

В ближайших номерах журнала:

Светлана Баженова "Как Зоя гусей кормила"
 Екатерина Бронникова "За Америку!"
 Наталья Гапонова "Диван"
 Алексей Зайцев "Кофейный блюз"
 Виктория Орлова "Пальто для Горгоны"
 Александр Поздвяков "Батяка"
 Денис Радионов "Водитель лунохода"
 Елизавета Трусевич "В зале есть врач?"

Зарубежная драматургия

Нил Ла Бьют "В темном дремучем лесу"
 Джон Патрик Шенли "Четыре пса и кость"

История. Библиография

Артур Миллер "Осколки"
 Массимо Бонтенпелли "Наша Богиня"
 Эдуардо Де Филиппо
 "Опасно, но не смертельно", "Дженнаренелло"

Подписаться на журнал можно в любом почтовом
 отделении по каталогу

Агентства "Роспечать", индекс 70 946.

Альтернативную подписку ведут:

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

Выписывайте, читайте журнал

"СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ"!

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

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

3 • 2015 Современная Драматургия

Современная драматургия, 2015, № 3, 1-264

16+

Современная

The Globe



ГОД ЛИТЕРАТУРЫ РОССИИ
2015

Драматургия

В НОМЕРЕ:

Пьесы В. ГОРБАНЯ,
 А. ЖАНАЙКИНА,
 С. МЕДВЕДЕВА,
 В. НИКОЛЬСКОЙ,
 Е. ПОПОВОЙ,
 И. ЧЕРНЫША,
 М. ЭШКИНД (ОГНЕВОЙ)

СИРККУ ПЕЛТОЛА
 "В салоне у бабки играл
 фокстрот"
 УИЛЬЯМ ШЕКСПИР
 "Трагическая история
 Гамлета,
 Принца Датского"
 Первое quarto (1603)



3
 июль-сентябрь
 2015



Современная



Драматургия

Редакция:

Н. Мирониченко
(руководитель)
А. Волчанский
(главный редактор)
Р. Болоткин
(зам. главного редактора)
П. Богданова
(отдел критики и теории)
В. Федотова
(заведующая редакцией)
Е. Фролова
(главный бухгалтер)

Редакционный совет:

М. Бартольд
В. Бегунов
И. Болоткин
И. Вишневецкая
Е. Громыко
В. Забалуев
Г. Коваленко
Н. Коляда
А. Коронкин
С. Новикова
И. Райхельгауз
П. Руднев
В. Ритовина
В. Федорова
М. Шпадской

Над номером работали:

обложка — Г. Позмагин
верстка — А. Рыбчиков
корректура — Ю. Евстратова

К сведениям уважаемых авторов: рукописи не рецензируются, хранятся в течение года, но почтой не возвращаются. Инцензуровки 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. Оффсетная печать. Объем 32,54 уч.-изд. л. Цена в розницу — договорная.

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

© Москва, "Современная драматургия", 2015

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

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

In this issue:

Happiness by Ye. Popova. The story of a Jewish girl and other dwellers of a Byelorussian place, whose lives were saved by partisans during the Nazi occupation. By the end of war the main character gets new friends and life's mission.

Folly by V. Nikol'skaya. Two guys and a girl, who have been friends from childhood, are trying to sort out their relationship. As it often happens, an accident comes handy: a misfortune with one of the guys gives a turn to the old-set situation...

Jail Tariff Premium Class by V. Gorban. The action of this satirical dystopia takes place in an imaginary country that goes through hard time. A sacked prison guard gets as a benefit his former position where he starts an unusual business...

Isles of Brilliance by M. Ashkind (Ogneva). A forty-year-old woman, who has been living abroad for years, comes to her native town to visit mom and sister and brother-in-law who took custody of her daughter. A few days together provide a different view of each other.

Battleground by M. Chernysh. Chairman of a big bank, a not-so-young man deeply dissatisfied with his life, is seeking ways to overcome his psychological crisis. He comes across an old friend who gives him an uncommon advice...

Tenant by S. Medvedev. A journalist visiting his former lover meets her neighbor, a young woman, and makes advances until realizing that this pleasant lady is tracking someone across the street whom she plans to kill...

Friend Zone by O. Zhanalidarov. Two couples, overgrown teenagers, seem to be very self-centered: the girls vie for boys while the latter try to settle the score on a boxing ring...

Fruit Trick by A. Korovkin. A provincial governor and his assistant come to Moscow with a bag full of cash for a prosecutor. This triggers some amazing events at the hotel...

Foreign Plays

Fixtrot Playing in Granny's Boot by S. Peitola (Finland). Routine life of a common family where the parents can not and will not pay any attention to their own children.

Critique. Theory

Ten reviews of premieres of modern and classical plays. Talks with L. Ulitskaya, fiction writer and playwright (S. Novikova) and director K. Nersisyan (Yu. Friedstein). Essay by P. Bogdanova about director S. Zhenovach. Critic A. Tarkhanova's thoughts about playwright I. Vaskovskaya, her peer. We continue to publish chapters of The Experimental Dictionary of Russian Plays from the 20th-21st Centuries.

History. Bibliography

Early draft of William Shakespeare's *Hamlet* (First Quarto) translated by A. Korchevsky. The unknown details of writing *Optimistic Tragedy*, a play by V. Vishnevsky, and its production at the Chamber Theatre (V. Gudkova), as well as newly discovered writings by Eugene O'Neill, dedicated to World War II (M. Koreneva). N. Pesochensky reviews the fifth and sixth issues of a documentary digest *Mnemozine*, and G. Kovlenko reviews the book written by A. Katz, a well-known director.

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

3 Современная

июль — сентябрь
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>
Е. Попова	4	Счастье
В. Никольская	16	Глупости
В. Горбань	36	Тюремный тариф премиум-класса
М. Эшкунд (Огнева)	53	Острова гениальности
М. Черныш	72	Поле брани
С. Медведев	92	Квартирантка
О. Жанайдаров	106	Френдзона
А. Коровкин	120	Номер с фруктами
		<i>Зарубежная драматургия</i>
С. Пелтола	145	В сапоге у бабки играл фокстрот
	162—180	<i>Критика. Теория</i>
		В пьесе и на сцене (рецензии П. Богдановой, В. Бегунова, О. Булгаковой, С. Лебедева, Т. Купченко, Л. Касьяненко, О. Фукс)
Л. Улицкая	181	“Мы прощены все...” (интервью С. Новиковой)
К. Нерсисян	185	“Поставить плохой спектакль...” (интервью Ю. Фридриштейна)
П. Богданова	193	Уроки Сергея Женовача
А. Тарханова	197	Любить — значит страдать
	200	Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков
		<i>История. Библиография</i>
У. Шекспир	211	Трагическая история Гамлета, Принца Датского. <i>Первое кварто</i>
В. Гудкова	235	Судьба одного спектакля
М. Коренева	256	Ю. О’Нил и Вторая мировая война
Н. Песочинский	255	Вербатим истории театра
Г. Коваленко	261	“Время собирать камни”
		<i>Хроника. Информация</i>
		207, 263, 264 (“Лавка драматурга”)

На обложке. Театр “Глобус” в Лондоне (гравюра XVII в.) Первое издание “Гамлета” (1603). К публикациям на с. 211—234.

2-я стр. обл. “Москва — Петушки” по Вен. Ерофееву в “Студии драматического искусства”. Постановка С. Женовача. В главной роли А. Вертков. К публикации на с. 193.

Фото М. Гутермана

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

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

Пьесы

Цвета спектра

Итак, уважаемый читатель, перед вами очередной номер “Современной драматургии”, в чем-то похожий на другие, вполне типичный и в то же время особенный, неповторимый, как любая “штучная” продукция. Типичный же потому, что мы как всегда старались отобрать для него лучшее из того, что отыскивали и подготовили вместе с авторами за время подготовки этого номера к печати. На том, как говорится, стояли и стоять будем.

Номер открывает наша давняя знакомая Елена Попова, живущая в Минске. Она не раз печаталась в журнале, ее пьесы переведены на английский, немецкий, польский и даже японский языки, ставились во многих городах мира, а некоторые даже включены в учебные программы белорусских школ. Публикуемая драма “Счастье” рассказывает о судьбе девушки, спасенной партизанами от гибели в начале Великой Отечественной войны. Пьеса могла бы войти в предыдущий номер, посвященный 70-летию Великой Победы, но мы прочитали ее в тот момент, когда юбилейный номер уже был сверстан. А рубрика “Факел Памяти” обрела свое продолжение здесь.

Еще одна наша традиция — поддержка начинающих драматургов. В этом номере дебютирует москвичка Виктория Никольская. Она начинала как поэт, училась в Литинституте на отделении критики, а диплом защитила в жанре киноповести. Знакомство с Валерием Годоровским укрепило ее интерес к сценарному делу, она много пишет для телевидения. А пьеса вроде бы вышла у нее случайно, без всяких расчетов. Видимо поэтому, а может, для подстраховки, она назвала ее “Глупости”: ну какие могут быть вопросы к автору? На самом деле речь там идет о серьезных и важных предметах, и написана вещь хорошо, с женским изяществом и мягким юмором.

Первый раз печатается в журнале и Владимир Горбань. Он тоже недавно занялся драматургией, хотя назвать его дебютантом не поворачивается язык: взрослый человек с большим жизненным опытом. Морской офицер, капитан 3-го ранга, живет в Севастополе, где провел почти всю жизнь (не считая “отлучки” на Тихоокеанский флот). Писать начал после ухода в запас: короткие рассказы-юморески, сценарии в том же жанре для программы “ХА” на РТР. Одновременно увлекся рисованием (прежде всего карикатурой) и добился в этом искусстве немалых успехов, иллюстрировал детские книги, атласы и энциклопедии. Но литературного творчества не бросал, естественным образом придя к жанру комедии. Первым из замеченных опусов оказался “Тюремный тариф премиум-класса”. Владимир послал пьесу на три конкурса и на двух получил премии, например, в Штутгарте. Собирался туда на сценический показ, но не доехал: попал под “крымские” санкции. А немцы, равнодушные к сатире и фарсу, приняли “Тариф” на “ура”.

Следующий “сегмент” нашего основного раздела можно условно назвать “Второй шаг”. Здесь печатаются авторы, недавно явившиеся театральному миру на страницах “Современной драматургии”. Мария Огнева, бывшая актриса из Читы, учившаяся затем в Петербурге, года полтора назад удивила многих коротенькой пьесой “Костик”: двадцать страниц, всего две роли (и обе женские), но рассказанная там история по-настоящему трогала, брала за живое подлинностью чувств. Мы с большим интересом ждали ее следующей работы. И даже с некоторым волнением: ведь нередко “второй шаг” начинающих авторов приносит разочарование: тиражируются прежние сюжеты и приемы при дефиците фантазии и мысли. Но Маша не подвела. Ее “Острова гениальности” — настоящая полноформатная пьеса “для большой сцены”, с подробно прописанными характерами и необычными художественными деталями: здесь и отсылки к “Божественной комедии” Данте, и язык жестов, которым вдруг начинают объясняться персонажи, и внезапное появление инопланетянина в абсолютно бытовой обстановке. А главное, как и в “Костике”, — умение опереживать героям, оказавшимся в непростых жизненных обстоятельствах, перед необходимостью трудного выбора.

Теперь Мария живет в Москве и носит новую фамилию. Мы убедили ее сохранить для публикации и прежнюю: читатель должен знать, с кем имеет дело, и вместе с нами радоваться наглядному росту молодого драматурга.

В одном номере с Огневой дебютировал уроженец Украины Максим Черныш. Он закончил Высшие режиссерские курсы (мастерскую В. Меньшова и Н. Рязанцевой) и даже получил за дипломную короткометражку премию имени Арсения и Андрея Тарковских. Успех имела и его первая пьеса “Пустота” (тоже полемичное название, вроде “Глупостей”). Еще до публикации в журнале она была поставлена в Театральном центре им. Мейерхольда и до сих пор идет с полными аншлагами.

Читатель, несомненно, увидит некоторое сходство “Пустоты” с новой пьесой Максима “Поле брани”: тот же офисный мир, те же герои, работники крупного бизнеса, в чем-то близкие ситуации. Но в новой работе присутствует и другой сюжетный пласт: за реалистической историей открывается фантастика, обладающая в свою очередь чертами гиперболизированной достоверности. Да и сам центральный сюжет выглядит довольно-таки гротескно.

Теперь о наших “старожилах”. Ростовчанин Сергей Медведев не нуждается в особых рекомендациях: как-никак седьмая публикация, начиная с 2007 года. Его пьесы ставятся в России и за рубежом (дебютную “Парикмахершу” недавно увидели в Болгарии). В них всегда есть интересная фабула “с поворотами”, добрый юмор и какая-то особенная личная интонация. Все это присутствует и в новой комедии “Квартирантка”. Криминальный, казалось бы, сюжет о девушке, замысляющей убийство, талантом автора превращен в историю любви.

Олжас Жанайдаров, молодой человек незаурядного дарования, каждый год публикует у нас новые пьесы. С одной из них не так давно случилась неприятность: в невинной кукольной сказочке “Душа подушки”, поставленной московским театром, увидели... даже неловко повторять... пропаганду того самого, чего никак нельзя показывать детям. Конечно нельзя, кто спорит, только мы этого в пьесе никак обнаружить не смогли, как ни старались, даже после изучения опубликованной филологической экспертизы. Правда, потом была и другая экспертиза, тоже вполне авторитетная, с убедительным опровержением первой. Желающие могут найти обе в Интернете и сделать свои выводы.

Мы же остаемся при своем мнении о той злополучной пьесе и ее авторе. Но вот сейчас, кажется, Олжас уже по-настоящему “подставляется”. Строгие моралисты могут найти в его “Френдзоне” немало поводов для претензий. В самом деле: герои пьесы, семнадцатилетние старшеклассники-акселераты, озабочены не учебой и предстоящим ЕГЭ, а исключительно своими интимными отношениями и конфликтами, которые решают подчас довольно неприглядными способами. Они не отрываются от своих гаджетов, речь их замусорена сленгом... ну никак не тянут на образцовую молодежь. Духовное развитие этих мальчиков и девочек явно отстает от физического. Так кому же предъявить претензии? Драматургу, изобразившему вполне узнаваемых персонажей окружающей жизни? Или все-таки обществу, семье, школе? Их вроде бы и нет в пьесе, связи с ними не просматриваются. Это не случайно: таков замысел автора, обозначившего серьезную социальную проблему и говорящего о ней с максимальной открытостью, “на грани фола”. Вместе с ним надеемся на объективный подход.

Ну и “под занавес” номера предлагаем посмеяться над приключениями героев еще одного нашего давнего знакомого, Александра Коровкина. Это единственный в нашей стране драматург, работающий в трудном жанре “комедии положений”, достигший в нем немало мастерства и поэтому весьма востребованный нашими театрами (в этом номере печатается рецензия на его очередную премьеру в Крымской акдраме). “Номер с фруктами”, как и прежние его пьесы, во многом построен на случайных (но абсолютно мотивированных) совпадениях и недоразумениях, приводящих к благополучному финалу. Впрочем, не всех. Здесь снова возникает фигура коррумпированного чиновника, вносящая и в эту развлекательную комедию явный элемент социальной сатиры.

Вот, что мы предлагаем вашему вниманию, дорогие друзья. Таковы цвета нашего сегодняшнего “спектра”. Конечно, это далеко не все. Другие материалы представлены в соответствующих разделах. Читайте и получайте удовольствие!

Редакция



Преодоление пропастей

В середине 2000-х годов в России случился очередной вираж интереса к финскому театру. Во многом это произошло прежде всего потому, что театр Суоми в этот период действительно переживал эпоху расцвета. Возникали совместные межнациональные культурные инициативы и, наконец, существовала целая программа “Семьна воображения”. Многие финские пьесы и мюзиклы были переведены на русский язык, и Россия узнала эту драматургию, которая сочетает в себе острую комедийность и жесткость социальной критики, документализм и сочувственное отношение к героям. Взаимный интерес наших двух театральных систем был тем более ценным, что предыдущим объектом активного интереса русского театра к финскому были пьесы Хеллы Вуолийоки, известной, в частности, своей дружбой с Брехтом, написавшим по ее наброскам знаменитую комедию “Господин Пунтила и его слуга Матти”. В нашей стране в 1950-е годы широко ставилось несколько ее пьес, среди которой наибольший успех имели “Женщины Нискавуори” (памятен спектакль Малого театра с участием В. Пашенной и Р. Нифонтовой). Таким образом, в середине “нулевых” была преодолена пропасть в полвека.

Действительно, финская драматургия, которая, кстати говоря, самым активным образом переводится на все европейские языки (есть целая государственная программа по экспорту культуры Финляндии в другие страны), оказалась сейчас востребованной в российском репертуаре. Целая обойма спектаклей появилась по пьесам Юки Йокела (“Фундаменталисты”), Мики Мюллюахо (“Паника”, “Хаос”¹) и Сиркку Пелтола (“Маленькие деньги”).

В 2014 году Московский Художественный театр провел лабораторию по финской драматургии, где финские режиссеры создавали эскизы по пьесам своей страны. Поводом к одному из эскизов послужила вторая пьеса Сиркку Пелтола, переведенная на русский язык, “В сапоге у бабки играл фокстрот”.

Одна из крупнейших театральных писателей современной Финляндии, режиссер, актриса, ав-

тор более чем тридцати пьес, Пелтола (р. 1960) удостоена множества драматургических премий, много ставится в Финляндии и за рубежом. Живет и работает в Тампере, работает в местном театре. “Я пишу не комедии, я вообще довольно мрачный и минорный человек, — рассказывает она о себе. — Мои истории грустные, но в них находится место и для юмора, и для надежды, потому что без этого жить невозможно. В этой части влияние русской литературы на мое творчество отрицать нельзя. Я читала Чехова, Гоголя, Пушкина, Достоевского, они все оказали на меня свое воздействие”.

Необычное, странное название этой пьесы, безусловно, является идиомой и означает примерно то же, что “сапоги всмятку”. Как большинство пьес Пелтолы, она обращена к семейной теме.

В России мало пишут пьес о проблемах подростков. Эта часть аудитории считается крайне трудной и невосприимчивой к языку сцены. Но это пьеса адресована скорее взрослым, здесь можно многое почерпнуть о характере взаимоотношений между тинейджерами и родителями.

Она про родительскую самоуверенность. Прото, как ребенок пропадает в щели между желанием родителей жестко контролировать жизнь ребенка и их боязнь острых тем, острых поворотов в развитии детского сознания. Родители в пьесе Пелтола живут словно в коконе, в скафандре с тепличной атмосферой, где парадоксальные потребности ребенка, его дикие инстинкты не то чтобы не рассмотрены взрослыми, но это то, “о чем не хочется думать”. В какой-то момент комплексы людей средних лет, желающих прожить остаток жизни в покое, наталкиваются на понимание того, что истинное лицо их детей им неизвестно. Оно полностью заменилось их желаемым представлением о том, как должен выглядеть идеальный ребенок. Финская пьеса — о той разнице, которая существует между “не знать” и “не хотеть знать”.

Павел Руднев

¹ См. “Современная драматургия”, №№ 4, 2007 г. и 4, 2010 г., соответственно. (Ред.)

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Хотелось бы надеяться...

“Вальпургиева ночь” В. Ерофеева в “Ленкоме”

Марк Анатольевич Захаров руководит театром “Ленком” более сорока лет. Это достаточный срок, для того чтобы нынешний зритель не колеблясь ставил знак тождества: говорим “Ленком”, подразумеваем Захаров. Авторская режиссура Марка Захарова — одна из основных составляющих успеха этого театра; другая составляющая — суперзвездный актерский состав: чаще всего мастер привлекал в свой театр актеров, уже громко заявивших о себе, модных и знакомых зрителю звезд.

Приверженец яркой и эффектной театральности, худрук “Ленкома” рисует свои спектакли крупными, жирными мазками. Громкие голосовые и музыкальные акценты, декорации, четко продуманные движения актеров, костюмы — все это обеспечивает оглушительный зрительский успех. Кроме того, острые сатирические выпады, яркие запоминающиеся острооты и небольшие пародийные скетчи всегда были фирменным знаком его постановок.

Однако в течение последнего десятилетия отмечалась определенная усталость, застойность режиссуры ленкомовских спектаклей. В интервью Марка Захарова несколькими годами ранее наряду со словами, что в театре все хорошо — зрительский успех, аншлаги, звучали признания об отсутствии мечтаний и все чаще посещающих депрессиях. Нельзя, однако, не отметить, что интересы зрителя и в данном случае были угаданы генеральной линией развития театра: эпоха острого интереса к политической жизни в стране на тот момент миновала, возврат к вечным, семейным ценностям (об этом, по его словам, он ставил “Женитьбу”) — это именно то, чего на тот момент хотело большинство.

Постановки Марка Захарова, несмотря ни на что, были и остаются очень личными лирическими высказываниями — от его имени и от имени преданных мастеру, много лет работающих в “Ленкоме” актеров. Когда в спектакле “Вишневы сад” Александра Захарова, обратившись к залу, со слезами в голосе говорит: “Это мой дом!” — понятно, что это она говорит не только и не столько от имени своей героини Раневской, но в большей степени от себя, говорит она о родном театре, где прошла вся ее жизнь. В том же спектакле Леонид Бро-

невой (Фирс) тихо и грустно произносит в финале: “Я один остался”. Александр Збруев (Гаев) несколько раз повторяет: “Я человек восьмидесятых годов”. Это о себе. Преданный ленкомовский зритель, прошедший за театром многолетний путь взлетов и падений, понимает, чувствует это.

Однако в последнее время здесь снова что-то происходит, что, хотелось бы верить, станет началом возрождения острого и яркого, настоящего захаровского “Ленкома”.

В прошедшем году Марк Захаров пригласил в свой театр режиссера Константина Богомолова, который выпустил на ленкомовской сцене спектакль “Борис Годунов” с новыми для этого театра, пришедшими за режиссером из МХТ актерами: Игорем Миркурбановым и Виктором Вержбицким. Эти же исполнители участвуют в новой постановке самого Марка Захарова по произведениям Венедикта Ерофеева “Вальпургиева ночь”, причем Игорь Миркурбанов исполняет здесь основную, главную роль — Венички.

Произведения Венедикта Ерофеева, необыкновенно талантливого, образованнейшего человека, никоим образом не вписавшегося в советскую систему жизненных и художественных ценностей, в Советском Союзе не печатались. Они издавались либо за рубежом (здесь следует вспомнить почти совсем забытое слово “тамиздат”), либо были напечатаны уже в постперестроечные годы, когда книги Аксенова и Буковского, Рыбакова и Ерофеева пользовались бешеной популярностью у читателей. В те же годы появилось несколько постановок пьесы Ерофеева “Вальпургиева ночь, или

Шаги Командора”: спектакль Евгения Славутина в Театре МГУ, Валерия Беляковича “На Юго-Западе”, пермском ТЮЗе. С тех пор пьесу не вспоминали: сюжет о помещении инакомыслящего гражданина на перевоспитание в психушку перестал быть актуальным. То, что Марк Захаров обращается к произведениям Венедикта Ерофеева в наши дни, когда реальностью становится возрождение театральной и вообще художественной цензуры, когда государство вновь стремится контролировать творчество художника — знак для общества.

Несмотря на то что название спектакля совпадает с названием пьесы Венедикта Ерофеева “Вальпургиева ночь”, в основу постановки положена в большей степени сюжетная канва его поэмы “Москва — Петушки”. Главный герой, Веничка, после известных неурядиц на Курском вокзале попадает в электричку, движущуюся по направлению к Петушкам, где, как он надеется, ждет его прекрасная “дьяволица”. В поезде и в своих видениях, то ли снах, то ли галлюцинациях Веничка встречает множество любопытных персонажей. И оказывается, со времен эпохи так называемого застоя, с 60—80-х годов прошлого века, практически ничего не изменилось: народ по-прежнему много пьет, пьет преимущественно от бедности (“водка дешевле говядины”), да и выражение глаз осталось прежним со времен написания поэмы: “Зато у моего народа — какие глаза! Они постоянно навькате, но — никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла — но зато какая мощь! <...> Что бы ни случилось с моей страной, во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий, — эти глаза не сморгнут”.

Главные герои произведений Ерофеева — Веничка из поэмы “Москва — Петушки”, Гуревич из пьесы “Вальпургиева ночь” — не являются приверженцами постоянства места и образа жизни, они свободно перемещаются в пространстве и во времени (то ли в собственном богатом воображении, то ли в реальности, которая в произведениях Ерофеева в достаточной степени абсурдна). Не проводя прямой аналогии — ее просто не может быть, — следует все-таки отметить, что жизненный путь актера Игоря Миркурбанова также непрост и непрямолинейен. Учился в нескольких технических вузах, получил профессию дирижера, профессию театрального режиссера (окончил ГИТИС, мастерскую Марка За-

харова); работал в Маяковке, затем в знаменитом израильском театре “Гешер”, вел передачи на израильском телевидении. После всего этого — головокружительный театральный успех в Москве, “Золотая маска” за лучшую мужскую роль (Федор Карамазов в спектакле Константина Богомолова “Карамазовы” на сцене МХТ им. Чехова). Веничка в “Вальпургиевой ночи” — его вторая главная роль на сцене “Ленкома” после Григория Отрепьева в спектакле Богомолова “Борис Годунов”.

В творческой театральной биографии Миркурбанова уже был опыт постановки поэмы “Москва — Петушки” и воплощения на сцене образа Венички на сцене театра “Гешер”. Способ существования актера Миркурбанова на сцене близок к трансу, входя в который, как бы это ни казалось невероятным, актер не теряет контроля над текстом, не теряет связей с партнерами и сценой. Его Веничка “парит” над этими карикатурными персонажами — врачами из психушки, пассажирами электрички, над милыми недалекими ангелами. Миркурбанов, невероятно талантливый, харизматичный, ни на кого не похожий актер, счастливо возник на сцене современного российского театра и заставил восхищаться собой зрителей, критиков, работающих с ним режиссеров. Он не родной, “иной” для “Ленкома” — и это идеальный выбор для роли Венички. Потому что Веничка и есть “иной”.

Из всех других образов, созданных актерами в этом спектакле, можно выделить Виктора Ракова, который в очередь с принятым в труппу “Ленкома” Александром Балугевым играет Черноуса — товарища Венички, в определенной степени единомышленника и собрата по несчастью. Этот персонаж сформирован из разных ерофеевских героев — есть в нем и черты Прохорова из “Вальпургиевой ночи”, и “черноусого в беретке” из поэмы “Москва — Петушки”.

Основных женских образов в спектакле два. Екатерина Мигицко — то ли развратная “дьяволица”, одетая в дешевенькую комбинацию и призывно виляющая бедрами, то ли Царица Небесная, к которой Веня стремится как к спасению, как к спокойному пристанищу своей израненной неприкаянной души. Она недосыпаема, вожделенна и прекрасна и, скорее всего, нереальна.

Александра Захарова играет Зину, также собирательный женский образ: “Вы писатель, а я ваша ненормальная поклонница! —

заявляет Зиночка герою. — Я за вами повлеклась”. В одной из сцен она медсестра психушки, куда попадает Веничка (в пьесе “Вальпургиева ночь” туда помещают персонажа по имени Гуревич), в другой — официантка вокзального кафе, которая взамен вождленного хереса предлагает герою блюдо из коровьего вымени. Зиночка то и дело возникает в его жизни: играет на аккордеоне в электричке, на которой Веничка едет в Петушки к своей недосягаемой “дьяволице”, стирает пеленки его сына, живущего “за Петушками”, — она как будто является земным женским воплощением Веничкиного ангела-хранителя.

Остальные роли в спектакле — яркие эпизоды, скетчи. Незабываемое впечатление оставляют образы двух Митричей — деда и внука (Сергей Степанченко и Дмитрий Гизбрехт). Озорство текста, пересыпанного песенками и прибаутками, часто на грани фола: “Ох, уехал мой автобус...”, но сам Марк Захаров считает (и с ним трудно не согласиться), что неприменение ненормативной лексики в спектакле по произведению Ерофеева было бы предатель-

ством по отношению к автору и его ярким и самобытным текстам.

Жизненный путь Венички — путь неприкаянной независимой души, путь гения, абсолютно свободного от всякого конформизма, который всегда проходил, не заметив, мимо Кремля, но свободно “переплывал Геллеспонт”, оканчивается на фоне декорации Кремлевской стены. Его зарезали люди в сером, с нахлобученными на лицо красными клоунскими носами; в программе значится: “пассажиры, они же убийцы”. Очевидно, теперь уже нельзя сказать, что Марка Захарова как будто не касаются веяния времени и в театре неощутимы влияния извне. Что время спорных, интерактивных спектаклей (как например, “Диктатура совести”), время современной драматургии (в свое время в театре шли пьесы Арбузова и Петрушевской) для “Ленкома” необратимо прошло. Хотелось бы надеяться, что это не так и что вместе с новыми постановками для замечательного театра начнется новый отсчет времени.

Ольга Булгакова

Как на передовой...

“Жизнь одна” по прозе В. Кондратьева и В. Шаламова в РАМТе

Название этого спектакля сегодня, на фоне милитаристской риторики, транслируемой СМИ, звучит почти как вызов: “Жизнь одна”. Спектакль о прошлом весь пропитан предчувствием будущего — предчувствием войны. О ней говорят случайные попутчики, ее запахом уже повеяло в безмятежном летнем воздухе, она поселилась в “нехороших” глазах людей, в которых проглядывает близкая гибель.

За пару месяцев до 70-летия Победы на Маленькой сцене РАМТа появился спектакль, который далек от пафоса настолько, насколько это вообще возможно. Узкое пространство — последняя пядь театральной земли. Шесть актеров на четырнадцать персонажей: Алексей Мишарин, Татьяна Веселкина, а четверо — Юрий Трубин, Изнаур Орцуев, Анастасия Прокофьева, Александра Аронс — буквально вчерашние выпускники Алексея Бородина (именно они приняли на себя основной “бой” за души зрителей). Никаких пространств для маневра, переодеваний, перевоплощений — накинул пиджак на гимнастерку, вот тебе и перевоплощение. Никаких прикрытий — как на передовой.

Владимир Богатырев, ученик легендарного Зиновия Корогодского, и сам уже давно мэтр, соединил “лейтенантскую прозу” Вячеслава Кондратьева (“Асин капитан”, “На станции

Свободный”, “Не самый тяжкий день”) и “Колымские рассказы” Варлама Шаламова (“Серафим”, “Мой процесс”, “Сухим пайком”, “Надгробное слово”, “Ягоды”). Два потока, на которые разлилось народное море — брошенные в лагеря и брошенные в топку войны, соединились в этом спектакле. И тот, и другой поток был пересушен и отравлен бесчеловечной реальностью, уравнявшей жизнь и смерть. По Шаламову, “человек счастлив своим умением забывать. Память всегда готова забыть плохое и помнить только хорошее. Хорошего не было на ключе Дусканья, не было его ни впереди, ни позади путей каждого из нас. Мы были отравлены Севером навсегда, и мы это понимали”. Вячеслав Кондратьев воевал подо Ржевом, был ранен, снова воевал и снова ранен, комиссован по инвалидности. Варлам Шаламов, “троцкистский шпион”,

“антисоветчик”, впервые сел в 1929-м, в 37-м получил новый срок, в 43-м — третий. Сограждане по родине, по времени, сородичи по писательскому признанию, искусственно разделенные в жизни, Кондратьев и Шаламов встретились в одном спектакле и даже в одних и тех же персонажах.

Молодой человек в поезде разговорился со случайной попутчицей, и эта встреча без продолжения оказалась для обоих моментом истины. О чем обычно говорят молодые люди во время случайной встречи? Да обо всем на свете. Но знойным летом 41-го люди с душой и совестью говорили о войне, торопясь выговориться, заговорить свой страх перед неизведанным. Молодой человек сошел на станции и вдруг увидел страшную картину: серое море зэков, передвигающихся на коленях, “чтоб не сбежали” — одной каплей такого же моря мог быть его отец-инженер. “Как же ты воевать-то будешь, с такими мыслями?” — казалось бы, более нелогичного вопроса, чем задала парню случайная сердобольная женщина, которая помогла ему прийти в себя, и придумать нельзя. Тем более что оба не знали — до войны оставалось девять дней. Но точнее вопроса и быть не могло — многие шли воевать за Родину, которая только что прошла сапогом по их семьям, их судьбам.

А молодой человек из кондратьевского рассказа “На станции Свободный” наденет пиджак поверх гимнастерки и обернется шаламовским зэком-философом, возможно, как раз тем самым отцом — он сел за то же, за что и Шаламов: за признание Бунина великим писателем (Юрий Трубин даже внешне похож на молодого Шаламова). И будет развивать философию абсолютной свободы,

свободы зэка, вызванной предельной притупленностью чувств, когда жизнь перестала иметь хоть какую-то ценность, сильно уступив в цене куску хлеба или сигарете.

В спектакле Владимира Богатырева лагерь и война, любовь и смерть спрессованы с невероятной плотностью. Снят пиджак — и ты уже лейтенант, который возвращается недолеченным из госпиталя в часть сквозь мокрый лес и стучится, чтобы переночевать, а дверь открывает твоя первая, мимолетная, школьная, давно забытая любовь. Юрий Трубин, Изнаур Орцуев, Анастасия Проккофьева замечательно играют в этом странном любовном треугольнике то, как оттаивают души, как догоняет прошлое, принося с собой, казалось бы, такое ненужное сейчас, на краю почти гарантированной гибели, чувство вины, непоправимой утраты. А вместе с ним — восстановленную полноту жизни, точно успел примириться перед смертью с лучшим другом.

Владимир Богатырев поставил спектакль о поломанных жизнях, но сохранившихся душах — не отравленных, не сломанных, не подвергшихся коррозии: своего рода не-“обыкновенную историю” в предлагаемых обстоятельствах обыкновенного ада. Точно отвергая две сегодняшние парадигмы — либо пафосно, с госразмахом гордиться своей историей, либо проклинать все, что в ней было, режиссер идет третьим путем, вынося обвинительный приговор системе и оправдательный людям. На них одна надежда. “Жизнь одна” означает здесь еще и — честь одна, достоинство одно. Сохранить их теперь трудно, но не труднее же, чем тогда — точно взывает к современникам режиссер и его молодая команда.

Ольга Фукс

Застывший крик

“Самоубийца” Н. Эрдмана

в “Студии театрального искусства” п/р С. Женовача

“Самоубийца” поставлен к серьезному юбилею — СТИ исполняется десять лет. Важная дата для студии и для любого театра в целом. Студийность, предполагающая свежесть театрального языка и поиски нового, осталась самым важным качеством этого особенного московского театра, экспериментального и традиционного одновременно, существующего только в ему одному присущем ключе, единственного и неповторимого на московской театральной карте. Признанный театральный мастер обращается к социальному театру, ставя современного зрителя перед бездной недавней истории.

Здесь не заигрывают с открытостью перед публикой и не демонстрируют закулисные тайны, не используют модные и показавшие свою эффективность театральные методы — не устраивают читок и не организывают школ и клубов, просветительских лекций, не создают круглосуточных кафе... Между тем, СТИ работает в столь искомом многими театрами лабораторном ключе, ища новый язык для нового материала. И этим новым материалом становится материал старый и забытый, а на самом деле еще до сих пор не открытый. Неожиданная линия мальчиков из “Братьев Карамазовых” Достоевского, или нецененный роман “Захудалый род” Лескова, или повесть “Три года” Чехова и его же “Записные книжки” (все равно что поставить “Телефонную книгу” или “Книгу о вкусной и здоровой пище”).

Для лабораторной работы тут не ищут лиц со стороны, а обходятся собственными богатыми силами, проистекающими из привычки творить сообща — ведь вместе еще со студенческой скамьи — и умением искать вдохновение, для чего часто ездят “на место действия” находящихся в работе романов. В этом подлинная студийность и подлинное своеобразие театра под руководством Сергея Женовача.

Каждый раз ищется особенный способ существования актера в тексте, а точнее — взаимодействия с текстом. Кем нужно быть по отношению к нему: существовать внутри или рассказывать, соблюдая дистанцию? Настоящим прорывом стали чеховские “Записные книжки” и “Река Потудань” по Платонову, контрастные постановки. Платонов, рассказанный изнутри, из пространства “сокровенного человека”, и реализованная задача поставить на сцене сам творческий процесс, когда персонажи — вовсе не живые люди, а вдруг рождающиеся образы, бесплотные духи творчества. Становится понятным движение к “Театральному роману” М. Булгакова, где творческий процесс описан изнутри театральной формы, ощущения театральности, с которым рождается драматург.

Сергей Женовач любит ставить прозу, объясняя, что она дает ему свободу, большое дыхание. А вот пьесы — чтобы они были “настоящие”: нужно, чтобы драматург не рассказывал историю, а писал, создавая новый тип театра.

Решение поставить к десятилетию театра пьесу, а не прозу обращает на себя внимание. Выбрана, конечно, особенная пьеса. Драматурга-новатора 20-х годов Николая Эрдмана.

Но не самая яркая и новаторская из его двух (“Мандат” и “Самоубийца”). “Мандат” гораздо авангарднее и новее по своему строению, там больше формальных поисков, он организована как сплав конструктивистско-лефовских приемов с традициями русской классики; новый, современный тип драматургического языка стоит там на первом месте. Недаром “Мандат” стал одним из главных спектаклей Мейерхольда. “Самоубийца” — отход к русской классике. Гоголевские и Достоевские цитаты не просто легко считываются — они жирно подчеркнуты. Все эти “пострадаю за всех”, как и сам сюжет доведения до самоубийства с целью повлиять на общество, — сплав “Преступления и наказания” с “Бесами”, романом-предчувствием о русской революции. Мотив призрачной власти жертвы: “В Кремль позвоню, скажу, что я Маркса читал и он мне не понравился”, парад лиц — подкупщиков, соблазняющих написать смертную записочку в их пользу — из “Ревизора” Гоголя. Так же как и сама предсмертная записка — вариант просьбы Бобчинского сообщить о его существовании царю. Даже две дамы, помешанные на любви и мечтающие о лучшей жизни в окружении белья и обстановки, — тоже оттуда. Хотя еще скорее — из мейерхольдовского спектакля, в котором тема эротизма и жадности любви стала одной из основных. Как будто драматург перед лицом той непостижимой реальности конца 20-х годов, которая открыта его взору, пасует и говорит, что постичь русскую катастрофу можно только вместе с русской классикой, берет ее в союзники перед открывшимся ужасом пореволюционной реальности и укрепляющихся в ней тоталитарных сил. В “Самоубийце” меньше действия, много монологов главного героя, где он резонерствует — автору ничего не хочется выносить в подтекст, главные мысли — о якобы подлом и таком естественном желании человека жить. Невероятная затянутость всего второго акта, в котором очень мало действия и много речей. В сущности, весь он — набор монологов. Сначала вереница комических и сатирических речей на прощальном банкете, потом — на похоронах. В середине и в финале два больших и очень важных монолога Подсекальникова. В этом акте дано высказаться всем, как будто театральная сцена — единственное место, где еще можно человеку высказать сокровенные мысли. Театральная

игра — как единственная свобода, а потому перед лицом грядущего онемения не нужно дополнительной игры и формальных изысков, а только повод выйти к рампе перед зрителем. Немая сцена в пьесе Гоголя и спектакле Мейерхольда, у Эрдмана отсутствующая, но связь с которой ощутима в тексте, в контексте реальности 20-х годов обрела особенные обертоны смысла. Немота стала поразившей общество болезнью, немота стала ощущаться как финальный аккорд всякой общественной деятельности. Как тут не вспомнить и судьбу самого Эрдмана, арестованного за политические басни и после этого навсегда замолчавшего. Пьеса “Самоубийца” — последнее излияние тоскующей души перед погружением в вечную тьму. “Ты чья? — Подсекальников. — Ты страдала? — Я страдала!” — слова эти звучат дважды, сначала вполне серьезно, насколько могут серьезно восприниматься слова не слишком образованного и не особенно тонко чувствующего обывателя, отнюдь не погруженного в глубины духа. Это особенный род “маленького человека”, который даже еще меньше, чем “маленький человек”. Этой пьесе, своего рода тоже “шепоту общенности”, как называется в пьесе цель “общественной” записки самоубийцы, не было дано быть осуществленной на сцене, хотя пьесу оценили и хотели поставить многие: и Мейерхольд, и Станиславский, и театр Вахтангова.

Сергей Женовач, ставя “Самоубийцу” сейчас, удивительно попадает в нерв времени. Сейчас, чтобы понять, что происходит, будто бы снова надо разговаривать с классиками, с великой литературой. Как тут не вспомнить Константина Богомолова и его социальные спектакли, основанные на темах и образах Достоевского (“Карамазовы”), Пушкина (“Борис Годунов”) и Уайльда (“Идеальный муж”). Женовач берет пьесу о безнадежности в момент увлечения общества “великим прошлым”, “сильной страной”, возврата к изоляционизму и огосударствлению частной сферы жизни, в момент попыток идеологизации искусства и вмешательства в творческие процессы, когда слова вновь стали значить больше, чем слова, а люди добровольно и радостно отказываются от права мыслить — их головы не выдерживают свободы. Режиссер Женовач оживляет текст, диагностирующий реальность почти столетней давности, о которой казалось, что ее повторение невозможно.

Один из первых показов пришелся на

Восьмое марта — еще неделя не прошла со дня убийства Бориса Немцова. Мост, заполненный цветами, и недавний траурный митинг — эти попытки во что бы то ни стало быть услышанными, быть живыми, произносящими собственные слова, настаивание на своем существовании и важности людей, которых вновь решили объявить несуществующими: “В настоящее время... то, что может подумать живой, может высказать только мертвый” — как особенно трагически-колко прозвучала эта фраза в театре. Всплыли и другие животрепещущие темы — “эротизм” Калабушкина и “влюбленность” в него Егорушки, обретающего вдохновение для произведений-доносов.

Визуально спектакль очень сдержанный, напоминая фотографии-сепии. Но это не проявление стильности — это прошлое, бережно восстановленное по старым фотографиям. Сценография Александра Боровского — два ряда дверей, заполняющих сцену по горизонтали и вертикали, заставляет главных героев все время быть на авансцене. И это соответствует задаче драматурга — вывести под свет софитов тех, кто отодвинут эпохой за пыльные шкафы в комнаты-конурки. С самого начала персонажи расставлены по отдельным клеточкам-комнаткам коммунальной квартиры. И только старые, потертые на разный лад двери “с судьбой” и памятью о лучшей жизни еще напоминают об их индивидуальности. Семья Подсекальниковых — одна из многих, одна из тех, кто живет по соседству. За дверями ничего нет, это конструкция, в которой вполне условно существуют актеры. Художник и режиссер, создавая эту сценографию, напоминают о легендарном мейерхольдовском “Ревизоре” с его темами зеркальности, безличности, потери себя в искривленном пространстве. Но здесь есть память и о другом “Ревизоре” — Игоря Терентьева. Одна из дверей — почти что посередине — в сортир. Именно сортир был представлен на сцене у авангардного режиссера. Сортир — знак комического, традиционно выражаемого через телесный низ, и в то же время настоящий центр квартиры, не менее взрывоопасное место, чем коммунальная кухня. И правда, ведь вся история Семена Подсекальникова в духе Гаргантюа и Пантагрюэля завязывается из-за желания отведать ночью ливерной колбасы.

Напрашивающегося жирного быта в спектакле нет. Персонажи, столь ярко нарисованные драматургом, обладающие весьма ко-

лоритной речью, созданы актерами не методом проживания, а на дистанции остранения. И тонкое цветовое решение работает на этот стиль. Персонажи одеты только в черное и белое. Что касается семьи Подсекальникова, то она скорее раздета, чем одета. Почти все время на сцене Семен Семенович (Вячеслав Евлантьев), Мария Лукьяновна (Евгения Громова) и Серафима Ильинична (Анастасия Имамова) проводят в дезабилье. Они — бесплотные духи новой реальности. В противоположность им “интеллигентны” облачены в элегантные наряды по моде. Эти не могут смириться с собственным отсутствием в новой жизни социалистического строительства. И живут они выше, в соответствии со статусом — на втором этаже.

