти все персонажи пьесы. Претендующие на любовь Нины безуспешно поверяют им свои поступки. Некий эфемерный идеал, воссоздать который невозможно путем арифметического сложения разноликих характеров. (В одном из сравнительно недавних исследований был даже обнаружен прототип этого вымышленного героя. Им оказался выпускник Гарварда авиатор Хобарт Бейкер из знаменитой эскадрильи “Лафайет”. Исследователи высказали предположение, что связанный в эти годы с Гарвардской 47-й мастерской О’Нил должен был знать о погибшем. Его имя время от времени появлялось в местной печати.)

Преодолеть незарубцевавшуюся травму Нина Лидс сможет, пройдя свой крестный путь. Путь самопознания и очищения, дабы стать достойной погибшего героя.

Наблюдатель перипетий в судьбе главной героини второразрядный писатель Марсден оказывается “доверенным лицом” автора. Ему О’Нил поручает озвучить суровую правду о войне, какой она виделась писателю спустя десятилетие.

Объясняя, отчего он не скоро теперь сможет вернуться в Европу, Марсден выносит случившемуся свой вердикт: Европа, по его словам, “это огромная живая потеря, которую не осмелились занести в список погибших”. И эти слова — едва ли не последние, которые драматург адресует устами своего героя тем, кто развязал Первую мировую войну.

С этого момента парадигма войны, заключенной в конкретные исторические рамки, окончательно потеряла для писателя всякий интерес. Ее имманентность человеческой природе больше не нуждалась в дополнительных подтверждениях. Теперь О’Нила скорее интересует опосредованное влияние войны, ее отдаленные духовные последствия, иначе говоря, ее метафизическая роль в человеческой судьбе сквозь толщу десятков или сотен лет.

После создания мифологизированной “Любви под вязами” О’Нил продолжает мифологизацию современности. Вечные категории мифа помогают ему в разрешении траги-

ческого конфликта в трилогии “Траур — участь Электры” (1931), ставшей первой трагедией на американской почве, подтвердившей универсальность греческой первоосновы. Оставляя в стороне философско-эстетическую программу драматурга, о которой существует исчерпывающая литература, вычленим интересующую нас коллизию — возвращение с войны отца и сына Мэннонов, приведшее их к гибели, изначально в их судьбе запрограммированной.

Троянская война — источник неисчислимых трагических сюжетов со времен античности до наших дней — находит у О’Нила трансформированное преломление.

Местом действия пьесы драматург выбирает Новую Англию с ее суровым пуританским укладом, где судьба, по его словам, “чередует преступление с наказанием”, что соответствует одной из ветхозаветных догм о человеке, родившемся для “греха и искупления”. Временем действия — конец Гражданской войны между Севером и Югом, на которой Мэнноны воевали под знаменами генерала Гранта. При этом ни сам военный конфликт, ни его исход никакого специального интереса у драматурга не вызывают.

И тот факт, что обреченные погибнуть в мирной жизни Мэнноны воевали против конфедератов на стороне президента Линкольна, не становится для них моральной индульгенцией в глазах драматурга. На войне как на войне. Тем более что, по собственным словам драматурга, он замаскировал современность таким образом, чтобы оставить читателю-зрителю свободу аллюзий.

Ведь истинная извечная война, интересовавшая О’Нила, та, в которой нет победителей. Иначе говоря, война человеческих страстей. Любовь, ненависть, ревность, месть и венчающая все перипетии смерть — таков удел, выпавший на долю каждого из героев трагедии. Не исключая Лавинию — Электру, заживо похоронившую себя в доме-склепе.

Именно война, несущая смерть, заставила отца и сына Мэннонов задуматься о жизни. Суровому пуританину Эзре Мэннону (Агамемнону) конец войны сулил не просто возвращение к любимой жене, но и внутреннее преображение, переоценку собственных поступков и, в конечном счете, впитанных когда-то пуританских догм, в согласии с которыми жили несколько поколений “охотников за ведьмами”. Но в

пьесе этот пуританский кодекс приравнен к “семейному року”, а рок, как известно, простыми смертными непреодолим.

Пришедший с войны невредимым, Эзра Мэннон умирает в собственном доме, отравленный своей женой.

Острее отца чувствует свою опаленность войной Орин (Орест). Вернувшись с войны с наградой, он волею драматурга произнесет: “У меня было такое странное чувство, что война — это снова и снова убийство одного и того же человека и что в конечном счете я обнаружу, что этим человеком был я сам”. Пророчески-философское умозаключение, читаемое на разных уровнях. Разрушительная сила войны неизбежно оборачивается саморазрушением. Орин — единственный из семьи, кто сведет счеты с жизнью волевым усилием, то есть покончит с собой. Убийство другого — это первый шаг к самоубийству. Ведь всякая война — братоубийство. Это, как мы помним, сказал совсем молодой О’Нил.

В годы, предшествующие Второй мировой войне, О’Нил тяжело переживает происходящие в Европе события. Об этом свидетельствуют воспоминания современников и эпистолярное наследие драматурга. Он не отходит от радиоприемника, яростно реагирует на злое щие перспективы Мюнхенского соглашения.

Гражданская война в Испании и приход к власти Гитлера — весомое основание для пессимизма. “Видимо, Человек окончательно решил себя уничтожить, и это самое мудрое из того, что он может сделать. <...> Мы остаемся обезьянами и все так же лазаем по деревьям и также с них сваливаемся, ничему не научившись”, — с горечью иронизирует писатель.

Единственным радикальным средством очищения мира от скверны, именуемой фашизмом, он видит Второй потоп. “Я не знаю ответа ни на один из мучающих меня вопросов”, — откликнулся он на предложение изложить собственную философию истории.

Возможно, частичным ответом должен был стать эпический по размаху цикл пьес “О собственниках, обокравших самих себя”, не до конца осуществленный, но волей автора уничтоженный.

Из всего цикла сохранились две пьесы.

От редакции. *Эта статья должна была стать частью большой публикации, посвященной теме “Юджин О’Нил и война” и также связанной с нашей рубрикой “Факел Памяти”. Непредвиденные обстоятельства помешали Майе Кореневой закончить свою работу, рассказывающую об отражении Второй мировой войны в творчестве великого драматурга. Мы рассчитываем опубликовать ее в следующем номере.*

Одна из них, “Душа поэта” (1940), на изблюбленную драматургом тему — иллюзия и реальность. Главный ее герой Корнелиус Мелоди свято хранит свое прошлое — участие в борьбе против Наполеона под командованием герцога Веллингтона. Красный мундир одного из драгунских полков герцога да породистая лошадь — весь его романтический арсенал. Но сегодня ему, жалкому содержателю дешевого трактира, они оставлены как насмешка сродни “дикой утке” у Ибсена.

Духовный смысл военного опыта пробудил когда-то в Корнелиусе Мелоди, герое Саламанки и Талаверы, наивно истолкованное самосознание, поднял его на котурны в собственных глазах, но не уравнивал в правах с американцами. От ирландского достоинства, так много значившего для О’Нила, его герою в наследство осталась только “душа поэта”.

В этой пьесе О’Нил в последний раз предлагает нам “эхо войны” уже с точки зрения ее метафизической роли в судьбе одного из его любимых персонажей. Но этот знак войны, имеющей малое отношение к истории США, скорее условный прием, а не философское ее осмысление.

В 1946 году на пресс-конференции, устроенной театром “Гилд”, О’Нил, вопреки всеобщему послевоенному оптимизму, увидел свою страну вновь оказавшейся перед лицом трудноразрешимых конфликтов. Ратуя за душу американца, которой грозит опасность разрушения, он вновь выносит суровый приговор человечеству. “Его (человечество. — *И. Ц.*) давно пора спустить в сточную канаву и дать муравьям возможность попробовать свои силы”. (Слова, которые почти дословно повторяет впоследствии не менее скептически настроенный герой пьесы Олби “Кто боится Вирджинии Вулф”.)

И эта переключка неудивительна — ведь именно в драматургии О’Нила, вобравшего духовные накопления нации, “получили художественное воплощение типично американские темы и конфликты, отразившие коренные противоречия общественного развития США”¹.

¹ Коренева М. Творчество Юджина О’Нила и пути американской драмы. М., 1990. С. 285.



Галина Коваленко

Две книги

Vivat academia, vivat professores!

Валерий Галендеев. Лев Додин. Метод. Школа.
Творческая философия. Издательство Санкт-Петербургской
государственной академии театрального искусства. СПб., 2014. 160 с.

Да не оттолкнет читателя, интересующегося литературой о театре, слишком “ученое” название этой книги! С одной стороны, она принадлежит перу доктора искусствоведения, профессора, заведующего кафедрой сценической речи Санкт-Петербургской театральной академии, с другой — заместителю художественного руководителя Малого драматического театра — Театра Европы, правой руки героя книги Льва Абрамовича Додина. Есть и третья сторона: он любимый педагог многих выпускников академии, в первую очередь тех, кто служит в Малом драматическом театре. Важнейшей особенностью этого режиссерско-педагогического опуса является язык и стиль. Автор обладает тем, что в старину именовалось легким пером. Книга написана изящно, интересно, ее легко читать. Однажды Галендеев назвал свой труд очерком (с. 10). Оговорка или кокетство, суть не в этом. Он широко образован. И если цитирует Данте, Мандельштама, театрические труды Вагнера и Скрябина, Бергсона, Владимира Соловьева, Юнга, Алексея Лосева, то это всегда соотносится с контекстом и логически в него вписывается.