Главный представитель этого слоя — Александр Петрович Калабушкин (Алексей Вертков) обрисован почти демонически: хриплый голос, гипнотизирующая улыбка и элегантная пластичность, этакий хлыщ, мелкий бес этого мира. Именно он превращает самоубийство Подсекальникова из нелепого предположения напуганной жены в серьезное и обязательное к исполнению дело и устраивает тотализатор с записками. По его наущению начинают осаждать Подсекальникова многочисленные обиженные новой жизнью люди. В том числе и рупор “интеллигенции” Гранд-Скубик (Григорий Служитель). Этот бес покрупнее Калабушкина. Его пластика тоже отчасти из немого кино, с его подчеркнутой преувеличенностью жестов и мимики, яркой, почти танцевальной пластичности. Как театральный резонер классицистического театра, он проговаривает свои намерения-ремарки вслух. А именно желание “заронить червячка” — чтобы примеру Подсекальникова последовали более достойные и заметные кандидаты. Любовница Калабушкина в исполнении Марии Шашловой также выведена из сферы грубого комизма (у Эрдмана эта роль для корпулентной особы, одним своим видом опошляющей попытки Калабушкина рисоваться). Она настоящая соблазнительница, тонкая и опасная, не зря именно она спаивает Подсекальникова на прощальном банкете, чтобы он не сбежал. Однако хоть тема продажи души и обрисована отчетливо, обвиняется в преступлении не только интеллигенция.

Вячеслав Евлантьев играет Подсекальникова в соответствии с пьесой этаким Хлестаковым, который за свой триумф, правда, должен заплатить смертью. Его грандиозной мечтой становится не высший петербургский свет, а бейный бас — очень большой музыкальный инструмент. Масштаб этой мечты в спектакле подчеркнут появлением духового оркестра. Это что-то такое по-настоящему большое и яркое в его мелкотравчатой жизни. Владелец наивного и открытого лица, на котором проступают все эмоции, Подсекальников Евлантьева немного походит на наивных борцов за идею, если бы у таких людей вообще были идеи. Между тем, он не так уж и невинен. Его грубость с тещей и женой, мелкая тирания делает этот образ далеким от идеального. Мария Лукьяновна, жена Подсекальникова, у Евгении Громовой — замученная женщина, наполненная страхами. Так же как и ее мать — комическая старуха Серафима Ильинична в замечательном исполнении Анастасии Имамовой. Это женщины-страдательницы, защитницы: недаром на них спроецированы, хоть и в комическом ключе, образы Девы Марии и серафимов.

Желание Подсекальникова обрести вес, твердое место на земле воплощается “окончательным местом” в гробу. Гроб идеально входит в дверной проем его комнаты и полностью заполняет пустое пространство. Однако мнимый покойник не выдерживает и кается. Впрочем, функцию свою он идеально выполняет. Появляется настоящая жертва — Федя Питунин. Впечатленный речами Гранд-Скубика, он стреляется по-настоящему. Сообщение о настоящем самоубийстве приходит извне — актер-вестник находится в проходе зрительного зала. Так эхо трусости и человеческой несостоятельности главного героя действительно отзывается в обществе. Переноса главное событие финала в зрительный зал, режиссер делает акцент на том, что события на сцене — эхо нашего общего прошлого, недавней жизни бабушек и дедушек, их подневольного выбора в страшных условиях террора. Прошлого, которое так упорно хотят забыть или вообще не заметить.

Татьяна Купченко

Туда — сюда

“Современная идиллия” М. Салтыкова-Щедрина в “Мастерской Петра Фоменко”

Вечный российский сюжет о страхе, о всесильном оке соответствующих органов, засилье полиции, несвободе граждан, вынужденных “годить”, скрывать свои убеждения, по мнению театра, вновь стал актуальным.

Театр как будто возвращается к старому, забытому стилю и языку. К тому, что уже было когда-то, когда искусство боролось за свою независимость от власти. Сейчас оно вновь начало сопротивляться ей и об этом заявлять, тем более что появились реальные поводы: зажимы свободы художественного высказывания в связи с фильмом “Левиафан”, новосибирской постановкой оперы “Тангейзер”. Случаи эти широко освещены в печати, поэтому не будем на этом останавливаться. Но именно на них следует реакция со стороны либералов, к коим причисляет себя основная часть художественной интеллигенции.

Спектакль Евгения Каменьковича необычен по стилистике. В нем яркая выразительная пластика. Есть гротескные сцены, особенно во второй части, превосходна сцена с Фаинушкой (Моника Санторо), она поставлена и сыграна гротескно. После фоменковского поэтического лиризма этот спектакль поражает сарказмом и остротой. Каменькович тут как будто получил какой-то допинг, стал говорить язвительно и едко, сменив палитру красок. Еще совсем недавно он интересовался проблемами эстетического отношения искусства к действительности и стоял на стороне художественного аристократизма Набокова, поставив его “Дар”, где воспел гениальность, духовную утонченность и все возвышенные свойства представителей ушедшей навсегда культуры. А еще раньше ставил усложненную модернистскую прозу Джойса. И вдруг как будто неожиданно поменял вектор интересов.

Эта постановка близка последней постановке С. Женовача по пьесе Н. Эрдмана “Самоубийца” (рецензия публикуется в этом номере). Женовач и Каменькович выбрали созвучные общественному моменту литературные произведения. Они оба именно и исходят из этих потребностей общественного момента, как они его понимают. Это после всяких субъективистских исповедей и лирических признаний поколения А. Васильева и К. Гинкаса, которое чуть старше поколения Ка-

меньковича и Женовача, неожиданно воссоздавших театр вновь мужественный, мужской, резкий в своем социальном посыле.

В начале спектакля режиссер выстраивает символический образ болота, где живет Премудрый Пескарь (Михаил Крылов). Вся эта интермедия с болотом — образ, конечно, не столько лобовой. Но не в этом дело. А в том, что режиссер хочет назвать вещи своими именами. Мир Премудрого Пескаря воспринимается аллюзионно. Это извечная картинка российской действительности, зловещие реалии которой повторяются из века в век.

Вот что интересно — тяга к мужественной объективности сопровождается теперь изощренностью художественного стиля, который, во всяком случае прежде, этой объективности вовсе не соответствовал. Мужественное и объективное шестидесятничество тоже было связано с аллюзионностью и острой актуальностью в постановке социальных проблем. Но изощренность художественного стиля была в большей степени свойственна не искусству шестидесятника Ефремова или даже Товстоногова, а тем самым субъективным режиссерам более молодого поколения, кои обладали большим, чем шестидесятники, богатством творческой фантазии и воображения.

Г.А. Товстоногов в 1970-е годы поставил спектакль в “Современнике” по тому же произведению Салтыкова-Щедрина, которое в инсценировке С. Михалкова называлось “Балалайкин и К”. Там играли два превосходных актера И. Кваша и В. Гафт. И играли, помнится, не вставая с кресел, по крайней мере в первой части. Это был точно и умно разработанный психологический дуэт. А в спектакле Каменьковича психология обострена, можно сказать театрализована, введена в яркую форму пластического и звукового рисунка. В этом нет товстоноговского правдоподобия и психологической объективности. Две скользкие, извивающиеся фигуры — Глумова (Федор Малышев) и Молчалина (Сергей Якубенко) — как прозрачные тени

мечутся в пространстве, выделявая невероятные позы и принимая странные позы. Рисунок смятения — так можно было бы определить его существо. Рисунок нервный и весь в извилинах, как будто корчится раненое животное, убегающее от преследования.

При этом во всем — комизм на грани гротеска: у сыщика-хамелеона с трудновыговариваемой фамилией Кшепшицьюльский (Игорь Войнаровский), у всей служивой своры, начиная от Балалайкина (Дмитрий Захаров) и заканчивая Редедей (Владимир Топцов). А также у фигур молчаливых соглядатаев без лиц и на ходулях: двигается одно только гороховое пальто, шныряя тут и там, к ужасу Глумова и его приятеля.

Под звуки странно вьедливой песенки (группы “АукцЫон”) с постоянно повторяющимися словами “туда-сюда” вся картинка Петербурга XIX века, как не без иронии указано в программке, предстает неким вечным городом, в котором тут и там мечутся темные си-

луэты соглядатаев. А просвещенная публика, читающая книги (вначале в комнате Глумова стоят стеллажи с множеством книг, потом, когда страх усиливается, они постепенно исчезают, оставляя стены голыми), вынуждена жить с постоянной оглядкой.

Мир поляризовался, словно говорит этот спектакль. И опять оказались не со своей страной, а против нее. Мы — против. Мы готовы к бегству. Таков финал.

Каменькович в этой постановке вспомнил о наших прежних опасениях и нелюбви к системе подавления и преследования за инакомыслие. Эти воспоминания в тех, кто пережил соответствующие периоды нашей истории, оказываются еще живы. И все же остается сомнение. А может, история не повторяется? А если повторяется, то в виде фарса, как сказал один известный марксист? И наши страхи, и готовность к бегству — это тоже только фарс? А суть в чем-то другом? Поживем — увидим.

Полина Богданова

Год, когда он умер

“Юбилей ювелира” Н. Мак-Олифф в МХТ им. А. Чехова

О “Юбилее ювелира” уже принято говорить как о своего рода парадоксе: к своему 80-летию Олег Табаков выбрал пьесу пусть антрепризную, но не развлекательную, а о смерти и безысходности, а в качестве ее постановщика — Константина Богомолова. Но для худрука МХТ и “Табакерки” это оказывается логическим завершением трилогии, в которую складываются богомоловские же “Чайка” и “Год, когда я не родился”, где у него и роли тоже жизнь итожащие, и эстетика спектаклей тому подобающая. А что такой текст к круглой дате, так тут и название все окупает.

“Юбилей ювелира” — пьеса британской актрисы и драматурга Николы Мак-Олифф о последних днях разорившегося золотых дел мастера. У Мориса Ходжера терминальная стадия рака и ему нанимают профессиональную сиделку, для которой такая работа — отнюдь не “низкое коварство полуживого забавлять”.

А позабавить в “Юбилее” есть чем — текст нашпигован искромётными репризами, и попади иному в руки, шумный бы вышел бенефис! Но Богомолов из всего арсенала острот и броских фраз потрафляет публике лишь одной в фирменном табаковском стиле. Сиделка (Дарья Мороз) и пациент пробуют действие различных препаратов — вот-вот наступит срок, когда потребуется мгновенно и без побочных эффектов облегчить боль. Не радужная совсем перспектива и подана она соответственно. Актеры просто сидят за столом — ни шприца, ни укола, ни даже имитирующих его

жестов. Но “морфий попадает в кровь. Морфий обнимается с кровью. Кровь разносит морфий по дряхлому телу, словно талый снег” — сменяются белые титры на черных экранах. После в комнату-коробку входит жена (Наталья Тенякова) с вопросом: “Чем это вы тут занимаетесь?” “А мы тут морфием балуемся”, — в ответ мурлычет Табаков, на мгновение снимая напряжение на сцене и в зале. И это — редкая “минутная слабость” на весь полуторачасовой спектакль.

По этой вот схеме и в таком вот режиме он и проходит: три актера статично и отстраненно ведут застольные беседы в коробке, представляющей комнату с аскетичной обстановкой (сценография Ларисы Ломакиной). Главная “мебель” в доме четыре плазменных экрана, суть же телевизоры — символ мещанского достатка, то и дело поднимающиеся или опускающиеся в ка-

честве четвертой стены да и сценического занавеса тоже. На них транслируют виды комнаты — лица крупным планом и с разных ракурсов, на них так же проецируется явно уже авторский текст самого Богомолова: “Начало” (пролог к спектаклю), “Начало конца” и наконец “Начало конца начинается”. Незатейливая, на первый взгляд, словесная игра — принцип, по которому режиссер и далее нагнетает атмосферу, сгущает смыслы: “Память — это клетки мозга. Рак умножает клетки. Рак умножает память. Память — это опухоль”.

Ведь “Юбилей ювелира” — это еще и спектакль о памяти: что нам остается от всей жизни в ее конце и что в итоге останется от нас после. А 89-летний Ходжер дожил до этого возраста, похоже, лишь потому, что в молодости ему королева Елизавета пообещала явиться на чай. Но — через 60 лет. Врач не обещает ему и пары месяцев, но ему нужно чуть больше — дотянуть именно до срока обещанного чаепития.

А в перерыве между двумя встречами — якобы состоявшейся и вроде бы обещанной — и прошла жизнь супругов. Ведь жена его Кэти не верит в историю с Елизаветой — накануне коронации молодого, никому еще не известного ювелира якобы вызвали во дворец что-то поправить в короне. Ходжер разговаривал с юной на тот момент пока еще принцессой и даже станцевал с нею. Елизавету сыграла Мария Фомина, и все подробности этой встречи проходят перед зрителем на экранах как кадры черно-белой кинохроники. Затем они условились еще и выпить чаю, но попозже — через шесть десятков лет. Но Кэти убеждена, и это мучает ее все годы — муж провел время на стороне, а для оправдания мало того что выдумал такую небывальщину, так еще и поверил в нее сам. И живет, жив до сих пор этой верой и надеждой. А больше ему ничего и не осталось — даже сын уехал в Новую Зеландию и никогда не звонит. Тогда чопорная, ни разу не улыб-

нувшаяся сиделка (“Смотри, она у нас всего пару часов, а шутки мои уже понимает”. — “А почему не смеется?” — “Я сказал: понимает”) предлагает переодеться в королеву и предстать перед умирающим ювелиром.

Но кто же является наконец к нему — сама королева, сиделка или переодевшаяся супруга (а на сцену выходит Тенякова в костюме “под Елизавету”), так никому и не ясно. Да и сама встреча в Букингемском дворце уже под сомнением. “Смеется память — смеется опухоль” — вспыхивают титры, а четырехкратно умноженное на экранах лицо улыбающейся, еще юной королевы превращается в зловещий негатив. Рентгеновская маска смерти и — привет с того света от Энди Уорхола. После чего: “Приходит смерть, и приходит тишина. Молчит стол. Молчат занавески”...

Это “театр швами наружу”, как отозвалась о спектакле Дарья Мороз, в подтверждение своих слов к тому же выносящая на сцену и укладывающая спать поролоновую куклу вместо пациента. (Табаков в этот же момент спокойно скрывается за дверью и после возвращается, “просыпаясь”.) Театр, “обдирающий до сути” и человеческое естество, и смысл его существования, где “смерть — самое лучшее, что может с вами случиться”, — как напоминал Константин Богомолов в своем спектакле “Лед”. Тема эта кочует из его постановки в постановку, словно повторяя его любимое изречение Ницше, что главное — умереть вовремя. И новых истин, как и приемов, в “Юбилее ювелира” Богомолов не открывает, лишь тщательнее, без эрничества и злобы дня, выкристаллизовывает и отшлифовывает то, что было найдено и опробовано в спектакле “Год, когда я не родился”. Но тут это еще и способ показать талант большого артиста, точнее артистов — Табакова и Теняковой, во всей его чистоте и богатстве. Без штампов, наигрышей и вне привычных амплуа. Название пьесы на это тоже как бы намекает...

Сергей Лебедев

Зачем обрезать деревья

“Black&Simpson” по письмам Г. Блэка и А. Симпсона в театре “Практика”

“Помоги мне найти способ простить тебя”, — написал в начале этого века фермер Гектор Блэк заключенному Айвану Симпсону. Завязавшая переписка длится до сих пор, а ее двенадцатилетний отрезок, вместивший в себя историю о преступлении и прощении, представил на сцене столичной “Практики” актер и режиссер Казимир Лиске.

«“Black&Simpson” — так могло бы называться печенье, или конфеты, или компьютерная игра» — сообщается в программке спектакля. Да так мог бы называться дешевый виски! В котором и утопил бы свое горе безутешный фермер. Впрочем, это уже американская история на русский лад, и подобное кино не без скандала и без “Оскара” недавно вышло в отечественный прокат. А Гектор Блэк нашел в себе силы отправить письмо в тюрьму, а шесть лет спустя отправиться туда и лично, да еще с женой, чтобы еще раз взглянуть в глаза убийце своей дочери Айвану Симпсону. Впервые их взгляды встретились на суде штата Теннесси 20 ноября 2000 года, когда тому огласили пожизненный приговор по нескольким статьям сразу — “грабёж”, “изнасилование”, “убийство”, “содомия”, “некрофилия”.

Перед спектаклем в “Практике” его зачитывает Казимир Лиске — об этой трагедии он услышал по радио во время поездки по Штатам, нашел сначала автора-журналиста, а затем и героя его передачи Блэка. Фермер передал ему пачку писем, сложенных в убывающем по датам порядке. И так же их прочитав, выпускник отделения режиссуры и сценографии Дартмуутского колледжа и Школы-студии МХАТ построил свой спектакль в обратной хронологии.

“Дорогой Айван!” — задушевно начинает Дмитрий Брусникин, выйдя из-за кулис в джинсовой рубашке и штанах с подтяжками; на его партнере Антоне Кузнецове — синяя роба. У них по равной пачке конвертов из крафтовой бумаги, письма из которых они читают по очереди, каждый поначалу на своей половине, затем подсаживаясь рядом, по-приятельски заглядывая в послание через плечо. На сцене — простая деревянная скамья, разделенная вертикальной перегородкой. То ли вросший в помост крест, то ли нары... Впрочем, об этом позже.

В мае 2013-го Гектор Блэк только отметил свое 88-летие, как его жену Сьюзи окончательно разбил паралич. В ответ Айван пишет простые слова поддержки как от себя, так и от имени Господа Бога — он любит их. Необычный синтаксис письма — короткие фразы, где “плюс” вместо знаков препинания и предлогов и дефект речи актера, напоминающий иностранный акцент, привносят в короткое послание изрядную долю искренности. А вот фермер делится и маленькими радостями жизни — компьютер, например, для него настоящее чудо, он научился управлять шрифтами и по случаю прихода весны шлет Айвану письмо

зеленого цвета. Недавно у него гостила знакомая из Франции с шестидесяти с чем-то летним сыном, которого Гектор видел лишь новорожденным — он познакомился с ее семьей еще во время Второй мировой, и прибыл к ним не в качестве туриста...

Одних этих фактов биографии Блэка хватило бы для большого традиционного американского романа. А частности из жизни 50-летнего, на момент премьеры, Айвана — для криминального боевика: родился в психушке, вырос на улице, где чем хуже, тем лучше, и по тяжести преступлений он в округе быстро всех переплюнул. Но их общая драма — убийство Патриции, их общее дело — работа по преодолению себя, примирению и прощению. Им необходимо завершить гештальт — сказали бы про этот случай психологи определенной школы. Другие присоветовали бы каждому хорошего психоаналитика. Но эта пара предпочитает обходиться без посредников — общаясь напрямую, они совместно пытаются сломать стену недоверия и непонимания, впустить в свою и жизнь и душу другого человека, чтобы избавиться от боли и вины, от гнева и тяжести греха. И сделать это на языке простых, подлинных чувств.

На этой долгой, пока жив кто-то из них, дороге все чаще и чаще случаются озарения. “Я не плохой человек — просто я совершил плохой поступок” — наконец Айван, не находивший в себе никаких человеческих достоинств (“Я прошу Бога показать мне, что я совершил в моей жизни, но это всегда пустота”), начинает принимать себя как личность. А в одном из писем, анализируя свое положение, ему приходит и такая аналогия: “Деревья обрезают для лучшего урожая? — спрашивает он у Гектора. — Вот и я такое дерево”. Фермер в ответ пишет о “великих духовных силах” — вере, надежде, любви, из которых любовь больше, а надежда важнее, потому что дает нам “этот вкус к жизни” — “очень важно поддерживать в себе этот огонь живым”.

Оттого скамья в “Black&Simpson” порой напоминает верхнюю часть креста, и актеры, восседая на его перекладине, вначале смахивают на этаких ангелочков. Потом, противостоя по обе стороны вертикали — ангела и беса, а уж в конце...

Кульминационная точка в спектакле — 2007 год, когда адресаты встретились в тюрьме. И эта дата высвечивается неоновым на правом краю скамьи. Разговоры о свиде-

нии, забегая “вперед-назад”, они вели долгих четыре года — важность этого тет-а-тета понимал каждый, но каждый ощущал и свою моральную неготовность к нему. Затем Гектор ослеп на один глаз и решил увидеть Айвана, пока совсем не потерял зрение. Собственно, весь этот отчасти сентиментальный рассказ выше — последствия той встречи.

До этого переписка носила весьма напряженный характер. Под стать ей изменилась и атмосфера спектакля — счетчик начал отмаывать время до рокового ноября 2000-го, актеры принялись расхаживать по периметру уже и не сцены, а словно бы камеры. То и дело возникают шумовые и визуальные эффекты, голоса и цветовые пятна: Айван до суда — наркоман со стажем, не брезговал ничем, а под конец страдал еще и галлюцинациями — слышал приказы “дьявола, который есть легион”. Так Антон Кузнецов, закатив глаза под вертикальным светом лампы, монотонно пересказывает тюремные заключения и предшествующие ему преступления своего персонажа.

Нервно вышагивает и Дмитрий Брусникин — в душе его фермера, всю жизнь возделывавшего свой сад, вдруг появилась пустыня. И он, и его погибшая дочь вели столь праведную жизнь, что, казалось, никак не заслужили такого наказания. Напротив, Провидение должно лишь было уберечь от бед.

Но где справедливость? Поэтому он не пытается скрыть свой гнев и предупреждает Айвана в одном из писем о невозможности прощения — он лишь хочет знать о последних часах своей Патриции.

Пусть несколько сумбурно, под шум, свет и гам, но в спектакле показывается то смятение, которое испытывали герои в начале этой истории. А ее обратный ход, исключив катарсис, лишней раз подчеркивает, что не все еще окончено — жизнь идет, продолжается и переписка (к тому же Гектора Блэка легко отыскать в “Фейсбуке” и затеять свою). Одно очевидно — преграда между двумя чужими друг другу людьми сломлена, зарыт топор войны или еще какое там у них орудие.

А при слове “орудие” и пазл складывается — стоит вспомнить картину Гранта Вуда “Американская готика”. Это один из самых узнаваемых и пародируемых образов американского искусства XX века. На ней пара суровых фермеров в старомодной даже для той поры одежде — картина писалась в 1930-м — напряженно застыла на фоне своего дома. Мужчина сжимает в руке, словно оружие, вилы-трезубец. Вот как еще, без богословского подтекста, можно трактовать сценографию “Black&Simpson” — из двоих по крайней мере Гектор Блэк отвоевал свое, его вилы воткнуты в землю...

Сергей Лебедев

Маски Гоголя

“Женитьба” Н. Гоголя в Театре Наций

Правду сказать, когда я узнала, что в “Женитьбе” Театра Наций играет Ксения Собчак, я подумала: масскультура берет свое. Конечно же — медийное лицо. Персонаж с громкой и скандальной репутацией. Стало быть, театру нужна касса и привлечение публики. Но на деле все оказалось глубже и серьезнее.

Когда начался спектакль, сразу возникло ощущение чего-то необычного и остроумного. Вот вышла Ксения Собчак (сваха) в гламурном костюме, обтягивающем ее длинные ноги, с каким-то замысловатым головным убором на голове. Сваха не сваха, а что-то от современной предприимчивой аферистки, такая и сеансы магии может давать с гарантией 500%, как пишут в несерьезных рекламных газетках (впрочем, где сейчас серьезные?), и гадать, и вообще черт его знает чем еще заниматься. А если надо, и ситуация обострится, то может и револьвер выставить и дать несколько залпов, от которых, впрочем, никто не умирает, ведь это все же коме-

дия. По некоторым репликам и реакциям Собчак чувствуется, что она понимает, что играет. Чувствуется ее отношение к образу, она не перевоплощается, как это положено по законам традиционного психологического театра, а держит свой образ на некоторой дистанции. Так играет не только Собчак, но и другие актеры.

Вот, например, Виталий Хаев (Кочкарев). Обычно режиссеры задаются вопросом: а чего это Кочкарев суетится, где мотив его странной и страстной энергии, с которой он пускается в трудное предприятие женитьбы Подколесина? Да еще и у свахи перебивает инициативу? В какой-то момент Кочкарев,

присев на корточки и слегка задумавшись, очень искренно признается, что и сам не знает, почему это он во все это бессмысленное дело ввязался. То есть мотива нет. Персонажи здесь движимы не столько какими-то внутренними мотивами, сколько некими внешними шаблонами. Или, как сказано в программе со слов режиссера Филиппа Григорьяна, — “стереотипами массовой культуры”. То есть Григорьян погружает гоголевских персонажей в архисовременный контекст, который панорамой проносится по заднику сцены: мелькают манящие виды городов мира — Парижа, Дели и, конечно, Москвы с ее вечно красными кремлевскими звездами. Вся сцена светится ядовитыми химическими психоделическими цветами. Кочкарев в бешеном азарте поглощает белый порошок, который клубится огромным облаком по всей сцене. Ну и так далее. То есть приметы нашей гламурной жизни, так манящей скромных российских обывателей со страниц глянцевого журналов, налицо. Эти персонажи, созданные утрированными преувеличенными средствами, — некие маски, а не люди (в смысле опять же технологии создания, то есть с живанием во внутренний мир и всяческими мотивировками, о чем уже говорилось). А персонажи массовой культуры именно таковы — маски, герои шаблонов и стереотипов, моды и трендов, всяческой подражательности.

Вообще Гоголь в этом спектакле вдруг оказался автором, близким русскому авангарду, который у нас в свое время был вырезан на корню. Такое возникло ощущение, что это именно авангард. Мы, то есть наш театр, как будто нагнал идущую далеко впереди европейскую сцену с ее абсурдизмом, Пинтером и иже с ними. И такое ощущение возникло не только на этом спектакле. Но и, например, на “Самоубийце” Сергея Женовача, который поставил пьесу русского авангардиста Николая Эрдмана. Вообще театр наш, как видно, оживился. Взял какое-то новое дыхание, что от радно и, конечно, вселяет надежды.

Но еще раз о персонажах массовой культуры. Их изобразить можно только в стилистике авангарда (абсурда). А не в стилистике психологического театра, который уже остался в прошлом. Вот этим спектакль и замечателен. Он решен в точной стилистике, соответствующей и автору, как это ни покажется странным, и современности. Что касается автора, то обращаешь внимание на то, что все гоголевские презабавные реплики, сочный язык, неожиданные метафоры и смешные алогизмы тут

звучат удивительно естественно. Потому что это опять же не психологически мотивированная речь с подтекстом, а каскад острология и остроумия, с помощью которого только и можно охарактеризовать всех этих утрированных персонажей типа Жевакина (Сергей Пинегин), у которого на голове надет шлем астронавта — круглый прозрачный шар и костюм тоже в “космическом” стиле (художник по костюмам Галя Солодовникова). Белый комбинезон, похожий на те, которые надевают космонавты. Кстати, почему именно такой костюм? Что он, собственно, собой выражает? Он особенно ничего не выражает, просто смешно и неожиданно, и смешно именно тем, что к бывалому моряку Жевакину никакого отношения не имеет.

Костюм Яичницы (Олег Комаров) — в стиле современных омовцев. Пузатый серого цвета военизированный китель, который делает Яичницу похожим на большую грушу: маленькая головка и огромный живот. Это очевидный намек на известный современный типаж. Кстати, этот “типаж” в самом финале, уже после того как Подколесин выпрыгнет в окно, подьдет к дому Агафьи Тихоновны на большом бронированном автомобиле и всех, то есть тетку и прислугу, угрожая автоматом, поставит к стенке с поднятыми вверх руками, и с помощью этой нехитрой по сегодняшним временам силовой операции увезет невесту к себе.

А прыжок Подколесина в окно тут изображен с помощью мультипликации. Маленькая фигурка падающего человечка стремительно летит вниз, имитируя полет с высоты небоскреба. Подколесин (Максим Виторган) тут тоже маска. Черные огромные круги вокруг глаз придают лицу немного мрачное клоунское выражение. Актер играет с помощью выразительной мимики, которая передает нерешительность и страхи этого человечка. Собственно, кроме нерешительности и страхов у этого Подколесина и нет других характеристик. Да они и не нужны, ибо это и есть маска.

По-своему очень выразителен Анучкин (Антон Ескин). Он, как и Яичница, отнесен к разряду военных. Только трудно сказать, с какой именно войной его можно ассоциировать. Да, впрочем, это и неважно. Высокий человек с лысой, покрашенной черной краской головой — на фоне черной кожи особенно выделяется яркого красного цвета

язык и белые зрачки глаз. Несколько мрачноватая фигура, отдаленно напоминающая Фантомаса. В сочетании своей мрачности с нелепостью представлений о том, что невеста должна знать по-французски, выглядит комично.

В спектакле интересна роль тетки Арины Пантелеймоновны (Анна Галинова), роль сыграна сочно и комично. Режиссер изобразил Арину Пантелеймоновну хозяйкой забегаловки, в которой готовят шаурму. Огромный муляж шаурмы возвышается над столом в типовой кухне. Арина Пантелеймоновна, одетая в современном безвкусном народном стиле, вернее, при полном его отсутствии, когда расцветка широкой юбки в клетку соединяется с аляповатой кофтой в цветочек: вполне узнаваемый типаж женщины из городского простонародья, которое является самой массовой, устойчивой и предпринимчивой группой современного общества. На таких, как говорится, земля держится. Вернее, держится наша нехитрая производственная сфера по обслуживанию элементарных потребностей населения.

Племянница Арины Пантелеймоновны Агафья Тихоновна (Анна Уколова) тоже современный типаж. Девица, каких много, с простоватой и узнаваемой наружностью и ухватками, претендующая на некоторую гламурность. Вместе с тем, в ее речах, обращенных к Подколесину, слышатся вполне человеческие нотки, потребность в счастье, как она его понимает, вернее как понимает его современная масскультура.

В целом надо сказать, что это очень удачная постановка. Гоголю, его стилистике найден аналог, уходящий своей традицией в авангард 20-х годов (хотя вполне возможно, сам режиссер об этом и не думал, просто так получилось). Вместе с тем все помещено в современный контекст и содержит много сегодняшних ассоциаций. Даже разговоры персонажей о департаменте и чиновничьих рангах перекликаются с атмосферой и проблемами современной деловой офисной сферы. А служанка азиатской наружности в забегаловке Арины Пантелеймоновны Дуняша (Сэсэг Хапсасова) ассоциируется с актуальной для населения темой гастарбайтеров.

Полина Богданова

“Седьмая” мировая

“Хармс. Мыр” по произведениям Д. Хармса в “Гоголь-центре”

Способы сотворения мира по Хармсу — это попытки “рассказать, описать, нарисовать, протанцевать, построить”. Добавить к ним “пропеть” — получится хармсовский “Мыр”, каким его уже увидел молодой петербургский режиссер Максим Диденко сотоварищи. Ключевое здесь слово, впрочем, “увидел”. Вот уже какой спектакль подряд он сочиняет на “революционном” материале почти вековой давности и последовательно проводит в них идею “видения”, как ее понимал русский авангард той поры.

Видения не как обладание зрением, а восприятие окружающего мира и представление оно во всей его бесконечности. Не случайно и одна из последних работ Диденко, перформанс со студентами мастерской Дмитрия Брусникина по картинам М. Ларионова и Н. Гончаровой в Боярских палатах СТД, называется “Второе видение”. А в своей постановке на площадке “Гоголь-центра” он к тому же отталкивается и от мысли Наума Клеймана о том, что “искусство, в отличие от науки, рассматривает мир не по частям, а целиком. И миссия искусства — вернуть человеку архаичное целостное восприятие мира”.

И собственно миниатюра Даниила Хармса “Мыр” — об этом. Хотя в спектакле она так

целиком и не звучит — из текстов последнего обэриута, что давно и на слуху, и на сцене, в ход пошли немногие из популярных, к примеру “Четвероногая ворона”. Пошла она буквально на палках-костылях и впроброс — актеры произносят текст между делом, готовясь к следующему, более эффектно продуманному номеру. Такими же необязательными, как “Ворона”, вставками здесь выглядят и “анекдоты” про Пушкина, пропетые ряженной в гейшу актрисой (Ян Гэ) в худших, не в ущерб, но абсурда ради, традициях пекинской оперы. Зато случай из жизни Толстого (“Вот я наделал кое-чего и несут теперь всему свету показывать”) и выглядит толстым намеком на тонкие материи: у появившегося на короткое время нагого актера на

причинном месте — вращающийся черный куб. Что еще можно расценить и как привет от Казимира Малевича, друга и наставника Хармса, писавшего, что “всякая форма есть мир”. К слову, использованы в спектакле и “Разговоры” Леонида Липавского, дружившего с “чинарем Даниилом” и записывавшего фразочки и диалоги за ним и их общими приятелями. А злключения Пакина и Ракукина (Риналь Мухаметов и Михаил Тройник — пожалуй, самый яркий дуэт в этом “Мыре”), “скрещенные” постоянным соавтором Диденко драматургом Константином Федоровым с “Историей Сдыгг Аппр”, расцветают чредой головокружительных кульбитов с пренебрежительным у Хармса членовредительством, и своими трюками, подобно метеорам, прошивают насквозь всю постановку.

Все это к тому, что расхожий хохм от Хармса и многочисленных подражаний о “веселых ребятах”, ему же до сих пор приписываемых, у Диденко ждаты не приходится. Или они представлены в совсем ином ракурсе. В целом же набором эффектных, но стилистически трудно стыкующихся друг с другом номеров — цирковых, по большому счету, аттракционов “Хармс. Мыр” и смотрится. При этом, несмотря на важную вокально-музыкальную составляющую (а на сцене и живой оркестр), назвать его мюзиклом, как номинировавшийся на “Золотую маску” спектакль петербургского ТЮЗа им. Брянцева “Ленька Пантелеев”, или, учитывая замысловатую хореографию, балетом-ораторией, как “Конармия” с “брусникинцами” на сцене столичного ЦиМа, сложно. Разве что панк-рок-ораторией. Зато, учитывая особую приязнь композитора Ивана Кушнира к группе Limp Bizkit, к нему бы подошел слоган “Только хардкор (а лучше — хармскор), только олдскул!” И решенный все в той же, хорошо уже узнаваемой в спектаклях Диденко эстетике музыкально-пластического театра “Хармс. Мыр” как нельзя более близок к концепции исторического вечера обэриутов “Три левых часа”, согласно которой каждый элемент спектакля независим и самоценен. А появление такого мультижанрового произведения в репертуаре “Гоголь-центра”, где уже поставлены “Охота на Снарка” и “Пробуждение весны”, кажется вполне логичным. Да и кому как не молодым актерам “Седьмой студии”, с их выучкой и возможностями, освоить весь массив трюков и разнообразие вокальных партий? С уже упомянутыми “брусникинцами” из Школы-студии МХАТ, чьи способности встроиться в любой сложности формат ус-

пели приобрести полумифический размах, Диденко и так уже посотрудничал плодотворно: спектакли по Ларионову — Гончаровой и Бабелю тому пример. И “Седьмая студия” этот марафон отыгрывает ярко, слаженно и — с честью.

Собрать же пусть не в сюжет, но хотя бы скрепить разрозненные “части Мыра” в некий условный концепт постановщик решил при помощи журнала “Чиж”, чьи персонажи — профессор Трубочкин (Андрей Болсунов) и Федя Кочкин (Майя Ивашкевич) — берутся ответить на все возникшие вопросы и попутно провести читателя (и зрителя) по тем страницам, где некогда печатался сам Хармс. Впрочем, из детского его наследия здесь только “Удивительная кошка”, та самая, порезавшая лапу — очередной дивно выстроенный вокальный номер. Трогательный, завораживающий в своем пластическом решении — поющие актеры, распрямляясь и падая на планшет, выпускают из рук тут же взлетающие черные шарики. И очень ироничный: до этого прозвучали “Я долго смотрел на зеленые деревья” и “Тихо дремлет океан”, после которых создатели спектакля одним широким жестом не только смазали складывающееся было впечатление о писателе как тонком философствующем лирике, что также отчасти верно, но и обнажили прием — вот, дескать, как да из какого сора...

А спектакль, как это заведено уже у Диденко и компании, состоит еще из аудио- и визуальных цитат и реминисценций. Костюмы в стиле комедии дель арте, выбеленные лица и взбитые прически — своеобразный оммаж и Мейерхольду, к которому наш режиссер весьма неравнодушен, и экспериментатору Бобу Уилсону, не так давно поставившему хармсовскую “Старуху”. (Отдельные мизансцены и работа со светом здесь также напоминают уилсоновский стиль.) Еще здесь ближе, географически и по времени, работа Виктора Рыжакова с “Пьяными” Ивана Вырыпаева, у которого и самого-то заимствованных у Хармса приемов не счесть. Пара вежливых милиционеров словно бы сбежала из богомолвских “Карамзовых”, а там в свою очередь — парафраза из “Заводного апельсина” Стенли Кубрика. И в таком графически выверенном, четко выстроенном спектакле порой и текст излишен — вываливающихся старух самого Хармса легко узнать без слов и в гриме: ближе к финалу разрозненные до

этого части декораций собираются в единую конструктивистскую ступенчатую постройку — то ли пьедестал почета, то ли трибуна-мавзолей, с которой, в очередной раз прокричав “На баррикады мы все пойдем! Подайте пострадавшему чреслами за родину!” Алексей Алексеевич (Евгений Даль) катится вниз, а за ним кувыркаются и другие актеры.

Такой автореферентный язык спектакля выходит за рамки разговора о театре, как это было в “Леньке” (театре и живописи), как во “Втором видении” (живописи, музыке и литературе), как в “Конармии” — на разговор об искусстве в целом, и отсылка к Клейману тут неспроста. Так, видеопроекции на задник — супрематические полотна в движении. И в мизансценах также немало хорошо считываемых

аллюзий на шедевры авангардистов. Вот, к примеру, девочка на шаре, которая в контексте спектакля по Хармсу получает уже его расширенную трактовку: “Постепенно человек утрачивает свою форму и становится шаром. И став шаром, человек утрачивает все свои желания”. Не случайно затем у профессора Трубочкина шар уже водружается на место головы.

В голове же зрителя вся эта пестрая мозаика хармсовского мира, где соседствовали “дивный винегрет, паштет из селедки, чай с подушечками, журнал с Пикассо и, как говорится, чекан в зубы”, должна в итоге сложиться в единую картину, в которой важен не сюжет, а содержание. И — внутренняя свобода, а ее в новом спектакле Максима Диденко с избытком.

Сергей Лебедев

Рисунки на теле и на душе

“Татуировка” Ю. Тупикиной в агентстве “АРТ Комьюникейшн”

Первый вариант этой пьесы был опубликован в авторском сборнике Юлии Тупикиной (книжная серия “Я вхожу в мир искусств”) в начале этого года. Помог сложить сборник и подсказал автору тему и мотивы пьесы “Татуировка” Максим Рейно, переводчик и организатор международных проектов в сфере театра и драматургии (наш журнал писал о его акциях). Недавно Рейно открыл международное литературно-драматургическое агентство “АРТ Комьюникейшн”. Его цель — осуществление цивилизованных технологий в продвижении современных пьес на сцену и во взаимоотношениях российских и зарубежных (прежде всего славянских) авторов с театрами. Но Рейно задался и другой целью: почему бы литдрамагентству самому не воплотить пьесы на сцене?

Так и возник этот сценический проект “полного цикла”: от предложения драматургу интересной идеи до премьеры. Пока оттачивался окончательный вариант пьесы, Рейно под эгидой агентства “АРТ Комьюникейшн” собрал международную постановочную группу: российских режиссера, композитора, художника, мастера по свету Ивана Морозова и видеоспециалиста из Словении Томислава Гангла (в своей фирме “Гангл-продакшн” он и создал для спектакля 3D-видеокульт и тату-слайдфильм); провел актерский кастинг.

В затененном пространстве сцены начинает звучать “психоделическая”, или, если сказать помягче, “медитативная” музыка (композитор Иван Ерофеев). Тьма сменяется синевато-холодным сумраком, в котором высвечиваются три пустых стула. Снова мрак, а в следующей вспышке света на стульях оказываются мужчина, подросток и некая дама. В новых вспышках света меняется их

взаимное размещение на сцене. А вслед за этим световым и пантомимическим прологом начинается новый — 3D-видеоинсталляция. Собственно, это великолепно придуманый компьютерный мультролик. В некоем кубе из серых кирпичей изнутри что-то бьется и рвется, а потом кирпичи, рыча и содрогаясь, впускают нас внутрь тайного объема. А там, раскинув руки и ноги, как в знаменитом “квадрате-круге пропорций” Леонардо да Винчи, некая нагая фигура заключена в двойной обруч-колесо: в таком тренируются космонавты и летчики и выполняют трюки циркачи. Из каких-то деталек и проводов складываются два странных аппарата; жужжа словно осы, они подлетают к нагой фигуре... и начинают покрывать ее татуировками.

Затем, уже в полном свете, начинается основное действие. Но и теперь, как в первом “сумрачном” прологе и в 3D-мульте, основная световая гамма — холодная, синеватая. Общаясь между собой и перемещаясь по сце-

не, персонажи передвигают легкие экраны. И не “выходят в двери”, а заслоняются экранами. Экраны сдвигаются, а за ними — никого... Уходя, персонажи “проходят сквозь стены”. Ибо они не переходят из одного помещения в другое, а перемещаются от одной вспышки памяти к другой. Потому что перед нами не натуральное пространство реальной жизни, а невещественные пространства подсознания и памяти (художник Богдан Флягин). Они не менее реальны. Но путешествия по ним прихотливы, нелинейны и не требуют материальных границ и вещественных обозначений.

Мужчина, Евгений? и его сын-подросток Семен — на приеме у психолога (той самой вальяжно-доброжелательной дамы). Они пытаются с помощью специалиста разобраться в своих отношениях. Преодолеть нарастающий конфликт — обоюдную неспособность понять и услышать друг друга. Поводом к конфликту (вернее, к тому, что он перешел в открытое противостояние) стало неожиданное желание мальчишки сделать татуировку. Отец — против. Он считает татуировки вредным делом. Но на все возражения, просьбы, приказы и вопросы у сына один аргумент: “Мое мнение имеет значение?!” Там, в прежде пройденных “островках памяти” — развод родителей, твердолобое давление отца, желание мальчишки “быть как все”, и его неслышанная жажда ласки и понимания, и бунтующее одиночество отца, которому тоже нужно понимание и ласка...

Юлия Тупкина написала лаконичную и ясную пьесу о цене отчуждения, о ценности взаимного душевного отклика, о важности и необходимости взаимопонимания поколений, особенно в семье. О том, что путь к утраченному под напором возрастных изменений и житейских обстоятельств душевному родству невероятно труден. Он требует душевного сотрудничества, обоюдного умения услышать другого и преодолеть свои стереотипы и заблуждения. Это путь взаимного прозрения.

Перед постановщиком Максимом Солоповым и актерами стояла сложная задача: со сценическим и 3D пространствами надо было органично соединить третье — зрительный зал. Ибо через интерактивное общение к сцениче-

ским событиям подключаются зрители (руководимые “психологом”). Сперва это “игра в вопросы и ответы” — об отношении к татуировкам, к свободе самопроявления юных в жизни и в семье, правоте или неправоте взрослых. Кто-то из зрителей, в основном юных, поднимается на сцену и с азартом участвует в сочинении татуировок, рисуя их на экранах. А затем ситуация обостряется...

Сергей Климов ведет роль отца, Евгения, от азартного комментирования мелькающих в слайд-фильме татуировок, от стремления настоять на своем, питаемого самолюбием и обидой, — к “оттепели души”. Семейный психолог (Светлана Свибильская), улыбчивая, благодушная дама, как бы не от мира сего и ни во что глубоко не вникающая, но умело и ненавязчиво ведущая ситуацию к благополучному разрешению, подсказывает: вспомните свои подростковые переживания! И отец проникается сочувствием к сыну. Эльдар Калимулин сначала показывает Семена закрытым для любых доводов упрямым. Но каждый раз, норовя сбежать от очередного выяснения отношений, парень остается — в надежде быть услышанным. И вдруг сам начинает слышать и понимать отца: когда ради взаимопонимания и дружбы отец, отринув запреты, решает сделать татуировку и себе — и предлагает сыну идти вместе в тату-салон.

Чего хочется пожелать этой стройной и лаконичной работе? Более четко прописанного и драматургом, и режиссером финала: ведь поставлена острейшая проблема — где границы в поисках взаимопонимания? Какими принципами можно (или нельзя) поступиться — без риска разрушить саму жизнь? Может быть, эту остроту следует внести через обострение интерактивного общения с публикой.