Книга состоит из двух частей: школа и театр Додина до 2004 года, затем период 2004—2013. Исследование основывается на непосредственном участии автора в педагогическом и репетиционном процессе. Галендеев определил роль и значение режиссуры Додина в российском и мировом театральном процессе. Он вполне справедливо обвиняет современников в близорукости: Додин “зачислен в режиссеры социального толка, театрального публициста, певца русской деревни, в то время как единственной волновавшей его крупной темой была человеческая душа. Трудно найти аналогию его универсальному трагизму в сфере театра, <...> хотя в его спектаклях нет эсхатологического содержания (с. 28—29). Емкая и точная характеристика: достаточно назвать его “Бесов”, “Чевенгур”, чеховские спектакли.

Галендеев уделяет большое внимание кон-

тексту вокруг метода и школы, акцентирует внимание на персональном театральном словаре Додина, применяемого им в режиссуре и педагогике. С этим словарем мы встречаемся в книгах Додина под общим названием “Путешествие без конца”¹.

Галендеев считает главным героем Додина “человека страдающего — homo sufferus” (с. 12). Он подробно рассматривает режиссерскую родословную Додина, в которой первое место занимает Станиславский. Это утверждение бесспорно, об этом много говорит и сам Додин в “Путешествии без конца”. Он снимает привычную шелуху с многострального Станиславского и его системы. Говоря о непосредственных учителях Додина — М.Г. Дубровине и Б.В. Зоне, Галендеев называет Федора Федоровича Комиссаржевского, учителя Зона. К этим именам можно добавить Мейерхольда, учеником которого был Дубровин.

Отправной точкой театральной философии Додина Галендеев считает Анри Бергсона, полагавшего процесс основой всего (с.21). Из этого вытекает необходимость сохранения репертуарного театра, театра-дома. К созданию театра-дома стремились многие европейские режиссеры — от Брехта и Стрелера до Брука и Мнушкиной.

Лингвистический режиссерский словарь Додина Галендеев выводит из репетиций. Возможно, непосвященный не уловит разницы между понятиями “эюд” и “эюдное самочувствие”. Или отказ Додина от привычной терминологии — куски, события, эпизоды, которые он заменил на “непрерывное течение жизни”, в основе которого “общность опыта душевных страданий” (с. 32). Чтобы уточнить словарь Додина, стоит обратиться к “Путешествию без конца”.

Участвуя в репетиционном процессе, Галендеев сделал интересные выводы. Приведем один из них. «“Король Лир” и “Жизнь и

¹ Путешествие без конца. СПб., Балтийские сезоны. 2009—2011. Диалоги с миром. 2013.

судьба” репетировались почти одновременно, в результате чего “Король Лир” содержит в своем химическом составе “Жизнь и судьбу”, так же как спектакль по Гроссману в сильной мере несет в себе шекспировское начало» (с. 82). В этом выражается требуемое Додиным “непрерывное течение жизни”.

Будучи педагогом и работая в театре со своими бывшими студентами, Галендеев замечательно о них пишет, иногда, в отличие от своей институтской практики, не чуждаясь панегириков в их адрес. Поскольку у нас Валерием Николаевичем “дети” общие, студенты, я это отлично понимаю, но в данном случае выступая в иной роли, хочу несколько охладить его пыл. Этот пыл я, безусловно, разделяю в случае с Николаем Лавровым, сыгравшим старика Кэбота в трагическом спектакле “Любовь под вязами”. Он успел сыграть эту роль считанные разы, безвременно уйдя из жизни. Мало кто успел его увидеть, это был ввод. Но Лавров действительно “поднялся на самую вершину своего индивидуального творчества” (с. 116).

Будучи блестящим специалистом в области сценической речи и автором трудов, ей посвященных, Галендеев в лице Додина имеет союзника, введшего «запрет на автоматическую речь, зачастую понимаемую, как “человеческие интонации”» (с. 155) В книге уделяется большое внимание акустической сфере спектакля с анализом внутреннего текста. Для Додина и Галендеева спектакль никогда не бывает готовым,

он развивается. Отсюда долголетие лучших спектаклей Малого драматического “Братья и сестры”, “Бесы”.

Говоря о работе над спектаклем “Коварство и любовь” по Шиллеру, Галендеев отмечает, что, применив биомеханику, Додин “попытался выяснить историческую, социальную и, главное, антропологическую механику перерождения романтизма в фашизм” (с. 149). Он рассматривает этот феномен на примере эволюции образа Фердинанда (Данила Козловский). Эта мысль завораживает скрытой параллелью с самоубийствами в бункере Гитлера. На мой взгляд, в спектакле не прочитывается перерождение романтического Фердинанда в фашиста. Им руководят “заблуждения ума и сердца”. Биомеханика в спектакле увеличивает романтический накал, ускоряющий его поступки.

Книга закачивается информацией о репетициях “Вишневого сада”, к которому Додин вновь обращается после двадцатилетнего перерыва. Предсказание Галендеева о том, что этот спектакль ознаменует новый поворот в творчестве Додина, сбылось, и мы свидетели этого события.