В финальной точке спектакля, когда души отца и сына раскрылись навстречу друг другу, холодное синеватое освещение сменяется теплой световой тональностью...

Валерий Бегунов

Крымская премьера

Лекарство от грусти

“Тетки” А. Коровкина в Академическом русском драматическом театре имени М. Горького

В центре Симферополя возвышается красивое здание, построенное по проекту известного архитектора Алексея Николаевича Бекетова. Это старейший на полуострове театр, история его насчитывает 194 года. Еще в начале прошлого века о нем писали как о “крупном театральном деле Юга России”. Здесь начинали свой творческий путь Фаина Раневская и Владимир Кенигсон, работали Михаил Царев, Павла Вульф, Михаил Названов и Павел Гайдебуров. В годы Великой Отечественной войны в театре была создана подпольная группа во главе с художником Николаем Барышевым и актрисой Александрой Перегонец. Патриоты активно боролись с фашистскими оккупантами и героически погибли в апреле 1944 года.

Но не только своей историей гордится симферопольский театр. Сегодня это уникальный комплекс из шести сценических площадок (две из них под открытым небом), насчитывающий в репертуаре шестьдесят названий. Половина из них — произведения современных авторов. Среди друзей театра Валентин Красногоров и Наталья Демчик, Олег Данилов и Александр Коровкин, об очередной премьере которого пойдет здесь речь.

Первой его пьесой, попавшей в наш театр, была “Около любви”. К слову, произошло это не в конце девяностых, когда она появилась в “Современной драматургии”¹ (тогда уважаемый журнал в Крым приходил нерегулярно), а гораздо позже, в 2009 году. Пьеса буквально очаровала мое сердце своей стилистикой. Иначе и быть не могло — интересные образы, истинно русский колорит, увлекательный сюжет с неожиданными перипетиями. Спектакль, поставленный режиссером Юрием Хаджиновым, и по сей день является одним из украшений репертуара Малой сцены. Именно с “Около любви” началось наше творческое сотрудничество с талантливым автором. Одна за другой последовали постановки “Палата бизнес-класса”² (режиссер Анатолий Бондаренко) и “Любовный капкан” по пьесе “Рябина кудрявая” в постановке художественного руководителя театра Анатолия Новикова. А 27 марта этого года, во всемирный День театра, репертуарную афишу пополнила комедия “Осторожно! Тетки!”

Не секрет, что по-настоящему хороших современных отечественных комедий не так уж и много. И если попадается пьеса с филигранно выписанной интригой, колоритными характерами и сочным языком, то это становится подарком для театра. Всеми перечисленными достоинствами пьеса Коровкина обладает в полной мере, а еще она — находка для возрастных актрис, ведь ее главным героиням за семьдесят. На первый взгляд “Тетки”³ (именно так автор назвал пьесу) — типичная комедия положений с уморительно смешными коллизиями. Читаются в ней и элементы пародии на столь популярные ныне произведения Рэя Куни, Кена Людвига и др. Но за фасадом занимательного сюжета проглядывает острая сатира на современные нравы. Именно так рассматривает пьесу режиссер Юрий Хаджинов, который за историей о невероятном происшествии в доме двух пенсионеров отчетливо различил и социальный, и человеческий аспекты. Постановщику удалось воссоздать атмосферу старинного особняка в центре провинциального города и наполнить спектакль теплым чувством сопереживания немного смешным, но таким очаровательным сестрам, старушкам Розалии и Генриетте... Имена-то какие! Почти по Шекспиру! И фамилия звучная — Краузе, родовая тоже не подкачала — предок был уважаемым доктором. Да и сами они очень симпатичные. И такие разные — властная любительница криминальных историй Грета, в прошлом стоматолог (Валерия Милиенко), и мягкая, уютная, хозяйственная Роза (Люд-

¹ № 3, 1999 г.

² “Современная драматургия”, № 4, 2011 г.

³ Там же. № 3, 2014 г.

мила Могилева). Живут они привычной жизнью, поддевая друг друга необходимыми колкостями, решая бытовые проблемы (а их в старом доме немало), ждут в гости любимого племянника Роберта. Все идет своим чередом, пока в один не самый прекрасный день в их дверь не позвонил чиновник Бабакин (Игорь Кашин), присмотревший завидный участок в центре для одного из “отцов города”. Вот здесь и завертелась круговерть самых неожиданных происшествий. Они невероятно смешны, только вот думающий зритель, вдоволь повеселившись, пожалуй, взгрустнет и задастся вопросом: почему старики беззащитны перед различными мошенниками и коррумпированными чиновниками, почему полицейскому проще закрыть дело, чем искать грабителя. Все эти *почему* будут позже. А пока публика смеется...

Несмотря на то что интригу спектакля завязывают тетушки, в центре действия оказывается их племянник Роберт (Сергей Юшук). В прошлом удачливый, а ныне обанкротившийся столичный продюсер, всеобщий любимец, не привыкший сталкиваться с трудностями, оказался в эпицентре странных, порой пугающих событий. Приехал к теткам отдохнуть и поразмышлять в уюте родного дома, а если удастся, заодно и уговорить их продать особняк — кредиторы-то давят, и приходится прилагать все силы, чтобы не угодить за решетку. Сергей Юшук — актер, привычный к комедийному жанру. В его репертуаре центральные роли в классических пьесах Лопе де Вега и современных — тех же Рэя Куни и Кена Людвигга, Марка Камолетти. Потому особенно ценно, что в роли Роберта актер не повторяется, не скатывается к наработанным приемам, а создает типичный образ нашего современника, фортуной вознесенного в мир кинобизнеса и рискующего оттуда с позором вылететь. Сергей Юшук ведет роль легко и непринужденно, его герой пытается изящно выпутаться из сложной ситуации. Чего стоят его метания между богатой невестой Ингой и “бывшей женой” Марианной, в образе которой волею судьбы вынужден предстать его брат Эрик (Антон Навроцкий). Именно он та самая “паршивая овца” в семье Краузе, актер-неудачник, постоянно ввязывающийся в сканда-

лы, и в придачу беглый заключенный. Эрик, подобно Роберту, тоже надеялся найти хотя бы временный приют в доме своего детства, но не тут-то было. Вместе с братом ему приходится вертеться подобно ужу на сковородке, чтобы скрыть следы “преступления” своих теток, невзначай отравивших городского чиновника. Эрика — Навроцкого порою становится жаль: ведь в отличие от везунчика брата, удача улыбалась ему редко, да и в детстве тетушки Грета и Роза, пребывая в восторге от успехов старшего, недолюбили младшего своего племянника. Возможно, именно отсутствие любви близких стало причиной его проблем. Грете, принимающей его за Марианну, Эрик с болью говорит: “Вы старались меня не видеть”.

Поневоле втянутой в запутанные перипетии комедии оказывается Инга (Елена Ципилева), невеста Роберта. Драматургом в этом образе выписан любопытный характер. С одной стороны — типичная “блондинка” из анекдотов и телешоу, с другой — человек, способный на сопереживание. Перед актрисой, исполняющей роль, стоит выбор — по какому пути идти в трактовке образа. Глупая, взбалмошная блондинка — маска, скрывающая сущность девушки доброй и отзывчивой. Или же всплеск сочувствия к окружающим — не более чем прихоть избалованной девицы. Елена Ципилева выбирает в решении роли свой путь: ее Инга в меру глупа, навивна, но абсолютно искренна. По глубинной сути она добрый человек, только испорченный образом жизни и богатством влиятельного отца.

О том, что спектакль “Осторожно! Тетки!” удался, говорят и аншлаги в зрительном зале, и букеты цветов, которыми публика одаривает любимых артистов. Сразу после премьеры одна известная крымская журналистка, человек глубокий, с тонким вкусом, написала в соцсети: «Если вдруг случится загрустить или просто появится необходимость окунуться в радость и позитив, отправляйтесь на спектакль “Осторожно! Тетки!”» С этим мнением нельзя не согласиться.

Людмила Касьяненко

Мастерская

Людмила Улицкая: “Мы прощены все, заранее и окончательно”

Беседу ведет Светлана Новикова

Людмила Улицкая — прозаик, драматург. Закончила биологический факультет МГУ и начала профессиональную жизнь как генетик. Писать пьесы стала, работая завлитом в Камерном еврейском музыкальном театре Юрия Шерлинга. По ее сценариям сняты несколько мультфильмов и художественные ленты “Женщина для всех” и “Сестрички Либерти”. Пьесы Улицкой “Русское варенье”, “Семеро святых из деревни Брюхо”, “Мой внук Вениамин” идут в театрах Москвы, Петербурга и других городов. Ее проза переведена на тридцать пять языков. Улицкая имеет массу профессиональных наград: в России — Букеровская премия и “Большая книга”, за рубежом — литературные премии Медичи и Симоны де Бовуар, имени Джузеппе Ачерби, Пенне и Гринциане Кавур (Италия), премия Австрии. Франция трижды наградила Улицкую орденом Искусств и литературы, она кавалер ордена Академических пальм и Почетного легиона.

Признаюсь, я давно мечтала поговорить с Людмилой Улицкой. Не о драматургии собственно, а о жизни. Как с Учителем, гуру, просто мудрым человеком. И вот повод нашелся: интервью для журнала “Современная драматургия”.

— Начну с того, что я особенно ценю вашу прозу, Людмила Евгеньевна. И у меня создалось ощущение, что вы обладаете “рентгеновским” взглядом — видите много больше прочих людей. Мне хочется поговорить на тему, для меня особенно важную и для моей семьи болезненную: самоубийство.

— Да, Света, это было пережито и в нашей жизни. В 1983 году почти одновременно мы потеряли двух 25-летних молодых людей, мою крестницу Катю, которая выбросилась из окна. Я это описала в одном своем рассказе. До сих пор живу с этим: если бы я приняла другое решение, она могла бы быть живой. И у моего мужа в мастерской повесился один наш близкий мальчик. У обоих это была третья попытка суицида — самая эффективная, как говорит статистика. Ну и история Маши Алигер, которая перед самоубийством мне рассказала о своих планах и я тоже не смогла ничего сделать. Человек имеет право поступить таким образом, в римской психологии это рассматривалось как акт мужества и бесстрашия. Но есть долг перед любящими, для которых такой уход страшно болезнен и оставляет навеки чувство вины... С этим я уже много лет живу, хотя и понимаю, что каждый из “моих” самоубийц был психически несколько “сдвинут”, а намерение было продуманным и в некотором смысле обоснованным.

— В ваших книгах самоубийство — не только невозможность найти выход, но и расплата за грех. Ваши героини платят за измену. В моем любимом “Казусе Кукоцкого” Елена расплачивается не полным уходом из жизни, а периодами перемещения из реальности в другой мир, странным двойным существованием. Наверно потому что у нее есть смягчающие обстоятельства? Вы полагаете, кара, возмездие существуют? Пусть на будущих поколениях.

— Нет, нет, нет — сто раз! Совсем иной механизм, гораздо умнее, сложнее. Я чту границу познаваемого. Не всё мы можем знать, понимать, нам только кажется. Если исходить из того, что есть Небеса — как угодно назовите, но я их чту, — то они работают не по системе

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2004 г.

наказания и награды, а это школа, в которой мы переходим из класса в класс. Причем даже те, кто готовы полностью отвергнуть предположение, что есть нечто высшее, чем человеческий разум. Когда оптика настроена таким образом, постепенно начинаешь видеть совсем другие узоры, и они таковы, что дух захватывает. Конечно, речи нет ни о какой расплате за грех.

— **Есть очень сильная пьеса польского драматурга Тадеуша Слободзянека “Наш класс”. Она написана под впечатлением реальной истории, случившейся в городке Едвабне во время войны. Она потрясла всю Польшу, и не только. В пьесе показаны поляки и евреи, живущие в одном местечке, перемешаны молодые поляки-убийцы, расправляющиеся со своими одноклассниками, и те, кто спасает евреев, страшно рискуя. Но ее тема шире национальных отношений. Пьеса эта жестокая, как сама жизнь. История одного класса на протяжении семидесяти лет показывает, что возмездие настигает всех. Даже тех, кто имел основание или повод мстить и жестоко мстил. Пьеса Слободзянека утверждает: возмездие есть!**

— Но это не про самоубийство. Суицид имеет другую природу. Все знакомые мне случаи самоубийств надрывают душу, потому что в них виден не грех, а ошибка, сбой. Психики, природы. Ну, иногда и обстоятельства, с которыми человек не хочет или не может справиться. Очень редко — продуманный и осмысленный поступок. Мой друг с юных лет, милосерднейший священник, отпевает самоубийц. Его вера попроще моей, и он говорит постоянно: если мы умеем прощать, то представьте, как умеет прощать Творец. Мы прощены все, заранее и окончательно — если так не думать, то никакого христианства вообще нет. Тогда зачем произошла эта жертва? Думаю, что мы должны простить ушедшим ту боль и страдание, которые они нам причинили, а они нам то, что мы не смогли их остановить...

Я сильно об этом думаю, потому что опять влезла в историю, которая требует этих размышлений, а от меня — прорыва, на который я уже, кажется, неспособна; мы отравлены идеей греха, вбитого в головы современной цивилизацией. Мы парализованы идеей первородного греха. Я протестую. Но и понимаю, что имеется в виду. Ладно, разговор длинный, я и сама в пути, у меня никогда нет окончательного мнения. Сегодня я думаю так...

— **Постойте, Людмила Евгеньевна, как это! Вы сказали: “Мы прощены все, заранее и окончательно”. Я не понимаю, как можно простить всех и заранее. А нераскаившихся? А злодеев вроде Гитлера и Сталина?**

— Если не все негодяи прощены, тогда что же означает жертва Иисуса? Это Данте поместил предателя Иуду в средоточие Ада, а куда бы его поместил Учитель, мы на самом деле не знаем. Может, у колен? Мы же не знаем, какая работа совершается за порогом земного существования, какие труды и уроки получает человек за этим порогом. И вообще, объем того, чего мы не знаем, намного превышает объем того, что мы знаем. Но мы все время узнаем новое и важное, и персонально, и коллективно.

— **По образованию вы биолог, работали в научной лаборатории. Как вы перешли от этого к литературе? Что послужило толчком? Был ли внешний удар, как у вашей героини Тани в “Казусе Кукоцкого”?**

— Переход этот длился лет десять, и дорога пролегла через кино, точнее, через мультипликацию. Я года два ходила на семинары для драматургов мультипликационного кино, которые проводили в Доме кино, вели их замечательные люди Владимир Голованов и Александр Тимофеевский. Но приходили к нам на семинары практически все наши великие мультипликаторы. И это действительно были великие мастера — и Юрий Норштейн, и Гарри Бардин, и Эдуард Назаров, и Татарский, и Курляндский... Да все. Там я познакомилась с Мариной Вишневецкой, которая, как и я, была начинающим сценаристом. Это была моя единственная литучеба, и она была очень важна. Главный урок — всякое литературное произведение, не только сценарий, построено из эпизодов. Это азбука литературной работы, и именно сценарий для мультипликационного фильма учит экономности и большой точности — ни одного лишнего слова, ни одного лишнего движения. Действительно, несколько мультфильмов были поставлены по моим сценариям, а уж потом я плавно перешла к киносценариям для игровых фильмов, к театральной драматургии. В 80-е годы много делала инс-

ценировок, написала несколько пьес для кукольных театров. В конце 80-х годов осмелела настолько, что стала прозу писать. Первая книга вышла в 1993 году, причем сначала книга вышла во Франции — по странному стечению обстоятельств, а уж год спустя, в 1994-м, по-русски. Это был сборник рассказов “Бедные родственники”. Мне было тогда пятьдесят лет. Мне кажется, что позднее меня никто на эту беговую дорожку не выходил.

— **Вы сказали, что к концу 80-х осмелели достаточно для прозы. Но разве драматическое произведение — пьеса, киносценарий — не сложнее по конструкции?**

— Для меня пьесы легче: персонажи сами говорят, только смотри да записывай, как у Булгакова.

— **Но и улица, толпа “сама говорит”, однако это еще не пьеса. Драма — жесткая дисциплина, проза же допускает больше свободы.**

— С моей точки зрения, как раз конструкция прозы более сложна: в ней больше воздуха, больше места для авторского высказывания, для присутствия вещей, которые не связаны непосредственно с действием, больше философии, природы. Драматургия прозы именно по той причине и сложнее, что произведение должно устоять, включая в себя разнородные элементы. Проза — дряхлеющее искусство, не ограниченное тремя часами действия пьесы, пространство ее обширнее. Существовал когда-то особый жанр “лезедрама” — нечто переходное между прозой и собственно драмой.

Мне представляется, что написание пьесы именно по той причине легче, что законы драмы более определенны, и хотя сегодня она очень далеко ушла от правила “триединства” и законы ее сегодня менее жесткие, но заданные рамки удобны. В моем опыте, в случае, когда характеры героев определены точно, когда автору заранее известно, как развивается характер, то остается только открывать двери, чтобы выпускать героев на сцену, а они говорят уже сами, почти без авторского участия.

— **В пьесах вы, можно сказать, традиционны, а в прозе постоянно ищите новые формы. Вам недостаточно важности и актуальности темы, резкости характеров — вам хочется обновить романский жанр?**

— Я никогда так не ставила для себя вопрос. Я искала не новую форму, а, скорее, правильную интонацию. Собственно, я о форме и не думала. Скорее, форма получалась органически. И конечно же, задачи обновить романский жанр не было. Я очень далека от теоретизирования. Мне как-то прислали американскую литературоведческую статью, посвященную моим текстам, а я просто не поняла, о чем там речь идет. Схемы какие-то нарисованы. Чуть ли не формулы. Что же касается традиционности пьес, тоже ничего не могу сказать. Я очень люблю театр, но это как нереализованная любовь — я “своего” театра не встретила. Хотя есть режиссер, с которым работа мне очень нравится, — Анджей Бубень. Пьесы я пишу многословные, мне всегда хочется их сократить, я и Анджею об этом говорю — сокращайте сколько сможете, если у вас есть невербальные средства выражения. Я всегда “за”!

— **Редкое качество для автора. Между прочим, я видела постановку Бубеня по вашей книге “Даниэль Штайн, переводчик”, ее привозили в Москву. Это был смелый шаг — перенести на сцену документальный роман, сотканный из реальных обстоятельств, писем, доносов. Текст отнюдь не сценический, но режиссеру удалось передать главный посыл автора: умей найти в своем сердце сострадание и милость. Помню, что написала в своей рецензии: спектакль Анджее Бубеня — как внутривенное вливание созидательной любви, милосердия и толерантности. А другие постановки по “Даниэлю Штайну” удалась?**

— Я больше никому не давала разрешения.

— Мне очень понравилась история о том, как две ваши приятельницы, пожилая и молодая, отреагировали на только что написанный “Казус Кукоцкого”. Молодой самым интересным показались блуждания сознания Елены, а старшей понравилось все, **за исключением этого. И вы, слава богу, не послушали их и ничего не вымарали. Есть ли некто, чьи мнения для вас весомы?**

— Всегда — мой муж. Но он не любит читать сам, предпочитает, чтобы я ему вслух читала, а это дело непростое, особенно когда длинные тексты. Он лежит на диване и морщится.

И я сразу вижу, отчего. Иногда просто от одного чтения вслух сама чувствую “хрипоту” текста. Елена Костюкович — очень хороший мой критик, но с ней сложнее, потому что она сама автор, и собственный вкус, и опыт перевода не кого-нибудь, а Умберто Эко. Планка высокая, и вкусы наши не всегда совпадают. Но она прекрасный редактор. По части сокращений я всегда принимаю предложения и сама стремлюсь быть экономнее. Это трудно. Кроме того, я вообще очень люблю чужую редактуру — у меня в издательстве были хорошие редакторы, в “ЭКСМО” Надежда Холодова, последние пять лет снова работаю с Еленой Шубиной, как и в самом начале моей писательской карьеры. Но сейчас хороших редакторов очень мало, профессия эта выходит из моды, таких, какие были когда-то в “Новом мире”, больше уже нет. Уходящая профессия.

— **Я слышала рассказы про давний семинар молодых драматургов в Пицунде, где были и вы. Кто-то из руководителей, не помню кто, назвал вашу пьесу как пример того, как не надо писать. Это повлияло на вас? Изменило ваш почерк?**

— Эту историю я даже не помню. В Пицунду я привозила пьесу “Мой внук Вениамин”, она камерная, очень простенькая, но “с человеческим лицом”. Ее до сих пор ставят, даже Лия Ахеджакова собирается сейчас с ней работать. Были и детские пьесы, и кукольные. Тогда эти семинары организовывала Светлана Романовна Терентьева, она о своих “семинаристах” очень пеклась, мне кажется, ее все добрым словом поминают. Я вполне допускаю, что меня и ругали на этом семинаре, скорее всего, заслуженно. Вообще ругань помогает в работе больше, чем похвала, это точно.

— **Дает ли вам что-то как драматургу театральная критика?**

— Я не знаю, что пишут про мои спектакли. Все, что я делаю для театра, практически происходит в безвоздушном пространстве.

— **Почему “в безвоздушном пространстве”? У вас нет контакта с литчастью? Я как завлит посылаю автору все рецензии на его пьесу. И дарю газеты и журналы.**

— У меня отношения только с Женей Кузнецовой из театра “Современник”, в котором у меня еще спектаклей не было.

— **Но сейчас что-то будет?**

— Посмотрим. Анджей Бубень репетирует инсценировку по одному моему рассказу. Его прежде поставили в Венгрии, я была инсценировкой недовольна, на этот раз написала сама, но совместно с режиссером, постоянно учитывая его пожелания. Мне с Анджеем работать нравится. В начале июня должна быть премьера.

— **Интересно, что поляк Бубень так удачно вписался в питерскую театральную жизнь и вообще в российскую ментальность. Я помню его пронзительный спектакль по Чехову в Польше, в Торунь, он был там главным режиссером... Обидно... нет, возмутительно, что трещина между нами и Европой увеличивается. Вы много бываете за границей. С каким чувством вы возвращаетесь?**

— Первый опыт сильных эмоций при возвращении я пережила в 1986 году, после полуторамесячного пребывания в США с большой поездкой в Новый Орлеан, в Техас, по многим местам. Тогда наши люди еще мало выезжали. Когда меня спрашивали: “Как тебе Америка?”, я говорила: “Сравнивать нельзя. Нет общих параметров”. Это как живого котенка сравнивать с хрустальной вазой. За истекшие три десятилетия сравнивать я научилась. Мы плохо живем во многих отношениях. Да, хуже, чем в Америке, хуже, чем в Германии, даже чем в Польше и Литве... Но я умею проводить эту границу: возвращаешься домой, в другие правила жизни. Есть одно обстоятельство, которое меня привязывает к Москве: здесь живут такие прекрасные отдельно взятые люди, каких я никогда не встречу за рубежом. В этом, может, и заключается загадка: очень большие глубины низости и мерзости, но и невероятные высоты доброты и честности. К ним, моим дорогим друзьям, близким и драгоценным, я каждый раз возвращаюсь. А пробки, грязь, хамство, воровство — кто же об этом говорит? Ну да, конечно...

— **Вы много времени проводите в Италии. Что вы можете сказать об итальянском театре? Я слышала, что у них мало профессиональных драматургов и пьесы пишут разные люди театра**

— актеры, режиссеры, даже один профессор кафедры информатики, Лука Вигано. Когда я редактировала сборник современных итальянских пьес, мне показалось, что уровень довольно средний, всего одна произвела на меня впечатление. Это “Тактика Кота” Джанни Клементи, вот он действительно профессионал. Ходите ли вы в театр в Италии?

— В Италию я приезжаю работать. Сажу в деревне, никуда не вылезая. Отношения деревенские: зеленщик, рыбак и парикмахер в третьем поколении. Есть знакомый учитель математики, уже на пенсии, его семья живет в том же доме с шестнадцатого века. Только раньше он был во фресках, а теперь обеднели, не могут восстановить живопись. Хорошие, приветливые люди. Любуюсь удивительным равенством в их отношениях: за одним столом сидят профессор из Турина, столяр высшей квалификации, который в своем деле не меньше профессора значит, и хозяин маленького магазина. Общий разговор — о политике и о еде. Я наслаждаюсь этой картиной. А у нас из-за социального расслоения это невозможно. А они граждане одного городка, да, собственно, деревни... Это Италия.

Все мечтаю — вот закончу работу и поеду в Неаполь или Рим. Я там была мельком, по-туристически, а хотелось бы медленно, без спешки. Не знаю, удастся ли. Итальянского языка я не знаю, в театры не хожу. Хотя здесь, в Генуе, хорошая опера, вот недавно была премьера, любители со всего мира съехались. Нет, пока не получается.

— Как вам удастся совмещать в своей душе чувство едкой горечи от реальности и внутренний свет, без которого нельзя писать?

На этот вопрос ответа я не получила. Честно говоря, и сама бы не нашла, что сказать.

Карен Нерсисян: “Поставить плохой спектакль мешает чувство юмора”

Беседу ведет Юрий Фридрихейн

“Старый театр молодого человека” — так могла бы звучать формула того, что делает в искусстве режиссер Карен Нерсисян. Причем под “старым театром” я имею в виду не только созданную им в 2002 году “структуру”, но и вообще весь многообразный спектр его сценической жизнедеятельности. В его руках “старое” оказывается новым, всегда точным, всегда волнующим. Его ведут интуиция, здравомыслие, чувство юмора. Абсолютная спонтанность и скрупулезная выверенность. Жаль, маститые московские худруки, сосредоточившись на набивших оскомину развязно-растиражированных модных именах, не приглашают его к сотрудничеству. Впрочем, они-то ему совсем и не нужны — это он им нужен. Даст бог, когда-нибудь поймут.

— Для начала давайте человечеству напомним, кто мы есть такие. Потому что не все вас знают.

— Я режиссер. Мне сорок три года. Ставлю спектакли. Занимаюсь этим всю свою сознательную жизнь.

— Сознательная у вас когда началась?

— Началась... когда начал ставить. В двадцать один год в Ереванском ТЮЗе выпустил свой первый спектакль: “Господин де Пурсоньяк” Мольера.

— Вы, стало быть, из Еревана?

— Ну да, сами мы не местные. Я заканчивал Ереванский театральный институт у Ерванда Казанчяна, очень хорошего педагога. Чем больше проходит времени, тем я больше его ценю. Не то чтобы он научил чему-то особенному, большую часть профессиональных свойств я приобрел в процессе работы сам, но он давал какие-то простые, житейские, бытовые советы... Например: привыкайте к тому, что режиссер должен сидеть во главе стола... И

так далее. А вот чтобы мы читали Станиславского — не помню. Станиславского, правда, я прочитал еще до института, и скорее всего, без толку. Хотя что-то наверное отложилось, а осознание пришло, когда стало накладываться на собственный опыт. Потому, перечитывая уже позже, думал: какой молодец Станиславский, я ведь тоже так считаю... Впрочем, отвлекусь. Про книжки, которые в детстве читал. К институту меня готовил замечательный человек Александр Григорян, в течение очень многих лет главный режиссер ереванского Русского драмтеатра. Он давал мне всякие умные книжки: “Пустое пространство” Брука, Акимова... Так вот, двухтомник Акимова я купил недавно в букинистическом, открываю главу “Работа режиссера с художником” и понимаю, что все то, что Акимов мне в четырнадцать лет “посоветовал”, я, оказывается, помню наизусть и этому всегда следую. Так что в итоге корни-то все равно оттуда. Я тут с одной известной театральной художницей разговаривал, она сказала: “Ты к театру относишься слишком уж серьезно”. А я вообще-то серьезные разговоры про театр не люблю, а без юмора это вообще невозможно, но внутри все равно что-то сидит, и есть же понятия — честь и достоинство. Помните, я вам рассказывал про свой разговор с одним режиссером, чей неудачный спектакль я видел лет тридцать назад, и он соглашается: да, правда, ужасный. Вот этого я не понимаю: выпускать спектакль, зная, что ужасный...

— **Было такое, что вы не выпускали, поняв, что плохо?**

— Конечно! Когда понимал, что не складывается, что компромиссы, что все неправда, тогда, сознательно или подсознательно, но делал все, чтобы оно рассосалось, растворилось...

— **А какие-то компромиссы могут быть? Какие?**

— Компромиссы обязательно случаются. Ведь все живое, начинаешь делать один спектакль, а он меняется и ты меняешься, или идешь от артиста, или за ним. Компромиссы могут быть любые, если я понимаю, что в результате чудо все равно происходит. А если не чудо, а просто какая-то...

— **Неправда?**

— Да может, и правда, но какая-то... правденка, правдушка. Поэтому пусть лучше этого не будет вовсе, чем потом по ночам вскакивать в ужасе: зачем же ты такое сделал... А тем более когда ставишь великую пьесу и чувствуешь ответственность перед этим человеком. Как-то неловко перед ним. Понятно, он надо мной просто посмеется, ну так лучше мы с ним посмеемся вместе, в согласии. Потому что правда ведь все равно за ним, и вот это видимо надо не забывать. Правда — за ним.

— **Карен, а что такое хороший спектакль?**

— Хороший спектакль... Хороший спектакль... это про любовь. Это там, где много любви. Технически хороший от плохого отличается нюансами. Только нюансами. Любой хороший замысел при отсутствии тонких, нежных нюансов может превратиться в плохой спектакль. Так что если говорить не про технику, а про ощущения, то для меня это — есть любовь или нет любви. Мне на самом деле не подходят две вещи: отсутствие профессии, что сплошь и рядом, и сбой — в душах, в умах. И отсутствие воспитания. Ведь есть вещи, казалось бы, совсем недопустимые, которые не только происходят, но и приветствуются. Приветствуются, потому что это легко, это не напрягает — ни производителей, ни потребителей. А живое и настоящее — наоборот, все больше начинает пугать, поскольку театр все больше становится продюсерско-директорским. Вроде сделал спектакль, на который душа директора-продюсера даже и отзывается, но он начинает тебя побаиваться, потому что оказывается, ему проще другое. Он позовет на работу маляра и точно знает, что маляр выкрасит эту дверь, допустим, в зеленый цвет, и ничего больше. А если позвать художника — какая получится дверь? Какого цвета? Не угадаешь. И возникает какой-то дискомфорт — приятный, но все же дискомфорт. Проще идти проторенными дорогами и точно знать, куда придешь. Потому что сегодня получилось, а завтра может не получиться. А маляр надежен, у него всегда получится. Стабильно. Начинается путаница, когда кажется, что театр и ресторан — это одно и то же. Точки обслуживания населения. Обслужили — и забыли.

— Вы назвали книгу Брука, читанную еще в юности. А помните, что он противопоставляет “мертвому театру”?

— Как что? Живой.

— Нет. “Священный”! Слово, конечно, пафосное, мы этих слов боимся, слишком истрепаны, но суть-то от этого не меняется. Давайте к жизнеописанию вернемся.

— У меня никогда не было никаких планов. Просто еще в детстве мы разыгрывали какие-то представления, потом это плавно перетекло в школу, где-то с класса шестого-седьмого я практически перестал учиться, организовал школьный театр, ставил спектакли. В пятнадцать лет первый раз попытался поступить в ГИТИС. На режиссуру! Даже паспорта у меня еще не было.

— А в пятнадцать лет бывает режиссура? Разве это занятие не предполагает некую взрослость?

— Да! Какое счастье, что, скажем, Шекспира и Чехова я стал ставить уже сорокалетним. Конечно предполагает. И если бы ту же “Чайку” я ставил в двадцать лет, то... То ее бы и не было.

— Не было бы этой соотнесенности с Треплевым?

— Точно бы не было.

— Любопытно, однако: ведь вы, как и Эфрос когда-то, поставили “Чайку” в возрасте “за сорок”, а соотнесенность-то с героем, которому на самом деле двадцать семь... Возможно, важнее соотнесенность с возрастом Чехова, нежели его героя. Ну ладно... Итак. Поступал в ГИТИС — не поступил. Дальше что?

— Дальше вернулся в Ереван, год работал в театре монтировщиком...

— А в театре все интересно?

— Конечно. Все интересно, а потом театр открылся для меня в совершенно другом ракурсе.

— Режиссер должен знать все ракурсы?

— Ну, это полезно. В данный момент я мог бы работать в театре на любой должности: монтировщиком, светооператором, звукооператором, главным администратором...

— Главным режиссером...

— Это само собой. На следующий год я снова поступал, снова не поступил, хотя у того, кто набирал курс, мне не очень хотелось учиться — уже на первом туре понял, что не хочу, хотя понятия не имел, кто это.

— Интуитивно догадались. Интуиция для режиссера тоже важна?

— А это самое главное. Не все можно объяснить, да и не нужно. В идеале это — когда и чувствуешь, и объяснить можешь. Хотя у меня все-таки больше интуиция.

— А все ли надо объяснять?

— Ну как... Ведь работать приходится с огромным числом людей разной степени психического здоровья и умственного развития. Вообще режиссер обязан уметь общаться с людьми, уметь договариваться. Конечно, когда работаешь со “своими”... Прочитаешь ему фразу: “Ну, ты понимаешь...”

— И он понимает!

— Или с художником — можно просто попить кофе, поговорить на отвлеченные темы, а потом он приносит тебе эскиз декорации, и ровно то, что ты имел в виду. Хотя вроде ничего и не обсуждали. Одно время мне казалось, что я могу работать только со “своими”.

— И что? Надо работать только так?

— А я не знаю, что надо и чего не надо. Бывает-то всякое, а я же по натуре авантюрист. Театральный авантюрист. Зовут, допустим, в провинциальный театр — почему бы нет? Или: пьеса не нравится — но я попробую. Хотя что-то обязательно должно цеплять. Актеры, с которыми хочется поработать...

— За кулисами тоже должна быть эта ваша любовь?

— Если спектакль создается не в любви, то откуда же ей взяться на сцене? Хотя бывают люди, с которыми невозможно ничего. И не потому, что мне нравится одно, а ему другое. В

нашем деле очень важно психическое здоровье. Правда, очень важно. Наша психика — это наш инструмент. Наш главный инструмент. Но это не сразу можно понять. Иногда кажется: близкий человек, а потом — нет! И мне пришлось бы потратить несколько лет жизни, чтобы его вернуть...

— **А вернуть возможно?**

— Режиссер, актер, психотерапевт — близкие профессии... Но тем не менее, лучше я буду получать радость с другими, чем стану заниматься излечением недугов.

— **Эфросовская формула “Актеры — это женская часть человечества, им нужны понимание и ласка” вам близка? Актеров надо любить?**

— Надо любить всех. Потому что если за пультом у тебя сидит человек, с которым нет любви — то тоже получится, но это будет очень тяжело. Или если вдруг монтировщики, которые не любят театр, а просто зарплату получают. Хотя в театре такое бывает редко. Как правило, здесь работают люди, которые пришли любовью заниматься и удовольствие получать...

— **Итак, год в монтировщиках, а потом?**

— В итоге я поступил в Ереванский театральный институт. Режиссерский курс Ерванда Казанчяна. И где-то на третьем курсе он сказал: хватит ерундой заниматься, приходи ко мне в театр. Так возник “Господин де Пурсоньяк”. Идея была его. Но если говорить про что-то, за что стыдно, то, видимо, это оно. Хотя спектакль-то в итоге был кассовый. Между прочим в 1990-е годы. В Армении кризис, холод, голод, играли при свечах. Но я-то мечтал поставить Набокова, “Изобретение Вальса”. Сам перевел на армянский. Я и “Тень” тогда перевел. (*Мечта о “Тени” сбылась только в апреле 2015 года в Нижегородском ТЮЗе. — Ю.Ф.*)

— **А у вас какой язык изначальный?**

— Русский, конечно.

— **И при этом перевели на армянский Набокова и Шварца...**

— Ну все-таки Театральный институт в Ереване, как ни крути, на армянском языке, так что...

— **Не захочешь — выучишь.**

— Не в этом дело. Это Армения, это родина, я там живу, общаюсь...

— **А русский тогда откуда — абсолютно московский?**

— Так сложилось, что семья-то русскоязычная, и дома говорили по-русски... Вы сами меня все время отвлекаете. Так вот, Казанчян меня тогда запутал: не надо Набокова, давай сделаем Мольера, красивый спектакль с танцами, фехтованием, и я, конечно, этой стороной дела несколько увлекся. Сейчас, когда пьесу перечитал, думаю: ой!.. Но все равно, во-первых, с тех пор во мне поселилась совершенно особая любовь к Мольеру. Мольер — это такая радость, это столько любви, столько правды... И столько боли, даже в такой, казалось бы, водевильной хулиганской штучке. Сейчас понимаю, что очень серьезные драматические моменты я тогда пропустил. И хотя по второму разу я обычно не ставлю — так складывается, что все вопросы решаю с первого раза, но вот “Пурсоньяка” я бы поставил снова, потому что на самом деле тогда эта пьеса не была мной поставлена. Ну так вот, хронология. После “Пурсоньяка” я все-таки свою мечту осуществил и поставил “Изобретение Вальса”, уже в Русском театре, потом, там же, мелодраму Рэттигана “Глубокое синее море”. Это я все еще студент, в институте иногда появлялся, хотя уже в серьезных ереванских театрах ставил большие спектакли с большими ереванскими артистами.

— **Они вас слушались?**

— Почему-то да. Наверное, каким-то напором брал, и они понимали, что все равно буду тупо настаивать на своем. Наверное чем-то убеждал и, наверное, им было интересно: какой-то мальчик, ребенок почти, чего-то от них добивается, а им было неловко мне в этом отказать... Нет, никаких серьезных проблем я не вспоминаю, как-то со всеми договаривался. Хотя в смысле технологии, профессии я тогда очень мало знал — теперь понимаю, что все шло на чистой интуиции. Помню, с каким волнением много позже я смотрел “Изобретение Вальса” в исполнении известного мэтра российской режиссуры, ждал с замиранием

сердца — и свое недоумение: а чего же он пьесу-то не прочел?

— **А вы с самого начала вот так серьезно читали пьесу? Вам кто-то объяснил, что так надо?**

— Никто мне ничего не объяснял, но я же понимаю, что люблю эту пьесу, зачем же я стану переламывать ей хребет?

— **Не в переламывании дело, а в том, чтобы докапываться до какой-то сути... В глубинности погружения.**

— Все не так, не в глубинности дело и не в количестве вскопанных километров. Сейчас я могу сказать то, что тогда происходило на интуиции: мне интересен человек. Интересны вибрации его души — да, Станиславский, “жизнь человеческого духа”, именно так все и есть. Страсти, пороки, любовь, нежность, секс... А вот когда в спектакле чувственные вещи подменяют агиткой, или сатирой, или какими-то концептуальными формулами, формой, которая не воздействует на органы чувств, а воздействует на интеллект, вот тут я перестаю понимать: зачем человек за это берется? Это какие-то другие мозги: журналистские, публицистические. Джигарханян сказал когда-то: “Театр должен воздействовать на половые органы”. Абсолютно с ним согласен!

— **И никакого “меседжа”, никакого замысла?**

— Никакого.

— **Вот “Чайка” ваша — тоже “никакого”? Так сложилось? А могло сложиться иначе?**

— Иначе не могло!

— **Стало быть, вы шли именно к этому? Или что, шли-шли куда-то, глядь: “Чайка” нарисовалась...**

— Ну я же не просто придумал какие-то мизансцены, или какой-то смысл, нет, просто ощутил некую вибрацию...

— **Почувствовали вибрацию пьесы? Так видимо, эта почувствованная вибрация и есть то, к чему вы шли?**

— Надо еще учитывать, что это та драматургия, где есть столько пластов, столько смыслов... В современных пьесах все совсем другое — там зачастую лишь некая тема, либо темка, на основе которой ты начинаешь что-то придумывать, додумывать, обогащать, переделывать, сокращать. Но суть-то все равно одна и та же: “Смысла я в тебе ищу”. Просто там, у Чехова, или у Мольера, или у Шекспира — их тьмы и тьмы, а у этих пожиже, хорошо если один наскребется, и то...

— **Так ведь и у Чехова многое наверняка тоже построено на интуиции, и многое, что мы там вычитываем, он в виду не имел. Вот это безумно интересно: расшифровать то, что скрыто в его интуиции, в его даже подсознании. Интуиция — через форму.**

— “Чувственная геометрия”. Геометрия, которую сначала надо вытащить, а потом спрятать. Если у меня это получится, то есть шанс, что кто-то догадается о том, о чем догадался я.

— **А через вас догадается о том, что имел в виду Чехов. Может быть... А с другой стороны, помните, Тузенбах отвечает Маше: “Вот снег идет. Какой смысл?” Может, не всегда надо смысл искать, может, интуитивное важнее?**

— *(После долгой паузы.)* Не знаю. Сколько раз я вот так цитировал и “Чайку”, и “Вишневый сад” — легкомысленно. Потом прочитал внимательно — а там все так конкретно! Монолог Гаева про шкаф, к примеру, ведь вовсе не монолог, а диалог, адресованный Лопухину. Мощный, действенный!

— **А шкаф — только повод, одновременно и щит, и меч? Оборона и нападение?**

— Еще какой меч! Поймите, я тут никакого открытия не делаю, надо только внимательно читать. Там такая драка, такой вызов! Это про “Снег идет. Какой смысл?” За этим тоже — столько всего...

— **Кажется, просто сидят, какие-то фразы роняют, случайные...**

— А при этом миф о поэтическом театре — в дым! Какой там поэтический! Жуткая, жестокая коррида, “Кармен”...

— **Призываю снова вернуться к хронологии. Когда возник ваш Старый театр и почему он**

“старый”?

— Он возник после того, как я ушел из Театра у Никитских ворот, и неожиданно открылся такой широкий горизонт возможностей! И такая полная безответственность...

— **А что это такое — создать театр?**

— Это, конечно, полный бред. Никакого театра я не создавал. И вообще все это было сплошное мучение. Был тогда “Дебют-центр”, и там я сделал спектакль “Тесный мир” — тот самый, который вы совсем недавно в очередной раз видели. А это — 2001 год.

— **Этапное произведение?**

— Да! Да! Да. Автор пьесы, петербуржец Сергей Носов, явился мне в прекрасном Щелыкове, и при первой же встрече я обнаружил в нем абсолютного родственника.

— **А вам обязательно надо, чтобы “родственник”?**

— Ну да... Уже позже таким родственником оказался тогдашний худрук Нижегородской драмы Георгий Сергеевич Демуров. И тогда все ненастоящее отваливается и прорастает то, что на чувстве, на любви. Так вот, о Сергее Носове, “родственнике” и прекраснейшем писателе. Поставил три его пьесы, надеюсь, что буду ставить и дальше. Есть пьесы, которые я могу ставить, а могу и не ставить. И единственный случай, когда я не мог не поставить, был “Тесный мир”.

— **Словами можете определить, что там такое случилось?**

— Словами? Нет... Полтора года репетировали — и я не знаю, как бы я сейчас ставил Шекспира и Чехова, если бы не прошел через этот опыт.

— **Что же все-таки в ней такое?**

— Банальные вещи. Мне кажется — там не только про любовь. Там написано про все, что вообще бывает между людьми. Видимо, мы нашли-таки ключик, после полутора лет репетиций, чтобы эту коробочку приоткрыть. Следующий спектакль по Носову, “Страшилки обыкновенные”, мы сделали за пару месяцев — уже знали способ. Могу точно сказать, что и команда артистов, которых я называю “моими”, сформировалась именно в эти месяцы. Кто-то отпадал, поскольку оказывалось, что с ними мы этих ключей не найдем, либо что они ищут их совсем в другом месте, либо не пытаются искать нигде. По сути это был поиск даже не ключей от этой пьесы, но от театра как такового. Хотя, казалось бы, ну что такого: сидят три человека за столом, говорят какие-то банальности, все это безумно смешно — и хочется плакать. То, что спустя годы, оказавшись в Театре ОКОЛО, я увидел в спектаклях Погребничко — тоже, кстати, еще какой “родственник”. Показывают мне откровенный стёб под названием “Три мушкетера”, выходят какие-то люди, начинают петь советские песни, а я, во-первых, понимаю, что это и есть — три мушкетера, а дальше у меня истерический смех и я рыдаю. И понимаю, что за этим такой масштаб личности режиссера, когда не про мастерство речь, которым он владеет при этом поистине виртуозно!