Исследование Галендеева, сорок лет связанного творческими узами с Додиным, освещает неизвестные грани его режиссуры и педагогики, о которых мог поведать и подробно проанализировать только сподвижник, каким является автор этого труда.

Голуэй — Пермь, далее везде

Патрик Лонерган. Театр и фильмы Мак-Донаха.

Пермь, 2014. МБУК «Театр “У Моста”».

Перевод с англ. Е.Ю. Мамоновой под научной редакцией В.Б. Шаминой. 368 с., илл. (Театр “У Моста” представляет).

Предисловие С. Федотова. I Международный фестиваль

Мартина Мак-Донаха. Предисловие автора:

Мартин Мак-Донах: Факты и вымыслы.

Выход исследования Патрика Лонергана — логичное продолжение работы театра “У Моста” и его главного режиссера Сергея Федотова, первого в России интерпретатора пьес выдающегося англо-ирландского драматурга Мартина Мак-Донаха (Martin McDonagh).

Книга вышла одновременно с проведением Первого Международного фестиваля Мак-Донаха¹, который проводил театр, и стала дебютом его книгоиздательской деятельности. В предисловии к ее русскому изданию Патрик Лонерган заметил, что первый фестиваль драматурга прошел не в Англии, не в Ирландии, не в США, где он имеет наибольший успех, но в России,

считая это закономерным, ибо “с Мартином никогда нельзя быть уверенным, где ты находишься, — и это хорошо”. Да, это хорошо!

Исследование Патрика Лонергана, профессора Ирландского университета, специалиста по ирландской драме от истоков до наших дней, тонкого лингвиста, отличается философской глубиной и научной добросовестностью. Ему удалось поставить точку над “i” в давних спорах, которые ведутся в Англии и Ирландии по поводу того, является ли Мартин Мак-Донах ирландским драматургом. Он родился в Лондоне, пишет не на гэльском, а на английском языке. В эти спо-

¹ Подробно о нем см.: “Современная драматургия”, № 1, 2015 г.

ры неоценимый вклад внес другой исследователь ирландского театра Финтан О'Тул, назвавший Мак-Донаха “гражданином неизвестной земли, граничащей с Ирландией и Англией, с глубокой культурной и политической близостью к Англии. Это традиция большинства деятелей ирландского театра — Йейтса, Синга, леди Грегори. Теперь эти англо-ирландцы — новый тип характера с доминирующим чувством изгнанничества”¹. Связь с Ирландией у семьи Мак-Донах никогда не прерывалась. С шести лет Мартин проводил лето в деревне Коннемара, откуда родом его отец и куда вернулись его родители, выйдя на пенсию. Почти все премьеры его пьес проходили в Голуэе.

Патрик Лонерган с блеском доказал, что в тематике, языке, создании полнокровных характеров Мак-Донах продолжил традиции выдающихся ирландских драматургов — от Уильяма Батлера Йейтса и Джона Синга до Шона О'Кейси, Брендана Биена и своего старшего современника Брайена Фрила.

В предисловии к исследованию Лонерган отмечает “расхождение между зрительским восприятием и критической оценкой” (с. XXVI), становясь на точку зрения публики и объясняя свою позицию удивительным даром Мак-Донаха сочинять истории. Речь идет об английской и ирландской критике, в России этой проблемы нет. Мы солидарны с героем “Человека-подушки”, который считает, что “единственная обязанность рассказчика — рассказать историю”. Лонерган показывает, что именно талант рассказчика позволяет театру дать множество трактовок пьесам-историям Мак-Донаха. Исследователь подробно рассматривает особенности смехового начала в творчестве драматурга, продолжавшего, с одной стороны, традицию ирландцев Синга, О'Кейси, Беккета и Фрила, с другой стороны, английскую традицию, начиная с Шекспира, посмеяться над ирландцами (с. XXVII).

Впечатляет анализ пьесы “Калека с острова Инишмаан” в целом. Мысль о том, что пьеса — деконструкция знаменитого фильма Роберта Флаэрти “Человек из Арана”, плодотворна. Пьеса реалистична, и как правило, в русских спектаклях преобладает бытовое начало. Критик дает более глубокую интерпретацию. Он человек театра, и его идеи, действенный способ анализа могут помочь развитию режиссерской мысли. Для русских читателей и зрителей анализ “Лейтенанта с острова Инишмор”², пьесы, не сразу попавшей на сцену из-за натуралистического изображения убийств и пыток, по-новому объясняет пьесу. Мы увидели в ней стран-

ное, хотя и притягательное соединение чистого абсурда с реальными политическими событиями, оценили юмор. В палаче и убийце лейтенанте Падрайке угадывается экзистенциальный персонаж Сартра, “человек толпы”, который “боится самого себя, боится своей совести и своих инстинктов, боится свободы и ответственности, боится одиночества и боится перемен, боится общества и боится мира”³. Это, конечно, относится к Падрайку. Лонерган исследует психологию Падрайка как порождение идеи истории борьбы Ирландии за независимость, ставшей “предметом интерпретаций, медитации и вследствие этого — манипуляции” (с. 77). И конечно же, замечание Лонеграна о том, что персонажи пьесы ведут себя как герои блокбастеров и “терроризм и поп-культура не отрицают друг друга, а скорее добавляют друг друга” (с. 96), позволяет по-новому увидеть пьесу.

Автор справедливо проводит параллель между Мак-Донахом и Пинтером. Сравнивая пьесу Пинтера “Возвращение домой” и “Красавицу из Линэна”⁴ Мак-Донаха, он называет обе пьесы “выдающимися историями” (с. XXVIII). У Пинтера персонаж возвращается домой из Америки, у Мак-Донаха — из Англии. Несмотря на разницу социального положения, оба персонажа ощущают себя чужаками. У Пинтера — в семье. У Мак-Донаха шире — на своей малой родине, в комьюнити. С некоторыми моментами анализа “Красавицы” согласиться трудно. Так, героиню пьесы Морин, решившую ради своего женского счастья бросить старую беспомощную мать и в конце концов доведшую ее до смерти, Лонерган сравнивает с Норой Ибсена. Вряд ли это логично. Нора, решив бросить семью, собирается начать новую жизнь; “завтра” Морин неизвестно, но, безусловно, трагично. В ее характере угадываются героини ирландских саг. Но трагедия на кухне не может соперничать с мифологической трагедией, как не может соперничать Морин с героинями ирландских саг. Ее борьба за свободу в отличие от мифологических эпох ведется на бытовом уровне. Шаги Эриний ей будут слышаться до смертного часа. Реквием по-ирландски.

Лонерган тонко анализирует влияние кинематографа на Мак-Донаха. В статьях наших критиков оно, разумеется, отмечалось. Чаще всего писали о творческом влиянии на него Дэвида Линча. Однако городки в духе Твин Пикс, где происходят таинственные убийства, подернуты таинственным флером.

¹ *O'Tool F. Introduction // McDonagh M. Plays: 1. London, 1999. P. IX.*

² “Современная драматургия”, № 2, 2007 г.

³ *Сартр Ж.-П. Размышления о еврейском вопросе. // Сартр Ж.-П. Портрет антисемита. СПб., 2006. С. 163.*

⁴ “Современная драматургия”, № 4, 2000 г.

Американская цивилизованная глубинка — далеко не ирландская, где убийства широко обсуждаются и рано или поздно расследуются. По признанию Мак-Донаха, на него повлияли Теренс Малик и Мартин Скорсезе. В “Опустошенных землях” в финале звучит реплика: “Ад кругом, куда бы ни направился” — она по сути близка ряду персонажей Мак-Донаха, которые, куда бы ни направились, всегда остаются на своем “сиротливом Западе”¹. В фильмах Скорсезе драматурга не могла не привлечь жизнь могущественных бандитов в замкнутом пространстве своего сообщества, как пребывают в своих городках персонажи Мак-Донаха. Знаменитый фильм Джона Форда “Тихий человек”, идеализирующий старую Ирландию, которой давно нет, наваял один из поворотов сюжета “Черепяки из Коннемары”: местные жители продают карты, которые туристическое агентство просит раздавать бесплатно, и всюду торгуют сувенирами из “Тихого человека”.

Безусловно, на художника поколения Мак-Донаха кинематограф не мог не повлиять, но влияние это глубинное, скорее на уровне архитектоники пьес, а вот параллели с таким художником, как Тарантино, которые анализирует Патрик Лонерган, безусловны. Оба — дети века постмодернизма. Оба переосмысливают культурно-исторические ценности, зачастую иронизируя над ними; у обоих мощное смеховое начало, не заглушающее трагедию.

Две последние пьесы “Человек-подушка”² и “Однорукий из Спокана”³ Лонерган объединяет в главе “Драмы мира”. Действие первой пьесы происходит в условном восточноевропейском Каменце, второй — в захолустном американском городке. Лонерган подчеркивает, что “отказ от географической конкретности позволяет взглянуть на ирландские пьесы автора с новой точки зрения. Расизм (“Однорукий из Спокана”. — Г. К.) показан в контексте споров о том, как драматург изображает ирландцев” (с. 132).

Вторая часть посвящена фильмам. Она уступает первой части не только по объему, но и по критическим параметрам. Лонерган делает акцент на анализе киносценариев, недостает образа фильмов. Подробно разбирая сюжетные особенности фильма “Залечь в Брюгге”, обращая внимание на съемки города, на фоне которого разворачивается действие, критик проходит мимо великолепных крупных планов, зачастую противопоставленных разрываемому муками совести человеку, придавленному великолепием архитектуры и пейзажа, усугубляющих его страдания. Привычные городские дета-

ли — проходящие по улицам люди, мчащаяся карета “скорой помощи”, атмосфера съемочной площадки оказываются вне внимания автора. Между тем это особенности эстетики кинематографа Мак-Донаха.