— **Старый театр — почему?**

— А, ну так я же не договорил... Дело в том, что в “Дебют-центре” спектакль мог жить не более двух лет, что в случае с “Тесным миром” было невозможно, поскольку спектакль неуклонно рос. Играем уже 14 лет, а он все глубже и глубже, и конца этому нет. Потом перестает существовать “Дебют-центр”, а мы все продолжаем его играть. Дальше возникает спектакль по пьесе Ростана “Романтики”, и он получается. Дальше — спектакль по одноактным пьесам Гавела, Ионеско и Беккета — тоже получается! Вот уже три спектакля, и они как бы нигде и нищи, поскольку “Дебют-центра” уже нет. И я уже сам себе продюсер, и это уже театр, с монтировщиками, звуковиками, световиками, а не только артистами. А это же начало 2000-х, и отовсюду я слышу: “новая драма”, “новый театр”. Раз даже увидел плакат “Долой старый театр!” А вот у вас на столе лежит “старая” красная скатерть, которую на самом деле вы при мне покупали, и она никакая не старая, но “старая” по сути. Я ведь всегда стараюсь, чтобы костюмы появлялись задолго до премьеры, чтобы они успели, извините, пропотеть. Поэтому когда на сцене возникает что-нибудь эдакое “новенькое”, ненамоленное, мне всегда как-то подозрительно, не верю. Ну вот, а поскольку я, как уже сказано, человек легкомысленный, то у всех “новое”, а мы будем “старыми”. Самое при этом забавное,

что ровно в этот период я ставил спектакль в театре, который называется Новый драматический. Появился я там сразу после смерти Львова-Анохина, не очень знал его спектакли, но в театре, которым он много лет руководил, я застал очень правильный творческий дух. Ведь у него даже не было своего кабинета, и теперешний кабинет худрука — это был кабинет директора. В этом бывшем ДК, со всеми приметамы оно, была культура, была интеллигентность, было понятно, что люди там занимаются театром. Год репетиций “Сиреневого платья Валентины” был очень счастливым.

— **Можно я про Львова-Анохина расскажу, как я с ним познакомился. Был 1993 год, вышла моя маленькая книжечка “Анатолий Эфрос — поэт театра”. Очень маленькая, поспешная, написана была по следам потрясения от его смерти, долго не мог издать, и помог Леонид Трушкин, для которого Эфрос значил всё! То же для Львова-Анохина, он был уже весьма немолод, трудно ходил, он сам меня нашел, сам ко мне приехал, знать меня не знал. Вообще на отношении к Эфросу многое проверялось. Высвечивалась чистота помыслов, и у самых разных людей — непроходившая боль** Извините, как говорила знаменитая героиня Раневской: “Это у меня личное”. Вернемся к нам. Мне кажется, дорогой мой Карен, пора обратить свой взор к чудесной Дарье Казеевой, она же наша любимая Даша, она же главная ваша артистка, хотя также и главная ваша соратница, которая умеет абсолютно все: и свет установит, и сценарий напишет, и сказку сочинит, и жизнь наладит. И еще вас на машине возит, и вообще ваша жена, и вашей дочки Ани мама, и вообще — всехняя любовь. Так что, будьте любезны, монолог про Дашу!

— Я вроде бы делаю вид, что это я сам все произвожу. На самом деле ...

— **Можно сказать, что без нее вы были бы другим?**

— Конечно. На самом деле мое главное везение в том, что в моей жизни возникла Даша. Она закончила актерско-режиссерский курс в ГИТИСе у Марка Захарова, и я думаю, что профессией она владеет намного больше меня.

— **То есть она актриса. Но при этом понимает во всем.**

— Именно. Понимает во всем. Я вот сказал, допустим, что мог бы работать в театре всем, — но не до такой степени, как Даша. К примеру, я бы два месяца ставил свет, который Даша каким-то чудом способна сделать за несколько дней.

— **А это у нее откуда?**

— Понятия не имею. И так было с самого начала. Хотя, поскольку мы вместе всегда, наверное и она тоже за эти годы “подросла”, мы друг друга очень дополняем. И думаем тоже в унисон. Единственное мое перед Дашей преимущество — может быть! — это большая степень авантюриности. Какие-то глобальные режиссерские ходы, совсем уж безбашенные, исходят от меня. Но она молниеносно схватывает и подхватывает. А будучи очень хорошей актрисой, плюс от природы педагогом, она совершенно волшебным образом умеет работать с актерами; мне кажется, она может взять любого человека с улицы и “включить” его. Знаете, как мануальщик вправляет какой-то выскочивший позвонок. Я же буду очень долго этот позвонок искать, буду идти каким-то немислимым путем... А она просто вставляет выскочивший позвонок на место — и порядок! Она проводит прекрасные тренировки на концентрацию, она очень хороший “врач”. Может вдруг сказать, что на эту роль нужно вот эту актрису: “Даша, да ты что!” — “А ты попробуй”. И — в точку! Может потому, что мы вместе прошли наш общий начальный период, когда мы вместе искали ключи от театра и как мы думаем, нашли. И если поначалу я в силу некоторого снобизма от каких-то ее советов отмахивался, мол, сам все знаю, то потом понял, что это как минимум экономит время. Главное: она идеально понимает, куда я иду. И все ее советы не абстрактны, они исходят из ее абсолютного знания меня. Я могу истерить, паниковать: все плохо! все пропало! Даша спокойно...

— **...вправляет позвонки уже вам.**

— Я, например, не могу смотреть премьеру, а Даша — может. Она спокойно сидит в зале, и я знаю, что она все увидит и расскажет мне все ровно так, как оно было... Наверное оттого, что я всегда себя хорошо вел, аккуратно чистил зубы и не делал подлостей, вот за это мне — Даша. И теперь у меня уже точно никогда не будет возможности делать подлости — не до-

пустит. Если и захочу вдруг схалтурить — ведь не даст.

— **Смотрите, Карен: вы такой веселый, улыбочивый, никогда не жалуетесь на жизнь, ставите хорошие спектакли... А контекст-то — совсем другой**

— Какой контекст?

— **Да всякий. Все ноют, всем всегда недовольны, спектакли при этом ставят по большей части ужасные. Вы все это наблюдаете, трезво оцениваете и живете себе дальше, словно ничего не происходит...**

— Ну а что же мне еще делать? Если вижу плохой спектакль, огорчаюсь, и артистов жалко, они не виноваты. А зрителей как жалко! Сидят и смотрят какую-то подделку. А потом, смотрите, я же ставлю в основном комедии...

— **Это в смысле, что “Вишневый сад” — комедия. Да, я заметил.**

— Ну вот, а вокруг такая прекрасная комедия, такой прекрасный театр. А потом вот ведь что еще: поставить плохой спектакль очень мешает чувство юмора. Начать халтурить или самого себя обманывать невозможно: очень смешно... Так как я ужасно смешлив, то к тому, что вы называете контекстом, я отношусь с любовью, с нежностью даже, это все так безумно интересно.

— **Будем ли говорить про Театр на Перовской?**

— Свалился он на меня как снег на голову... Так говорится? Как снег на голову?

— **Мы, русские, так, во всяком случае, говорим.**

— Мы, армяне, тоже. Видимо, кто-то прослышал, что я авантюрист, и решил надо мной подшутить. Решил: раз у тебя есть чувство юмора — вот тебе. Так что работаю теперь главным режиссером. Руководжу. Созидаю. С большим интересом. Мучительно, но с интересом. Если же серьезно... Наверное, это с возрастом приходит. Вот, например, Нижегородский театр драмы. Я поставил с этими артистами пять спектаклей. И уже могу сказать, что мы существуем в одной системе координат, и мне интересно, что станет с ними дальше. Наверное, сегодня мне интересно не просто поставить спектакль, но и строить театр. Несколько лет тому назад у меня сложилась необычная ситуация с тольяттинским театром “Колесо”. В момент, когда мне предложили поставить у них спектакль, там был полный ужас, семьдесят процентов труппы уволились, оставалось несколько человек, и нужно было создавать либо воссоздавать театр практически с чистого листа. После того, как я выпустил с ними “Чайку” и “Сон в летнюю ночь”, без ложной скромности могу сказать, что в жизни этого театра начался совершенно новый виток.

— **Вы вернули жизни этих артистов утраченный смысл?**

— Я не знаю, что будет с ними дальше, но я понял, что мне это интересно. Я привлек туда молодых артистов, которые... видимо поняли, что театр может быть таким, в котором есть смысл находится, что в этом может быть радость... Мне повезло, что в тот момент у них вообще не было главного режиссера и мне никто не мешал “насаждать свой дух”. Сейчас там уже все есть, но они-то и сами уже другие. Разбуженные и растревоженные. Неравнодушные. В тот момент я был готов бросить Москву и переехать в этот странный город Тольятти, для жизни совсем неуютный, и в этом “Колесе” вертеться. Не случилось. Тут-то и возник Театр на Перовской. И видимо поселившаяся во мне энергия строительства театра, как ни пошло это звучит, сработала. Хотя я совсем не знаю, чем это кончится.

— **Совсем не пошло. Вопрос — зачем. Если для дела, то отчего бы нет? Если же для самоутверждения...**

— Кабинет, автомобиль, на артистах можно самоутверждаться, в конце концов... Одно только мешает: чувство юмора, которое лишает всех этих радостей сразу, скопом. Поэтому остается одно — попытаться заняться делом.

Лица

Полина Богданова

Уроки Сергея Женовача

У Сергея Женовача бывают прекрасные спектакли. При одном решающем условии — когда хорошо играют актеры. К сожалению, это случается не всегда. Иногда актеры не то чтобы играют неважно, а им просто, к примеру, недостает внутреннего душевного опыта для какой-то сложной роли (ведь актеры Женовача — это в большинстве своем его недавние студенты).

Но я, собственно, не об этом. А о том, что “Студия драматического искусства”, несмотря на все свои недоработки, сегодня представляет собой пример первоклассного театра, который, во-первых, обладает своей очень обаятельной и культурной публикой, во-вторых, является местом, куда приятно приходить, здесь царит атмосфера подъема, в антрактах небольшой оркестр играет приятную музыку. И хотя нам по истории театра известно, что молодой Художественный театр на заре XX столетия отменил музыку в антрактах, чтобы подчеркнуть, что театр не развлекательное, а очень серьезное заведение. Все же оркестр в театре Сергея Женовача отнюдь не снижает пафоса этого тоже очень серьезного театрального коллектива, ставящего первоклассную литературу и погружающего нас в глубокие проблемы жизни человека.

Кстати, начать разговор об этом театре нужно именно с литературы. Потому что достаточно взглянуть на афишу “Студии драматического искусства”, чтобы обнаружить там имена лучших писателей XIX и XX века: Достоевский, Лесков, Чехов, Булгаков, Платонов, Эрдман и др. Режиссер создал такой театр, в котором автор, писатель, драматург — главное действующее лицо. Здесь публику знакомят именно с драматическим или литературным произведением. Женовач не осуществляет насилия над пьесой или прозой. Он не самого себя демонстрирует публике, а именно автора. Такой театр несколько необычен для нашего времени. С одной стороны, он может казаться слишком традиционным. С другой — лишенным того как будто решающего качества, которое режиссер

отвоевал в борьбе с литературой за последнее столетие. Того субъективизма, который отличает так называемую авторскую режиссуру. Женовач как будто ставит не о себе, не занимается самопознанием и автобиографическими мотивами в творчестве. Сергей Женовач режиссер другого склада. Его интересует окружающая реальность, объективные вещи. Его интересует то, что за границами нашего сложного противоречивого и часто большого “я”. И вообще мне кажется, что этап индивидуалистической, а лучше сказать эгоцентрической, режиссуры миновал. Или, по крайней мере, подходит к своему пределу.

За этим объективизмом Сергея Женовача — любовь не просто к литературе, а к культуре как таковой, но культуре именно литературоцентричной, в которой писатель играет главную роль. Так было в XIX и XX веке. Любовь к писателю сохранилась у нас и в советские времена, когда писали В. Аксенов, Ю. Трифонов и другие. Об этих именах можно вспоминать с благодарностью, но сегодня не они властители дум. Сегодня нам ближе, к примеру, Н. Эрдман, представитель русского авангарда 20-х годов. Или Вен. Ерофеев — советский автор, маргинал и антисоветчик, которого в те времена можно было прочесть только в самиздате. Кстати, между Н. Эрдманом и Вен. Ерофеевым именно сегодня обнаруживается много общего.

Женовач соотносит литературное произведение с нашей жизнью. Он выявляет в нем то, что созвучно сегодняшним ощущениям и мыслям человека. Он поверяет старым текстом сегодняшнюю действительность.

В защиту частного человека

В спектакле “Москва — Петушки” актер Алексей Вертков играет превосходно. Высокий худой человек с темно-русскими волосами, немного напоминающий Михаила Булгакова. Он не перевоплощается в образ Венички, он виртуозно читает прозу, со всеми смешными местами, убийными репликами писателя. Такого класса игры я давно не видела.

Веничка, маргинал и пьяница, опустившийся на самое дно жизни, — человек в большей степени, чем какой-нибудь функционер или

встроенный в систему гражданин бывшего Советского Союза. Бывшего-то бывшего, но от этого история не перестает быть актуальной. Дух захватывает от этой Веничкиной человечности. Этой фигуры “наоборот”, в социальном мире он пустое место, ничто, точка с запятой на листе белой бумаги, на которой ничего не записано. Он персонаж ниоткуда. Персонаж — каверза, какая-то странная личность, которую и в приличный дом не введешь. Изгой, карнавальный персонаж, мир наизнанку, смеховая куль-

тура, которая обнаруживает всю бредовость мира социальных иерархий. Про это много написано, но прожить эту ситуацию, прочувствовать ее так, как это сделал актер Вертков, мог, наверное, только он.

Трагический сюжет заканчивается гибелью героя. Актер читает текст о том, что в подворотне какие-то типы всадили Веничке в шею отвертку. Боль, которую испытал Веничка, доселе была ему неизвестна. И почему-то тут же вспоминается, что сам Венедикт Ерофеев умер от рака горла. И эта отвертка — как предчувствие собственного конца, как ожидание насильственной смерти.

Веничке, так же как его автору (а эта проза как раз во многом автобиографична), нет места в этом мире.

Было такое затертое советское выражение — “самый человечный человек”. Это, простите, о Ленине. Такие слова можно отнести скорее к Веничке со всеми его “примочками”, любовью к женщине-балладе, которая ждала его на платформе Петушков, к маленькому сыну, который знает букву “Ю”. Кстати, сцена любви, в которой участвует эта женщина-баллада (Мария Курденевич), поставлена и сыграна очень хорошо. Тут не чувственность, нет, не эротика, а просто любовь, к этой, как ему кажется, потрясающей женщине, хоть она и б..., и что же? Она ему не верит, что можно с ним куда-то уехать. Ведь он предлагает союз сердец, скажем не без язвительной иронии, а она ему выставляет молчаливую фигу. Раз — фигу. Два — фигу. Эта женщина, которая ему кажется потрясающей, понятия каким-то своим человеческим (хоть и б...) нутром, что с таким как Веничка вступить в союз не получится. Он не создан для такого союза. Ведь он прошельга, хоть и потрясающе чувствует красоту женского тела, он — каверза, хоть у него есть сердце и все, что надо человеку, какого воспевают вся наша русская литература, начиная еще с писателей XIX века.

В Веничке, возможно, живет традиция подпольного человека Достоевского. Только Веничка не гордец в своем отчаянном, одичавшем одиночестве. Он в своем беспробудном и высокопрофессиональном пьянстве (для русского алкоголика пить — это целая философия) — обвинение миру нормальному, здоровому и создающему. Конечно, он против созидания, потому что это еще советское созидание. А ничего более фальшивого в этом смысле трудно было себе представить. Он никогда не видел Кремля, и это символично. Его место не там, где ходят с поднятой головой и смотрят на кремлевские звезды, а там, где бредут по дороге, не поднимая головы и не оглядываясь по сторонам, лишь погружаясь в свою пьяную эйфорию. Эту пьяную эйфорию он выбирает в противовес советскому созиданию. Антисоветчина? Но вроде бы уже давно нет Советского Союза и забыты

все эти прошлые инстинкты внутреннего протеста и нелюбви к родине, а все же Веничкино презрение к “созиданию” мы по-прежнему разделяем.

Это театр, пафос которого — защита личности в том понимании, в каком она сформировалась еще до эпохи потребления, которая личность отменила. Что же, судить жизнь с позиции личности уже не актуальная задача? Почему же нет? По-моему, пока будет жив Веничка как фигура протестная, ведь Веничка — это протест естественного человека, но не организованный, высокоинтеллектуальный и горячо гражданственный, а стихийный, нутряной и, можно даже сказать, иррациональный; пока будет жить такие как он, мы будем иметь залог гуманизма, каких-то хороших и высоких чувств. А уж когда Венички не будет, пиши пропало. Жизнь естественная в своей наивной и простой человечности закончится. Веничка — это наш последний оплот. Наша последняя баррикада на пути вымирания и всяческой рационализации.

Персонаж Эрдмана Подсекальников многим напоминает Веничку, хотя Подсекальников не алкоголик, не опустившаяся личность. Но тоже лишний человек. В силу социальных условий, условий исторического прогресса, который привел в действие массы пролетариев и закрыл окошко в мир, где существовали индивидуальности. Социальные обстоятельства у Ерофеева и Эрдмана разные. Но сходство действительно есть. Оба героя противостоят созиданию, тому самому советскому созиданию, от которого честному человеку хоть голову в петлю: “Прошу я немногого. Все строительство наше, все достижения, мировые пожары, завоевания — все оставьте себе. Мне же дайте, товарищи, только тихую жизнь и приличное жалованье”. И еще: “Дайте нам право на шепот. Вы за стройкою даже его не услышите. Уверяю вас. Мы всю жизнь свою шепотом проживем”, — говорит Подсекальников в финальном монологе. Вот где главный нерв этого протеста. Личность, раздавленная историческим прогрессом, как его тогда понимали, просит такую малость — прожить пусть даже шепотом и с приличным жалованьем.

Пьеса в 20-е годы была направлена против советской власти, которая только-только установилась, перевернув жизни и быт большого количества людей с ног на голову. Вышвырнув их на улицы в поисках работы. Эти люди, в прошлом обычные мирные обыватели, теперь оказались лишними людьми. Время настало такое, что отдельный индивидуальный человек был отменен, на его место пришла масса. И все понятия о личной частной жизни и простых человеческих радостях теперь заменились на марксистско-ленинскую теорию и призывы к коллективным победам в строительстве нового

мира.

Николай Эрдман защищал обычного человека и его право на частную жизнь, его, пусть не-презентабельные и смешные, представления о счастье. Пьесы Эрдмана сегодня интересны именно этим своим пафосом защиты частного человека.

Сегодня высказывание о том, что когда начнется война, мы спрашиваем “какой год призывают”, очень актуально. Это высказывание против войн, которые ведет государство, и тут отбирая у обычного человека право на частную жизнь.

“Я вашего Маркса читал, и он мне не понравился” — хлесткая фраза, которую Подсекальников, дойдя до состояния бунта и ажитации, произносит, когда звонит в Кремль, тоже актуальна сегодня. Хотя про самого Маркса сегодня забыли, но сколько было и будет “установочной” литературы, всякого рода постановлений и резолюций, предписывающих, как жить простым обывателям. Текст пьесы блестящий, слушается с большим удовольствием. Острый и злой язык драматурга, которого эта самая советская власть лишила возможности писать для театра. Эрдману пришлось зарабатывать кино-сценариями (к слову, очень неплохо). Он был соавтором фильмов Александра, в частности “Веселых ребят” (на съемках которого, кстати, и был арестован) и “Волга-Волга”. Это, между тем, лучшее, что дало искусство сталинского периода. И отнюдь не благодаря сталинской политике, а во многом в обход ее. И в продолжение той линии, которую начал еще Мейерхольд в 20-е годы, когда впервые в своих конструктивистских постановках использовал джаз американского происхождения. Потом этот джаз прозвучал и у Александра в кино. Александр учился в Голливуде и там тоже воспринял многое от американской культуры. Если бы не жесткая политика Сталина, мы пошли бы этим путем, и у нас процветал бы этот джаз, Утесов в более свободном существовании, блистательные писатели, поэты и драматурги. И среди них, конечно, Николай Эрдман, чье имя убрали из титров “Веселых ребят” и “Волги-Волги”, этих голливудских по духу сказочек, которые вселяли в советского человека неподдельный оптимизм и любовь к жизни.

Эрдман-киносценарист оказался не лишним в советской действительности, но как серьезный писатель и драматург был из нее вычеркнут подобно Платонову, Зошенко и другим крупным литераторам. Эрдман — представитель советского авангарда, которому не дали развиваться. Линия его была прервана, его ход был остановлен страной, которая стремилась к счастью

масс, забыв об отдельном человеке и его потребностях.

Женовач, взявшийся за эту пьесу, опирается прежде всего на текст Эрдмана. Это и есть театр, который во главу угла ставит автора. А стилистика пьесы близка гротеску. Актеры “Студии драматического искусства” блестяще справляются с этой задачей¹.

Острокомедийная история с попыткой самоубийства Подсекальникова и сцены у гроба, весь гвалт и кавардак, возникающий вокруг ситуации, когда представители разных общественных групп, от интеллигенции до Церкви, и просто дамы, соперничающие из-за любовника, дерутся и спорят, во имя кого Подсекальников ушел из жизни, какой смысл и пафос приписать этому самоубийству. Это гротескное зрелище содержит в себе довольно драматичную социальную подоплеку. За комизмом ситуации скрыт вовсе не комедийный смысл. Женовач владеет этой едкой шаржированной палитрой красок, он не просто морализатор, как могло показаться по его ранним работам. Сегодня он — острый социальный режиссер, выступающий с пафосом защиты частной жизни. Отдельной жизни отдельного человека с его простыми, естественными заботами и понятиями о счастье.

Женовач ощущает жизнь отдельного человека, личности как ценность, которая вдохновляла все наше гуманистическое искусство советского и постсоветского времени. Сейчас, однако, — а процесс этот начался подспудно еще в 1990-е годы — в новых художественных трендах понятие личности стало исчезать. Пришли новые поколения творческих людей, для которых этот старый гуманистический пафос ничего не значит. Они словно не слышат стонов Подсекальникова и не сочувствуют иррациональному протесту Венички. Они встроены в иную систему жизни, которая в большей степени ориентируется на стандарты, шаблоны, на общие вкусы в противовес вкусам индивидуальным. Мы переживаем важный исторический рубеж, который вводит нас в совершенно новую эпоху.

Но Женовач — режиссер-традиционалист. И по своим убеждениям, и по своей эстетике. И по своим литературным вкусам. Он не выступает в роли ниспровергателя устаревших истин, а отстаивает истины, которыми жило наше искусство на протяжении десятилетий. В этом его сила, устойчивость позиции и ясность воззрений. Думаю, что со всем этим багажом Женовач перейдет в новую эпоху и займет там достойное место. Он не будет гнаться за быстро преходящей модой, останется верным самому себе.

¹ Рецензию на спектакль см. на с. 165.

Пафос примирения

Часто режиссер Женовач создает литературные композиции, такие как “Записки покойника” по произведениям М. Булгакова или “Записные книжки” по сочинениям А. Чехова.

“Записные книжки” состоят из, казалось бы, разрозненных реплик по различным вопросам жизни, политики, любви, веры, брака. Тем много и все они звучат как будто вразброс. Так бывает, когда какая-то большая пестрая компания собирается за одним столом. Болтают, обмениваются репликами, каждый говорит что-то свое. Сразу и не разберешь, что тут главное. Что объединяет все разрозненные высказывания, замечания, эмоции.

Почти полных два акта перед зрителями вдоль сцены стоит длинный, накрытый скатертью стол, за которым и сидит эта большая компания. Общей истории или общего сюжета тут нет. А есть именно эти разбросанные, разрозненные разговоры. Кто-то встает и уходит. Подинок или парами. Кто-то остается сидеть за столом и продолжает беседу. Что их собрало вместе, неясно, да и неважно. Просто такая композиция, которая состоит из отдельных реплик, взятых из сочинений Чехова.

Постепенно становится понятно, что жизнь человеческая в ее пестроте мнений и суждений имеет некий скрытый смысл. Этот смысл выявляется в самом финале. Длинный стол, накрытый скатертью, с сидящими за ним людьми, опускается в нижний этаж сцены, и на его месте появляется большая, ограниченная портиком площадка. На ней один-единственный актер читает чеховский рассказ “Студент”.

В рассказе говорится о том, как холодным весенним вечером в пятницу Страстной недели, то есть накануне Пасхи, двадцатидвухлетний студент духовной академии возвращался домой в свою деревню. Холод и мрак весеннего вечера навевали на студента мрачные мысли, и ему казалось, что сильный холодный ветер, который пронизывал его насквозь, точно так же дул и при Рюрике, и при Иване Грозном, и при Петре. И он думал, что вся несчастная бедная безрадостная жизнь была всегда и всегда будет, и нет конца невежеству и мраку.

По дороге, на вдовьих огородах он встретил двух крестьянок, мать и дочь. Разговорились. Студент вспомнил евангельскую историю о Петре, которому Иисус во время Тайной вечери предсказал, что в ночь, когда его свяжут и поведают к первосвященнику, Петр трижды отречется от него. Так и случилось, рассказывал студент. И заметил, что после этой истории у одной женщины потекли по щекам слезы, а у другой лицо стало напряженным, будто она сдерживала сильную боль.

И вот это неприметное событие, которое и событием-то назвать было трудно, навело студента на мысли о том, что все в жизни связано, и то, что случилось много веков назад, имеет отношение к настоящему, и к этим женщинам, к нему самому и ко всем людям.

“И радость вдруг заволновалась в его душе <...> и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладело им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла”. Этими словами закончилось чтение.

Пафос этого рассказа вдруг неожиданно открыл волнующую режиссера тему. Жизнь не беспорядочна и хаотична, как казалось вначале, когда мы видели на сцене большой длинный стол, сидящих за ним людей, болтающих о многом и, в сущности, ни о чем. Дальнейший ход спектакля показал, что жизнь не хаотична, а одно вытекает из другого и история движется по своим каким-то внутренним скрытым закономерностям. Возможно, она складывается из мук и предательств, любви и ненависти. И все же главное в ней — это протянутая и непрерывная нить человеческой веры, веры в Христа и необходимость сохранения души.

Этот открытый христианский пафос рассказа преподает зрителям некий нравственный урок. И становится понятным, что “Студия драматического искусства” вполне сознательно несет свою художественную миссию, которая заключается в искренности и желании добра. Об этой миссии говорил еще Гоголь, но в наш негативистский век слова эти замылены и уже никого не убеждают. Однако режиссер Сергей Женовач — режиссер особого типа и в своих спектаклях рассказывает не о себе, а озабочен тем, что его театр несет зрителю. К нему режиссер и обращается, часто с определенной нравственной проповедью. Этот театр с самых первых своих спектаклей выбрал себе позицию, которой придерживается и по сей день. Эта позиция и раскрывается в открытых призывах к добру и вере в высокий жизненный смысл. Это как раз то, что нужно людям и чего не дает им телевидение, да и многие другие театры. Это позиция не сусальная и фальшивая, а вполне зрелая и взрослая. Позиция, которая ставит театр выше публики, не заигрывает с ней, не шокирует и прибегает к модному эпатажу и стебу. В такой театр придут другие зрители. А к Женовачу придут те, кому по душе разговоры о смысле жизни.

В театре Сергея Женовача нет премьерства, но есть дух коллективности, студийности, из которой и вышел этот театр. А Женовач — собиратель душ, учитель и воспитатель. И в этом тоже его миссия.

Кто пришел

Анастасия Тарханова¹

Любить — значит страдать

“Девушки в любви” и другие пьесы Ирины Васьковской

Девушки в любви — возвышенные и одухотворенные. Девушки в любви постигают красоту и мудрость мира; запоминая статусы из социальных сетей, доказательно указывают на бессмысленность отношений Орфея и Эвридики, ищут высшей гармонии под непрекращающиеся соседские крики. В особенно тоскливые моменты бытия выжидают время для слез, заводят музыку грустную об одиночестве и бьют посуду.

Девушки в коммунальной квартире на затертом диване ждут принца, ждут, посвящая все свое существование вдумчивому, натренированному на будущую семейную жизнь ожиданию. Он, принц, должен приехать с Севера, привезти тюленя и моржовый клык. Приедет — попадет в сказку, ослепится блеском граненой розовой пластмассы и непременно заберет ее, благоухающую, невинную, но с намерениями, принцессу, далеко-далеко, в свое сказочное королевство. Главное, максимально дальше от этой тоскливой, бесконечной, тянущейся годами жизни — бедной и некрасивой.

Все вокруг них такие нелепые и несчастные — что-то просят, куда-то бегут, никаких у них чудес, никаких приключений. Вот так жила бедная Лиза — скука смертная, влюбилась, отдалась барину и утопилась с горя. Или вот еще сюжет вечной любви — Орфей и Эвридика. Орфей этот самый, занюханный, ходит по сцене, зовет целый акт свою Эвридику, а она в это время за шторой в пыли лежит как мешок, ждет, раз так положено. Приходят девушки к выводу — неземных чудес в жизни нет. Приходится их выдумывать, включать в сюжет будущей жизни. Представляют они его себе натурально, честно прорабатывают как сценарий и верят. Как в елку верят. Верят преданно, беззаветно, как Эвридика, которая лицом лежит в пыли и верит, что ее Орфей наорется на сцене и заглянет под штору, где она ждет, как положено. Счастливая она. Счастливая — это когда чья-то: Сашина, Мишина, Колина. Счастливая — это когда чья-то девушка, с новой, настоящей фамилией.

Такая тут бытийная философия, религия, возводящая в культ сочиненный объект поклонения. Отличительные признаки последовательниц — гипертрофированная женская чувствительность, доведенная до абсурдности влюбленность, приобретающая явные черты инфантильной дегенеративности.

Пьесы Ирины Васьковской говорят о томном женском естестве, глубоко таящемся, вырывающемся либо от волчьей тоски, либо от недозорованно выпитого алкоголя. Женщины тут склонны мечтать, репетировать жизнь наперед, веровать в свои “планы”, жить, дышать ими, плача и все это запивая теплой водкой, заедая конфетами “ассорти” и тортами с жирными маргариновыми розами.

Комизм достигается узнаваемой правдоподобностью; тут жанр — литературно гиперболозированный натурализм с фактурными, характерно опознаваемыми героинями.

Трепетно и нежно относится драматург к своим “Девушкам”, Варе и Кате, их живучая нелепость, драматическая вычурная поза, уходящая в провинциальный декаданс, бесконечно веселят Васьковскую, их манерность, надуманная собственная сложность позволяет создать автору целую плеяду таких героинь, вывести в женской драматургии новый тип. Героиня — самодостаточная, статусная, на крупном плане, при отъезжающей камере оказывается нестерпимо нецельной, женщиной, которой для реализации нужно стать чьей-то, встать за чью-то спину.

Сюжеты пьес сливаются, границы стираются, история одной семьи становится историей не частной, а всеобщей, общественной, относящейся равно ко всему изучаемому классу. Возникает ощущение, что рассказ ведется о соседях большого многоквартирного дома. Все героини — из одинаково устроенного мира, в котором просто кто-то смог ли завести семью, успел купить картину с лебедями “Домашний уют”, нашел себе мужика. А в остальном это одна долгая, многосерийная история, персонажи которой ходят в один ларек за водкой и хлебом, ругаются в одной и той же очереди, дышат одним воздухом, в котором одновременно слышатся нотки старого залежавшегося белья, вчерашнего чая, дешевых духов и повального, одного на всех одиночества.

Одиночество тут общепринятая норма, всем равно понятная и всеми же избегаемая. Героини поставлены в коммунистически-равные условия. “Вы влюблены? — Я брошена”.

Ранние пьесы атмосферно близки пьесам Людмилы Петрушевской: как будто бы знакомые знакомые коммунальные декорации, вынужденный общий быт, захлавленное пространство жизни, бесконечные коробки, запыленные нечитаемые книги. Васьковская тоже “расчищает немного места” для минимальной жизненной активности своих персонажей. В таких декорациях легко сходят с ума, начинают разговаривать с телевизорами, развлекаются шумными поездками в автобусе, наконец с одинаковым нетерпением ждут любви и

¹ Студентка 1-го курса театроведческого факультета ГИТИСа (РАТИ).

смерти.

Преемственность считается уже с названия: пьеса 2011 года “Уроки сердца” явственно напоминает “Уроки музыки” Петрушевской — те самые родительские “уроки”, открывающие тему наследственной неустроенности и одновременно с этим настойчивого материнского опекаания. В центре драматургического интереса Васьковской — женское одиночество как патология, семейно передаваемая, бережно, от матери к дочери. Здесь проговоренная настойчивым язвительным шепотком проносится в голове пророческая реплика матери из пьесы Петрушевской “Любовь”: “Нужны нам. Мы и вдвоем прекрасно проживем, хоть обе старые, обе больные, но проживем. Я без мужика, в холодной постели тридцать лет сплю, и она поспит”.

Ни ей, ни мне. Никому. Ближнее одиночество во всех случаях помимо прочих бед усугублено постоянным и необратимым женским сообществом, в котором приходится жить и проживать все свои чувства. Героиня оказывается постоянно вовлеченной в мирок, где по-женски не реализовалась не только она одна. Героиня, по Васьковской, обречена оказаться в обделенной женской коммуналке, где это нормально, закономерно, наследственно и как будто заразно. Не расстраивайся, милая, не унывай — нас таких много. Так, в “Русской смерти” на даче живут вместе две взрослые одинокие сестры, в “Уроках сердца” — мать и стареющая дочь, в “Марте”² — героиня, ее мать и, как утверждение патологии, незамужняя соседка. **“Варя. Мы бедные, старые и некрасивые. Катя. Я не старая и красивая. Но бедна, да. И ты бедная, и старая, и некрасивая. Варя. Мы некрасивые. Катя. Я — красивая, ты как хочешь”.**

Постоянное, назойливо-раздражающее присутствие такого же, как ты, неудачливого организма — потихоньку опускающегося, теряющего и забывающего женские навыки. Отсюда и желание выглядеть позффектнее, позаметнее — в накладных ресницах, нестиранных полиэстеровых платьях, при макияже, в парике с золотыми кудрями. Отсюда и “мятое парадное платье из люрекссового леопарда”, “бумажная роза вот такого размера в волосах” — напротив блеклой потенциальной соперницы. Любая женщина рядом, еще и при катастрофическом дефиците мужского пола, — соперница, лютая противница, способная нанести непоправимый урон в твоей собственной предполагаемой семейной жизни. Страшный женский неудовлетворенный и парадоксально влюбленный мир. А девушки в любви.

Живут они в местах, намоленных на то, чтобы “он” явился, пришел. Но это маленькие, грязные, жалкие комнатухи без света и с застойным запахом “увеченной души”, где виден весь “труд по разрушению личной жизни”, или загнившие, отшибные дачи, непригодные для человеческого существования. Все очень жалко, почти убого — внешний мир маленького человека. А они и есть маленькие люди, ютящиеся по съемным кварти-

рам, ждущие своего маленького, побитого, нетрезвого счастья. Отовсюду сквозит беспрестанным сквозняком бедность. Скучные интерьеры — зеленая плитка, пятнистые ванны, газеты на полу, бумажные гирлянды, красные полотенца.

Здесь опять возникает близкий Петрушевской мотив вечных девушек в какой-то высокой непостижимой любви, девушек “в голубом”, только у Васьковской он лишен горечи и глубокой тоскливой рефлексии. Трагизм, который у Петрушевской зиждился на позднесоветской безысходности, исчез, пафос со временем затерся. Остались квартиры, в них остались женщины, а у женщин осталось обостренное желание чуда, принца, коня на скаку, райских островов и чего-то совсем непохожего на реальность. Вот они, женщины Васьковской, “тут” и не живут, они в любви, а это далеко.

Они живут в выдуманной реальности, гораздо более уютной и привлекательной. А тут так, временное прибежище. Скоро-скоро придет Он и увезет меня отсюда туда, где тепло, где я буду его любить. Поэтому в пьесе “Русская смерть” (2013 год) совсем неважно, что покосился дом, что придет зима, что будет негде жить.

“Валя. Ты бы на все закрыла глаза. А в доме потолок на одних чудесах висит — всем законам физики наперекор! Я не представляю, что нам со всем этим делать.”

Надя. Можно начать пить по-черному. Это хорошо меняет реальность. Можно пить и представлять, что кругом дворец с лепниной. Канделябры, кони, кавалеры...”

Они часами, днями, годами репетируют долгую и счастливую жизнь. Мать полоумной Ларисы из “Уроков...” втолковывает дочери важное: «Самое страшное, особенно для женщины — жить иллюзиями, то есть мечтами, фантазией. Нельзя сидеть в навозной куче, обсыпаться блестками и говорить: “Я живу в раю, кругом все блестит, а воняет, так это ангел пролетел...”». В финале “Девушек...” Катя советует подруге: “Очнись, дура. **Варя.** Не хочу. **Катя.** Никто не хочет, а приходится”. Пьесы Ирины Васьковской сквозят критической самоиронией одновременно с умиленной авторской интонацией. Героини осознают и смеются над собственной неустроенностью или, примирившись с ней, триумфально возносят ее над головой как достоинство и серьезное социальное достижение.

Начиная со шемящих интонаций “Уроков любви” — истории матери и отчаянно одинокой, сходящей с ума стареющей дочери, Васьковская заканчивает “Девушками в любви” — ироничной историей о том, как заставлять себя испытывать счастье. Новое откровение для всего типа героинь. Из окончательной тупиковой истории, предсказуемо безысходной, вырастает история легкая и самостоятельно выдумывающая себе заветы, манифестом выводящая новые догмы.

Мужчина как вид тут вырождается, все, кто наудачу встречаются, оказываются инертными стареющими безработными пьяницами, голодны-

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

² Там же. № 4, 2013 г.

ми, безучастными. Совсем не героями, а персонажами остаточными, очень несчастными, комично-грубыми, как правило, избиваемыми бывшими женами. Они тут — опустившиеся неисправимые люди, деградирующие в замкнутом пространстве, беспрестанно страдающие по придуманным красивым мечтам. Без перспектив развития, без открытых горизонтов. Некрасивые люди, некрасиво живущие, некрасиво любящие, говорящие нескладно, невпопад, некрасивыми словами.

“Девушки в любви” — это доведение градуса абсурдности до пика, тут явственный налет мелодраматизма оборачивается комическими ситуациями. Замечательно и пространственно-временное решение пьесы. Есть девушка Варя, которой то двадцать три года, то двадцать шесть. Первая живет в маленькой двушке, вторая снимает с нефиксированными соседями четырехкомнатную уже квартиру. Временные рубежи тут оформлены в заложенные пальцами части книги. Три года перелистываются безболезненно — героиня взрослеет, обретает статус “чьей-то девушки”, обрастает смыслами, задается целью, уже самоутверждающе живет, а не существует. Девушки в любви уже не ждут встречи с Ним, эта встреча у Вари произошла три года назад. Два временных пласта в коммунальной пьесе мирно уживаются, как Варя и Катя в съемной квартире.

Варя с меняющимся возрастом — конечная пока стадия развития героини Васьковской. Прежде окончательно одиноких, беспросветно брошенных, запущенных, часто мечтающих, еще чаще пьяных. Вот и юная Варя — собирательный образ женщин ждущих, берущих в оборот первого встречного, отпугивающих всех героев, даже случайно влезших на пару реплик, своей маниакальной мечтой иметь “мужика”. Хотя нет, не “мужик” он вовсе, а “возлюбленный”, “мой ненаглядный”. В этом завязка мотива гиперболистичной идеализации, бесконечной, самоуничижающей, доходящей до фантазмагорического фарса, делающей невозможным провести черту между жалким и комическим.

“Варя. Катя, скажи мне, мы счастливы? **Катя** (отвечает не сразу). Мгновениями”. Мгновениями в забвении, в глубоком, длящемся, как у Вари, уже три года трансе, с животворящей мыслью: мужик на Севере, мужик деньги заколачивает, мой мужик мне на шубу копит. “Надо убедить себя, что счастье есть. Это важно. Надо заставить себя испытывать счастье”.

Три года назад произошла роковая встреча с Митей. Варя в черном платье “полиэстер, но все равно королева”, на ногу порез от бритвы, зубы в зеленом мармеладе. И Митя в засаленной рубашке и с немойгой головой. Потом он будет лежать на Вариней кровати, односложно посылать ее же, курить, не реагировать на попытки развития отношений. А потом встанет и уйдет. Сбежит от настойчивой, выплеснувшейся разом, копившейся годами нежности, сбежит из двухкомнатного рая,

от самоотверженно любящей Вари, поющей “...меня не любишь, но люблю я. Так берегись любви моей, так берегись любви моей!”.

И теперь, когда жизнь вроде бы как уже ознаменовалась присутствием в жизни “мужика”, можно уверенно всем говорить, что оно самое было, случилось. Кажется, что теперь, теперь можно успокоиться и ждать. Варя горда, Варя дама со статусом — у нее есть мужик, если что, он всем тут покажет. Варя испытала то, что уготовано каждой женщине, она уверенным назидательным тоном Тома Сойера обещает соседке Кате: “Мой мужик вернется и вам задаст”, “мой мужик твоего завалил бы с легкостью”. А все как у Марка Твена: “Оба брата чистейшая выдумка”.

“А мой”, “а мой”... игра в слова, привычная, ежедневная словесная практика, самообнадеживающая, мотивирующая на жизнь завтра и послезавтра.

В “Русской смерти” дело кончается предчувствием, предошущением грядущего финала — русской смерти в ее истинном понимании — с самоваром, чаем и бездонной банкой варенья. Вот она, смерть русского человека — бесконечно пить чай и в этом важнейшем церемониале страдать и записывать тоску.

“Девушки...” — это уже не предчувствие конца, сопровождаемое непонятым миганием красных лампочек и завалившейся крышей. Это форменный конец света. “Назови мне признаки загробного мира. — Во-первых, у нас всегда холодина: или мы ждем зиму, или уже зима, или мы провожаем зиму, чтобы тут же начать новую зиму. Второе: у нас все время темно. — Ты на улице Машиностроителей, очнись”.

Мир уже давно перестал быть мужским. Перестал уверенно, еще раньше, чем перевелись все эти выдуманные герои, рыцари, принцы с прилегающими к ним конями. Теперь он очевидно женский, но таковым быть не привык. Новообращенное в женское человеческое общежитие с заглядывающими туда и периодически ночующими мужчинами. Анахронично, пугающе неуместно звучат тут домостроевские заветы о принадлежности, о косном и замшелом мировосприятии мира как патриархальной среды. Отелло — как мужской идеал, как пример грубой, властной, владеющей силы. Грубый — значит мужик, значит любит, значит не бросит. Диковато, твердолобо и по-женски нелогично.

Беспобудный и бессмысленный, эволюционирующий до фарса матриархат. Достигнутый и провозглашенный без желания на то. Матриархат случайный, пугающий, как чума, воцарившийся и безысходный. Возбуждающий со страху архетипичные формы семейного существования, утвердивший в головах сказку о принце как прямое руководство к действию. Сиди и жди в своей башне. А кто забредет, постучит — выбирать не приходится, да и не из кого, принцы — товар штучный.

Вот они ждут и любят, девушки в любви.

Теория

Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков

(Подготовительные материалы)¹

Сценичность². Под сценичностью пьесы и литературного материала в целом традиционно понимается его пригодность для сценического воплощения. Так, Патрис Пави в своем “Словаре театра” трактует это понятие следующим образом: “сценический / сценичный (нем. szenisch, bühnenwirksam, theatralisch; англ. scenic, wellstaged, stagy“) — благоприятствующий театральной выразительности”, далее уточняя: “Пьеса или пассаж иногда чрезвычайно сценичны, то есть зрелищны, легко поддаются игровому и сценическому воплощению”. Элли Перель, автор новейшего англо-русского и русско-английского театрального словаря, дает аналогичное определение термина “сценичный” и “сценичность”: сценичный (о пьесе, литературном материале и т.п.) —actable, playable, stageable, scenic, stageworthy (пригодный для сцены); сценичность (лит.) (условная театральность) —theatricalness. Однако, как мы видим из последнего определения, понятие “сценичность” здесь приравнивается к родственному, но не тождественному понятию “театральность”. Знак равенства, по сути, ставит между ними и П. Пави, определяя театральность как специфически театральное (или сценическое) в представлении или драматургическом тексте. Т. Шахматова в своей статье “Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых)” утверждает, что “такие понятия, как сценичность и театральность, бытуют в современном научном обиходе как своеобразные терминологические химеры: ими активно пользуются, измеряют качество пьесы и спектакля; но не только четких критериев, а даже полноценного определения ни сценичности, ни театральности до сих пор не существует”. Однако характер функционирования этих понятий позволяет наметить между ними, пусть и условный, водораздел. Театральность шире сценичности, так как включает в себя и сценическую условность, и театральное в жизни — все то зрелищное, броское, эффектное, что переводит план обыденного в план искусственного и искусного. Сценичность же, по мнению Т.