Особое место в книге занимает исследование языка. Одной из сильных сторон научной работы Лонергана является лингвистика. Он дает блистательный в научном и эстетическом плане анализ языка драматурга, что особенно ценно для переводчиков пьес Мак-Донаха, на какой бы язык они ни переводились. Во всех серьезных статьях о драматурге и профессиональных рецензиях на спектакли говорится о языке его пьес. Теперь, наконец, мы имеем квалифицированный анализ языка Мак-Донаха. Лонерган говорит о “искусственном характере его речи”, опираясь на ряд высказываний драматурга, в частности на его заявление о том, что его язык “не тот язык, на котором говорят. Это чудное наречие, но я почувствовал, что оно мое собственное” (с.271). Критик разъясняет, что Мак-Донах “воспроизводит синтаксис” back-to-back [задом наперед] <...> используется этот язык по эстетическим соображениям, а не из стремления к аутентичности” (с. 272). Замечание ценное и точное. Глоссарий, который дается в книге, окажет неоценимую помощь переводчикам и читателям пьес ирландского драматурга в оригинале.

В Приложении содержатся рецензии на спектакли и фильмы и научные статьи, в которых рассматривается творчество Мак-Донаха в свете междисциплинарных исследований: экологии (Карин О’Брайен), постколониализма (Имон Джордан), гендерных проблем (Джоан Фитц-Патрик Дин), эстетики постмодернизма (Жозе Лантер).

Это новый подход к изучению творчества драматурга.

Как переводчик фундаментального исследования Мартина Эсслина “Театр абсурда” я могу в полной мере оценить труд Е.Ю. Мамоновой, взявшей на себя труд и ответственность перевода книги Патрика Лонергана, как и работу научного редактора В.Б. Шаминой.

Выход книги Лонергана на русском языке — важное событие не только в творческой деятельности театра “У Моста”, но и театральной жизни России. Драматургия Мартина Мак-Донаха востребована.

Книгоиздательский дебют театра “У Моста” и его художественного руководителя Сергея Федотова состоялся.

¹ Пьеса М. Мак-Донаха “Сиротливый Запад”. “Современная драматургия”, № 3, 2005 г.

² Там же. № 4, 2006 г.

³ Там же. № 3, 2011 г.

Прощай, Галя...

Когда этот номер готовился к печати, в редакцию пришло горе: внезапно оборвалась жизнь Галины Ефимовны Холодовой. Нашей Гали. Этим ласковым именем ее называли все, кто давно знал, а значит, любил. Другого отношения к ней и быть не могло. Она была удивительно светлым, добрым человеком. И на редкость деликатным: невозможно представить, чтобы она кого-то могла обидеть, даже нечаянно. Хотя очень хорошо видела и понимала людей, знала цену разным человеческим качествам, но никого не судила, всегда старалась понять. У нее был зоркий глаз, наблюдательность, она обладала отличным чувством юмора, с ней хорошо было вместе смеяться. Но умела и по-настоящему сопереживать чужому несчастью, помогать всем, чем могла.

Дочь известного профессора-театроведа Ефима Григорьевича Холодова не колебалась в выборе профессии. Блестяще окончила ГИТИС, аспирантуру, защитила кандидатскую, затем почти два десятилетия работала в журнале «Театр», объединившим вокруг себя весь цвет театральной критики того времени, и была в этом кругу равной среди равных. Ее аналитические статьи внимательно читали режиссеры и артисты, цитировали другие авторы, эти работы включались в монографические коллективные издания.

Первым увлечением Гали был театр Италии, и диссертацию она написала о послевоенной драматургии этой страны. В сферу ее творческих интересов входило многое, она занималась и современной русской сценой, и ее историей. Главным же «предметом» любви на долгие годы, до последних дней стал Чехов. Он был ее кумиром — и как писатель, и как человек. Галину Ефимовну легко представить современницей Антона Павловича, человеком его круга, способным заслужить его уважение и симпатию. Она была настоящим интеллигентом в чеховском понимании этого слова.

Верно служа своему избраннику, Галя не пропускала ни одной заметной чеховской постановки

в Москве, вплоть до студенческих работ, смотрела по нескольку раз, ездила в другие города на спектакли, чтобы запомнить их, обдумать и потом о них написать. Она считала долгом сохранить на бумаге главное, лучшее из театрального опыта наших дней. Тщательно работала над словом, стилем своих статей, внося изменения до последнего момента перед отправкой в печать. Их читают сейчас, будут читать и дальше. Будущие театроведы-исследователи скажут Гале сердечное спасибо за этот труд.