Шахматовой, “это характеристика драматического текста, заключенная в наборе особых средств и приемов, которые позволяют создать из пьесы спектакль”, “некая система эффектов, сознательно заложенная драматургом в свою пьесу для вовлечения зрителя в действие, чтобы вызвать у него эмоциональный отклик”. Но в вопросе о наполняемости этого понятия, о том, какие конкретно средства, приемы и эффекты можно считать показателями сценичности, царит еще большая неопределенность и разногласия мнений, чем при размежевании терминов “сценичность” и “театральность”. Связано это во многом с историческим характером самого понятия. Каждая эпоха и эстетическая система выдвигала свои требования к драматургии. Соответственно эволюционировало и понятие сценичности. Так, В. Сахновский-Панкеев в известной книге “Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь” говорит об “исторически изменчивом критерии сценичности”, о неких “рудиментах”, которые обнаруживаются в пьесах, написанных в иную эпоху: “Это могут быть реплики, эпизоды, иногда целые сцены, потерявшие свое значение, ненужные, а то и непонятные для зрителя нового времени <...>. Это могут быть рассуждения о лицах или событиях, некогда злободневных, а ныне канувших в Лету, метафорические отсылки, смысл которых сегодня ведом лишь историкам, и т.д.”. “Рудиментами” автор считает также прологи, которыми открываются, к примеру, многие шекспировские трагедии и комедии, с целью оповещения о ходе действия, “настройки” зрителя на грустный или веселый лад, равно как и монологи служебного персонажа, именованного хором.

Мерилом сценичности во второй половине XIX века становится так называемая “хорошо сделанная пьеса”, то есть пьеса с логически выстроенной интригой и единством действия. “Новая драма” рубежа XIX—XX веков выдвигает новые требования к драматургической технике и меняет бытующие представления о сценичности. Внимание переносится с сюжетных перипетий, с внешнего конфликта на

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

² © Шевченко Е.Н., 2013.

конфликт внутренний, на душевное состояние героев, на атмосферу, настроение, деталь.

И все же, при всех исторических трансформациях, понятие сценичности традиционно связывается с неким гармоническим соответствием между словом и действием. В. Волькенштейн утверждает: “Сценичны пьесы с крепко завязанным “драматическим узлом”, с рельефным и энергичным нарастанием действия, с живой целеустремленностью реплик, с эффектными концовками актов и картин”. В. Сахновский-Панкеев считает, что добиться большей сценичности можно, усилив актуальность звучания, углубив психологическую разработку характеров героев и взаимоотношений между ними. Это устойчивое мнение свидетельствует о том, что теория не поспевает за драматургической и театральной практикой. Марк Липовецкий и Биргит Боймерс, авторы книги «Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты “новой драмы”», самого фундаментального на сегодняшний день исследования этого эстетического феномена, видят главное упущение традиционного литературоведческого подхода к НД в том, что “пьесы анализируются исключительно через призму таких категорий, как конфликт, герой, идеология”. Но не только литературоведы, но и люди театра, воспитанные на системе Станиславского, оказались беспомощными перед лицом нового эстетического явления: “В силу своих почтенных традиций российский театр оказался не подготовленным к постановке современных пьес, особенно тех, что не следовали классическим канонам построения драматического конфликта и зачастую были лишены внешнего действия и психологической динамики характеров” (М. Липовецкий, Б. Боймерс). Если руководствоваться приведенными выше критериями сценичности, выясняется, что новейшая российская, как, впрочем, и европейская драматургия не просто не сценична, а антисценична. Тотальная эпизация драматического текста, подмена действия рефлексией персонажей, распадение конфликта на ряд локальных антиномических ситуаций, маски и типажи вместо полноценных характеров, обособление языка, аморфная, фрагментарная структура — таковы приметы драматургии последнего порубежья. Они свидетельствуют о поистине радикальных изменениях, которым в последнее время подверглась драма как род литературы. Для обозначения характера происшедших перемен крупнейший немецкий театровед Х.-Т. Леманн ввел термин “постдраматический театр”, который в последнее время активно используется и в российской театральной среде. Другой исследователь дра-

мы и театра из Германии Ю. Шредер так говорит о деконструкции драматической формы и новом театральном языке: «“Постдраматический театр” <...> это театр, практически распрощавшийся с основами основ драматического искусства со времен Аристотеля — мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом...»¹ При этом Шредер отмечает его ярко выраженный перформативный характер.

М. Липовецкий и Б. Боймерс считают, что именно НД своими поисками включила современную русскую драматургию в контекст перформативных экспериментов. Рассуждая о том, почему российские литературоведы мало пишут о НД, авторы говорят об отсутствии “оптики, позволяющей адекватно прочесть эстетику, не укладывающуюся в рамки психологического идеологизма и идеологического психологизма”, объясняя этот факт характерной для НД перформативностью. Признавая пестроту и неоднородность НД, М. Липовецкий и Б. Боймерс видят ее важнейшую черту в том, “что наиболее значимые тексты “новой драмы” не изображают и не отражают жизнь, а создают (или стремятся создать) магическое и / или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией”. Уже в своей статье “Перформансы насилия: “Новая драма” и границы литературоведения”, а затем и в цитируемой книге, говоря о значении (пост) модернистского перформанса, на новом уровне возрождающего ритуально-магическую составляющую театра, М. Липовецкий ссылается на Ж. Деррида и его статью о “театре жестокости” А. Арто: “По Деррида, перформанс разрушает саму идею мимесиса и отменяет принцип подражания: означающее здесь выступает как означаемое, сцена равняется метафизическому ядру жизни”.

Термин *перформатив* был введен Дж. Остином по отношению к таким высказываниям, где план речи совпадал с планом действия, к высказываниям, которые одновременно являлись и речью и действием. Р. Барт, вслед за немецким философом Ю. Хабермасом, перенесшим принцип перформативности с отдельного высказывания на текст в целом и видевого в перформативе “заинтересованную самопрезентацию”, утверждает: “Термин *перформативность* означает, что текст не столько говорит о чем-то, сколько показывает нечто, сопровождает говоримое его исполнением, подтверждая тем самым подлинность говоримого”.

М. Липовецкий и Б. Боймерс отмечают, что освоение русским театром отечественного и европейского авангарда подвигло его на смену

¹ Перевод мой. (Авт.)

фокуса: отношения между актером и ролью отступили на второй план, уступив место отношениям между актером и текстом: “В экспериментальных постановках конца 80—90-х годов персонаж складывается не столько из переживаемых эмоций, сколько из произносимых и воспринимаемых *слов*. Слово проходит через актера, как через проводник, и именно актерская игра с текстом определяет отношения актера и с собственной ролью, и с драматургическим / театральным целым”. По этой причине именно язык становится центральным объектом перформанса. Этот принцип, сохранившийся и закрепленный в НД, представляется М. Липовецкому важнейшим открытием российского театра 90-х годов.

В подобной нагрузке на слово нам видится формирующий элемент новой сценичности, “когда на первый план в драматическом произведении выступает не привычная интрига, конфликт, диалог и т.д., а текст” (Т. Шахматова).

Излишне говорить о трудности сценического воплощения такого типа пьес. М. Сизова в своей статье “Перформативность новодраматического текста и проблема ее сценической реализации” отмечает: “Всякие попытки режиссера простроить психологические мизансцены или, напротив, создать образно-символический ряд (как, например, в постановке пьесы Павла Пряжко “Чукчи” пермского театра “Сцена Молот” Алексея Гушина) обречены на провал. Потому что определяющим в режиссерских трактовках перформативных пьес становится “текст”, вбирающий в себя действие и, отчасти, ограничивающий мизансценический рисунок. Все решение сводится к одному, как правило, статичному приему (например, спектакль Дмитрия Волкострелова “Хозяин кофейни” по пьесе Павла Пряжко, где актер просто сидит на стуле и рассказывает свою историю). Ведь, как отмечает Марк Липовецкий, “перформативность скрывается в самом языке”. Продолжая эту мысль, М. Сизова утверждает, что язык становится не просто средством коммуникации, а сверхкоммуникативным элементом, способным чаще всего определенным образом воздействовать на зрителя и провоцировать его реакции (от физических — тошнота, брезгливость, до коммуникативных — выкрики, комментарии, попытки вступить в диалог).

Таким образом, инновативные (пост)драматические (перформативные) формы диктуют новые критерии сценичности и выдвигают перед режиссером новые требования. Т. Шахматова отмечает: “Обычно осознание новой сценичности осуществляется как союз драматурга и режиссера, причем характер поисков и того и другого часто воспринимается как вы-

зов существующей театральной эстетике”. В нашем случае продуктивный союз драматурга и режиссера — скорее исключение, чем правило. Существуют немалые проблемы на пути сценической реализации “новой драмы”. Сказываются отсутствие в России традиции экспериментального театра, консерватизм репертуарных театров и попытки режиссеров решать новые задачи старыми способами. Следует упомянуть и такой немаловажный фактор, как отказ многих знаковых режиссеров ставить пьесы авторов-современников. Так, Сергей Женовач, Евгений Марчелли и др. не раз признавались в том, что новая драматургия чужда их художественным исканиям и для того, чтобы говорить о сегодняшнем дне, им не нужен современный текст. За редким исключением, “новая драма” ставится на специальных новодраматических площадках, таких как театр “Практика”, Центр драматургии и режиссуры М. Рощина и А. Казанцева, “Театр.doc”, Центр им. Мейерхольда и др. Чрезвычайно распространенной формой знакомства с текстами авторов НД в последнее время стали сценические читки. Но своей популярностью они обязаны не только фактору мобильности и экономичности, но и тому обстоятельству, что они являются адекватной формой презентации специфического новодраматического текста. М. Сизова считает, что “бартовское высказывание об идеальном перформативном тексте как тексте, где демонстрируется, исполняется то, что сказано, (косвенно) воплощается в феномене читок. Именно в читке слово максимально емко исчерпывает самое себя и позволяет зрителю сконструировать собственную реальность на основании услышанного”. Во время читок во главу угла ставится текст, который нередко звучит объемнее и рельефнее, чем последующие сценические интерпретации. Но если все-таки обратиться к последним, то уже с конца 90-х мы наблюдаем интересные попытки поиска нового театрального языка, который позволил бы раскрыть сознательный и бессознательный уровни нового драматургического текста, его вербальный и невербальный потенциал. Рассмотрим несколько примеров и практик с целью выявления сценических возможностей, заложенных в самих текстах (“текст пьесы”), и изучения путей их реализации на сцене (“текст театра”).

Удачным можно назвать союз драматурга и режиссера в случае с пьесой тольяттинского автора Вячеслава Дурненкова “Три действия по четырем картинам”, поставленной в московском театре “Практика” Михаилом Угаровым (2005). Главный герой, юноша-интеллигент, существует, по словам М. Липовецкого, в “стилизованном хронотопе русской литературы XIX века, хотя иронический характер этой

стилизации подчеркивается многочисленными анахронизмами (от аллюзий на авангард XX века до звуковых сигналов системы Windows, издаваемых попрошайкой)". Пьеса В. Дурненкова снабжена развернутыми ремарками, представляющими собой чрезвычайно плотный поэтический текст, несущий символическую нагрузку. Здесь присутствует, например, образ приснившегося герою мощного дерева, взорвавшего асфальт, как плитку старого шоколада, от которого пахнет арбузом и старыми виниловыми пластинками; образ свиста, похожего на светло-зеленые бисерные браслетки, и др. Т. Шахматова в этой связи говорит о характерной для В. Дурненкова синестезии — о "цветном слухе" и "цветном обонянии". В целом же можно утверждать, что новая сценичность, присущая этой и ряду других пьес тольяттинского драматурга, связана прежде всего с тем, что здесь традиционные драматургические категории (действие, конфликт, характер) трансформируются и зачастую подменяются концентрированной образностью. М. Угарову удается успешно решить сложную задачу поиска адекватного сценического решения с помощью современных технологий, в частности, мультимедийных средств. Так, анализируя спектакль М. Угарова, Т. Шахматова отмечает великолепный по силе зрительный образ, возникающий в финале спектакля: "На громадном экране детские руки перебирают содержимое шкатулки: плетеные бисером браслетки, хипповские фенечки, значок с изображением Цоя, значок мультфильма "Ну, погоди!" Причудливый узор браслета потрясающе рифмуется с мелодией свиста страшной секты свистунов. Зрительно воссоздан немного грустный, трогательный абрис ценностей поколения нынешних тридцатилетних". Что касается прочих пьес В. Дурненкова и текстов других новодрамовцев, то здесь Т. Шахматова отмечает элементы эстрадной поэтики (В. и М. Дурненковы, Е. Гришковец, Н. Коляда), тяготение к сценическим миниатюрам разговорного жанра ("Вычитание земли" Дурненковых, монологи Е. Гришкова), КВНовскую стилистику, атмосферу капустника, скетча ("Красная чашка" Дурненковых), что в совокупности представляется автору элементом новой сценичности ряда новодрамовских текстов.

Специфические театральные языки для презентации перформативного новодрамовского текста были выработаны Кириллом Серебренниковым ("метод физических действий", противоположный системе Станиславского, придуманный режиссером для постановки пьес Марка Равенхилла и братьев Пресняковых) и Владимиром Панковым ("саундрама" / SounDrama, представляющая собой

синтез драматического и музыкального искусства). Но для того чтобы разобраться в сути этих явлений, необходимо вернуться к тезису М. Липовецкого о ритуальном характере, при этом НД: "НД в своих различных жанровых и стилевых формах объединена общим стремлением авторов превратить пьесу в *сценарий ритуала*. Не древнего, а вполне современного ритуала, нацеленного на восстановление и создание заново сакральных смыслов и соответствующих психологических состояний в конкретной социокультурной ситуации, характерной для постсоветского общества". По мнению исследователя, идею театра как перформативного поиска сакрального начала воплощает, в частности, Иван Вырыпаев. Архетипические сюжеты и ритуальные действия присутствуют практически во всех пьесах братьев Пресняковых. При этом создание самостоятельных перформативных пьес / "ритуальных драм" (Е. Гришковец, И. Вырыпаев) сочетается с мимесисом перформативных актов, маркирующих современную реальность (пьесы братьев Пресняковых, "Большая жрачка" А. Варганова и Р. Маликова, пародирующая современные реалити-шоу), или с перформативными актами воспроизводства уже существующей реальности ("Имаго" М. Курочкина как ремейк "Пигмалиона" Б. Шоу) и т.д.

В направлении синтеза слова и музыки работает Владимир Панков, создатель "саундрамы". Панков нередко обращается к классическому материалу ("Морфий" по М. Булгакову, "Гоголь. Вечера" на сюжет "Майской ночи" Н. Гоголя, "Свадьба" по А. Чехову, "Ромео и Джульетта" по В. Шекспиру и др.). Кроме того, он известен как новодрамовский режиссер, завоевавший популярность такими спектаклями, как "Дос.Тор" по пьесе Елены Исаевой, "Я — пулеметчик" по пьесе Юрия Клавдиева и др. В первом случае речь идет о подлинной истории врача из российской глубинки, изложенной с помощью техники вербатим, во втором — о монологе, в котором самосознание бандита-внука накладывается на самосознание его деда — ветерана Великой Отечественной войны.

"Дос.Тор" — лауреат премии газеты "Московский комсомолец" как лучший спектакль 2006 года, призер фестиваля NA ROMOSTACH (Польша, Ольштын, 2007) и фестиваля "Новая драма" (Москва, 2006). Пульсирующий ритм, четкие движения актеров, слаженность действия, текста и музыки усиливают смысловое и эмоциональное воздействие слова, воссоздающего будни провинциального врача, пытающегося следовать клятве Гиппократова в нечеловеческих условиях российской провинциальной больницы.

“Я — пулеметчик” — история людей разных поколений, каждый из которых пережил свою войну. В. Панков рассказывает ее с помощью нового театрального языка, в котором перво-степенное значение имеет звук. Монолог Ю. Клавдиева разбит на части, “пулеметчиков” здесь двое: тридцатилетний бандит, вступающий в бой с братвой из соседнего квартала, и его дед, воевавший на фронтах Великой Отечественной войны. В. Панков добавляет третьего “пулеметчика” — женщину, усиливая тем самым тему войны. Пулеметчик-женщина — это сплав образов родины, матери и самой войны. “Женщина — это наш вечный пулемет. Когда уже нечем воевать, бабы идут в бой”, — комментировал режиссер в интервью, данном телеканалу “Культура”. Настоящую войну В. Панков видит в столкновении человека и системы, когда из человека постепенно делаем зомби, смертоносное оружие. Не случайно на сцене появляются актеры в масках политиков. У В. Панкова в спектакле несколько враждующих групп: власть и общество, человек и Бог, которому брошено обвинение в отказе от всепрощения, и др. Зрителю дают почувствовать, каково это — находиться на мушке: женщина-террористка направляет пулемет прямо в зал. В конце один из “пулеметчиков” кричит, что вопреки всему он будет жить, и это крик не рвущегося в бой, а уставшего от войны. Весь текст Ю. Клавдиева не вошел в постановку, купированные фрагменты компенсируются музыкой, создаваемой модульным синтезатором, а также пением, речитативом, надрызными криками, стонами и воплями исполнителей, порождающими особую экспрессию. Речь идет о новом способе существования актера в роли и о новой форме взаимоотношения актера и зрителя.

Задуманная как паритет драмы и музыки, “саундрама” не всегда отвечает изначальному посылу. Многие критики отмечают, что музыкальность в этом театре стоит на первом месте, а литературность — на втором: “поменьше б саунда, побольше драмы” (Г. Ситковский); “в результате получилось действие, к которому и впрямь трудно подобрать жанровое определение... самый близкий ему жанр — концерт” (Д. Годер). Подходя к театру с привычными мерками, и критик, и зритель ищет действия и смысла, а потому порой недоумевает по поводу происходящего: “...текст Панков превращает в глоссалалию, в шум, в музыку, организуя его не по смыслу, а по ритму и звуковысотным свойствам”; “ясно только, что кроме <...> эффектной среды в спектакле студии SoundDrama как в концерте ничего нет. Во всяком случае, нет внятного действия, за которым положено следить, если все же это драма” (Д. Годер). На деле, сплетая причудливую полифонию из

причитаний, завываний, криков, хохота, тишины, пения, музыки, исполняемой как на классических, так и на народных инструментах и особых синтезаторах, подсознательно возрождающих память о древних языческих обрядах, В. Панков создает специфическое ритуальное действие, раскрывающее перформативный характер новодрамовских текстов и создающее тот особый род коммуникации со зрителем, который, по убеждению М. Липовецкого, и является главной родовой чертой НД.

Размышляя о специфике “постдраматического театра”, Ю. Шредер говорит об «обесценивании символического языка в пользу театра, который путем саморефлексии и автореференций реализует всего лишь собственную “театральность” или в значительной мере отказывается от языка ради перформативного “театра телесности”». Особую роль “тела” и “телесности” в новой театральной концепции подчеркивают все апологеты и исследователи “постдраматического театра”. В этой связи обратимся к нескольким театральным экспериментам, осуществленным в последние годы в Москве и С.-Петербурге. В марте 2008 года в московском Театре им. А.С. Пушкина режиссером Романом Козаком в сотрудничестве с Аллой Сигаловой был поставлен спектакль “Офис” по пьесе современного немецкого драматурга Ингрид Лаузунд “Бесхребетность. Вечер для людей с нарушенной осанкой” (“Bandscheibenvorfall. Ein Abend für Leute mit Haltungsschäden”). Это был первый опыт студии молодых актеров “СМАРТ”, созданной при театре. В пьесе И. Лаузунд предметом изображения становится жизнь “белых воротничков”, так называемого “офисного планктона”. Место действия — некий офис, обитатели которого заняты не работой, а психологической войной за место ближе к телу начальства. Тип взаимоотношений “человек человеку — волк” заявлен уже на уровне списка действующих лиц, где в качестве основной характеристики персонажей названы их любимые виды борьбы: айкидо, кендо, кикбоксинг и др. В пьесе есть точная, острая, гротескная картина служебного бытия при полном отсутствии сюжета (М. Зайонц). Нет и характеров — они оказываются вытесненными типажам: Лидер, Стерва, Весельчак, Добрая Мышка, Козел Отпущения (Д. Годер). Если говорить о сценичности пьесы Лаузунд, то она связана, в первую очередь, с концентрированной образностью и с чередованием текста и подтекста. Так, автор материализует распространенные метафоры “оторвать голову”, “воткнуть нож в спину” — персонажи выходят из кабинета начальства кто с восковой копией своей головы в руках, кто с торчащим из спины ножом. Метафорич-

ны и их словесные оценки собственной персоны или положения вещей: “операционная система — обыватель, ключ потерян” — говорит о себе “козел отпущения” Краузе; “Я хочу новый позвоночник, чтобы он не изгибался самопроизвольно у дверей начальства”, — восклицает местный “шут” Крецке; “Я сломана. Я не хочу больше функционировать”, — резюмирует внешне успешная Шмитт. “Бесхребетность” или “нарушенная осанка” — это метафора отсутствия личностного начала. Неуверенные в себе, страдающие комплексами персонажи пытаются искусственно “создать себя” с помощью новомодных методик самосовершенствования. В результате мы имеем дело не с полнокровными характерами, а с “моделями успешного поведения”, некими конструктами, в итоге не выдерживающими ни внешне, ни внутреннего напряжения и “ломающимися” на глазах у зрителя. Чередование текста и подтекста реализуется в быстрой смене двух планов: на поверхности доброжелательность, корпоративная этика, политкорректность, за ней — интриги, соперничество, подсиживание, зависть, жестокость, материализующиеся то в террариум (мило беседующие менеджеры превращаются в шипящих, изготовившихся к нападению кобр), то в стаю ошерившихся, потливых псов.

Спектакль получил новое русско-английское название “Оффис”, вероятно, в знак того, что обитатели офисов во всем мире одинаковы. Режиссеру Роману Козаку, известному своей бережной работой с самыми сложными текстами, удалось преодолеть некоторую монотонность бессюжетной пьесы, отсутствие в ней динамики и создать энергичный, зрелищный, современный по ритму и настроению спектакль. Этому в большой степени способствовало творческое сотрудничество с Аллой Сигаловой. Драматическая энергия рождается из духа танца (М. Давыдова), образы и ситуации решаются через пластику: “прирожденный вожак” Хуфшмидт, пытаясь побороть в себе маленького мальчика, травмированного авторитарными родителями, ходит твердо и неестественно прямо, “точно аршин проглотил”; “весельчак” Крецке подвижен и расхлябан; успешная “стерва” двигается с механистичностью автомата; робкая “добрая мышь” Кристенсен, репетирующая перед зеркалом позу уверенности и позитивный настрой, на деле “по-собачьи” вскидывает голову и совершает массу мелких суетливых движений; у “козла отпущения” Краузе голова втянута в плечи, он точно стремится стать ниже ростом. Все потаенные мысли, движения души, состояния находят на сцене свой пластический эквивалент. В этой связи критики нередко ссылаются на уже упомянутый “метод физиче-

ских действий” Кирилла Серебренникова. Рисунок каждой роли завершается финальным монологом, произносимым актерами убедительно, но без пафоса и мелодраматизма. В результате им удается найти баланс между типажной маской и психологическим портретом (М. Шимадина). Благодаря такому сценическому решению Р. Козака и А. Сигаловой спектакль превращается в поистине захватывающее театральное действие, адекватно передающее и весь проблемно-тематический комплекс пьесы И. Лаузунд, и специфику ее художественного языка. В аналогичном направлении движется и Павел Семченко, поставившей в 2011 г. в С.-Петербурге на Малой сцене театра “Балтийский дом” спектакль по пьесе немецкого драматурга нового поколения Деи Лоэр “Синяя Борода — надежда женщин” (“Blaubart — Hoffnung der Frauen”). Пластическое решение образов и ярко выраженный перформативный характер театрального действия является “фирменным знаком” этой постановки.

Совершенно иной принцип работы с современным драматургическим текстом демонстрирует театр “Практика” в спектакле “Урод” (“Der Hdsliche”) по одноименной пьесе молодого немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга (реж. Рамин Грей, премьера состоялась 28 февраля 2010 г.). Центральный персонаж пьесы Летте, успешный инженер-изобретатель, счастливый муж, неожиданно делает ужасающее открытие — он уродлив. По этой причине шеф отправляет на международный конгресс его коллегу, который, пожиная плоды чужого труда, будет представлять там изобретение Летте. Доведенный до отчаяния, тот обращается к пластическому хирургу, который превращает его в писаного красавца. Отныне хирург продвигает своего пациента на рынке как образец идеального лица, а шеф использует его привлекательную внешность для приimanки клиентов, прежде всего престарелых богатых дам. Так скромный изобретатель становится баловнем судьбы, предметом женского вождления и самодовольным нарциссом. Но “рыночная стоимость” Летте резко падает, после того как хирург начинает тиражировать его образцовое лицо. Самораздвоение Летте ведет к необратимым изменениям, и он окончательно утрачивает себя.

“Уродство” Лете — метафора инаковости, несоответствия требуемым “товарным качествам”. Об этом свидетельствует примечание автора в списке действующих лиц — он настаивает на том, что Летте должен выглядеть обыкновенно, не надо гримировать его под урод. Помимо Летте в пьесе четыре мужских персонажа (Шефлер, начальник Летте, и Шефлер, хирург; Карлманн, ассистент, и Карлманн,

сын богатой старой дамы Фанни) и три женских (Фанни, жена Летте; Фанни, богатая старая дама, и Фанни, ассистентка хирурга Шефлера). Имена действующих лиц, таким образом, не только не служат средством индивидуализации, но и не выполняют даже традиционной различительной функции. А указание драматурга на то, что трех Фанни играет одна актриса, равно как один актер играет двух Шефлеров и один — двух Карлманнов, направлено на визуализацию взаимозаменяемости и обезличивания человека в современном мире — главную проблему пьесы. Критики с удовлетворением отмечали в качестве несомненного плюса пьесы наличие сюжета, его простоту и внятность на фоне концептуальной сумятицы современного искусства. Однако сюжетная развязка не становится развязкой смысловой: пьеса завершается диалогом двух совершенно неотличимых друг от друга красавцев — Летте и Карлманна: “Я так люблю меня”, “Я не могу без меня жить”, “У меня божественно прекрасный рот” и т.д. — с такими нарциссическими признаниями, заканчивающимися поцелуем, каждый из них обращается к своему визави. Пьеса, в которой, по мнению критики, речь идет о таких важных проблемах, как “жизнь людей в эпоху пластической хирургии и заката гуманистических ценностей”, “о мире, все превращающем в товар и выпускающем в тираж”, “о потере лица и поиске собственной идентичности”, “о призрачности красоты в современном мире”, оборачивается фарсом, бурлеском. Что касается персонажей, то, как в большинстве современных пьес, они не лишаются своего “я” по ходу сюжета, а лишены его изначально (М. Давыдова). Их личностный потенциал сводится к элементарным социальным маскам — работник КБ, шеф, ассистент, жена и т.д. Поэтому попытки режиссера решить их характеры средствами психологического театра вряд ли оказались бы успешными. Р. Грей — бывший художественный руководитель лондонского театра “Ройял Корт”, открывший некогда для английского зрителя новое поколение российских драматургов — братьев Пресняковых, Василия Сигарева, братьев Дурненковых и других, апологет документального театра, возведший технику вербатим в ранг самостоятельной эстетической системы, он и пьесу “Урод” поставил в своей традиционной манере: минимум декораций, никакого грима, четверо актеров сидят на грубо сколоченном помосте в обычной “несценической” одежде и виртуозно, в головокружительном темпе произносят живой и пластичный текст фон Майенбурга. Это напоминает то вербальный пинг-понг, то словесный

каскад. Сценическое движение сведено к минимуму, “перевоплощение” из одного персонажа в другой происходит в основном за счет изменения интонационного рисунка. Актеры не вживаются в свои персонажи, не сопереживают им, а представляют их подчеркнуто отстраненно и иронично. В результате режиссеру, выдвигающему во главу угла текст, удается передать водевильную интонацию оригинала, остроумный характер пародии М. Майенбурга на стадную безликость и на саму “новую драму” с ее героями “без лица”. Грей не нагружает спектакль чуждой пьесе глубокомысленностью, патетическими стенаниями по поводу утраты идентичности, не превращает его в социальную сатиру на общество потребления, а сохраняет за ним статус занимательно и живо рассказанного анекдота на злобу дня.

Таким образом, новая сценичность современной драматургии, очевидно, требует от режиссера переосмысления традиционных подходов к сценическому воплощению литературного материала, а приведенные примеры свидетельствуют в пользу различных возможностей решения этой творческой задачи.

Лит-ра: Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; Волькенштейн В. Драматургия. М., 1960; Годер Д. Гоголь-концерт // Время новостей. 12 сентября 2007; Годер Д. Сиди прямо! // Время новостей. 11 марта 2008; Давыдова М. Служебный канкан // Известия. 3 марта 2008; Давыдова М. “Урод” в театре “Практика” // Известия. 3 марта 2010; Зайонц М. Клетка для клерка // Итоги. 10 марта 2008; Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты “новой драмы”. М., 2012.; Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986; Пави П. Словарь театра. М., 2003; Перель Э. Англо-русский и русско-английский театальный словарь. М., 2005; Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969; Сизова М. Перформативность новодраматического текста и проблема ее сценической реализации // Современная российская и немецкая драма и театр. Казань, 2011; Ситковский Г. Громкая украинская ночь // Газета. 14 сентября 2007; Шахматова Т. Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых) // Современная российская драма. Казань, 2008; Шимадина М. Бедные воротнички. “Офис” в Театре Пушкина // Коммерсант. 4 марта 2008; Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater. Frankfurt a. Main, 2001; Schröder J. “Postdramatisches Theater” oder “Neuer Realismus”? Drama und Theater der neunziger Jahre // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München, 2006.

Е.Н. Шевченко



Вопрос на засыпку: спектакли по каким пьесам могут показать подростково-юношеские и молодежные театральные студии на своих фестивалях, например, на прошедших в марте-апреле этого года (то есть совсем “свеженьких”) “Арт-Лицей” и “В добрый час!” Даю наводку: это премьеры или постановки самого последнего времени, прошлого или текущего сезона.

Начнем обзор с самых “близких по времени” сюжетов. На Воробьевы горы, во Дворец творчества на 10-й фестиваль имени В. Розова “В добрый час!”, пензенская театральная студия “Росток” привезла спектакль “Расплата” по давней повести Владимира Тендрякова “Ночь после выпуска”. В свое время эта повесть и постановки по ней наделали много шума. Хотя на нынешний взгляд она вполне “пионерская”, то есть вполне безобидная, и то, что автор сорок лет назад подавал как некие откровения о поведении старшеклассников, сейчас воспринимается обыденностью. Да и тогда — не в официальной социальной мифологии, а в реальной жизни и столиц, и сибирских городков — это была вовсе не “крамольная”, а естественная житейская проза... Сделал инсценировку, подобрал музыкальное оформление и поставил спектакль профессиональный молодой актер Артем Самохин. Сюжет: шесть выпускников школы в городском парке, допивая после выпускного бала шампанское, устраивают друг другу состязание-испытание — пусть каждый из них скажет о каждом то, что на самом деле думает. В общем-то безумная идея. Да еще применительно к молодым душам, да на хмельную голову под звездным небом “выпуска в жизнь”... Но в том-то и дело! И режиссера, и молодых артистов совершенно не смущали ни условность и ложность сценического

Вперед, в прошлое!

хода, ни двусмысленность и нежизненность многих ситуаций. Со страстью, с полной самоотдачей, с абсолютной верой, “на разрыв души” они играли-переживали суть: выход в большую жизнь. Рубеж между школой и большим миром. Грань, отделяющую детство от взрослости. Новый уровень ответственности. Необходимость и способность отличать мнимое от истинного. Честность в оценках. Способность быть “настоящими”. Конечно! Разве может все это не волновать юных артистов и молодого постановщика?! Материал для спектакля — повесть 1974 года! — подсказала руководитель студии, актриса и режиссер, опытнейшая и весьма-весьма взрослая Елена Иванова.

ТЮМ (“Театр юных москвичей” на Воробьевых) представил и на фестиваль-семинар “Арт-Лицей”, и на фестиваль им. В. Розова спектакль по его же одноактовке “Заступница” (один из сюжетов пьесы “Четыре капли”, и это тоже где-то начало 70-х годов прошлого века). Сюжет выбрала и предложила руководитель коллектива, тоже опытнейший театральный человек Татьяна Ронами. А подростки и старшеклассники с увлечением и с полным пониманием смыслов и системы отношений разыграли сюжет. Время действия — эдак лет тридцать после войны. К недавно назначенному директору фабрики, бывшему фронтовику, крутому, резкому начальнику, приходит тринадцатилетняя пионерка — жаловаться ему на него же! На его грубость и нечуткость, доводящую отца девочки до нервного срыва и семью — почти до развала. Все реалии эпохи — побоку. Главная тема иронико-драматического представления: взаимоотношения поколений, способность молодых взять слово и высказать свое мнение. Причем в духе высших постулатов, о ко-

торых не устают повторять старшие. А еще — важность и ценность семьи, способность встать на защиту близких и идти в борьбе с несправедливостью до конца. Несколько идеалистично? Но в этом весь Виктор Розов. И этот идеализм оказывается близок юным артистам...

Подростково-юношеский передвижной театр “Софит” (Москва) показал на фестивале постановку по пьесе 1935 года “Сергея Стрельцов”. Пьесу — зная об ее когдатошнем успехе — предложили студийцам весьма не юные их руководительницы. И снова, “проскакывая” реалии и знаки давней эпохи, благополучно минуя стереотипы и штампы идеологии и мифологию того социума, юные артисты с увлечением погружаются в суть сюжета: взаимоотношения в классе, взаимоотношения в группе однокашников, участие в этом взрослых — учителей и родителей, что переводит конфликты на новый уровень — путь к взаимопониманию юных и взрослых. И, самое главное, явные и тайные конфликты в группе сверстников, когда не совпадают формальный (официальный) и реальный лидеры, когда вдруг кто-то оказывается всеми непонятым изгоем и это ставит его на грань душевной катастрофы — на шаг от суицида. И всем вместе надо искать пути друг к другу и к спасению товарища...

А вот вполне по нынешним временам молодая женщина, далеко не “ветеран труда”, Лада Селиванова предложила своим студийцам в театре “Экополис” (подмосковная Дубна) тоже совершенно “советскую” пьесу более чем восьмидесятилетней давности “От окон, медам!” знаменитой когда-то Александры Бруштейн. Дело происходит в женской гимназии во время революции 1905 года. Особый “кайф” в том, что тут можно занять почти весь “женский” разновозрастной состав студии. С одной стороны,

История. Библиография

Марина Литвинова¹ Первое кварто

Великая трагедия Шекспира “Гамлет”, пожалуй, самая популярная в мире пьеса. Нет, наверное, ни одного театра, который никогда не ставил “Гамлета”. Ее персонажи странствуют по страницам многих произведений мировой литературы. Крылатые фразы обогатили все языки, некоторые даже навязли в зубах, например “Быть или не быть”. И вместе с тем для шекспироведов это самая загадочная среди пьес Шекспира и среди всего драматургического мирового наследия.

Харольд Дженкинс, крупнейший английский шекспировед прошлого века, пишет в предисловии к арденнскому изданию “Гамлета”: «“Гамлет” уникален среди пьес Шекспира. Он существует в трех независимых текстах: Первое кварто, Второе кварто и Фолио. Отношения между ними сложные и даже в какой-то степени озадачивают».

Следует еще прибавить, что сегодня существует и четвертый вариант трагедии. Исследователи, комментаторы и редакторы старались и стараются дать читателю текст, который как можно ближе приближался бы к шекспировской рукописи. И поэтому создаются сводные тексты, ориентированные или на Второе кварто, или на Фолио. Причем каждый издатель имеет свой взгляд на истинность шекспировского текста.

Вначале увидел свет текст, который мы сейчас называем Первое кварто. 26 июля 1602 года в лондонском Реестре гильдии печатников и издателей появилась запись о том, что Джеймс Робертс собирается издать пьесу, называемую “Месть Гамлета, принца Датского”, которая недавно игралась труппой лорда-камергера, автор пьесы не назван. А издана была пьеса в 1603 году, но издал ее не Робертс, а Николас Линг и Джон Транделл. На титульном листе сказано “Трагическая история Гамлета Принца Дании Уильяма Шекспира, как она игралась несколько раз труппой Его величества в городе Лондоне: а также в двух Университетах Кембриджа и Оксфорда, и в других местах... 1603”. Так и появилось на свет Первое кварто (“кварто” — это книжный формат, когда один напечатанный лист складывался вчетверо.)

Второе кварто выходит года через полтора, в конце 1604-го. На этот раз читателю предлагается новая версия прежней пьесы того же автора, но увеличенная почти вдвое: в Первом кварто 2154 строк, во Втором — 3723. Второе кварто перепечатывалось еще два раза — в 1605 и 1611 годах.

А в 1623 году выходит Первое Фолио (в случае с “Фолио” каждая страница складывалась только один раз) — первое полное собрание пьес Шекспира, куда его составители включили тридцать шесть пьес из всех выходявших раньше под именем этого автора. Текст “Гамлета” отличается от Второго кварто, но в меньшей степени, чем Второе кварто от Первого. Кто редактировал этот текст — неразрешимая загадка.

Сильная разница между Первым и Вторым кварто тем более поразительна, что Второе вышло почти сразу же после Первого. Первое кварто чуть ли не в два раза короче, хотя сохранены почти все эпизоды и даже один прибавлен. Некоторые персонажи носят другие имена: например, Полоний становится Корамбисом, Розенкранц — Россенкрафтом, королева Гертруда именуется Гертрид. Очень важно, что в Первом кварто монолог “Быть или не быть” и последующая сцена между Гамлетом и Офелией происходят раньше, чем в каноническом варианте, немедленно после того, как Корамбис планирует “испытать” сумасшедшие принца. Несмотря на все изменения, все же очевидно, что Первое кварто — это шекспировский “Гамлет.”

Первое кварто было случайно найдено

¹ Марина Дмитриевна Литвинова — российский лингвист, переводчик, профессор кафедры переводоведения и практики перевода английского языка МГЛУ. Шекспировед, действительный член британского Бэконнианского общества, создатель “ратленд-бэконнианской” гипотезы авторства произведений Уильяма Шекспира. Главный редактор научно-художественного журнала “Столпотворение”.

среди старых книг сэром Генри Бартоном, дед которого был ярким поклонником и собирателем старинных английских пьес. В 1825 году Первое кварто было опубликовано и произвело большой шум не только в Англии, но и в континентальной Европе. Его прочитал даже Гете и опубликовал статью о нем. Но у этой книжицы, плохо обрешанной и сшитой, не было последней страницы. А спустя тридцать три года студент дублинского колледжа Тринити принес букинисту еще один экземпляр Первого кварто, но в нем не было титульного листа, и потому студент продал эту реликвию за один шиллинг. Сохранилось всего два экземпляра Первого кварто. Один находится в Британской библиотеке, другой — в Хантингтонской библиотеке в США.

Принято считать, что поэтические достоинства Первого кварто значительно уступают последующим вариантам. Однако же Первое кварто неожиданно приобретает другие качества, через которые нельзя не видеть ослепительных лучей шекспировской гениальности. Сжатый сюжет еще более драматичен. К примеру, Хезус Тронч Перес в своем исследовании (1996) приводит многочисленные мнения ученых, согласно которым порядок сцен в Первом кварто “несравненно более логичен”, чем в привычных нам вариантах Второго кварто и Фолио. Значение Первого кварто огромно — для читателей, ученых, но особенно для театра. Постановки Первого кварто насчитываются десятками, а измененный порядок сцен используется еще шире — например, в знаменитой киноверсии Тони Ричардсона.

Первое кварто, несомненно, является важным аргументом в неугасающем споре между стратфордианцами и антистратфордианцами — сторонниками и противниками “официальной” биографии Уильяма Шекспира. С ходом времени публикуется все больше работ, где высказываются сомнения в том, что “мелкий буржуа” и спеку-

лянт зерном из Стратфорда и был тем самым гениальным поэтом и драматургом, оставившим нам неувядающее литературное наследие. Само существование Первого кварто “Гамлета” может свидетельствовать о сложном процессе работы над текстом драмы, которая могла вестись стратфордианским Шекспиром — или, кто знает, может быть и группой авторов (например, Фрэнсисом Бэконом и графом Ратлендом). Но эта великая загадка продолжает дразнить многочисленных исследователей Шекспира в разных уголках планеты.



Тем более удивительно, что Первое кварто до сих пор в нашей стране не издавалось ни разу. Выдающийся шекспировед А.А. Аникст когда-то заказывал А.Н. Баранову, замечательному поэту-переводчику с английского, итальянского, нидерландского языков, перевод Первого кварто для издания “Гамлета” в серии “Литературные памятники”. Однако Баранов, насколько я знаю, фактически готовил сокращенный вариант перевода М. Лозинского, а не самостоятельную художественную версию.

Поэтому я рада представить читателям “Современной драматургии” первый русский художественный перевод Первого кварто “Гамлета”, выполненный поэтом из США Андреем Корчевским. Очевидно, что главной задачей переводчика было создать текст, точный по содержанию, внятный и легко читаемый. Хочу добавить, что русский текст Андрея имеет и несомненное поэтическое достоинство. При переводе Шекспира одно только сознание, что работаешь с его гениальным текстом, настраивает на особый поэтический лад. Труд этот будет интересен режиссерам, актерам, любознательному читателю и всем, кого волнует судьба наследия Великого Барда.

Андрей Корчевский¹ “Знакомо и неожиданно”

Я начал переводить Первое кварто в самолете, летевшем из Лондона в Денвер. Идею перевода подарил мне блестящий русский литератор Олег Борушко — именно он выставил отрывок из Первого кварто на свой знаменитый конкурс “Пушкин в Британии”. Конкурс состоялся в Стратфорде-на-Эйвоне. Именно там я впервые и услышал о том, что Первое кварто ранее на русский не переводилось. И я подумал: а почему, собственно?..

Первое кварто “Гамлета” — одна из многочисленных шекспировских загадок. Впечатление такое, будто чья-то рука настойчиво и систематично вырезала отступления, рассуждения и поэтические пассажи из “большого” “Гамлета”. Или наоборот — известный нам “Гамлет” был в какой-то момент сформирован на основе Первого кварто.

Но особенности Первого кварто касаются и композиции. Так, монолог “Быть или не быть” помещен в обстоятельства, которые можно назвать более динамичными, более драматическими. Роль Гертруды (Гертрид) в Первом кварто удивительным образом отличается от позднейших текстов. Королева неожиданно оказывается помощником Гамлета в его заговоре против Клавдия; она (в отличие от канонического варианта) не знала, что ее первый муж был злодейски убит...

Среди ученых до сих пор нет единого мнения о происхождении Первого кварто. Мне кажется наиболее достоверной версия о том, что Первое кварто — это “гастрольная” пьеса, специально подготовленная для выездных представлений с ограниченным составом актеров. К примеру, один из персонажей драмы, Полоний, в Первом кварто назван Корамбисом. Что это, случайная замена? Но история театра знает, что в самом начале 1600-х годов в Германии была популярна постановка, сделанная, вероятнее всего, на основе шекспировского “Гамлета” и называвшаяся “Наказанное отцеубийство”. И сохранившиеся материалы говорят о том, что Полоний в германской постановке носил имя Корамбус! Значит, Первое кварто действи-

тельно могло быть ранней версией “Гамлета”, причем адаптированной к гастролям — возможно и зарубежным.