Она пришла в «Современную драматургию» двадцать три года назад и сразу стала незаменимым сотрудником редакции, а ее отдел истории и библиографии — украшением журнала. Невозможно перечислить яркие, запоминающиеся материалы, подготовленные ею, талантливых людей, привлеченных к сотрудничеству ее профессиональным мастерством и человеческим обаянием. Она создавала большие проекты, рассчитанные на целые годы. Среди них в первую очередь следует назвать тот, что был посвящен 150-летию А.П. Чехова: в шести номерах подряд печатались уникальные материалы: пьесы, архивные документы, исследования выдающихся специалистов... И конечно, статьи самой Галины...



Ее последняя работа увидела свет в этом номере. Мы успели обсудить план следующей, которая так и не будет написана... Невозможно представить, что мы больше не услышим красивый, звучный голос нашей Гали, не увидим ее приветливой улыбки. Горько думать об осиротевшей семье. Мы ее хорошо знали: Геннадий, муж, родная душа, верный друг и единомышленник; сын Павел, пошедший по стопам отца и ставший, подобно ему, доктором медицины; невестка Полина, прекрасные внуки — подросток Лиза и маленький Савва...

Людей, подобных Гале, всегда было немного. Сейчас стало еще меньше. Наша потеря невосполнима.

Редколлегия и Редакционный совет



В конце минувшей зимы Российское авторское общество провело у себя на Малой Бронной очередное, первое в этом году заседание драматургической секции при Авторском совете РАО.

Все пункты повестки дня были весьма важны, и два из них касались

новой формы существования "Вестника РАО", посвященного как раз драматургии: "Авторы и пьесы".

Перед началом заседания присутствующие минутой молчания почтили память недавно ушедшего от нас театрального критика Геннадия Демина, прежнего редактора-составителя драматургического "Вестника РАО". Новым редактором-составителем этого вестника-бюллетеня стала Е.А. Ремизова.

О том, какова в дальнейшем будет жизнь этого издания, и шла речь в первой части заседания. Прежде всего, надо отметить, что отныне "Вестник" будет выходить только в электронной версии — на сайте "Интер-Медиа". О том, каков будет облик и перспективы развития электронной версии бюллетеня "Авторы и пьесы" рассказал Е.А. Сафонов, генеральный директор коммуникационного холдинга "Интер-Медиа". На большом экране-мониторе был продемонстрирован веб-дизайн и структура электронной версии "Вестника", навигация, система ссылок, наполнение страниц, связь с другими страницами сайта "Интер-Медиа" и официальным сайтом РАО. Но главные вопросы тех, кто присутствовал на заседании, касались не столько дизайна и даже не столько системы ссылок и гиперссылок, сколько наполнения страниц и разделов.

Конечно, наполнение электронной версии подготавливается редакцией "Вестника" и утверждается в РАО. Но вот что должно войти в этот контент? Какие данные об авторах и их пьесах? Понятно, что относительно выкладки текстов пьес в "Вестнике" вестнике в электронной версии в Интернете общее решение было предсказуемым: полный текст пьесы идет в Интернет только с согласия автора. Но пьесу можно пред-

Авторы и пьесы: "Вестник РАО" в Интернете

краткой или объемной аннотацией, фрагментами текста, статистикой: объем, количество действий, число действующих лиц, сколько мужских и женских ролей и пр.

При уже имеющихся постановках по данной пьесе можно сообщить о числе сценических интерпретаций, предъявить материалы по этим спектаклям, включая фото. А также можно указать и участие в конкурсах и фестивалях — самой пьесы или спектаклей на ее основе...

Понятно, что достаточно масштабным и представительным может быть и набор сведений об авторе (в виде текстов и фото). Зашла речь и о том, что неплохо бы сделать систему гиперссылок — со страницы "Вестника" вестника на страницы, сайты и другие интернет-ресурсы авторов, о которых рассказано в "Вестнике".

Понятно, что объемы сведений и материалов в электронном виде могут быть много разностороннее и объемнее, чем в печатной версии. Проблема лишь в том, с какими объемами смогут справиться члены редакции. И с какой периодичностью они смогут предоставлять новые материалы к размещению на сайте?

Было решено, что помимо текущих, самых важных новостей, которые будут размещаться по мере поступления, основной объем обновления "Вестника" вестника в Интернете будет производиться раз в месяц. Причем Е.А. Сафонов напомнил, что о новостях — действительно важных, о которых непременно надо сообщить, касающихся творчества драматургов — участников "Вестника" вестника и событий театральной жизни, — могут сообщать и сами драматурги и их агенты.