Энн Томпсон и Нил Тэйлор в предисловии к академическому изданию “Первого кварто” (Q1) отмечают: “Нетрудно видеть, почему Q1 привлекательно для сцены. Оно стремительно, сконцентрировано на сюжете и намного менее рассудочно, чем другие тексты. Его эмоции свежи, а не опосредованны, и это в значительной степени пьеса для ансамбля, а не демонстрация для единственного звездного актера... Его очарование заключается в отличиях от канонического “Гамлета”: это освежающий опыт для актеров и аудитории, пресытившейся длинными текстами; все здесь одновременно знакомо и неожиданно”.

Существуют многочисленные сценические постановки Первого кварто “Гамлета”. Можно даже назвать это своеобразной “модой”. Замечу, что Первое кварто — компактная пьеса. Она идет примерно два часа вместо обычных четырех, необходимых для Второго кварто или Фолио. The Arden Shakespeare перечисляет порядка тридцати постановок, начиная с 1881 года, — в Великобритании, Германии, Франции, Швеции, Чехословакии, Японии, США. Одной из самых последних постановок стало представление этой версии в театре Courtyard в Лондоне в 2014 году.

Я уверен, что пришло время Первому кварто прозвучать и на русской сцене. Моя скромная попытка, возможно, вызовет к жизни и другие переводы. Хочу выразить мою глубокую признательность профессору Марине Дмитриевне Литвиновой и замечательному московскому поэту Андрею Галамаге, которые помогли мне отредактировать первоначальный текст перевода.

Кстати, параллельная версия Первого кварто “Гамлета” на русском и английском языках теперь готовится к печати в издательстве “Текст”.

¹ Андрей Корчевский (р. 1966) живет в городе Денвере, США. Ученый-биолог. Автор пяти поэтических книг. Лауреат, финалист, член жюри международных поэтических конкурсов и фестивалей. Переводил Шекспира, Джона Донна, Дилана Томаса.

Былое

Виолетта Гудкова Судьба одного спектакля

“Оптимистическая трагедия” Вс. Вишневского — А. Таурова. 1932—1933.

Соединение этих двух имен странно, почти невозможно. Изысканный эстетизм режиссера и напористая агрессивность автора, в прошлом бойца-краснофлотца. И тем не менее, они соединились, чтобы на сцене Камерного театра появился спектакль-манифест. Трагический — потому что с материалом работал Тауров. Социально оптимистичный — так как молодой Вишневский видел цель сражений достигнутой, гибель героев — оправданной.

Творчеством драматурга Вишневского последние десятилетия не занимаются. Он ушел из фокуса общественного внимания. Пожалуй, чуть ли не последним всплеском интереса к нему был конец 1980-х, когда в миллионном тираже журнала “Новый мир” была опубликована переписка кумира читателей 1970—1980-х годов М.А. Булгакова с другом. Из нее читающая публика узнала, что из-за печатного выступления Вишневского в Ленинграде был снят спектакль о Мольере, на который опальный автор возлагал много надежд. Сегодня трудно представить, какой был интерес к публикациям неизвестной литературы, как проглатывались мелкие строчки комментариев, в которых только и можно было в те годы сообщить новый, еще недавно невозможный для публикации факт, запретную фамилию, мысль. Ответом на новомирскую публикацию была не только лавина писем и телефонных звонков — началась волна переименований улиц, переулков и площадей, носящих имя Всеволода Вишневского.

По прошествии времени попытаемся более объективно рассмотреть фигуру Вишневского, бойца революции и начинающего драматурга, увидеть в ней не только идеологический ригоризм, но и одержимость собственной писательской темой. А в энергическом стремлении организовывать и возглавлять — ощутить не шкурнический, а неподдельный общественный пафос.

В Первую мировую Булгаков и Вишневский занимали место еще по одну сторону баррикад. Вишневский ринулся на фронт 14-летним подростком (и проявил себя храбрым солдатом, о чем свидетельствует его первая награда — Георгиевский крест). Булгаков, досрочно выпущенный студент-медик, начал оперировать в госпиталях, ему пришлось иметь дело с последствиями боев — искалеченными судьбами искалеченных людей. Так сложилось: Вишневский всю жизнь будет

ощущать себя “на полях сражений” и видеть в оппонентах безусловных врагов. Сыну священника и врачу по образованию, Булгакову органичной окажется позиция над схваткой. Чуть позже устами Господа в “Белой гвардии” он скажет: “Все вы у меня одинаковые... в поле брани убиенные”, поместив в раю и дивизию Буденного, и погибших белых офицеров.

С окончанием Гражданской войны Вишневский с той же лихостью бросается в схватки на театральном фронте, по-видимому мало заботясь о том, хороши ли средства для достижения цели. В воспоминаниях появляется то ли факт, то ли байка о том, что, придя на читку своей первой пьесы “Первая конная” в Художественный театр, он демонстративно выложил на стол револьвер.

Но автором слабой пьесы был не просто задиристый и идеологически упертый, как сказали бы сегодня, человек, ушибленный войной, идеей вражеской угрозы, смертельной драки. Коренной петербуржец, он блестяще окончил гимназию, соответственно, знал языки, был хорошим рисовальщиком. Рано начал пытаться сочинять. Флот стал его любовью, предметом пристрастной заботы. Это сказало не только в юношеских псевдонимах, под которыми начиналась его литературная работа: Черноморский Норд-ост, Моряк либо Неугомонный В. Он проходил реальную профессиональную подготовку — служил в Егерском полку Волжской военной флотилии, учился в Петроградской школе рулевых и сигнальщиков, позднее был моряком Черноморского флота. Что самое поразительное и как-то отодвинутое, заслоненное его более поздними общественными поступками, — был автором не только оглушительных публичных заявлений и едких газетных заметок, но и серьезных исследований по исто-

рии морского флота, его физиономии, психологических особенностей служащих на флоте людей. В его архиве — исторические исследования “Военная политработа в древние и средние века” (1926), “Моральный климат английского флота” (1926), “Моральное обеспечение эскадры Рождественского” (1926—1930), “Моральные качества финского флота” и пр. Заметим, что вместо общепринятого в 1920-х определения “идеологический” Вишневский использует эпитет “моральный”, что говорит о многом. Есть у него и неожиданная работа “Гоголь и военные России”. К концу 1920-х годов им написаны десятки, если не сотни статей о флоте, учебе моряков, подготовке к грядущей войне, воспоминаний о сражениях Волжской военной флотилии и проч. С этим багажом он подходит к сочинению о судьбе моряков Гражданской войны.

“Оптимистическая трагедия” стала третьей пьесой Вишневецкого и писалась она долго, автор вкладывался в сочинение не только со всей страстью, но и с определенным театральным опытом. Материал пьесы был в высшей степени органичен для Вишневецкого, в набросках к ней явственно увлеченность, азарт.

К этому времени уже выпущен спектакль “Последний решительный” (1931). Вишневский прошел школу у Мейерхольда, ощутил, что стоит за сценическим претворением текста в спектакль. Рассказы Вишневецкого о том, что такое настоящая режиссерская работа, поразительны, пиетет перед Мейерхольдом неподделен. Теперь он вряд ли стал бы угрожать револьвером постановщику.

С Таировым Вишневский познакомился на театральном совещании РАПП. Позднее по просьбе режиссера, ставившего пьесу “Неиз-

вестные солдаты” Л. Первомайского, стал его консультантом по военной части. “Я услышал, как Таиров читает. Я увидел, как он ведет репетицию, я увидел манеру его творческого сотрудничества.<...> Я увидел художника”¹.

Идея будущей пьесы начала складываться в начале 1932 года. “Нашел острейшую литформу новой пьесы о смерти гимн матросам”², — телеграфирует Вишневский жене, С.К. Вишневецкой, 9 января 1932 года. На бланке позднейшая приписка карандашом: “Первые черты Опт. Трагедии”. Но это именно “первые черты”, к Таирову Вишневский пришел не с пьесой, а лишь с

идеями. Насколько неопределен был ее сюжет, говорят первоначальные названия: “Да здравствует жизнь!” и “Из хаоса”.

Вишневский обдумывает “узлы”, эпизоды, повороты судеб, образы. Соотносит пьесу с тем, что происходит вокруг, — например, отталкивается от мхатовского спектакля, триумфально возобновленного в начале 1932 года. «Для того, чтобы взять (по старой моей привычке) интересные объекты, которые дают возможности детонации, я смотрел в

Художественном театре “Дни Турбиных”. Результатом этих “милых Турбиных” явились первые наброски образов моих людей, которые очень сложными путями входили в “Оптимистическую трагедию”³. Трудно сказать, с чем связано его отторжение пьесы М. Булгакова: только ли антипатия к его героям или способу рассказа о них (застолье, вино, оперные арии, рождественская елочка — мещанские чувства, разве об этом нужно писать?), либо еще и ревность отлу-



¹ Стенограмма обсуждения спектакля Камерного театра “Оптимистическая трагедия”. Драмсекция. 4 января 1934 г. // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 784. Л. 12.

² Письма и телеграммы Вс. В. Вишневецкого С.К. Вишневецкой // Ф.1038. Оп.1. Ед. хр. 2285. Л. 16.

³ Вишневский Вс. “Оптимистическая трагедия” // Вишневский Вс. Статьи, дневники, письма. М.: Сов. писатель. 1961. С. 95.

ченного от мхатовских подмостков к драматургу более удачливому. Во всяком случае, в антипатии к “Турбиным” он не одинок, множество пьес, сочиненных после мхатовской премьеры, рождалось, по свидетельству авторов, как полемический ответ Булгакову. Он и в самом деле задел многих, его “тихая”, камерная, семейная пьеса была написана так, будто автор и не подозревал, что рядом бурлит общий поток сочинений громогласных, в которых действие разворачивается “на планете Земля”, “во всемирном масштабе”, а действующие лица разговаривают лозунгами.

Летом 1932 года Вишневский уходит в трехмесячное плавание “с будущими академиками РККА”, наблюдает морской поход, вспоминает, проверяет детали. В эти месяцы Таиров с Коонен отдыхают в Нормандии, на берегах Ла-Манша, откуда летит открытка в Севастополь: “Мысли у нас, я думаю, сплетаются часто-часто, игнорируя в своем беге неверные морские пути и несясь прямоком на сцену Твербуля, — пишет Таиров. — Как жаль, что как раз это лето нас все время разделяют моря и земли! Как работа? Приветствуем Вас со всей нашей душевной и творческой заинтересованностью”¹. В ответном письме автор требует запастись светом, солнцем для будущего спектакля. Вишневский бродит по кладбищу Херсонеса, читает греческую классику (“вытраваю из пьесы жаргончик”) и затем в Балаклаве, рядом со школой водолазов, в четыре августовских дня записывает пьесу. Задача: дать “Гражданскую войну — как небывалый подвиг, затмевающий “Илиаду”. Больше брать от Эллады, Средиземного и Черного морей — давать грандиоз-



ные извержения счастья, радости”².

В финале первого варианта “солнечной и радостной” пьесы погибал весь полк. Эту редакцию Вишневский отдает в печать, она публикуется в “Новом мире” и отдельным изданием.

Осенью 1932 года проходит первая читка пьесы. В декабре Таиров представляет труппе экспликацию будущего спектакля. В Камерном начинается застольный период работы.

На обсуждении на труппе Таиров говорит: “Материал меня как художника волнует. Можно создать огромный спектакль — революционный, оптимистический, солнечный”. Артист Фенин: “Произведение трудное<...> пьеса неожиданная”³

В неровной, излишне лозунговой ткани пьесы Таирова привлекла ее несомненная трагедийность, чистые краски, ясность цели, может быть, и неподдельная одержимость автора материалом, героями.

Но мешала ее декламационность, чрезмерный пафос.

Поэтике Вишневского характерно тяготение к образу, застывающему в эмблеме. Драматург не видит героя живым и узнаваемым, будто “проскакивает” любые конкретные чело-

веческие проявления. Реакции, душевные движения, поступки персонажей чересчур общи, как на плакате. Вишневский фиксирует типическое изображение результата, не процесса. При этом драматург уверен в достоверности собственного видения реальности. Мысль о том, что и свидетельство очевидца может быть необедительным, не приходит ему в голову. Эта узко понимаемая “документальность” (“я там был”), как это нередко бывает у начинающих авторов,

¹ Письма и телеграммы А.Я. Таирова Вс.В. Вишневскому. Лето 1932—28 марта 1946 // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 3116. Л. 1.

² Вишневский Вс. Статьи, дневники, письма. Запись от 20 апреля 1933. С. 293.

³ Выписки из писем, статей, выступлений советских и зарубежных писателей, режиссеров, зрителей с отзывами об “Оптимистической трагедии”. 15. XI. 1932—1936 // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 669. Л. 8.

воспринимается им как застрахованность от художественной слабости вещи, своего рода индугенция.

Таирову, также склонному к обобщенности, символическим темам и пафосу, хоть и иного рода, приходится корректировать органическую для драматурга приверженность риторике. Так, Вишневский предлагал, чтобы смерть Комиссара матросы встречали жизнеутверждающим хохотом, таким образом представляя себе тотальный оптимизм победивших:

“2-ой акт — кончается торжеством партии: рождение РККА. Этот вариант дает *дыхание* опасности и смерти, вскрывает *поведение людей*, дает их глубины.

Ваш финал 2-го акта сценически отличен. Надо усилить тему *ярости и схватки* — тему “ура” — и этот финал пьесы пойдет на рев и восторг!” (Здесь и далее выделения принадлежат автору. — В.Г.)¹ Театральному режиссеру, пусть даже и склонному к эмблематичности сценического рисунка, но все же имеющему дело с актерами, сложно было воплощать и усиливать «тему “ура”». Как это играть? Чем увлечь актеров?

Важно, что в месяцы работы над “Оптимистической трагедией” совместно с А.Я. Таировым и А.Г. Коонен Вишневский безоговорочно отводит первенствующую роль постановщику, публично произносит неожиданные для сложившегося представления о его характере слова: “Я все силы употреблю для того, чтобы покончить с мыслью: ведущая роль драматурга. Как он ведет? Кого он ведет? Как он будет что-либо указывать Станиславскому?”² С огромным (тут вполне уместно определение “почтительным”) вниманием пишет Вишневский о том, как работает Таиров, восхищается тщательностью его репетиционной подготовки. “Если нужно одну батальную сцену (1-й бой 2-го акта. — В.Г.) сделать<...> он ее проработал сам, он ее прорабатывал несколько раз со мной. Потом<...> я узнавал, что он ее прорабатывал второй раз, потом третий, потом четвертый, и лишь после 4—5 проработок он давал свое решение. Он работал, например, по

поводу темы одного боя с начальником армии Московского округа и еще с несколькими другими людьми”³. Автор кратко выслушивает замечания режиссера, его корректировки (“нет разговора об авторском самолюбии.<...> Рождается более высокая форма, чем чисто литературная”⁴). Послушно выслушивает (и записывает) соображения Алисы Георгиевны. В один из вечеров у Таирова Коонен сетует: «Большевики на сцене — голубые, все по линейке и все ясно. И сами же отплевываются — “фу!”<...> Л. Каганович, посмотрев “Патетическую сонату”, сказал о [нрзб] героине: “Вот это женщина! Ум, сила, культура, любовь — почему нельзя [такой] дать большевичку?.. Актеры просят сложн<ых> ролей, хотя бы “вредителей”»⁵.

Трудно себе представить, что режиссера Таирова могла увлечь ключевая тема будущей пьесы: претворение анархической матросской вольницы в коммунистический полк, ровно так же как актрису Коонен — образ стального комиссара. По-видимому, им обоим виделись в тексте какие-то иные возможности. О направлении размышлений сообщает формула, предложенная Коонен: “мистерияльный комиссар”. При вызывающей странности словосочетание сообщало о высшей цели спектакля. Опыт тех трагедий, которые уже были созданы на сцене Камерного, влетался в репетиции новой постановки. “От повседневности к героизму, от тихой беседы к крику и отчаянию, от быта к мощной символике образа — таково драматическое движение каждой из последних постановок Таирова”⁶, — писал А. Гвоздев еще в 1927 году.

Сначала Вишневский видел героя мужчиной: “умирание командира. Большевика. Колоссальной силы человек. Командир умирает медленно, среди шуток и смеха, приказывая (приказ передается по цепи всем) смеяться”⁷. Предназначив пьесу для Камерного, в центр пьесы Вишневский выводит женский образ — роль для Коонен. Безусловно, это еще и весомый аргумент

¹ Письма и телеграммы Вс. В. Вишневского А.Я. Таирову. 23.XI.1933 — 5.VI.1948 // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 2457. Л. 2.

² Вишневский Вс. Выступление на обсуждении спектакля “Оптимистическая трагедия” // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 784. Л. 27.

³ Там же. Л. 29.

⁴ Там же. Л. 28.

⁵ Вишневский Вс. Краткие записи бесед с А.Я. Таировым и А.Г. Коонен о пьесе “Оптимистическая трагедия” с 4 мая 1932 по 4 декабря 1933. Запись 11 октября 1933 // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 632. Л. 10.

⁶ Гвоздев А. Пути развития Камерного театра // Гвоздев А. Театральная критика. Л.: Искусство. 1987. С. 69.

⁷ Вишневский Вс. Из записных книжек // Статьи, дневники, письма. Запись от 9 января 1932 г. С. 280.

для того, чтобы Таиров ждал пьесу. Первая мысль о зерне роли у драматурга самая общая: “маленькая женщина”¹, противопоставление человеческой телесной хрупкости — и силы характера.

“Я знаю, как работала Алиса Георгиевна. Я рассказал ей ряд вещей о Л. Рейснер, она говорила с участниками Гражданской войны, затем прочла письмо Розы Люксембург². Затем у нее был сложный самостоятельный ход”³. Хотя актрису и привлекала идея преображения утонченной женщины Серебряного века, литератора, поэта в существо, воодушевленное идеей революционного преобразования мира, образ Комиссара не был ей ограничен. Октябрьский переворот Алиса Коонен пережила 27-летней, т.е. взрослым, сформировавшийся прежней российской действительностью человеком. Она принадлежит к тому же поколению, что и прототип Комиссара, легендарная Лариса Рейснер. Но к 1932 году со времени боев Волжской военной флотилии минуло полтора десятилетия, жизнь улеглась, вошла в иные берега. Сорокадвухлетняя актриса ко времени репетиций “Оптимистической трагедии” этим новым социальным опытом обладает. И в образ своего Комиссара Коонен стремится вложить не столько отлетевший и полузабытый идеологический смысл, а вневременной моральный пафос. Ассоциации уводят актрису к персонажам Библии, не Гражданской войны. “Мистерияльный комиссар”, — предлагает она Вишневному. Что это значит? Высокий, жертвенный образ, человек, отдающий жизнь за други своя. Конечно, среди прототипов не одна лишь Рейснер. Приступая к сочинению спектакля, Таиров целил не просто много выше, а предельно высоко. Для внимательной критики это очевидно. Когда в 1930-м выходит книга Л. Гроссмана “Алиса Коонен”, критик И. Бачелис в язвительной рецензии на нее иронизирует: “Не только история, не только эпоха, даже простой календарь отсутствует в его книге! Алиса Коонен

творит вне времени, вне пространства, вне среды и даже вне истории”⁴

Спектакль рождался в совместной работе. Каждый день с 8 часов вечера и до 4-х утра на протяжении месяца с небольшим автор и режиссер обживают и шлифуют текст. “Читаем вслух, отдельно<...> Следим, как звучит диалог, как ложится фраза, ритмична ли она<...> Это происходит так, как подбор музыки на рояле”⁵, — вспоминал драматург.

Таиров предлагает либо развить хоры, либо, напротив, сжать: “Я бы сжимал”. Советует “вписать неск<олько> т<ак> н<азываемых> эпизодич<еских> ролей. Это оживит пьесу и заинт<ересует> актеров”. Хвалит роли Алексея, Сиплого, Вожака.

При доработке текста, вычеркиваниях, создании новых реплик и даже монологов пьеса вбирает неожиданные темы и иные, незапланированные обертона.

8 января 1933 Вишневецкий записывает: “Колхозы — вариант по просьбе Таирова”⁶. Этот небольшой монолог Комиссара сохранен на отдельном листке. Казалось бы, где 1918 год, а где коллективизация рубежа 1920-х—1930-х. Но нет. Герои пьесы о преображении матросской вольницы с неизбежностью должны высказаться и об актуальных темах, обязательных для успешного прохождения спектакля сквозь цензуру.

“**Комиссар (Алексею)**. Ты что, полагаешь, что крестьянский вопрос у нас основное? Ничего ты не понимаешь. Основное — диктатура, *наша* диктатура”⁷.

Вишневецкий в сердцах честит Таирова “оппортунистом”. В тот же январский вечер записывает: “Беседа с Таировым и Пикелем. Стараются застраховаться по цензур<ной> линии.<...> Просят читку с верными “друзьями” театра — Гринько⁸, Кольцов, Радек etc. — Я одергивал, говорил, что экзамен и “показ” мне не по душе. Пикель стремится придать спектаклю “сознат<ель-

¹ Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 784. Л. 14. Запись 11 мая 1932 г.

² Возможно, Вишневецкий предложил Коонен прочесть последнее письмо немецкой коммунистки, теоретика революционного марксизма Кларе Цеткин (январь 1919), написанное незадолго до ее гибели, — чтобы актриса ощутила способ мышления, мир чувств профессиональной революционерки.

³ Вишневецкий Вс. Выступление на обсуждении спектакля “Оптимистическая трагедия” // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 784. Л. 26.

⁴ Бачелис И. В запое чувств // Литература и искусство. 1930. № 3—4. С. 237 — 239.

⁵ Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 784. Лл. 27—28.

⁶ Вишневецкий Вс. “Оптимистическая трагедия”. Пьеса в 3-х актах. Отрывки, черновые наброски. 6 января—декабрь 1933 // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 19.

⁷ Там же. Л. 20.

⁸ Гринько Григорий Федорович (1890—1938), парт. и гос. деятель. С 1930 г. нарком финансов СССР (его подпись до 1937 г. стояла на советских дензнаках). В 1937 репрессирован, в 1938 расстрелян в результате процесса над «антисоветским правотроцкистским блоком». В 1959 реабилитирован.

но>-полит<ический>” вид... Эх!..”¹

И 19 января 1933 года Вишневский читает пьесу “для восьмидесяти человек — избранных.<...> Будут Белый, Эйзенштейн, военные”². Возможно, это то самое общественное обсуждение, на котором председательствует тов. Гринько. Выступающие отмечают патетическую риторику, излишность “хора” (об этом, в частности, говорил и Таиров), сочинение Вишневского многих настораживает, если не пугает.

“[Л.] Гроссман. Тонус мрачный. Театр должен выправить этот тонус. [А.]Эфрос. Комиссар недостаточно сложен. Л. Никулин. Трагедия чрезмерно напряжена. Нет юмора. [Ю.] Олеша. Произведение напряженное, острое. М.б. чрезмерно напряженное”.

Высоко оценивает пьесу (и автора) Эйзенштейн: “Я знал Вишневского вообще, “в кредит”. Сейчас я вижу: это человек искусства. Трагедия подлинная”³.

В феврале на пленуме Оргкомитета О. Литовский поминает и Таирова, и Вишневского. Режиссеру ставит в вину “фетишизацию формы”. О Вишневском же, не называя, впрочем, фамилии, говорит: “Наша трагедия ничего общего не имеет с буржуазной трагедией, с античной трагедией. Глупо поступают те драматурги, которые пытаются вложить трагедию нынешнего дня, скажем трагедию о Красной армии, в форму Эсхилловской трагедии”⁴.

ГРК (Главрепертком — *Ред.*) противодействует репетициям Камерного, и работа на несколько недель прекращается. За это время успешно проходит премьера в Киеве (реж. В. Нелли-Влад). В начале апреля после очередного обсуждения в Наркомпросе А. Бубнов принимает решение: “Пьесу ставить, помехи со стороны Главреперткома *прекратить*”⁵.

13 сентября 1933 года режиссер все еще недоволен тем, как идет роль Комиссара: “Комиссар—живее!”⁶.

Спустя неделю “полторачасовая беседа с Таировым. Он в следующей стадии работы над “Оптимистической трагедией”. Спокойнее, деловитее, оппортунистичнее. Прислушивается-

ся, тонко ведет к компромиссам, срезает осторожно мои мысли”⁷.

11 октября — вечер у Таирова. Конечно, обсуждают трудно дающуюся пьесу.

Предложения Алисы Георгиевны: дать “не план чеховско-ленинского человека, не план блестящ<их> Троцкого, Л. Рейснер, а внутр<енней> вооруж<енной> дипломатии”. Комментирующая приписка Вишневского тут же: “Характерно: год назад Коонен говорила мне о мистериальной роли”, которую хотела бы сыграть (“мистериальный комиссар”)⁸. О подобном повороте роли за месяц до премьеры уже не вспоминают. Напротив, при доработке образа Комиссара предполагается “придание ей *иронической силы*”⁹. Но ирония героини исключает идею создания действующего лица мистерии, где все всерьез, впервые, всегда, где невозможно “отстранение” как признак какого бы то ни было расслоения реальности.

Еще в начале работы осенью 1932 года в связи с ролью Комиссара Таиров просил автора “убрать абстракции, дать *ощущения*, а не “категории”. Если это удастся, ручаюсь за финал”¹⁰.

Полностью “убрать абстракции” не получилось. Вместо задуманного в начале репетиций образа жертвенного, предельно высокого на сцене появляется человек в футляре. Неизбежная кожаная куртка сложившегося к этому времени клише мешает зрительскому сочувствию, пожалуй, даже отторгает его. Сразу после премьеры Ю. Юзовский писал: “Быть может, кто-нибудь упрекнет Коонен в том, что она обрела себя на нарочитую скованность и скупость жеста, на какую-то пугливую осторожность перед каждой лишней интонацией. <...> Вчерашняя актриса Андриенна Лекуврер — сегодня комиссар большевистского полка. <...> Эти характерные детали — почти все время заложенные за спиной руки, наброшенная на плечи тужурка, гладко причесанные волосы, умная улыбка и эти пытливые, оценивающие положение дел глаза”¹¹. Но

¹ Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 1 об.

² Вишневский Вс. Из дневника драматурга // Статьи, дневники, письма. С. 285.

³ Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 669. Лл. 8, 8 об., 9 об.

⁴ Из стенограммы второго пленума Оргкомитета ССП. 15 февраля 1933 г. // Между молотом и наковальней. ССП СССР. Документы и комментарии. 1925—июнь 1941. М.: Росспэн. 2010. С. 201.

⁵ Вишневский Вс. Из записных книжек // Вишневский Вс. Статьи, дневники, письма. С. 290.

⁶ Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 632. Л. 10.

⁷ Вишневский Вс. Статьи, дневники, письма. С. 297.

⁸ Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 632. Л. 10. Запись 11 октября 1933.

⁹ Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 23.

¹⁰ Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 632. Л. 2.

¹¹ Юзовский Ю. Суровый стиль правды // Веч. Москва. 1933, 23 декабря.

спустя несколько месяцев тот же критик оценил художественную ценность роли иначе и определеннее: «В финальной сцене, прекрасно найденной Таировым, среди здоровых, крепких, могучих моряков лежит эта маленькая мертвая женщина. А они — здоровые, крепкие, всемогущие — бессильны, не могут они вернуть ей жизни. Это драматическое противоречие как бы нарочно найдено для того, чтобы вызывать зрительские слезы, но зритель не чувствует печали, того удара в сердце, который он должен получить здесь от трагедии. Он констатирует: “Да, мертвая”, “да, это печально”. Но он устанавливает это скорее рассудком, чем сердцем<...> А почему? Потому что героиня проходит через весь спектакль как некий “тезис”»¹.

Во время работы драматург и режиссер менялись ролями — то в желании увидеть пьесу на сцене готовность к компромиссу обнаруживал Вишневский, то пугался Таиров, годами выносивший сопротивление и нападки критиков.

22 ноября Вишневский записывает в дневнике: “Ускользает резкость, размах, дерзость <...> Таиров третий акт не поднял, не смог, не сумел.<...> Сегодня Ценин (играет Вожака) сказал: “И так уж от вашей пьесы вот столечко оставили” (Жест.) <...> Сдвинули Сиплого — блестящая фигура, по признанию всех. Ему уже дают “кулацкую” линию!.. А он анархист, матрос с 1905 года. Сдвинули Беринга — он уже перестраивающийся спец. Сдвинули священнослужителя — он уже сволочь, шпион”². На следующий день драматург отправляет письмо Таирову с корректирующими предложениями — и тот их принимает.

За три недели до премьеры еще продолжается корректировка пьесы.

25 ноября Вишневский записывает: “Бубнов и Гринько указали конфиденциально на [нрзб] события и на необходимость *победного* финала спектакля <...> Я должен выполнить это”³. Наконец, 27 ноября 1933 года, после беседы с А. Бубновым, Таиров констатирует окончание работы над текстом: “В основном

подходящий вариант”⁴.

Но не всем удовлетворен драматург. Вишневскому точно нельзя отказать в знании материала, картинка “как это было на самом деле” стоит у него перед глазами. Он пишет Таирову 28 ноября 1933 года: “Марш отряда — полка слишком *регулярен*. А это еще далеко *не полк*.<...> Это *типическая* картина 1918 г. — традиционная танцулька и пальба в воздух”. (Речь идет о финале 1-го акта.) Вишневский продолжает: “И затем: именно в полосе боев люди в 1 км от огня бывают очень домашни, — просты”⁵.

Таирова не устраивает любовная сцена Комиссара и Алексея. Вишневский спорит: “С каких пор у партиек и матросов отняты права на любовь? И где написано, что любовь проявляется лишь в своб<одные> выходные дни (в мирное время)? Вопрос надо ставить на дискуссию. Пусть говорит *женское боевое землячество*, пусть говорят работницы Москвы”⁶.

Надо сказать, что это устойчивая черта Вишневского — апелляция к тем, “кто знает”, он истово верит во всевластие материала, “жизненной правды”. “Меня интересует, как отнесется т. Ворошилов к изытанию *этического* сдвига, перерождения Алексея?”⁷ — спрашивал он у Таирова. Но режиссера вряд ли интересовало как мнение товарища Ворошилова о героях его спектакля, так и отзывы “работниц Москвы”.

Стоит сказать, на каком фоне шла эта работа. Что этот спектакль значил в 1932—1933 годах для Таирова и что — для Вишневского? Кажется, он был необходим обоим.

Таирову после громкого запрета “Заговора равных” в 1927-м (и хамского тона М.П. Томского по адресу режиссера в партийной переписке вождей⁸), недавнего (в марте 1932 года) снятия “Патетической сонаты” нужен идеологически безупречный спектакль. Вишневскому после громкого разрыва с Мейерхольдом важно вновь ока-

¹ Юзовский Ю. Негритенок не обезьяна (1934) // Юзовский Ю. О театре и драме. В 2-х т. М.: Искусство. 1982. Т. 1. С. 68—69.

² Вишневский Вс. Статьи, дневники, письма... С. 302—303.

³ Вишневский Вс. План дальнейших переделок // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 69.

⁴ Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 632. Л. 13 об.

⁵ Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 2457. Лл. 3, 4, 5.

⁶ Там же. Л. 7.

⁷ Там же.

⁸ 21 ноября 1927 г. М.П. Томский писал В.М. Молотову: “Прилагаю при сем копию письма Таирова к мне <...> Не пора ли положить конец бесстыдной болтовне о Политбюро и его постановлениях? Как узнал Таиров о постановлении ПБ? Зачем ему *надо* это знать? Не поручишь ли ты кому-нибудь расследовать?” (Власть и художественная интеллигенция. Документы. 1917—1953. М.: Росспэн. 1999. С. 80.)

заться на заметных в театральной жизни Москвы подмостках — Станиславский и Немирович-Данченко всерьез его не рассматривают.

В эти месяцы 1933 года проходит массовая чистка партийных рядов, одной из жертв которой становится брат Вишневецкого Борис. 9 августа 1933 года Вишневецкому пишет взволнованная жена, узнавшая, что Бориса “вычистили”. Нервничая, Софья Касьяновна не выбирает выражений: “Дело в том, что твой Борис все-таки большая свинья<...> Оказывается, все говорят о том, что он скрыл социальное происхождение, а именно, что Вит<алий> Петр<ович> был камергером.<...> Он сказал, что отец механик.<...> Неприятно то, что по Ленинграду, т.е. несколько партийцев говорило [А.] Горину, что вот вам Всеволод Вишневецкий — отец камергер, сын беспартийный, на шармака вперся в партию.<...> У тебя много врагов — помни это и не относись легкомысленно к делу с Борисом, — продолжает Софья Касьяновна. — Пойди в ячейку, все точно узнай, т.к. Горин говорил, что в мос<ковскую> комис<сию> уже как будто послан материал. Я не очень ему доверяю, но м.б. он прав.<...> Да, Горин сказал еще, что В<италия> П<етровича> будто бы снимают со службы в ГПУ”¹. Становится понятным, откуда появился слух о дворянском происхождении “революционного братишки” Вс. Вишневецкого.

Кроме камергерства отца, Борису инкриминируется еще и служба в рядах Белой армии. В доносительстве на этот раз Вишневецкий обвиняет Афиногенова. 4 сентября 1933 года он пишет ему: “В беседе с беспартийным писателем Н. Лернером, который не является лучшим полуофициальным информатором о партийных товарищах ленинградского отделения драмсекции, ты сообщил ему, что у В.В. Вишневецкого брат оказался юденичевским белогвардейцем. Н. Лернер немедленно стал распространять твое сообщение в писательских кругах”². (Но брат, по словам Вишневецкого, сумел отыскать свидетеля, подтвердившего, что тот служил в Красной армии с февраля 1918-го по день демобилизации в 1921 году.)

Премьера прошла 12 декабря 1933 года. Начались шумные многолюдные дискуссии, обсуждения, потянулись рецензии.

Спектакль обсуждается на активе МХАТа. И. Судаков критикует “левые приемы” — интермедии, выходы из зала, вставки Хора и пр. П.А. Марков недоволен: “Чтение автора мне мешает.<...> В пьесе декламация, риторика”³.

Высказываются режиссеры и военные, братья-драматурги и партийные руководители. Спектакль обсуждает актив ленинградских “оборонных писателей”, личный состав Днепроградской военной флотилии (здесь, соответственно субординации, бесед две: одна со старшими офицерами, другая — с рядовыми краснофлотцами). Премьеру организованно смотрят и курсанты, дисциплинированно сообщают свое мнение.

Автор жадно впитывает все, что ему говорят на многочисленных обсуждениях. Не боится споров с несогласными. Кажется, что противники ему необходимы. И бесспорно, он невероятно благодарен тем, кто в него поверил.

Пьеса не нравится очень разным людям: литературоведу Д. Святополк-Мирскому и критику Л. Авербаху, сотруднику ПУРа Мирину⁴ и завлиту МХАТа Маркову. Но многих пьеса (и спектакль) увлекает.

4 января 1934 года обсуждение спектакля проводит драмсекция. Участвуют сотрудники Наркомпроса, критики, актеры Камерного, драматурги. Заседание проходит за накрытым столом, в рюмках приглашенных — барзак (белое французское вино. — *Ред.*). Сшибке мнений и резkostям ораторов это, впрочем, не мешает.

Р. Пикель во вступительном слове предлагает помимо оценки спектакля обсудить ряд проблем. Кому в театральном деле принадлежит первенство — драматургу или театру. Что такое трагедия как жанр. Совершил ли Камерный “сделку” с художественной совестью или нет. (Оратор уверен, что и Камерный не потерял себя, и драматургу удалось сказать новое слово.)

Вишневецкий рассказывает историю знакомства с Таировым, в подробностях говорит о том, как шла работа.

Что говорили обсуждающие?

В.М. Волькенштейну спектакль понравился, но он отмечает дидактику хора: «Ан-

¹ Письма и телеграммы С.К. Вишневецкой Вс.В. Вишневецкому. 1933—1935 // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 2684. Л. 13, 14 об.

² Вс.В. Вишневецкий — А.Н. Афиногенову // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 2262. Лл. 2, 2 об.

³ Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 669. Л. 8 об.

⁴ Мирин-Гаровский Владимир Михайлович (1901—1937), член ВКП(б) с 1919, полковой комиссар, зам. начальника политотдела 40-й стрелковой дивизии. Из Особой Дальневосточной армии был переброшен в центр, но позже вновь вернулся на Дальний Восток. В 1937 арестован и расстрелян. В 1957 реабилитирован.

тичный хор был моментом не просто музыкальным — литургическим. А ваш тец сентиментальный, “сахарный”». Жанр спектакля предлагает определить как героическую драму.

Ф. Гладков спектакль не принял. Он полагает, что театр пошел за слабым драматургом. Жанр пьесы — не трагедия. Коонен не создает образ, а проговаривает текст. Спектакль схематичен, он зализанный, видишь руку постановщика, “это режиссерская каллиграфия, которая размашистый почерк Вишневого изгнала”. Лучшее, что есть, — великолепная световая партитура.

Драматург А. Успенский утверждает, что “Камерный<...> из театра эстетического, театра рафинированной интеллигенции стал будущим театром в некотором отношении — он показал, что массовая революционная пьеса может быть поставлена в Камерном театре так, как она не может быть поставлена ни в одном из театров Москвы” (л. 41).

Тов. Лейбман: “Театр дал возможность ощутить историю не как старушку, а как живую молодую девушку <...> Зритель <...> не забывает о том, что происходит за стенами театра” (л. 42).

Режиссер Виноградов-Мамонт отмечает новизну конфликта: “Герой не чувствует за собой вины, и радостно гибнет, торжествуя” (л. 46).

П. Новицкий считает, что если прежде в позиции Камерного наблюдалось “торжество бесплодного снобизма и самодовлеющей театральности”, то “Оптимистическая трагедия” стала победой антинатуралистического направления (в отличие от “Семьи Ивановых” Афиногенова, “дискредитирующей индивидуалистический подход”) (л. 49).

Для П.С. Когана остался непроясненным важный момент: “Сумма отдельных драм<...> не решает вопроса трагедии как жанра”. Вишневецкий, по словам Когана, “оптимистический пессимист”, у которого “все пьесы оканчиваются мрачно”, а в финале он пытается утешить зрителя, но “эта радость не вытекает из самой пьесы” (л. 54).

Тов. Уральский говорит об осязательности “пафоса расставания”, появившейся исторической дистанции, с которой связан “высокий романтизм” спектакля.

Парадоксальное и, может быть, самое глубокое видение пьесы предлагает Мих. Левилов: “Вишневецкий понял, что от человечества нужно прийти к человеку”, но сам же испугался этого. Потому появился и псевдоантичный

“хор” пьесы, и обращения в зал, и апелляция автора к “потомкам”. “Вишневецкий лучший Афиногенов, чем Афиногенов”, — полагает критик. Вызвав смех в зале, Левилов заявляет, что Вишневецкий не кто иной, как “типичный настоящий умный интеллигент”. Не видит критик и никакого “переворота” режиссера Таирова, его отказа от прежних художественных приемов: Камерный театр поставил “камерную психологическую пьесу” — пусть и в “космическом” оформлении (л. 61)¹.

В благодарной эмоциональной памяти зрителей осталась не гибель комиссара и не патетические речи Ведущего, обращенные в зал, а прощальный бал моряков, та плывшая в военный спектакль штатская сцена, когда на поднимающейся к верхней палубе сценического корабля спирали медленно кружились пары в прощальном вальсе. Фабула пьесы сообщала о начале похода. О чем думала публика — неизвестно. Риску предположить, что эти щемящие объятия массового расставания, каждой отдельной пары — и всех вместе, когда никто не знает, суждено ли будет увидеться вновь, — могли вызывать в памяти сидящих в зале разлуки, связанные с бесчисленными человеческими утратами 1930-х, связанные с арестами, ссылками, лагерями.

Успех спектакля объединил победителей, автора и постановщика, заставив мгновенно забыть все разногласия во время работы. Взрыв аплодисментов в сцене бала, слезы в сцене пленных офицеров — успех общественного просмотра “Оптимистической” у людей театра (Вл.И. Немировича-Данченко, Ю. Олеши, М. Штрауха, Н. Охлопкова, В. Пудовкина).

21 апреля 1933 года Вишневецкий записывает разговор с сотрудником ПУРа Мириным и Л. Субоцким:

“Мирин. Прочел “Оптимистическую трагедию”.

В.В. Ваш отзыв?

Мирин. Не нравится<...> Опять у вас все погибают, смерть.

В.В. 85% матросов погибло в 1917—1921. Вы это знаете?

Мирин. Осталось 15%.

В.В. Какие будут потери — вы понимаете? Силу современного огня знаете?<...> Но не в этом дело. Спор идет о проблеме смерти.

Мирин.<...> И вот что надо сказать:

¹ Стенограмма обсуждения спектакля Камерного театра “Оптимистическая трагедия” на заседании драмсекции 4 января 1934 // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 784.

свой, талантливый писатель<...> а пишет о смерти. Надо напомнить о том, что вы член партии”.

Вишневский негодует: как “напомнить”? — Оять пиши этак, а не так?”¹

Это означает, что лояльный, энтузиастический посыл драматурга Вишневого ломал предложенные каноны с ничуть не меньшей энергией, нежели буржуазно-эстетский, изысканный Камерный театр. Эстета, осознававшего трагедию центральным жанром творчества, и революционного матроса, ушибленного темой и образами войны, критика не приняла одинаково.

Смерть как трагедия с конца 1920-х уходила из негласного реестра запрещенных проблем. Тому были причины.

“В смерти марксизм кончается”, — понимала героиня пьесы А. Афиногенова “Ложь”.

Отношение к смерти теснейшим образом связано с проблемой некоего жизненного итога, вытекает из его ощущения героем.

Для верующего христианина его жизнь “в руке Божьей”. Безрелигиозное сознание мечется в поисках опоры и надежды: отказ от всяческой, любой метафизики бытия мстит за себя.

Жизнь коммуниста безраздельно принадлежит партии. Но кому принадлежит его смерть? И неужели человек исчезает бесследно?..

Ср.: Подсекальников, герой “Самоубийцы” Н. Эрмана: “Ну, а если души нет? Что тогда? Как тогда? <...> Есть загробная жизнь или нет? <...> Я хочу жить. <...> Как угодно, но жить.<...> Товарищи, я не хочу умирать: ни за вас, ни за них, ни за класс, ни за человечество”.

В обществах разного типа и времени отношение к смерти различно. Романтизация ухода — и ужас перед его неотвратимостью, пафос и обыденность, сравнительно спокойное, уравновешенное принятие смерти как естественного финала человеческой жизни — либо пугающий и катастрофичный исход, всячески отталкиваемый испуганным и малодушным сознанием, отказывающимся признавать его неизбежность. Смерть дикаря и окончание жизни современного европейца, уход из жизни атеиста и верующего принципиально отличны один от другого. Смерть может быть и неупоминаемым в обыденной жизни феноменом. “Каждая культура справляется с проблемой смерти по-своему”².

Не менее важны причины и “формы”

смерти: смерть как осмысленный выбор либо смерть, застигающая врасплох; “естественная” смерть от болезни либо старости — и гибель в результате убийства; смерть, избранная самим героем (самоубийство), либо насильственная (казнь); смерть “военная” и “штатская”; смерть мгновенная — и растянутое во времени медленное угасание, дающее человеку возможность осознать уход из жизни, приуготовить себя к нему.

Различны и “общепринятые” эмоции, связанные со смертью: от погружения в горе до демонстративной радости, от сострадания до отвращения, от провозглашения “вечной памяти” до внеэмоциональной констатации факта и скорого забвения умершего.

Годы войн и революций первых российских десятилетий XX века научили (заставили) множество людей не просто смиряться с потерями, но, в определенном смысле, будто не замечать их. Память об утратах отодвигалась на задний план задачей собственного выживания, а многократная повторяемость смертей и обесценивала человеческую жизнь, и притупляла остроту переживания потери. Не могла не влиять на отношение к смертям и общность бедствий, их массовость, в которой оказывались притупленными, стертыми конкретные, пронзающие детали.

С налаживанием мирного, обычного течения жизни возвращались и индивидуальность смерти, и острая эмоциональность горя. Изображения смертей массовых, коллективных (в бою, при обстреле, в тифозном бараке, от голода) в ранней советской сюжетике, казалось бы, должны были уступить место смерти единичной, одинокой. Но этого не происходило.

Обезбоженное сознание не могло ни смириться с конечностью человека, ни предложить веру, равноценную идее Бога.

Кто и отчего умирает в пьесах этого времени?