Реплика в сторону: разумеется, тут надо сказать о том, что для многих и молодых, и маститых авторов (не только драматургов и сценаристов, но прозаиков и поэтов) очень важно наличие обеих форм существования периодических изданий и справочников: электронная и печатная версии. Но для авторов драматургических тестов

печатная форма издания особенно важна: у многих театров и продюсерских компаний есть явное предубеждение относительно общения с электронными СМИ и с получением информации через Интернет. Текст пьесы, либретто или сценария, напечатанный в сборнике, альманахе или номере периодического издания, — это нечто неоспоримо материальное, что называется, "взял в руки, имеешь вещь". И это "вещественное доказательство" бытования литературно-драматургического текста сильно воздействует на руководство, литературные отделы, пиар-службы, агентов театров и антреприз. Знаем об этом по опыту работы журнала "Современная драматургия".

Вторая часть заседания фактически происходила из первой и касалась авторских прав и взаимодействия авторов с теми, кто берет их тексты для воплощения на сцене. Этот пункт повестки дня был сформулирован так: "Заключение авторами прямых договоров с пользователями (театрами), проблемы и риски". Сообщение по этой теме сделал начальник отдела по сбору авторского вознаграждения (театральный отдел) РАО Р.В. Полианчик. Тема, естественно, весьма животрепещущая и напрямую затрагивающая большинство участников заседания. Так что короткое сообщение спровоцировало активнейший и заинтересованный, несколько даже бурный обмен вопросами-ответами. Обсуждались типичные случаи давления на автора, навязывания ему договора с односторонними выгодами для пользователя (заказчика), а также истории с несообщением автору о том, что его пьеса взята в работу, и т.д. и т.п. Р.В. Полианчик разъяснил правовые аспекты этих ситуаций, дал необходимые советы и консультации. В ходе разговора было предложено в электронной версии бюллетеня РАО "Авторы и пьесы" давать сообщения о новостях в сфере законодательства об авторском праве и об аспектах его правоприменения. В этой связи Р.В. Полианчик напомнил, что на сайте РАО есть специальная опция — страница юриста-консультанта, где каждый может задать вопрос и получить консультацию.



Современная

In this issue:

Torch of Memory. Dedicated to the 70th anniversary of the Great Victory.

Nuremberg. In the Dock by A. Ignashov. Docudrama about the International Tribunal, which accused the main war criminals of bringing death to millions of people, in 1945-1946.

Echo by S. Pronin. On a farm, miles and miles away from the battlefield, three Soviet POWs toil daily. For them, the war is seemingly over, yet they continue to fight for our common victory.

Victor's Return by M. Apraksina. The main character returns to his native hamlet two years after the war, safe and sound. But his soul is forever crippled, and he can not find a place for himself in peaceful setting.

Defense by A. Remez. This youthful play by an author who died too early reconstructs the events of the fall of 1941, when a heroic battle for Tula was under way.

History. Bibliography

B. Brecht. Poems and diary entries by the great playwright and antifascist, going back to 1944-1947. Articles "The good soldier Švejk against fascism" (I. Proklov), "Echo of war in Eugene O'Neill's creative work" (I. Tsimbal). Reviews of shows about the Great Patriotic war and an interview with the artistic director of the Russian Army Theatre, B. Morozov, who talks about the war theme in the repertoire and new war plays by Russian authors.

Dramatis Personae Contest 2014/15.

Day 3, Day 9, Day 40 by V. Dotsenko. These are the days when the Russians traditionally remember their dead in prayer. The friends of a young musician who died accidentally gather together and try to understand the cause of his death and the degree of their own guilt.

Wild Dances by S. Yuzeev. The comedy takes place up in the mountains, outside a marquee, where a company of provincial bosses is having fun. The characters comprise a servile staff afraid to not oblige their masters and thus fall victim to their wrath.

Motya's Trail by Yu. Kim. A fairy tale with poems and songs about a little girl who, while racing to her grandfather in order to carry out his errand, ran into many obstacles and temptations set up by her enemies, but eventually took the upper hand.

Also published:

Is It Easy to Marry a Man in Penza? by Ye. Isaeva. A lyrical comedy that incorporates interviews with the local citizen.

Lying in State by D. Hyer. A black satire from an American author who mocks the flaws of the native election system.

Critique. Theory

Nine reviews of new shows, based on modern and classical plays. Notes on Moscow tours of the Kolyada Theatre (V. Begunov), NET International Festival (S. Lebedev), interviews with playwright Yu. Kim (S. Novikova), directors B. Yukhananov (T. Kupchenko) and D. Salimzyanov (S. Medvedev), artistic portrait of playwright O. Ernev (Ye. Sokolinsky), and also the ending of G. Kholodova's article about the realization of Chekhov's characters on modern stage.

The issue is completed by G. Kovalenko's two reviews of the new books about playwriting and theatre.



Редакционная
коллегия:

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

Редакционный совет:

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

Над номером работали:

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

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

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

Формат бумаги 70x100/16. Офсетная печать. Объем 31,7 уч.-изд. л. Цена в розницу — договорная.

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

© Москва, "Современная драматургия", 2015

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

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