Во множестве ранних советских пьес гибнут герои, заплатившие жизнью за победу. Драматические сочинения будто превращаются в словесные мемориалы людям, погибшим во славу революции, — и в этом смысле выполняют несвойственную художественному произведению задачу: быть траурным действием, своеобразной гражданской панихидой во славу героев. Это прояв-

¹ Выписки из писем, статей, выступлений советских и зарубежных писателей, режиссеров, зрителей с отзывами об “Оптимистической трагедии” // Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 669. Л. 4.

² Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990. С. 205.

ляется в поэтике ранней советской драмы: в ряде пьес середины и конца 1920-х нередки исполненные пафоса длинные перечни погибших в качестве финальной точки (как в “Последнем решительном” Вишневого либо “Командарме-2” Сельвинского). Отдельный герой растворялся в списке, которому трудно сострадать.

Конкретика чувства подменялась общностью вывода, пафосом идеи (хотя при сценическом воплощении мысль, переданная через индивидуальность актера, могла наполниться живой эмоцией).

В эстетическом же отношении подчеркивалось затушевывание категории трагического в советском искусстве.

“Есть одна запретная эмоция<...> ее подавление затрагивает самые корни личности; это чувство трагедии. <...> Осознание смерти и трагической стороны жизни — будь оно ясным или смутным — является одним из основных свойств человека”¹.

Советская же теоретическая мысль настаивала на том, что трагична не любая преждевременная смерть, а лишь гибель личности, обладающей большой общественной ценностью.

Оттого драматургам нередко приходилось переписывать финалы пьес: центральный герой не мог погибнуть. (“Как трудно у нас делать финал”², — записывает Вишневецкий 4 мая 1932 года во время доработки с Таировым линии Комиссара в пьесе.)

Необходимость выживания положительного героя продержалась в драме все советские десятилетия. Известное аристотелевское (“трагично то, что вызывает сострадание и страх”) для определения советского “разрешенного” трагизма не годилось. Время становилось трагичным, трагедия как жанр исчезала.

В пьесах авторов, наследующих большой русской литературе XIX века (т.е. традиционалистов, парадоксальным образом теперь, в новых условиях воспринимающихся в качестве безусловных маргиналов), смерть — это не только потрясение, горе близких, но и завершение человеческой судьбы.

Напротив, в сочинениях отечественных драматургов 1920-х годов дается принципиально иное изображение смерти, равно как и отношение к ней живых. Часто ей не сопутствует печаль окружающих, она не сопровождает

заключительной оценкой окончившего жизненный путь героя.

В самом деле, концепция “человека полезного” предполагает практичность. А чем может послужить мертвец делу революции? И в “Мастере и Маргарите” Воланд в беседе с советскими литераторами обнажает мысли, исподволь вошедшие в новую философию жизни, хотя и не проговариваемые с такой ясностью: “и окружающие, понимая, что толку от лежащего [в деревянном ящике] нет более никакого, сжигают его в печи”.

Место христианского посмертного ритуала (предание тела земле как символическое возвращение в “материнское лоно”) занимает прагматичный крематорий: превращение плоти в пепел. Сменены элементы традиционного похоронного обряда: вместо оплакивания, отпевания и погребения — митинг (гражданская панихида) и все уничтожающий огонь. Важнейшие символические жесты в адрес умершего, вступающего в “специальное” и важное время ожидания последнего Суда, с обращением тела в прах отменены “обрывом” времени и размыванием пространства.

В 1934 году Камерный отпразднует 20-летний юбилей, в 1935-м основателю театра дадут звание народного артиста РСФСР. Но критика не переменит настороженного отношения к “буржуазному художнику” Таирову. Пути режиссера и драматурга разойдутся: номенклатурная карьера Вишневецкого взмоет вверх, Таирова же и дальше станут то глуше, то откровеннее преследовать (“Не случайно терпят поражение Мейерхольд, продолжающий демонстрировать творческий застой Таиров”³). Весной 1936 года Горький пишет Сталину: “И зачем, для кого существуют театры гениального Мейерхольда и не менее гениального Таирова? Существует мнение, что один из этих театров необходим для актрисы Райх, а другой — для актрисы Коонен”⁴. Осенью того же года разыграется скандальная история с “Богатырями” Д. Бедного. Леонид Соболев записывал: “Только что был у Таирова. К нему с утра идут люди. Как раз, когда приехал я к Таирову, уходил Вс. Вишневецкий”.

¹ Там же.

² Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 632. Л. 2.

³ “Не-литератор”. О “Новом мире” // Известия. 1937, 20 февраля. С. 3.

⁴ Цит. по: Власть и художественная интеллигенция. 1917—1953. Документы о культурной политике. М., 2009. С. 301—302.

Факел Памяти

Майя Коренева

Юджин О'Нил и Вторая мировая война¹

Когда в 1934 году состоялась премьера пьесы О'Нила "До скончания дней", которая вызвала острую полемику и массу нападок на драматурга, обозначивших в конце концов ее провал, никому и в голову не приходило, что следующая встреча с его драматургией состоится лишь двенадцать лет спустя. Но произойдет это совсем в другом мире, а между этими мирами пролягут не только годы, но и кровавые поля Второй мировой войны, где счет идет на миллионы, десятки миллионов жертв.

О'Нил тем временем перебрался на Западное побережье, в те края, где в 1936 году происходило вручение ему Нобелевской премии. Поселившись в уединенном месте, он вел затворническую жизнь, работая над грандиозным циклом "Сказание о собственниках, обокравших самих себя", в котором хотел представить в исторической перспективе становление и развитие страны, Соединенных Штатов, через хронику одной семьи от восемнадцатого столетия до современности.

В этом уединении О'Нил и встретил весть о начавшейся войне. Его рабочий дневник с первых же дней запечатлел непосредственное восприятие им событий того времени, его размышления по поводу происходящего, его настроения, реакции. Первая запись относится к 31 августа 1939 года (в Европе было уже 1 сентября. — *Ред.*), дню начала войны. Он пишет, что не ложился до трех часов ночи — слушал речь Гитлера о войне с Польшей, и ему дает первую оценку: бездарный актеришка; ее мы впоследствии не раз встречали у западных политиков и исследователей. Через два дня появляется новая запись — о вступлении в войну Англии и Франции, и это значит "теперь начинается ад!"². Его вывод: Шпенглер был прав (О'Нил отсылает к знаменитой книге философа "Закат Европы"). События за океаном О'Нил, потрясенный и их масштабами, и их жестокостью, воспринял очень лично. Его ужасали перспективы долгой войны в Европе, растянувшегося на годы кровопролития, безмерных страданий и неисчислимых жертв, войны, в которой он не видел места художника, своего места, что усиливало его глубоко трагические настроения. С самого начала он стремится найти то, что способно противостоять мощи враждебных человеку сил, ввергнувших человечество в бойню самоистребления. Перед ним, разрастаясь до вселенских масштабов, встает вопрос о том, что в такой обстановке

может и должен делать художник.

Мучась этим вопросом, О'Нил в записи от 10 мая 1940 года, когда он снова "прилип" к радио, в сердцах посылает к черту изнурительный труд — слишком мало он значит в этом мире безумцев. Затем на протяжении многих дней повторяется скупая запись — всего два слова — о том, что он поглощен военными новостями. Затем вопль отчаяния: это помешательство на войне, оно уже переходит в невроз, надо его стряхнуть, потому что, не работая и отчаиваясь относительно будущего индивидуальной свободы, он не может спасти даже самого себя.

Все, что окружает его, из чего складывается теперь его жизнь, О'Нил соотносит с этой войной, с ходом борьбы, с событиями на фронтах. "Моя голова в Пёрл-Харборе, на Филиппинах, в Сингапуре и т.д."³, — отмечает он в письме от 19 января 1942 года, когда на Тихоокеанском фронте развернулись активные действия после нападения Японии на Пёрл-Харбор. В другом письме, серьезно встревоженный воспитанием дочери, он, в сущности избирая ход войны как единственную меру всех вещей, восклицает: "Она должна проснуться и понять: у нас война — и какая война! Американцам ее возраста нечего и помышлять о театральной или кинокарьере. Когда думаешь о Сталинграде или Соломоновых островах, что сейчас менее драматично и значимо, чем бродвейский балаган?"⁴

Мучительными раздумьями о судьбах человечества, ввергнутого в гибельную войну, О'Нил делился с близкими людьми, сыном, своими друзьями. Показательно в этом отношении письмо драматурга его другу, известному театральному критику Дж. Дж. Нэйтену. Катастрофа в Европе, сообщает он, его абсолютно подавляет, с тех пор он не в состоянии

¹ Продолжение темы, начатой в предыдущем номере статьей И. Цимбал «"Эхо войны" в творчестве Ю. О'Нила». (*Ред.*)

² *O'Neill, Eugene. Work Diary 1924—1943. A Preliminary Edition. New Haven, Yale Univ. Library, 1981. P. 358.*

³ *O'Neill, Eugene. Selected Letters. New Haven and L., Yale Univ. Press, 1988. P. 525.*

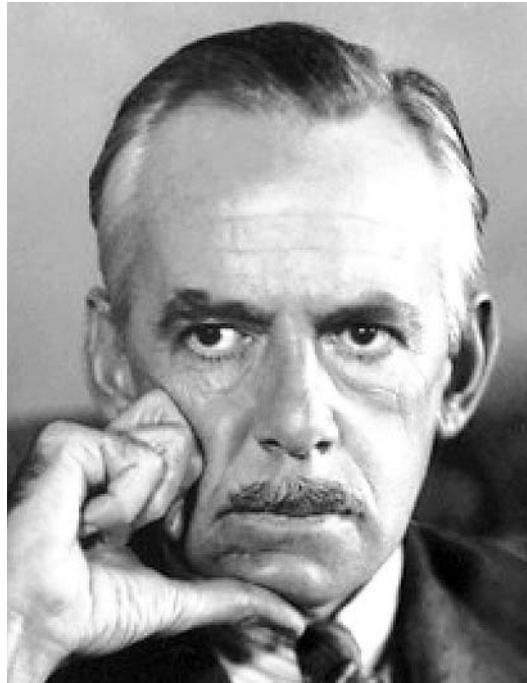
⁴ Там же. С. 533.

ни на чем сосредоточиться, кроме военных новостей. Затем переходит к тем проблемам, о которых, как мы знаем по его дневниковым записям, он размышлял наедине — к тому, что “может сделать автор, который пытается остаться художником”. Тут О’Нил расширяет пределы своей мысли, переходя от личных проблем к острополитическим и общечеловеческим. Задавая другу вопрос о том, что делать художнику, он прямо и смело обращается к политике, к тем ее сторонам, о которых упорно хранили молчание западные политики: “Забыть об истории, забыть о философии, забыть о прошлой войне¹ и о том, что она сотворила с этой страной, забыть о том, что это *глупая двурушническая алчность и страх демократических политиков... в сговоре с Гитлером способствовали созданию нацистской Германии*” (курсив мой. — М.К.)? И если “забыть обо всем этом и обо всем остальном, о чем надлежит помнить свободному разуму”, можно ли “потом считать своим долгом посвятить свое творчество ненависти”?² Да, он ненавидит нацизм не меньше других, но несмотря на это не может сотворить такого со своим творчеством.

А далее признается, что тем не менее завидует тем писателям, которые в действительно достойных произведениях могут честно выразить веру в спасение через любые формы идеализма. Или через Священные войны. Такая вера, однако, не для него, как собственно и любая другая, кроме глубокого пессимизма, поскольку он убежден — исходя из того, каковы люди — в бессмысленности всякой веры. Если в Америке все же предстоит изобрести нового Бога, не без горечи заключает О’Нил, пусть уж он будет благороднее государства, демократического или любого другого.

Известный американский историк Дж. П. Диггинс, выпустивший в 2007 году книгу “Америка

Юджина О’Нила”, отмечал, что в первые годы Второй мировой войны, 1939—1941, “интеллектуальная история и философия Запада, казалось, находились на грани коллапса”³. Книга оказалась подлинным прорывом в области американской науки, посвященной творчеству великого драматурга, которая на протяжении многих десятилетий была замкнута в тесном кругу биографических штудий. Диггинс предложил свежий взгляд на драматургию О’Нила, поставив во главу угла его социально-политические и философские воззрения, которые он рассматривает в тесной связи с процессами и явлениями первой половины XX века, породившими катастрофы двух мировых войн.



Диггинс прямо заявляет, что на фоне “пораженческих настроений, охвативших американских интеллектуалов, политические взгляды О’Нила выдержали испытание. После поражения Франции он поддержал вступление американцев в войну, хотя и не хотел, чтобы Ирландия вступала в войну на стороне Англии”. В 1944 году, продолжает Диггинс, О’Нил “одобрял Президента Рузвельта за выдержку и мужество, которые тот проявил в преодолении своих физических недугов, и за то, как он справился с ужасной, умопомрачительной ответственностью Главнокомандующего”⁴.

Ссылаясь на редкий документ, подтверждающий справедливость его оценки гражданской позиции драматурга, исследователь пишет: «Хотя О’Нила обвиняли в том, что он поддался безнадежному пессимизму, он в начале Второй мировой войны, даже когда Третий рейх захватил почти всю Западную Европу, никогда не терял надежды. Отделение информации Военного министерства просило Нобелевского лауреата подготовить заявление для поддержки морального духа в момент, когда исход борьбы не внушал уверенности.

¹ Имеется в виду Первая мировая война.

² O’Neill, Eugene. Selected Letters. P. 507.

³ Diggins, John Patrick. Eugene O’Neill’s America. Chicago and L. The Univ. of Chicago Press, 2007. P. 254.

⁴ Там же. С. 254—255.

Описав нигилистическую, убийственную природу фашизма, О'Нил писал: "Это против невыносимо гнусной и садистской главенствующей идеи изувеченного и истязаемого мира, загнанного в прошлое невежественного крепостничества, мира оплеванной и мертвой культуры ведут войну Соединенные Штаты. Духа свободных мужчин и женщин Европы, для кого мы союзники и друзья, не сломить. Они знают: придет для их угнетателей страшный день расплаты. <...> Они победят, потому что жажда человеческого духа, жажда достоинства и самоуважения, даруемых свободой, неистребима и непобедима. Всё, включая лидеров, имеет свой срок, и они уходят, но исполненная надежды душа Свободного Человека остается и пребудет, пока будет существовать человек"»¹.

Кроме того, отмечает Диггинс, О'Нил никогда не обманывался относительно полной победы союзников и завоевания свободы, которую люди понесут в будущее, — он слишком хорошо помнил итоги Первой мировой и размышлял о том, что "алчные политики и обезьяны-дипломаты"² сотворят в заключение этой войны.

Непосредственное отражение сложные переживания драматурга нашли в стихотворении "Обрывки", сохранившемся в его архиве. В нем отчетливо слышны и душевная боль, и отчаяние, и горькая ирония, направленная на творца собственных мировых катастроф — человека, который в погоне за богатством предал свой дух, и — несмотря ни на что — утверждение извечного превосходства духа и веры в его непобедимость. Война?

А, ты говоришь о современных симптомах

Духовной болезни.
Ничего нового.
Мое поколение —
Пожилые среднего возраста —
Родилось, когда медленное умирание
Началось всерьез:
Научное убийение духа.
Мы провели жизнь,
Медленно умирая
За одну свободу,
Свободу от духа.
Мы провели жизнь,
Радея о собственном убийстве.
Это старая война.
Противник в ней — мы.
Он — наша логическая ошибка.
Мы сделали его тем, что он есть.
Он — наше желанье,
Свободный человек,
Освобожденный

От ошметьев души,
Зверь, наделенный мозгами.
Ну что ж,
Пойдем дальше,
К победе! —
Которая вновь —
Поражение!
К миру,
Что снова предаст
Тех безмолвных людей,
Мертвых.

17 августа 1942 года³

Сокровенные мысли о современном человеке на современной войне, которые лирический герой открывает незримому собеседнику, исполнены глубокого трагизма. Самый суровый счет О'Нил предъявляет самому человеку. Не кто иной, как он, совершил предательство, изменив своей духовной сущности, и, отрицнув духовные искания, по накатанной дорожке устремился в погоню за богатством, что с неизбежностью привело к глобальной катастрофе. Ее трагический итог не остановил его на этом гибельном пути. Жертвы миллионов погибших оказались напрасны.

В трагические тона окрашено почти все, что в это время выходит из-под пера О'Нила. А этого, на удивление, было совсем немало. Несмотря на проклятья по адресу изнурительного труда и, что гораздо существеннее, тяжелые недуги, вынудившие драматурга в расцвете творческих сил в 1943 году навсегда расстаться с литературным трудом, О'Нил работал, как одержимый. Достаточно назвать то, что было написано им в эти годы. Наряду с двумя шедеврами, пьесами "Продавец льда грядет"⁴ (1939) и "Долгое путешествие в ночь" (1940), из которого затем выросла "Луна для обездоленных" (1943), драматург вел огромную работу над так называемым "Циклом", разросшимся с пяти первоначально задуманных пьес до одиннадцати. Особая сложность состояла в том, что велась она параллельно и одновременно над тремя-четырьмя, а порой и пятью пьесами, поскольку изменения, произведенные в одной, отзывались на остальных и в конце концов приводили к радикальным изменениям структуры, выливаясь в появление новых, не планировавшихся ранее пьес. К великому сожалению, все они (пять-шесть, а то и значительно больше пьес в разной степени завершенности) были уничтожены автором, когда он понял, что не сможет довести работу до конца. Невосполнимая утрата. Общей участи избежала лишь "Душа поэта", которую О'Нил начал

¹ Там же. С. 255.

² Там же.

³ O'Neill, Eugene. Poems 1912—1942. A Preliminary Edition. New Haven, Yale Univ. Library, 1979. P. 120.

⁴ "Современная драматургия", № 4, 2007 г.

писать еще в середине 30-х годов (впоследствии в архиве писателя были обнаружены черновики нуждающейся в правке и сильном сокращении пьесы “Дворцы побогаче”, а также наброски и фрагменты еще нескольких пьес “Цикла”, хронологически продолжающих названные). Кроме того, О'Нил вел работу над еще одним разветвленным замыслом, так называемым малым циклом, под общим названием “В порядке некролога”, в рамках которого закончил пьесу “Хьюи” (1943).

Среди неимоверного множества сюжетов, тем, героев, конфликтов, с которыми постоянно работал О'Нил, в скором времени начинают прорисовываться направления. Рабочий дневник точно фиксирует возникновение новых замыслов, которые по мере развития обнаруживают нечто общее. С течением времени одно из направлений обозначается все отчетливее, пока, наконец, не остается сомнений — сюжеты складываются в нечто связанное общей темой, которая исполнена огромной общественной значимости. Это тема Второй мировой войны и фашизма.

С ней в наследии О'Нила непосредственно связаны три замысла, которые разрабатывались на протяжении 1940—1943 годов. Первой из них была пьеса, получившая после нескольких перемен название “Приезд Малатесты”. Запись, относящаяся к этому замыслу, поистине вызывает изумление — она значится под датой 4 января 1940-го, на следующий день по окончании “Продавца льда” и за день до объявления намерения разрабатывать замысел “Долгого путешествия в ночь”, грандиозных драматургических полотен, создание которых потребовало от О'Нила предельного напряжения творческих сил. Он делает этот первый набросок, ни на шаг не отойдя от глыбы “Продавца льда” и уже готовый с головой погрузиться в бездонную бездну трагедии “Долгого путешествия в ночь”, что говорит о необыкновенной важности для него этой темы.

Особо значимым этот момент представляется в свете того, что формой воплощения своего замысла драматург избирает комедию. Это, надо подчеркнуть, был всего лишь второй случай в его жизни. Форма комедии вполне отвечала положенному в ее основу материалу, который отмечен острой критической направленностью равно как в отношении американских институтов, так и в отношении идейного отступничества, а смех в ней явно пронизан горечью. Комедия обещала быть жесткой, едкой.

В центре стоит фигура Чезаре Малатесты, образом которого послужила реальная историческая личность — известный итальянский анархист Энрике Малатеста, подвергавшийся на родине преследованиям, отсидевший не один срок в тюрьме, откуда ему удалось в очередной

раз бежать, — что, впрочем, не превращает пьесу в биографическую. Ставятся другие задачи. Обрисовка героя напоминает о приверженности О'Нила анархизму, идеями которого он увлекся еще в юности. Однако этот замысел был далеко не только данью прошлому, но и прямым откликом на события современности.

Действие разворачивается в 1923 году, в эпоху послевоенного процветания Америки, куда, спасаясь от преследований, прибывает Малатеста. Он хочет повидать старых друзей-единомышленников, мысль о которых согревала его в годы невзгод, с кем он надеется отдохнуть душой, вновь ощутить свою принадлежность высокому братству. Но долгожданная встреча не приносит радости. Как всегда, свежий взгляд позволяет по-новому взглянуть на привычные вещи. Его друзья изменились до неузнаваемости. В Америке эпохи “сухого закона” они забыли о былых идеалах и, подхватив бациллу капитализма, пустились, подобно своему окружению, в погоню за богатством. Тони обзавелся заведением, где торгует подпольным спиртным. Роза, “алая роза Революции”, поборница свободной любви, плетет мелкие любовные интрижки за спиной мужа.

Глубоко разочарованный увиденным, Чезаре намерен вернуть друзей на путь истинный. Его желание, однако, наталкивается на встречный план, которым немедленно обзаводятся его отнюдь не жаждавшие духовно очищаться и изживать свои идеологические пороки друзья, вознамерившиеся, не теряя времени, женить его на засидевшейся в старых девах родственнице, что и осуществляют совместными усилиями. Теперь их устраивает этот несправедливый мир — им лишь хотелось бы окончательно заглушить укоряющий голос прошлого, напоминающий о растоптанных ими идеалах.

Разработка сюжета сулит немало прекрасных возможностей развития заложенного в пьесе потенциала комического, которые, безусловно, способствовали бы ее успеху на сцене. Вместе с тем нельзя не заметить, что в образе героя явно проступают черты, сближающие его с протагонистом “Продавца льда” — охваченным мессианскими планами Хикки, который вознамерился принести свет истины своим заблудшим собратьям.

Что обращает на себя внимание — это датировка действия, дающая ключ к пониманию замысла. Первоначально О'Нил предполагал отодвинуть его к началу 1910-х годов, иначе говоря, события разворачивались до начала Первой мировой войны (что совершенно совпадает с временными параметрами “Продавца льда”), затем передвинул его на целое де-

сятилетие, т.е. в 20-е годы, вероятнее всего для усиления современного звучания пьесы. Этот сдвиг не случаен — он позволяет драматургу ввести в ее историческую перспективу наиболее значимые реалии современности. Здесь это бесспорно фашистский переворот, совершенный в 1922 году Муссолини. Изменение времени действия сопровождается в пьесе появлением конкретных деталей, красноречиво рисующих участь Чезаре Малатесты, ставшего жертвой фашистских преследований. Именно этот пласт определяет направленность незавершенной пьесы, ее острозлободневный характер.

Рассказывая о том, что претерпел герой в фашистских застенках, О'Нил выявляет, чем грозит человечеству утверждение фашизма как идеологии и как режима: “Арест, приговор. Остров Липани — один брат стал фашистом, важная птица — добивается (чтобы избавиться от позора) освобождения Чезаре, заручившись от него обещанием, что он больше не будет заниматься политической деятельностью, — тот дает такое обещание, потому что обещание тирану не в счет, — затем он начинает заниматься подпольной деятельностью — но обнаруживает, что негоден старым друзьям — борьба за лидерство, ревность — к тому же [они] опасаются, что он их скомпрометирует — затем и фашистская полиция, и друзья-анархисты требуют, чтобы он убирался из страны — 24 часа или будет уничтожен”¹.

Сейчас трудно сказать, смог ли бы драматург в более благоприятной обстановке с успехом довести до финала эту комедию, в ткань которой вплетены мотивы политической борьбы, фашистских переворотов и грядущей мировой войны. В те дни, когда О'Нил работал над пьесой, он несомненно вел напряженные поиски художественного решения глубоко волновавшей его темы.

Спустя год, в январе 1941 года, оформляется еще один близкий по теме замысел, получивший в окончательном варианте название “Парень из тупика”, “пока не придумаю что-то получше”². Американская исследовательница Вирджиния Флорид, подготовившая публикацию этих пьес, подчеркивает, что “обе они содержат мощный антитоталитаристский посыл”³, определяющий их несомненное сходство. В остальном, начиная с художественной структуры, пьесы выглядят полной противоположностью друг другу.

В отличие от насыщенного активностью персонажей “Приезда Малатесты”, где бывшие друзья плетут интриги, вступают в сговор, подстраивают ловушки для неисправимого идеалиста, новая пьеса абсолютно статична. Статичность выделяет ее на фоне всего драматургического на-

следия О'Нила, и если бы она была закончена, она была бы признана одним из самых оригинальных его творений.

В пьесе всего четверо действующих лиц — родители и сестра героя, которые, застыв в ожидании появления долгожданного сына, просто сидят на террасе, коротая время в вязких, мало что значащих разговорах. Затем к ним присоединяется его жена, которая сообщает, что он не сможет прибыть из-за неотложных дел. Родители считают сына крупным воротилой в строительном бизнесе и не без некоторого самодовольства — вот он чего достиг — выслушивают сообщение Доры. И однако они в то же время испытывают непонятную смутную тревогу.

На самом деле их сын — главарь банды гангстеров. Этот неизвестный им факт в корне меняет смысл происходящего. Более того, Дора знает, что утром состоится его казнь на электрическом стуле; она ждет и страшится ее и одновременно боится каким-нибудь неосторожным жестом, словом выдать себя, а потому держится очень настороженно, внимательно следит за всеми и уже этим настораживает пока ничего не подозревающих Эда и Тэсс. Неподвижное время кажется еще более неподвижным, застывшим, но напряжение действия неимоверно возрастает, так как Дора — в силу знания и понимания происходящего, недоступного остальным участникам сцены, — пребывает в ином, закрытом для них времени. Столкновение этих временных потоков служит основным источником драматизма.

Вновь можно сказать, что действие пьесы очевидно сближается с действием “Продавца льда”, персонажи которого погружены в долгое мучительное ожидание, или, если угодно, по той же линии — с действием написанной десятилетие спустя пьесы С. Беккета “В ожидании Годо”. Имеются и другие черты, говорящие о близости структур “Приезда Малатесты” и “Продавца льда”. Проявляется она, к примеру, в активном использовании в них отсутствующих персонажей. В “Продавце льда” это три женские фигуры: покойная жена Гарри Хоупа, владельца салуна, жена, оставившая Джимми, и жена самого Хикки, в убийстве которой он признается, видя в нем главный аргумент, который поможет ему освободить друзей из плена ложных иллюзий.

В своем новом произведении О'Нил идет гораздо дальше — именно Блэки, главный герой пьесы, ни разу не появляется на сцене. И он же становится ее стержнем.

В работе над этой пьесой драматург естест-

¹ O'Neill, Eugene. The Unfinished Plays. N. Y., The Continuum Publishing Co., 1988. P. 24.

² O'Neill, Eugene. Work Diary 1924—1943. P. 398.

³ Floyd, Virginia. Introduction. In: O'Neill, Eugene. The Unfinished Plays. P. XX.

венно сосредоточил внимание на образе главного героя, первоначально получившего имя Рикки. После нескольких трансформаций, в которых герой выступает под разными именами, О'Нил останавливает окончательный выбор на имени Уолт Уайт, но это, так сказать, его “цивильное” имя, которым пользуются его родные, тогда как вся его деятельность разворачивается в преступном мире, где он известен как Блэки.

Драматург самым тщательным образом выстраивает характеристику героя, начиная с детства, прослеживает его школьный путь, отмеченный спортивными успехами, когда становится очевидной его способность верховодить, не прилагая к тому никаких усилий, его “романтические” отношения с девушками, в которых нет ничего романтического, так как он не способен ничего чувствовать. Это в равной степени относится ко всем, как чужим, так и родным: собственная мать для него — просто женщина, и только. Он, можно сказать, даже специально испытывает себя в различных опасных ситуациях, надеясь, что наконец откроет в себе нечто, пока ему неизвестное. Таков, к примеру, эпизод пожара, когда Уолт спасает детей, о котором вспоминают его родители и который на время примиряет с ним окружающих. Но все напрасно. Результат остается неизменным: ни разу ни на миг никому и ничему не удается пробудить в нем никакого — какого угодно — чувства. Он по-прежнему абсолютно холоден и индифферентен. Эта черта его природы в конечном счете определяет логику характера безжалостного убийцы, предводителя банды гангстеров.

Однако когда в выстраиваемой характеристике центрального персонажа среди различных негативных черт личного характера начинает вырисовываться страшное лицо не просто преступника и жестокого убийцы, но человека, готового сокрушить весь мир ради достижения власти, происходит перелом действия. О'Нил открывает истинный смысл образа, установив его близость фигуре Гитлера. То, что смутно прозревалось и угадывалось, предстает теперь ясно, как в фокусе. Сам драматург обретает в этом уверенность письма.

Он уверенно и твердо ставит задачу “увязать всю интерпретацию его характера с интерпретацией характера Гитлера”¹ (июль 1941), в котором сочетаются отвращение и зачарованность абсолютно безнравственным, бесчестным и безжалостным, что неизменно остается его доминантой. Женщины между тем, по наблюдениям автора, без труда распознают за этим фасадом внутреннюю пустоту, эмоциональную стерильность, за которыми они открывают горечь, презрение и одиночество, отрезанность от всего и вся.

Развернутая в таком ракурсе авторская характеристика героя ставит все на свои места. Сын почтенных обывателей оказывается ищущим ада с лицом современного политика, рвущегося к мировому господству. Далее О'Нил высказывается еще определеннее. Он “антисемит — стал коммунистом, потом фашистом — восхищался не социальными теориями, а лидерами, Лениным, Сталиным, Гитлером — не Муссолини — “горлопан-итальяшка, бездарный актеришка” — поначалу увлекся коммунизмом как средством сокрушить Соединенные Штаты — но всегда одинокий волк”.

Дора вспоминает «его странную уверенность в том, что он один понимает Гитлера — Уолтер: “Мы с этим парнем могли бы подружиться. Знаю, от чего он заводится. Думаю только, он ни от кого этого не потерпит. Ни за что не признает, что боится встретиться с самим собой. Вот где я его обошел. Покруче его. Не боюсь даже самого себя”»² (август 1941). Все вокруг оценивается Уолтом с точки зрения использования в его тотальной борьбе против всех.

Поразительно то духовное, идейное и даже художественное — по крайней мере, если отталкиваться от центрального, определяющего смысла всего произведения образа — единомыслие, которое проявилось в пьесах столь разных художников, как О'Нил и Бертольд Брехт. Подобно Брехту в “Карьере Артуро Ui” (1941), О'Нил в своей пьесе проводит прямую параллель между гитлеровским режимом и преступным миром. Это открытие авторы совершили независимо друг от друга, поскольку работа над пьесами, как можно легко убедиться, велась одновременно. И возникло оно далеко не случайно, а целенаправленно выстраивалось драматургами на основе глубокого постижения сути развертывавшейся на их глазах катастрофы. При этом если Брехт иносказательно воссоздает историю захвата власти, О'Нил на том же материале раскрывает психологию патологической личности, которая держит в руках судьбы миллионов.

Продолжая работу над пьесой, драматург на каждом новом этапе закреплял этот момент. “Связать с ситуацией в мире, в этом году или следующем — странным образом — образ Уолтера, сына — сходство с фрустрацией (бессознательной), неспособность чувствовать, в которой движущий мотив преступной, антисоциальной жизни — ненависть к обществу, где [он] чувствует себя чужаком, стремление к смерти, сублимированное в желание

¹ O'Neill, Eugene. The Unfinished Plays. P. 141.

² Там же. С. 149.

разрушать, — по-настоящему никакой веры в социальную программу — всем обязан собственной банде, и т.д.”¹.

Диалоги персонажей — гибкое средство, позволяющее постоянно держать этот мотив в фокусе внимания. Чтобы придать им большую выразительность, драматург намечает поставить их в качестве зачина, добиваясь благодаря повторению усиления эффекта. «Повторение споров между Эдом и Тэсс о Гитлере — открывать акты I, II и IV — по единому образцу.

Заканчивать каждый на ноте родства с Уолтом. Во втором вводится сходство с главарем гангстерской банды — давнее восхищение Эда Аль Капоне (и Уолта — и кого угодно) — оправдание его убийств — убивай или убьют тебя.

В последнем — поймают Гитлера? Эд — утвердительно, Тэсс — отрицательно — спрашивают мнение Доры — Дора: “В конце концов он опостыляет сам себе и покончит с собой. Они будут думать, что убили его, но на самом деле лишь потому, что он совершил самоубийство”².

В сохранившихся текстах представлен ряд таких диалогов, исподволь выстраивающих образ Уолта и одновременно характеризующих самих говорящих.

«Добродушная терпимость — в отношении Гитлера. — Отец: “Сумасшедший, надо отправить в сумасшедший дом”. — Жена: “Его надо повесить”, но он возражает: “Невменяемый”, — считает, у Гитлера есть неплохие идеи — в отношении профсоюзов — преследование религии — говорит это, чтобы поддразнить жену, ярую методистку, — когда она возражает: “В том-то и беда. Бога забыли”, — он с вызовом отвечает: “Португальцы — они вот не забыли. И итальяшки”. — Жена: “А, эти почищенные ниггеры. Пусть уж лучше преследование религии, чем католики”. — Отец: “Евреи — правоверные. Я хочу сказать, они по-прежнему очень религиозны”. — Жена: “И ты смеешь это говорить мне — эти убийцы Христа. Мне стыдно за тебя. Ты плохой американец. Паписты и жида погубили эту страну”. — Отец: “ Это не по-американски так думать, мать, — и, сама знаешь, тебе нравится большинство тех, кого ты знаешь”. — Жена: “Я не говорю, что нет хороших, — но все равно, ни за что не следовало пускать их сюда — это плохо для страны. Посмотри на гангстеров — все итальяшки, евреи да ирландцы, да поляки”. — Отец: “Я отчасти ирландец”. — Жена: “Ну, я имела в виду ирландцев из лачуг. Ты не из лачуг. У твоего деда, когда он сошел на берег, было сто фунтов, — если ты не соврал, когда говорил мне”³.

Подобные споры то и дело вспыхивают между героями, с одной стороны, утверждая в сознании зрителя (читателя) параллель Уолт — Гитлер, с другой — рисуя картину нравов и настроений, на почве которых в тихих заводах мирного обывательского существования возрастают фигуры, схожие с Уолтом, и дает обильные всходы идеология фашизма. Да и портреты самих обывателей, сталкивающихся по острым вопросам, обретают в них говорящую полноту.

“Эд. А ты думаешь, я стану стоять и без единого слова выслушивать, как твоя мать восхищается этой крысой, да?

Тэсс (*задета*). Никакого восхищения. Я просто утверждала, что, если посмотреть фактам в лицо, на положение, в которое он был загнан, ты должен признать, что на его месте ты поступил бы точно так же.

Кэсси (*с комическим протестом*). О господи, неужели я опять завела вас?

Тэсс (*не обращая внимания*). Это ты восхищался им. Я слышала, как ты столько раз снимал перед ним шляпу и хотел, чтобы у нас во главе правительства стоял кто-то такой же крутой и, как он, разгромил коммунистов.

Эд. Ладно. Конечно, говорил. И опять скажу. Но эти люди, которых он только что убил в этой чистке, не коммунисты. Это почти все были люди, которые с ним начинали и помогали ему подняться наверх. Один из них был его лучшим другом. (*С возмущением*.) Так что с моей стороны с ним покончено. Это показывает, что он за фрукт — трусливая крыса, обманщик, убийца! Надеюсь, один из тех, кого он не прикончил, прикончит его, ей-богу! Погоди, увидишь, так оно и будет.

Тэсс. Да нипочем, хоть тресни. Слишком умен для них, и они слишком боятся его.

Эд (*сердито*). Будь я один из них, я, ей-богу, нашел бы способ его пристрелить! <...>

Кэсси. <...> Всё это глупости. Что вам обоим до того, что творится в Германии?

Тэсс. Мне — ничего. (*Улыбаясь*.) Только был нужен предлог, чтоб отложить мытье посуды.

Эд (*добродушно ухмыляясь*). Черт, мне тоже плевать, Тэсс. Пускай перебьют друг друга, и чем больше, тем веселее. Это их дело. Нас они не трогают. Там есть только один, про кого я очень хотел бы услышать, что он получил свое, и это Сталин.

Тэсс (*твердо*). Я тоже! Он таки *крыса*⁴.

Бесконечные разговоры героев о том, насколько им нравится и чем их устраивает или не устраивает Гитлер, обнажают их собствен-

¹ Там же. С.149.

² Там же. С.185.

³ Там же. С. 150.

⁴ Там же. С. 173—174.

ный внутренний мир, наталкивая на прямую параллель с отсутствующим героем. Высвечивают их интересы, принципы, предпочтения, их узкий кругозор, их скудные идеи, их убогую мораль. Если смотреть в эту сторону, яблоко упало там, где должно было упасть. В Блэки — Уолта немало вложено окружавшими его людьми.

Пьеса постепенно приобретала законченные формы. Особенно интенсивно работа над ней велась летом и осенью 1941 года (согласно дневниковым записям, в августе ей было отдано десять, в сентябре восемнадцать, в октябре двенадцать дней). Успешность реализации замысла во многом зависела от решения проблемы перехода действия с уровня личных отношений на уровень универсальных обобщений. Рукописи свидетельствуют именно о такой направленности работы.

Это многообещающее начало, однако, не получило продолжения. 29 сентября О'Нил записывает: “Не могу ее сдвинуть — та же старая история — слишком много замыслов в голове — теряю интерес не к замыслу пьесы, а к ее написанию — такое чувство: ради чего бесноваться в этом мире, — чрезмерное помешательство на войне (что не способствует ничему)”. А месяц спустя, 27 октября, там же: “...но все еще не выходит — решил отложить, пока не придет ее время”¹.

Больше О'Нил не возвращался к этой пьесе. Однако темы мировой войны не оставил, продолжив работу над еще одним, пока не упоминавшимся замыслом. Впервые он в самой общей форме описан в дневнике 30 августа 1940 года: “Разработать интереснейшую новую идею пьесы, которая у меня возникла, о дуализме Человека — Добро — Зло, Христос — Дьявол — начинает Искушение на Горе — целиком, включая Распятие, — Дьявол — современный властитель-реалист — символический конфликт ныне и во все времена”². Можно связать с этим замыслом и более раннюю запись: “о современном мировом коллапсе и диктатурах”³ (15 августа 1940), во всяком случае, она безусловно перекликается с ним.

“Тринадцатый апостол”, как этот замысел был озаглавлен сначала, или “Последнее завоевание”, как он стал именоваться впоследствии, — самый сложный и самый грандиозный среди неосуществленных замыслов О'Нила. Драматург предвещает его разработку уже привычным замечанием “применительно к современному миро-

вому кризису”⁴ и вместе с тем оговаривает, что “Действие происходит в истерзанной душе человека, где вечной жизнью живет символ истины”⁵. Это предопределяет художественное решение и форму пьесы — в ее основе лежит иносказание.

Оставаясь в общих чертах в рамках евангельского сюжета (въезд в Иерусалим, Гефсиманский сад, Дворец правосудия, Голгофа), О'Нил наполняет его предельно острым современным содержанием, выдвигая на передний план проблему тоталитаризма.

Форма иносказания позволяет представить противостояние Христа и дьявола в борьбе за человеческую душу как непосредственное воплощение современной мировой войны в том понимании, какое драматург раскрыл в цитированном выше своем стихотворении “Обрывки”, — убиение духа. Время действия обобщенно-условно — “Будущее, которое есть Настоящее, которое есть Прошлое”⁶. Год спустя формула несколько изменилась, сохранив исходный смысл: “Когда-то на спирали прошлого, которое мы называем будущим”⁷.

Инициатор всех дальнейших событий — разумеется, дьявол, по своей природе извечный враг человека и человечества в силу своей вражды с Богом и Христом. В пьесе, однако, он руководствуется не столь высокими материями. Теперь, по прошествии тысячелетий, когда мир до неузнаваемости изменился — в нем не осталось отдельных государств, они слились в единое мировое государство, — так же радикально изменился и человек. Он настолько подчинился дьяволу, приняв и его ценности, и его условия игры, что в нем не осталось даже воспоминаний о духе. Поэтому та борьба с духом в лице человека, которая была на земле его главной задачей, отпала сама собой. Человек пал так низко, что не способен ни на какую борьбу и даже забыл о тех детских вымыслах о душе, которыми тешился на заре существования. “Мы, просвещенные современного мира, по опыту знаем, конечно, что у человека одна природа. Это животное, наделенное мозгами, управляемое своим животом и сексуальными органами, и одно слово — Алчность — определяет его и все его надежды и страхи”⁸.

У дьявола он вызывает лишь отвращение и презрение. Да и сам дьявол, имея дело с этим

¹ O'Neill, Eugene. Work Diary 1924—1943. Pp. 418, 420.

² Там же. С. 386.

³ Там же. С. 385.

⁴ O'Neill, Eugene. The Unfinished Plays. P. 46.

⁵ Там же. С. 52.

⁶ Там же. С. 51.

⁷ Там же. С. 85.

⁸ Там же. С. 92.

ничтожеством, опустился, деградировал, стал поистине, стыдно сказать, сыном человеческим. Но эта легкая победа не доставляет ему радости. Больше того, она наполнила его существование нестерпимой скукой. Чтобы избавиться от нее, дьявол и замышляет повторить всю историю распятия (как, по его словам, это уже неоднократно происходило), уверенный, что на этот раз его ждет окончательная победа, которая позволит ему спастись от скуки бегством на Блаженный остров. Свое будущее блаженство он намерен осуществить силами тоталитарного государства, которое целиком и полностью есть дело его рук. Его правители в буквальном смысле слова — куклы, марионетки, с которыми он обращается как искусный кукловод и чревоушатель, поставив все на широкую ногу по законам шоу-бизнеса.

В пьесе дьявол именуется Магом Черной Магии, Христос первоначально носит имя Человек, в более поздних редакциях назван Христом. Действие развивается согласно плану, намеченному в первых набросках, и открывается Прологом в “Зале Черных Зеркал во дворце Его Божественного Императорского Величества, Спасителя Мира — такой титул носит верховный правитель мирового государства. В глубине его в небольшом алькове статуя Богоматери Черной. Здесь, у эбенового стола собран весь синклит. На эбеновом троне в простой, по контрасту с остальными, форме, без единой медали, ордена или любого знака отличия, сидит погруженный в мистический транс правитель. В нем есть что-то от “ультрасовременного Нарцисса, который реалистически поклоняется собственному отражению в выгребной яме. Хотя он человек средних лет, он все еще пребывает в порочном и жалком отроческом возрасте, он по-юношески жесток при виде горя и боли <...>, обладает свойствами медиума, гипнотического субъекта, фанатика, который пуст и лишен жизни, пока не одержим своим фанатизмом, актера, являющегося звездным средством воплощения той роли, которую он играет”¹.

Далее следует очень важное замечание, проясняющее отношения диктатора, его исторических предшественников, государства и подданных. “Нет никакого физического сходства между ним и ни одним из диктаторов тоталитарных наций, предшествовавших ему, вроде Гитлера в Германии, чьи реалистические войны, хотя и потерпели в итоге временное материальное поражение, восторжествовали в принципе и тем самым опустошили, искалечили и истерзали и без того больные и лишенные веры души людей, проложив путь конечному всемирному духовному истощению и признанию принципа Спасения и Божественного Тирана-Спасителя в Свя-

щенном и Неделимом Мировом Государстве. Спаситель Мира многим обязан этим людям, чьим духовным наследником он является, но он, конечно, никогда не может признать, что обязан своей властью чему-то, кроме собственного Божественного Гения” (там же).

Сюда является Маг — теперь он Министр духовных дел. Поприветствовав собравшихся нацистским салютом, он просит разрешения изложить план новой кампании, которая, уверяет он правителя, “окончательно обеспечит ваше абсолютное господство над душами всех и каждого мужчины, женщины и ребенка в ваших бескрайних мировых империях!”² “Как вы знаете, мой долг как Министра духовных дел — вести постоянное наблюдение за мыслями и особенно мечтами людей. Ибо должен признать, что они все-таки мечтают. До сих пор так и не найден способ, как избавиться их от этой древней слабости. Но это не будет и мудрой мировой политикой, поскольку мои исследования показали, что в наши дни мечты людей — почти непременно просто безобидные видения удовлетворенной мелкой жадности, которая, кажется, реалистически заполняет их надежды и стремления. Посмотрите, что, как я обнаружил, составляет самую типичную мечту. Человек видит себя в своем воображении лучшим и преуспевающим гражданином Государства, так как благодаря низкой хитрости у него одной свиньей больше, чем у его соседа. Я естественно поощряю такие мечты, поскольку, куда человек считает, что иметь одной свиньей больше, чем сосед, имеет смысл, он раб своего соседа, свой собственный раб и раб этой свиньи и свобода для него — пустой звук, слово, против запрета которого он не станет возражать. (*Неодобрительно улыбаются.*) Наверно, мои аргументы кажутся вам абстрактными и таинственными, собратья-члены Супер-Элиты. Знаю, какие вы, к сожалению, реалисты. Но к чему я веду, это что тогда как такие мечты полезны и благотворны, тот факт, что люди вообще могут мечтать о будущем, — явление нездоровое. Это доказывает, что в них все еще существует дух, теперь, конечно, подсознательно. Но это опасно, потому что где-то глубоко внутри таится некое смутное воспоминание. Говоря вообще, нет никакой причины запрещать людям вспоминать, так как они неспособны соотносить настоящее с прошлым или когда-нибудь понять истину, которую так глубоко постиг наш Божественный Властитель (*кланяется фигуре Спасителя*), что не существует ни настоящего, ни будущего, но просто одно прошлое, которое с упорством идиота шествует

¹ Там же. С. 88.

² Там же. С. 90.

вперед, навстречу вечным возвращениям Времени. (*Снова неодобрительно улыбается.*) Боюсь, вы нашли это несколько невразумительным. (*Живо.*) Тогда к делу.

Как я установил, среди воспоминаний у людей доминирует одна старая легенда, сказка о Божественном Спасителе, древнем Боге, который стал Сыном Божьим из любви и жалости к человечеству, который мог принести себя в жертву, претерпеть страдания и умереть, чтобы спасти их от зла и пробудить в них добро, чтобы они могли жить как братья, любить друг друга и тем самым обратить наш мир алчной ненависти и страсти к обладанию в Блаженное Царствие Мира на земле. < ...> Сказка, глупое народное поверье, конечно, невероятно иррациональное и ненаучное. Относится к периоду ментального детства человека, когда он забавлялся детскими назидательными фантазиями о Добре и Зле, духе и плоти, вечных противоположностях его натуры, которые боролись за спасение или гибель чего-то призрачного, чего-то предполагаемого, что он назвал своей бессмертной душой”¹.

Повторив тираду о единой, материальной природе человека, Маг возвещает, что величайшая опасность, которая сокрыта в этом предании, заключена в предсказании второго пришествия того Спасителя из легенды — пока люди хотя бы очень смутно помнят об этом, они не побеждены. Они уже не “безнадежно довольные рабы, идеальные граждане Мирового Государства, каковыми, по убеждению Нашего Властителя, радующего в душе об их будущем благосостоянии и счастье, им надлежит быть”². Во имя этой цели объявляется новая кампания, к победному завершению которой Маг прекрасно подготовился. Он желает продемонстрировать свой последний шедевр — вырезанную из дерева фигуру Христа, отмеченную большим сходством с длинным ликом мужа печали.

Этой фигуре предстоит пройти все испытания, ведущие к распятию, выслушать грубый рев и смех толпы по команде, искушения Мага, предлагающего отвергнуть чашу, вытерпеть отрепетированные насмешки и поношения со стороны охочих до глумления службистов, вероломные, не входящие в классический сценарий нападения, в том числе удар в спину ножом от руки самого Тирана-Спасителя, то бьющегося в истерике, то изливающего потоки напыщенных речей, написанных Магом, которому приходится ему подсказывать, то дрожащего от страха и пытающегося найти защиту в железных объятиях Богоматери Государства, то в ответ на чудо претворения воды в вино показывающего свое чудо пре-

вращения вина в кровь.

В этих испытаниях встает чудовищный образ тоталитарного государства, ведомого маньяком, чье развитие, так же, как и другого властного и жестокого персонажа, Блэки, остановилось, едва начавшись. Точный акцент вносят в эту картину, создающую облик зла, мощные зрительные образы. Среди них нужно особо выделить составленную драматургом галерею статуй Богоматери, которые предназначены для разных сцен. Порождение новой мифологии убийства и разрушения, они своим уродством совокупно и каждая в отдельности передают бесчеловечную, каннибальскую сущность тоталитаризма. В Прологе, например, “идол Богоматери Государства сидит на золотом троне. Она сделана из стали, иссиня-черное полированное туловище, лицо — белая блестящая эмаль с копной жестких светлых волос. За исключением толстого, раздувшегося, туго набитого живота, она чудовищно истощена. У нее тонкие руки и ноги, словно у человека, умирающего от голода. Большие груди плоско свисают, точно резиновые мешки, из которых спустили воздух. Лицо такое изголодавшееся и так обтянуто кожей, что чуть ли не просвечивает череп. Ее громадные ярко-синие глаза навывкате свирепо сверкают от ненасытного голода; изо рта с мертвенно-бледными толстыми губами и большими, острыми, похожими на клыки зубами торчит кроваво-красный язык. < ...> Черная Богиня-Мать Смерти и Разрушения, только этот идол белокур. Она ужасна и отвратительна”³. Богиня ждет человеческих жертв.

И все же пространство пьесы — не бескрайний разлив черноты. Во тьме то тут, то там вспыхивают искры. Правитель угощает вином, наполненные бокалы подносят к губам. “Не пей, Иисус”, — голос оттуда, из черноты, от согнанных палками, битых и перебитых существ, утративших человеческий облик, но сохранивших искру в душе. В последнем варианте появляется новый персонаж. Из самых как будто темных. Усердствует на трибунах и площадях. Но нет: “Подстава — вода отравлена”. В финальной сцене горькая ирония адресована Магу в связи с провальным завершением его последнего завоевания. Тоже добрый знак. Надежда живет.

Таким виделся О'Нилу исход этого вечного поединка. Если бы не болезнь, он, вероятно, смог бы довести свою версию до конца, но то, что ему удалось сделать, достойно серьезного внимания.

¹ Там же. С. 91—92.

² Там же. С. 93.

³ Там же. С. 99-100.



Вербатим истории театра

**Мнемозина. Документы и факты из истории
отечественного театра XX века.** Выпуски 5 и 6.

Редактор-составитель В.В. Иванов. — М.: Индрик, 2014. — 878 и 904 с.

Сперва документы, потом концепции. Это формула науки о театре. Систематическая публикация неизвестных документов русского театра первой половины XX века, начавшаяся первым выпуском “Мнемозины” в 1996 году, открывает перспективы театроведения на многие годы вперед. Теории и интерпретации будут конфликтовать и меняться, документированные факты останутся навсегда. Важно, что публикации отражают, открывают первоначально важные области, объекты и течения театра, такие как Московский Художественный театр и его студии, режиссура Мейерхольда, Таирова, Комиссаржевского, Сахновского, Евреинова, Фореггера, русский футуризм, ранний абсурдизм... Между выпусками есть преемственность. Так, в новой, пятой “Мнемозине” дополняется тема гастролей Камерного театра и Театра Мейерхольда в Европе, начатая в четвертом выпуске, раскрывается пласт творчества В.Г. Сахновского, непосредственно связанный со МХАТом, вслед за ранее опубликованными его методологическими работами и письмами... По воле составителя сборников В.В. Иванова, в свет памяти возвращаются все новые пространства театра, которые раньше казались потерянными — прежде всего по идеологическим причинам.

Блок материалов о европейской поездке “качаловской труппы” МХТ с весны 1919-го до весны 1921 года, подготовленный М.В. Львовой, имеет огромное значение для театральной историографии. Да, у нас есть замечательная, честная, подробная книга воспоминаний участника этой поездки В.В. Шверубовича “О людях, о театре и о себе”. Но она вышла в 1976 году (в 1981-м автор скончался), и интерпретация событий и их мотивов неизбежно ограничена. Когда читаешь “Мнемозину”, понятно, что Шверубович, заведовавший Музеем МХАТ, опирался на опубликованные сейчас письма, уточнял по ним фактическую сторону своих воспоминаний, но смыслы этой истории, ее сложнейшая внутренняя “драма-

тургия” открылись только теперь. Публикация состоит из автографов писем самих артистов и писем, адресованных им, то есть всё “от первого лица”, всё имеет силу объективности “первого уровня”. (Чудо, что все эти письма вообще оказались сохранены — в РГБ и Музее МХАТ.) Для историка театра здесь много открытий. Мотивы отъезда, в общем, ясны и были обоснованы раньше, хотя в контексте зафиксированного артистами МХТ их восприятия революционной Москвы приобретают иную весомость, и становится существенной констатация Немировичем-Данченко плана качаловцев: “Мы все поедem туда, на юг <...> месяца через два можно будет легко встретиться” (369)¹. Тогда этого не произошло. Встретились в заграничной поездке всего театра много позднее, и теперь документировано то, что этому совместному отъезду предшествовал ультиматум властей: “Когда Владимир Иванович [Немирович-Данченко] делал проект поездки за границу <...>, то ему поставили условием привезти обратно Книппер и Качалова”, писала М.П. Лилина В.И. Качалову (380). Понимание того, что необходимо соединиться, было, но этого не происходило. Публикация отражает мучительный для всех процесс во времени, продолжавшийся неделями, месяцами. От письма к письму проходят этапы поиска выхода. Из Москвы доносятся обвинения морального свойства: “Велик будет грех на Вашей душе, если не приедете теперь” (М.П. Лилина повторяет слова Немировича-Данченко, 404), жалобы на то, что без “качаловской труппы” театр в Москве не может полноценно существовать... Публикация доказывает, что группа не возвращалась по многим причинам. Не сразу исчезла идея соединиться в Европе. Социальные мотивы были вовсе не бытового характера: “не пугают лишения, голод — пугает бесправие, пугает “диктатура пролетариата”,

¹ Здесь и далее в скобках указываются страницы “Мнемозины”, выпуск пятый. Ссылки на шестой выпуск оговариваются в специальной сноске.

обыски” (Н.О. Массалитинов, 402). Проникновенное письмо к О.Л. Книппер-Чеховой ее брата К.Л. Книппера, вписавшегося в советскую реальность, назначенного на высокую инженерную должность, все же заканчивается словами “В Москву теперь не приезжай!” (383). Кроме того, были обоснованы опасения за жизнь сына В.И. Качалова и Н.Н. Литовцевой, именно В.В. Шверубовича, участвовавшего в Добровольческой армии. В перспективном репертуарном плане участие качаловцев долго не учитывалось, и они воспринимали себя изгоями. Дополнительным препятствием к воссоединению труппы была задержка с выездом из Москвы в Берлин посредника, оторвавшегося от труппы ее первоначального участника — Н.А. Подгорного, которому они доверили бы свою безопасность. Руководство театра в Москве действовало ультимативно. В конце 1921 года артисты узнают, что К.С. Станиславский требует от зарубежной труппы “не смей играть репертуар МХТ” (401). Мотивом этого запрета, кстати, было опасение “обесценить будущую заграничную поездку МХТ”. Литовцева и Качалов в отчаянных письмах объясняют Немировичу-Данченко свое внутреннее состояние: “Пошадите меня, не требуйте от меня больше, чем я могу, не заставляйте меня бросать сына или трепетать за его судьбу” (415) и просят разрешить хотя бы еще две недели спектаклей в Париже. Немирович-Данченко отвечает телеграммой: “Передайте Качаловской группе полном составе нет надобности. Половина апреля последний срок. Париж не советуем. Пишу последнее письмо” (419). Альтернативы прекращению спектаклей и возвращению не было. Драматизм ситуации все больше нарастал, письма Качалова отражали то, что ему “страшно” и что он готов даже принять финал, при котором он будет “вычеркнут совсем из всяких расчетов и планов театра” (429). “Развязкой” можно считать жесткую телеграмму Немировича: “Театр готовится к поездке на год в Америку и Англию. Разрешение Правительства уже получено. Качалову, Книппер, Германовой, Александрову, Бертенсону и Гремиславскому последний раз предлагается соединиться с Театром. Необходим скорый категорический ответ. Остальных Станиславский и я лишаем права пользоваться фирмой Театра” (432). В отвергнутом Немировичем “полном составе” была огромная проблема, проходящая через многие опубликованные документы. За месяцы совместной работы, с присоединением к первоначальной группе новых актеров (включая М.М. Тарха-

нова, А.К. Тарасову), при организационных и режиссерских усилиях И.Н. Берсенева, Н.Н. Литовцевой, сложился цельный организм из полусотни человек, и Качалов настаивал на том, чтобы весь коллектив был принят в МХАТ, однако на это не шел театр, он ждал лишь шесть человек. Два года гастролей закончились крахом, расколом, и последним в подборке опубликовано письмо Качалова, констатирующее кризис.

Подбор писем и исчерпывающие комментарии М. Львовой представляют историю “качаловской труппы” в динамике и в объеме, на многих уровнях содержания. Документально фиксируется репертуар выступлений в разных городах, вводы новых артистов на роли, планы расширения репертуара; важны и отзывы зрителей, и самооценка качества исполнения спектаклей. В то же время и жизнь работавшего в Москве МХТ в свидетельствах оставшихся там артистов дополняется многими деталями. В “перекрестных” оценках, в признаниях и рассуждениях рисуются портреты заметных лиц истории театра.

Еще один уровень понимания истории Московского Художественного театра дает публикация переписки В.Г. Сахновского 1926—1944 годов, подготовленная В.В. Ивановым. Пожалуй, ни в каких печатавшихся ранее материалах не раскрывалась так подробно и сложно внутренняя механика функционирования театра, система отношений в нем, принципы принятия решений. Недавняя публикация писем О.С. Бокшанской В.И. Немировичу-Данченко (2013 г.) приоткрыла это закулисное, но там был один голос, один адресат, один маршрут. А в новой “Мнемозине” — многоголосие. Как-то по привычке, режиссерская политика, методология, репертуар, формирование труппы и другие творческие аспекты связываются персонально со Станиславским и Немировичем-Данченко. Ну да, система, в общем, была автократической, точнее “бюрократической”. Но вот нам открывается “второй сверху” уровень творческого руководства театром, который очень многое значил — и разрабатывал, и реализовывал режиссерскую политику, методологию и т.д. И тут Сахновский протагонист, в динамической системе отношений с антагонистами режиссером И. Судаковым и замдиректора по хозяйству Н. Егоровым, рядом П. Марков, М. Кедров и другие... Читая эти письма, мы осознаем борьбу энергий, борьбу влияний не только на уров-

не “власти”, но и в смысле методическом, эстетическом как путь театра, Московского Художественного, и даже советского театра в целом. Интересно, что появление режиссера, создавшего несколько исследований театра А.Н. Островского, имевшего за плечами опыт стилистически своеобразной эстетики (в Театре имени В.Ф. Комиссаржевской), произошло вслед за премьерой ярко театрального, почти гротескного “Горячего сердца” (которое он рецензировал в печати), однако вскоре Сахновский в письме Станиславскому пророчит: “Реалистический классицизм сменит через несколько лет все иные формы... Гоголевский реализм, не гофмановщина Гоголя, а реализм Гоголя, — это по силам близкому будущему русского искусства и театра в первую очередь” (517). Сахновский знал, как войти в МХАТ, и стал в нем важен, несмотря на сопротивление части труппы. Внутритеатральная борьба в советское время имела и свой политический аспект. Публикация приоткрывает и его. Оказывается, творчески-организационные решения принимались в конце концов в кабинете руководителя комиссии ЦИК А.С. Енукидзе, куда ездили и Станиславский, и (втайне от него) Сахновский, что ему не было прощено. Ссылка Сахновского по политической статье могла быть инспирирована изнутри театра, а впоследствии и освобождение состоялось усилиями Немировича-Данченко. В.В. Иванов ставит в контекст публикуемой переписки письмо на имя Енукидзе, написанное Судаковым, с обвинениями в “консервативной и реакционной линии К.С. Станиславского и поставленного им руководства”, а именно замдиректора Сахновского (508).

Эта переписка меняет масштаб понимания истории МХАТ: мы узнаем не только о премьерах, о выпущенных спектаклях, но и о замыслах, о репетициях, о незавершенных работах, о репертуарных планах — а их было множество, больше, чем премьер. Интересно читать рассуждения Сахновского в процессе репетиций “Анны Карениной”, “Мертвых душ”, подготовительные заметки к несостоявшейся постановке “Идиота”. Сахновский до того, как стал режиссером, и параллельно с тем, как им был, много писал о драме и театре. Его письма очень разнообразны по стилю, рядом с деловыми, интеллектуально-методологическими и внутритеатрально-официальными мы находим удивительные саркастические, игровые, яркие тексты, которыми он обменивался с П.А. Марковым. Мы узнаем разного Сахновского. Эта публикация — впервые! — показывает значительную роль этой фигуры в жизни

МХАТа. И также впервые подробно исследована В.В. Ивановым его творческая биография.

Если сопоставлять жанры театрально-исторических документов “Мнемозины” с драматургией, тут есть и исторические хроники, и хорошо сделанные пьесы интриги, и углубленно-психологическая драма.

М.В. Хализева опубликовала дневники А.Г. Коонен периода 1914—1925 годов. “Я веду дневники исключительно для себя. Это тот материал, из которого временем, если буду жива, я сделаю рассказ о своей жизни. Здесь — одни знаки, понятные только мне и вводящие во все кружения моих внутренних движений. Это всё — заглавные буквы тех слов, из которых и будет когда-нибудь, если это суждено, Рассказ об Алисе Коонен, о ее странном существе и существовании на свете” (50). Очень точная характеристика текста. Однако книга Коонен “Страницы жизни”, написанная в последние годы жизни актрисы (она умерла в 1974 г.), отличается от этого ее дневника по существу. Там, в книге, в общем, история театральных исканий, портрет Камерного театра во времени, и если история чувств актрисы, то в их преображенной форме — в творчестве, в осознании жизни. В дневниках — именно “кружения внутренних движений”, то, что было до творчества, за творчеством и, возможно, осталось неосознанным самой актрисой. Совсем откровенно и слишком интимное в книгу, разумеется, не вошло. А здесь оно осталось. Дневники настолько искренние, что иногда их неловко читать. Но все же мы читаем это, так сказать, по разрешению Коонен. Иные места она уничтожила, оторвала, затушевала до полной неразборчивости. Это было сделано много позднее написания — возможно, актриса догадывалась (или неосознанно чувствовала), что эти тексты имеют свою собственную ценность. Это действительно так. Перед нами замечательный психологический роман, с отчетливыми внутренними темами, ритмичный, ясный, без словесной вычурности, без дидактики и банальностей, отражающий душевную жизнь женщины, чувственный мир актрисы. Такой “рваный”, полифоничный, тезисный текст не воспринимался бы как художественная цельность двадцать лет назад, но сейчас, после деконструктивного опыта постмодернистской прозы, именно такой стиль повествования, “незаконченный”

“одни знаки... заглавные буквы”), читается как нечто большее, чем дневник. Жизненные ситуации, сюжеты жизни театра, фантазии и даже сны переплетаются в этом повествовании. Актерское тут то, как Коонен выражает свои чувства. Актерское и то, что она не может не предполагать зрителя (в данном случае читателя), и в дневнике появляется такая фраза: “Не верьте ничему из того, что я пишу о Церетели... Это моя творческая, сценическая, я бы сказала, фантазия...” Возможно, в этом замечании больше истины, чем может показаться при чтении дневников и “прямом” понимании их смысла. На первый взгляд, Коонен разрывается между тайной чувственной любовью к партнеру по сцене Николаю Церетелли, горькими воспоминаниями о потерянном счастливом разделенном чувстве к Василию Качалову и глубокой творческой разумной привязанностью к (женатому!) А.Я. Таирову. Десятки записей содержат в первой половине какой-то нервный, болезненный знак Церетелли, и в конце, как самовнушение — гармонизирующее увещание в возвышенной преданности Таирову. Можно предположить, что это жизнетворчество актрисы, отраженное как материал театра, она создавала такую жизнь, которая могла преобразиться в “театр эмоционально-насыщенных форм” (определение Таирова), и тут найдутся на уровне “страсти” (главная категория театра Таирова), независимо от сюжетов и эпох, параллели с Саломеей, Адриенной Лекувьер, Федрой, Брамбиллой — ролями этих лет. Коонен фиксирует образы памяти психологически и мизансценически: где сел, как посмотрел, как танцевали... И совсем другая интонация в блоке писем времени эвакуации театра в Барнаул 1943 года, в ней мудрость, спокойствие, разумная твердость, внутренняя цельность и единство чувства, направленного к Таирову и, по-хозяйски, властно, к делу, своему царству, театру. (В репертуаре уже был спектакль “Египетские ночи” о Клеопатре.)

Среди глубоких погружений в творческие темы в этих дневниках Коонен — рефлексия репетиций роли Катерины в “Грозе”. Спектакль был совершенно недооценен в современной ему критике и в истории театра, а здесь его замысел становится ясен, и убедителен подход к пьесе с позиций мифологического театра Таирова. “Крепкая крылатость, чувство метелиц, летящих вверх... — пишет Коонен о своей роли. — Дремучая, сильная, очень молодая, громадные глаза, смотрящая серьезно, очень раскрыто или исподлобья. Блуждает в себе, призадумывается, дремлет,

чтобы неожиданно для себя вскрикнуть. Страсть кипит, темная, неясная, дремучая, отсюда насыщенность чувства, уговаривание себя. Притаенная. Глаза синие, русалочьи. Она из лесу. Она не русская песня, а русская сказка. В сказках — лес, омут, Баба Яга, ведьма, домовые, волки, страшный кот. И русский крест с другой стороны” (89). Коонен раскрывает очень интересное — первое! — обращение Камерного театра к эмблематическому произведению русской классики в своей эстетике, мифологизируя его, возводя к вневременным страстям, к уровню архетипического, учитывая при этом национальную культурную и фольклорную специфику (как в те же годы МКТ учитывал американскую специфику в постановках по Юджину О’Нилу, также ставя их мифологично, и в “Страницах жизни” актриса сопоставляла моменты ролей со страстями античных героинь).

Вообще, публикация материалов, дающих импульс исследованию режиссуры Таирова и искусства Московского Камерного театра, важны и актуальны. Эта тема долгое время казалась теоретически “закрыта”. После фундаментальных и адекватных теме книг К.Н. Державина и А.М. Эфроса 1934 года советское театроведение добавило, в общем, лишь ограниченные по теоретическому масштабу работы Ю.А. Головащенко и М.Н. Любомудрова и несколько работ на частные темы. Таиров не изучен в перспективе теории театра XX века. Между тем, значительно раньше, чем Антонен Арто, чем Питер Брук, Ежи Гротовский, Эудженио Барба, Таиров сформулировал и реализовал концепцию ритуально-мифологического театра. Эта концепция имела свои решения пространства спектакля, актерского искусства, репертуара, педагогики, сценических жанров, соотношения с традицией, философии театра и философии как смысла спектаклей в координатах К.-Г. Юнга. В советское время все это нельзя было изучать. Теперь — можно, время пришло, и публикации в “Мнемозине” дают для этого новые стимулы. Не только стимулы, но и идеи. В лекции художника Г.Б. Якулова, оформившего в Камерном театре спектакль “Жирофле-Жирофля”, произнесенной в 1926 году, подняты вопросы типологии театральных методов, а публикация С.Г. Сбоевой немецких рецензий на показ “Человека, который был Четвергом” во время гастролей в Германии дает общий взгляд на феномен русского режиссерского

театра.

Неудивительно, что документы театральной мысли 1920-х годов могут читаться совершенно современно, опережать концепции сегодняшней науки. Именно так происходит с представленными В.В. Гудковой в шестом выпуске “Мнемозины” материалами Театральной секции Государственной академии художественных наук по проблемам изучения театрального зрителя. После той эпохи, с конца 20-х советская наука развивала эту тему крайне идеологизированно и узко, в то время как европейские и американские ученые весь XX век активно осваивали область социологии искусств, в частности театра, пользуясь достижениями смежных наук. И вот оказывается, что почти все парадигмы западных исследований можно обнаружить в дискуссиях ГАХН в 1925—1928 годах! Изучалась природа театра, феномен спектакля (эстетический и внеэстетический, смысловой, игровой, социальный и — как мы бы выразились теперь — перформативный) и соответственно, объект и процесс зрительского восприятия. Речь вовсе не шла о тематическом, об “идейном” содержании. “Полезен всякий спектакль, поднимающий творческую энергию и углубляющий сознание и подсознание зрителя, и вреден всякий спектакль, снижающий духовную жизнь зрителя, какими бы революционными фразами и патристическими диалогами такие спектакли ни прикрывались” (П.А. Марков, 775)¹. Заметим эти вовсе не механические аспекты воздействия: творческая энергия, подсознание... Более того, “страдание в театре носит характер очищения, происходит не от страдания, а от формы” (Л.И. Аксельрод, 769). С другой стороны, театр воспринимался и в совсем другой парадигме: как производство. Этот важный организационный, конструктивистский подход перспективен и актуален для понимания фактуры, процессуальности, технологичности театрального события, для понимания динамических взаимоотношений его частей. Все это ведет к выяснению роли зрителя, проблем восприятия спектакля и фиксации этого восприятия. В дискуссиях закладываются основы структуралистского подхода (начинавшего развитие в Европе в это же время) — идеи заложенной в человека определенной системы чтения и декодирования художественного текста. И тут же социальный аспект: “какое значение имеет социальный опыт и мирозерцание зрителя для его художественных восприятий” (Л.Я. Зивельчинская, 771). При таком сложном понимании феномена восприятия в

театре задача изучения зрителя не могла ставиться упрощенно. Московские ученые 1920-х годов понимают, что есть реакции внешние, осознанные, поддающиеся фиксации, и есть внутренние, не выявленные. Отсюда их осторожное отношение к социологическим методам анкетирования и интервьюирования (требующим экспертного самонаблюдения). Ставились и вопросы взаимовлияния актеров и зрителей, влияния одних зрителей на других в процессе спектакля. И еще один аспект отношений: театр завоевывает зрителя своим языком и в то же время приближается к языку зрителей. Эти отношения изначально конфликтны. По утверждению В.Г. Сахновского, спектакль может быть “консонантным” своему времени, но может быть и “диссонантным”, и это закономерно вызывает притяжение публики. В общем, в этих дискуссиях о зрителе была заложена на десятилетия вперед проблематика целой области знания — социологии театра. Во вступительной статье к этому блоку публикаций В.В. Гудкова впервые описывает деятельность Государственной академии художественных наук.

Сами архивные материалы в “Мнемозине” разнообразны и, естественно, неравноценны по смысловому весу. Иногда во вступительной статье настолько исчерпывающе проанализировано все, что можно извлечь из документов, что чтение их создает впечатление “дежавю”, особенно если в них нет обращения к глубоким творческим темам. Так происходит с письмами Айседоры Дункан Станиславскому. После замечательной статьи И.Е. Сироткиной в самом тексте обращаешь внимание, пожалуй, лишь на один значимый факт — инициативу Дункан связать Станиславского с Крэггом, высказанную в письме от 8 января 1908 года. Остальное — изящный и забавный безответный флирт (вот она, пьеса интриги). Так же и в статье О.Н. Купцовой сказано об эмигрантском рецензировании спектаклей Мейерхольда, показанных в 1930 году в Берлине и Париже, больше, чем в самих рецензиях. Современный публикатор и исследователь видит текстологические и смысловые корни статей в русскоязычной европейской прессе, осознает перспективы театрально-исторического процесса, знает биографии и позиции каждого конкретного автора. И глубоко понимает творчество Мейерхольда. По сравнению с этим сами

¹ Здесь и далее в скобках указаны номера страниц шестого выпуска “Мнемозины”

публикуемые тексты выглядят беспомощно, консервативный подход критиков к авторской режиссуре, основанный на вторичности театра, на литературоцентричности, на застывшем в XIX веке понимании смыслов и художественных систем классики, на житейской логике, видится повторением театральных дискуссий двадцатилетней давности, иногда с теми же участниками. Интересно, что эмигрантская мысль совсем не испытала влияния культуры новой родины, немецкого и французского искусства 1920-х годов. Эта публикация воспринимается особенно драматично после основанных на понимании развивающейся культуры XX века отзывов немецких и французских авторов на те же гастролы, вошедших в предыдущий, четвертый выпуск “Мнемозины”.

В двух новых выпусках “Мнемозины”, пятом и шестом, больше 1050 страниц прокомментированных документов из истории драматического театра XX века, плюс документы о музыкальном театре (среди них, без преувеличения, потрясающие драматизмом дневники Брониславы Нижинской переломного периода ее жизни). Нет возможности оценить богатство этих книг и достоинства каждого блока материалов в отдельности. Кроме упомянутых материалов, безусловно, привлечет внимание публикация материалов педагогики М.М. Букевича, так востребованных сейчас в театральной школе, запись движений танцев В. Парнаха в спектаклях В.Э. Мейерхольда, автобиография Ф.Ф. Комиссаржевского, запись роли Лира — С.М. Михозлса в неопубликованной статье М.И. Сизовой, редкие фотогра-

фии.

Вообще, книги сделаны отлично. В полном соответствии с лучшими академическими традициями — с точки зрения текстологии, комментариев, научного аппарата, указателей. Все архивные тексты прошли тщательную фактологическую проверку, реалии уточнены в той степени, какая возможна. Представьте: к 60 страницам публикуемых О.Н. Купцовой текстов рецензий на спектакли Мейерхольда 300 комментариев (30 страниц мелкого шрифта) и аналитическая статья (18 страниц). Не уверен, что лично мне нравятся “художественные” заголовки к публикациям исторических документов: “Я — не Ермолова, не Рашель...”, “Все, что я хочу Вам сказать, я лучше всего бы выразила в танце...”, “Театральный роман в письмах и дневниках”, «“Новый зритель” как проблема»... Это дело вкуса, и кажется, кроме того, смещение и сужение смысла. Про Сахновского — история, хотя и в том же месте разыгравшаяся, как в романе Булгакова, но совсем другого рода, другого смысла. А “Новый зритель” — это еженедельный журнал, издававшийся с 1924 по 1929 год, в этой публикации не упоминающийся, и эти два слова, написанные в кавычках, создают неверную ассоциацию... Но это мелочи, в общем, объясняемые стремлением исследователей представить живыми документы, а значит, и людей, и события, которые они отражают. И это получается. “Мнемозина” возвращает нам одушевленную, драматичную творческую мысль, верbatim истории театра.

Николай Песочинский

“Время собирать камни”

Аркадий Кац. Похвала бессоннице.

СПб., Балтийские сезоны. М., NAVONA, 2014. 558 с.

Кажется, никогда так много не говорили о культуре. В театральных кругах — о Станиславском, о великом значении его Системы. А сколько вышло книг на эти, так и хочется написать, столь сегодня модные темы!

И вот отправляешься в театр. Можно перечислить по пальцам театры, где со сцены звучит правильная речь, где идут современные пьесы, язык которых богат, поэтичен и выразителен. Дело вовсе не в ненормативной лексике, а в том, что язык ни в грош не ставится, он обеднен, неинтересен, он стал, как говорили в прежние времена, суконным. Это относится и к переводным пьесам. Теперь позво-

лительно обходиться небольшим словарным запасом, никого этим не удивляя. Об этом пишет и автор рецензируемой книги: “Сегодня театр в долгу перед словом. Никогда еще на театральной сцене не оказывалось столько мусора” (с. 17). И далее: “Не люблю, когда беря классику, особенно русскую, перелицовывают, добавляя любительские тексты” (с. 21).

Чем более погружаешься в книгу, тем более она становится созвучна твоим настроениям. Не имеет смысла перечислять заслуги Аркадия Каца, связанные с рижским Театром русской драмы, с Театром имени Вахтангова

— они широко известны, как и его спектакли, поставленные в других городах и странах. Книга — менее всего воспоминания, хотя и им отдана дань. Автор не пребывает “в поисках утраченного времени”. Она написана современным художником, опирающимся на свой режиссерский опыт, и немалое место в книге занимает проблема языка театрального и языка, данного нам для общения: “Язык метафизичен — это природное явление и в драматическом произведении решает все. И актерская профессия — опять-таки русская — насквозь метафизична” (с. 9). Это ли не похвала русской актерской школе!

Целый раздел книги посвящен мыслям о рождающихся в тот или иной период спектаклях по пьесам Чехова, Гоголя, Вампилова, Достоевского, Уайльда, Шекспира. Мысли интересные, порой спорные, с которыми не соглашаешься, но они говорят о внутренней, тайной работе режиссера над автором, над спектаклем. Фигура режиссера, его роль в театральном процессе возникает на протяжении всей книги. Оригинально и, на мой взгляд, точно характеризуется книга Брука “Пустое пространство”. Аркадий Кац считает ее одной из лучших книг о театре: историку так не написать (с. 159). Обидно, конечно, читать такое, но нельзя не согласиться с этим. Музыканты пользуются метафорой: композитор “сидит” в пальцах пианиста. Брук, чувствуя себя свободно в пространстве театра, пишет о театре столь же свободно. Справедливо говоря о сознательном разрушении традиции, Аркадий Кац принимает ее разрушение в “Трагедии Кармен” Брука, у которого актеры на первом плане, а дирижер, оркестр и хор в отдалении. В книге есть логические размышления о режиссуре, есть и прозрения. В частности, о непоставленных им “Носорогах” Эжена Ионеско. Как ставить? — задает себе вопрос режиссер. Как притчу, политическую сатиру, психологический этюд? Две первых посылки понятны, но явственно ощущается новое прочтение знаменитой абсурдистской пьесы как психологического этюда. Интереснейшие суждения о режиссуре рассыпаны по всей книге. Одно из них вызывает эмоциональный протест: “Новый век, возможно, откажется от этой профессии. Она перестанет быть самостоятельной, будет нести обслуживающую функцию” (с. 256). Не хочется в это верить. Тем не менее, нельзя не увидеть, как крупные театры постепенно превращаются в заводы с отлаженным аппаратом колесиков и винтиков, а свободная, хотя и сумбурная атмосфера “Театрального романа” Булгакова уходит, а возможно уже ушла в прошлое. Не дай бог!

Но вот пример, который пока еще на памяти: Большой драматический театр под руководством Товстоногова. Как точно пишет Аркадий Кац, именно этот театр взял на себя роль общенационального театра. Это произошло потому, что лучшие театры страны увлеклись публицистикой, а театр Товстоногова занимался “ценностями художественными” (с. 330). А теперь, пишет автор, “засилье театральной шпаны” (с. 266). Доказательства налицо: “Когда нечего предъявить, предъявляют причинное место” (с. 30). Некорректно, но бесспорно.

Аркадий Кац — представитель ленинградской режиссерской школы. Он окончил ЛГИТМиК в мастерской Александра Александровича Музиля, где преподавал и Аркадий Иосифович Кацман. Петербургские историки театра в долгу перед этими мастерами, воспитавшими много прекрасных актеров и режиссеров. Автор внес вклад в увековечивание их памяти, дав их лаконичные, но выразительные портреты. Спасибо за это.

В книге отдана дань первым учителям автора в Одесском театральном училище. Историку театра, взявшемуся за восстановление истории рижского Театра русской драмы, без свидетельства человека, бывшего его главным режиссером в течение 25 лет, не обойтись. Спектакли, портреты актеров, замечательного сценографа Татьяны Швеиц, с которой автор связан прочнейшими творческими узами, и многих других работников театра, без труда которых театр не может существовать, мастерски и с любовью запечатлены автором.

“Похвала бессоннице” — многожанровая книга, сочетающая в себе мемуары, дневниковые заметки, портретные зарисовки, эскизы спектаклей, живой театральный процесс активно действующего художника.

Приходится почти постоянно предъявлять упрек авторам-художникам. В книге нет указателя, а между тем он необходим. Приходится перелистывать книгу в полтысячи страниц, чтобы уточнить событие, дату, вернуться к интересной мысли о том или ином драматурге, актере, режиссере.

P.S. Уважаемый Аркадий Фридрихович!

Вы сетуете, что сегодня нет театрального критика, “обладающего басом”. Сочувствую. Примите размышления сопрано, которому, надеюсь, все же удалось отличить орла от воробья и понять, что “пришло время собирать камни” (Екк, 3.5).

Галина Коваленко



вся команда во главе с режиссером увлеченно разоблачает и долбит неистребимый и по сию пору командный, авторитарный, держимордовский стиль руления школьной жизнью. Но с другой стороны... Правверная большевичка Бруштейн написала строго выдержанную “разоблачительную”, антицаристскую и антиэксплуататорскую пьесу — и не могла написать другой, исходя из своего опыта и идеологических реалий окружающей жизни. Но сейчас эти тексты звучат (при исходной — если иметь в виду именно гимназию в 1905 году — житейской достоверности и правдивости) довольно странно, выпрэнно и ненатурально. Но юные и молодые артисты играют увлеченно, страстно, выкладыва-ясь эмоционально. Потому “живут” в спектакле понятными проблемами, задаваемыми за живое и сейчас: отношения в классе, честность и правдивость в дружбе; что такое честность и правдивость, когда в эти отношения вмешиваются взрослые? И где границы вмешательства взрослых в жизнь и чувства своих учеников? Что допустимо со стороны взрослых? Что допустимо в ответ со стороны юных?

Между прочим, вольно-неволь-но отзвываясь на смятение в умах, порожденное идущим сейчас конфликтом на юго-востоке Украины и недавним возвращением Крыма в Россию, знаменитый музыкальный театр “Раз, два, три!” московской школы № 123 показал на фестиале оперетту “Свадьба в Малиновке”. Сами знаете, какие, когда и где происходят там собы-тия...

Ну что ж, если в поисках сюжетов, увлекающих юных близки-ми им, понятными и актуальными проблемами и конфликтами, дви-гаться дальше вглубь времен, то пора уже просто переходить к драматургии и литературе импе-

раторской эпохи (или, как говори-вал Паниковский, к “раньшему времени”).

Здесь возникает какая-то бо-лезненная, острая, но все же лож-ная проблема — в формировании репертуара профессиональных сцен для детей, подростков и юно-шества и репертуара театраль-ных студий, где играют дети и молодежь. Да, все больше практи-ков и исследователей, публици-стов и социологов сходятся в том, что нынешние дети и подростки не отзываются на знаки, символы и формулы художественных про-изведений и артефактов культу-ры прошлых эпох... да что эпох, совсем недавних лет! Да, конечно, “виноваты” и изменившийся ин-формационный фон, и новые, не-виданные прежде формы и способы создания, продвижения и потреб-ления информации. Да, несомнен-но, новые реалии современной го-родской цивилизации в жизни по-следних трех поколений тоже внесли свою лепту. Да, разумеет-ся, уходят в прошлое вещи, про-фессии, приметы быта — и с ними уходят слова, понятия, привычные прежде символы и образы. “Мифо-логия” общего сознания стала дру-гой. И все чаще взрослые слышат от детей: “Нам ничего не говорят эти ваши классические сюжеты! Эти слова, образы и понятия тво-рений культуры и искусства прош-лых времен!” Правда — и неправ-да! Потому что классику ставят и в молодежных профи-театрах и ГЮЗах, и ее же играют сами под-ростки и юношество в своих кол-лективах. Как поставить! Что увидеть! Много — с точки зрения типажности человеческих отно-шений — оказывается “вечным” и откликается в душах современных молодых людей.

И в то же время факт, что молодежи и юношеству хочется увидеть в искусстве современные конфликты и проблемы, современ-ное воплощение “типовых ситуа-ций”. А многих житейских ситуа-ций и не было прежде, и культура,

искусство их не отражали, и по-тому классика превращается во все более дальние и условные ана-логии. А требуются не аналогии, не аллюзии — требуется отраже-ние и воплощение того, как оно есть сейчас в жизни. Не просто в антураже наших дней. А именно в том виде, в каком отношения со-временников существуют — и да-леко не все виды нынешних взаи-моотношений могут найти себе аналогии в классических сюжетах.

И вот тут-то кроется про-тиворечие. Пусть не так много, как хотелось бы, но в современной литературе, в современной дра-матургии для театра и экрана есть произведения, действитель-но точно улавливающие и отра-жающие нерв наших дней. Многие из этих произведений на слуху, даже опубликованы или замечены в конкурсах. Но такое ощущение, что руководители и профи-те-атров, и подростковых любите-льских студий (хотя и в меньшей степени) независимо от со-бственного возраста одинаково боятся этих сюжетов. Пожалуй, даже не самих литературных и драматургических сочинений. А именно тех реальных сюжетов, которые разворачиваются в жиз-ни. В классику и в сочинения про-шлых десятилетий и эпох уходят с облегчением: там уже все как бы понятно и просто. Это такая “сказочка-аналогия”. Такой на-мек на то, что почти как в жиз-ни. Но и как бы в каком-то удоб-ном условном “воображенном пространстве”. Давайте догово-римся, что это условное простра-нство — как бы настоящая жизнь. Ну, пусть не совсем похо-же... Но ведь почти?! Удобно!

И сколько еще это “уговари-вание” со стороны взрослых дея-телей сцены (в том числе руково-дителей юношеских студий) буд-дет милостиво и терпимо прини-маться умами и душами юными студийцев и юных зрителей? В силу возраста они ведь по опреде-лению — радикальны...

Лавка драматурга

В этой рубрике печатаются аннотации пьес из редакционного портфеля. Авторы и переводчики предлагают их вниманию театров¹. На этот раз здесь выступает Нина Хотинская, чьи переводы франкоязычных драматургов (Ален Рейно-Фуртон, Ясмينا Реза, Амели Нотомб, бельгиец Томас Гунциг, Кароль Фрешетт (Канада), Матей Вишник (Румыния-Франция) не раз публиковались журналом и ставились в российских театрах.

Бертран Блие

Я иду по ковру

Три мужских, две женских роли

Бертран Блие, хорошо известный в России кинорежиссер, поднимает в пьесе излюбленную тему своих фильмов — распределение социальных ролей в обществе. Действие происходит в некоем условном обществе, где издан закон: буржуа обязаны настилать на улице перед своими домами ковровое покрытие для бездомных. Действующие лица — буржуа и его жена, бродяжка и клошар, а также контролер, проверяющий исполнение закона. По ходу пьесы буржуа и бродяжки несколько раз меняются ролями, что превращает действие в гротескную фантазмагорию, а в финале общаются с самим автором пьесы.

Эрик Дурнез

А

Четыре мужских, три женских роли

В глуши, в уединенном доме живет женщина Иза с братом Дельмаром и слабоумным сыном, которого все зовут А. Изе 30 лет, А — 20 (она родила в 10 лет, как выясняется в дальнейшем, от брата). А произносит только одно слово “чемодан” и еще изредка невнятные фразы. Дельмар ненавидит А, которого защищает от него его закадычный друг Рак. У Изы снимает флигель некий сценарист, приехавший в эти тихие места поработать над новым сценарием. Иза и сценарист — любовники, Дельмар ревнует. В доме появляется женщина, путешествующая по окрестностям на велосипеде, и просится на ночлег. По ходу действия она оказывается детективом, расследующим совершенное на вилле неподалеку ограбление с убийством, в котором подозреваются Дельмар и Рак. У обоих за плечами несколько тюремных сроков, очевидно, они и есть грабители и убийцы. Выясняется также, что Дельмар получил первый срок за то, что в 14 лет убил топором родного отца, который приставал к Изе. Иза, боясь за брата, советует ему бежать. Дельмар же не хочет уезжать без нее, а она отказывается, потому что не может бросить А. В ходе очередной стычки Рак, вступившийся за А, не рассчитав своей силы, убивает Дельмара. Он сдается женщине-полицейской. Сценарист закончил работу и уезжает, не простившись с Изой. Иза и А остаются одни.

Пьеса может быть переведена по заказу театра в короткий срок.

Контакты Нины Осиповны Хотинской: Тел.: +7 (916) 806-54-35. E-mail: nina_kh@hotmail.ru

¹ По поводу размещения аннотаций авторы могут обращаться в редакцию по тел.: +7 (495) 625-46-48 или электронной почте: moddrama@mtu-net.ru Данные тексты являются рекламными материалами, редакция не несет ответственности за их содержание.