

### В ближайших номерах журнала:

Петр Гладилин "Воскрешение Пелагова"  
 Екатерина Гузема "Вся правда о моем отце"  
 Алексей Александрович Иванов "Не театр"  
 Андрей Иванов "Красный волк"  
 Юрий Ломовцев "Турецкий марш"  
 Виктория Орлова "Пальто для Горгоны"  
 Константин Стешик "Спички"  
 Юлия Тушикина "Джульетта выжила"

#### Зарубежная драматургия

Майк Фоли "Лимонад"  
 Джон Патрик Шенли "Четыре пса и кость"

#### История. Библиография

Массимо Бонтемпелли "Наша Богиня"  
 Эдуардо Де Филиппо  
 "Опасно, но не смертельно", "Дженнаренелло"  
 Иван Пименов "Интеллигенты"  
 Алексей Зиновьев "Нейтралитет"

Подписаться на журнал можно в любом почтовом  
 отделении по каталогу

Агентства "Роспечать", индекс 70 946.

Альтернативную подписку ведут:

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

Выписывайте, читайте журнал

### "СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ"!

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

Полный список опубликованных пьес (1982-2015):

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

Материалы разделов критики, истории и библиографии находятся  
 в свободном доступе на сайте [www.teatr-lib.ru](http://www.teatr-lib.ru)

Современная драматургия, 2015, № 4, 1-260

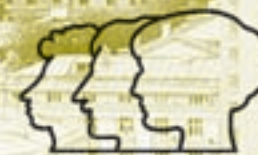
4 • 2015 Современная Драматургия

16+

# Современная



# Драматургия



ГОД ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ  
 2015

### В НОМЕРЕ:

Пьесы **В. АЗЕРНИКОВА**  
**С. БАЖЕНОВОЙ**  
**Е. БРОНИКОВОЙ**  
**Н. ГАПОНОВОЙ**  
**А. ЗАЙЦЕВА**  
**А. ПОЗДНЯКОВА**  
**Д. РАДИОНОВА**  
**Е. ТРУСЕВИЧ**

**НИЛ ЛА БЬЮТ**  
 "В чаще темной и глухой"  
**АРТУР МИЛЛЕР**  
 "Осколки"

4

октябрь-декабрь

2015



# Современная

## In this issue:

*Daddy* by A. Pozdaniakov. A play's title is after the nickname of the main character, commander of a partisan group and a father of a big family, taken hostage by the occupants. Now he faces a tragic dilemma: to rescue his family or continue his fight...

*Is There a Doctor Here?* by E. Trusevich. The playwright's imagination brings Dr Chekhov to the dying Pushkin in his study while Dr Bulgakov shows up in Badenweiler hours before Chekhov's demise. But there is no doctor/writer for Bulgakov himself who would try to save him...

*Force Majeur* by V. Azernikov. The characters of this lyrical comedy, who had parted long time ago, under circumstances most spend several days in a hotel suite. Both pretend they are strangers, but the game is short-lived: old feelings take over.

### Play Contest Eurasia-2015

*Moon Rover* by D. Radionov. A young man, disillusioned in his job and love, meets an old man, a former tester of cosmic technology. It opens up new horizons for the hero but eventually comes to nothing: the "space conqueror" turns to be an impostor...

*How Zoya Fed Her Geese* by S. Buzhenova. A sixty-year-old bachelor, who lives with his nearly a hundred-year-old mother, is paid a visit by a young saucy peasant girl who wants to make a career in a big city. However, her dreams are not going to come true.

*Coffee Blues* by A. Zaitsev. A young lawyer wastes his time at the office and as a result loses his job. It does not upset him, though. He uses his last money and buys an expensive guitar to focus on something he believes to be his calling.

*To America!* by E. Bronnikova. Main character comes back home after years spent in prison. Yet only his sister is aware of this while his naive mom believes he had been working in USA. The sister wants to marry a rich businessman and she is already half way there...

*Sofa* by N. Gaponova. A saleswoman, deep in debts and loans, makes yet another acquisition that she cannot afford: an expensive sofa for her little niece who is coming for a visit. This gives rise to many surprises that draw in her relatives and acquaintances.

### Foreign Plays

*In the Forest Dark and Deep* by Neil LaBute. A domestic exchange between adult brother and sister eventually turns into a psychological detective story.

### Critique. Theory

Nine reviews of premieres of modern and classical plays, talks with playwright L. Zorin (S. Novikova) and director Yu. Melnitsky (S. Medvedev), reviews of play contest Eurasia-2015 and festival Koliada Plays (Ye. Solovieva), notes on the International Chekhov Festival (S. Lebedev), thoughts about modern tendencies in Russian theatre (P. Bogdanova), analysis of one of I. Vyrupayev's plays (A. Glukhova). In a critical section: article "Drama As a Statement" by V. Tupa and the next chapter from The Experimental Dictionary of Russian Plays from the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Centuries.

### History. Bibliography

To celebrate a 100<sup>th</sup> anniversary of Arthur Miller, we publish one of his last plays, *Broken Glass*, with a forward by Yu. Friedstein, and G. Kovalenko's reminiscences about half-forgotten productions of his famous play *The Crucible*. V. Prozorov's article gives us yet unknown details from the history of the Taganka Theatre.



Редакция:

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

Редакционный совет:

М. Бартенев  
В. Бегунов  
И. Болотин  
И. Вишневская  
Е. Гремлина  
В. Забалуев  
Г. Коваленко  
Н. Колца  
А. Коровкин  
С. Новикова  
И. Райхельгауз  
П. Руднев  
В. Рыколова  
В. Федорова  
М. Шведской

Над номером работали:

обложка — Г. Повалин  
верстка — А. Рыбчиков  
корректур — Ю. Естратова

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

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

Формат бумаги 70x100/16. Офсетная печать. Объем 33,1 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

Драматургия

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

# Современная

4  
октябрь — декабрь  
2015

Министерство культуры Российской Федерации  
Региональный благотворительный общественный  
Фонд развития и поощрения драматургии  
Редакция журнала  
Издается при финансовой поддержке  
Министерства культуры Российской Федерации

# Драматургия

		<i>Пьесы</i>
<i>А. Поздняков</i>	3	<b>Батька</b>
<i>Д. Радионов</i>	31	<b>Водитель лунохода</b>
<i>С. Баженова</i>	46	<b>Как Зоя гусей кормила</b>
<i>А. Зайцев</i>	61	<b>Кофейный блюз</b>
<i>Е. Бронникова</i>	74	<b>“За Америку!”</b>
<i>Н. Гапонова</i>	87	<b>Диван</b>
<i>Н. Трусевич</i>	108	<b>В зале есть врач?</b>
<i>В. Азерников</i>	116	<b>Форс-мажор</b>
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>Н. Ла Бьют</i>	136	<b>В чаще темной и глухой</b>
		<i>Критика. Теория</i>
	160—174	<b>В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, О. Булгаковой, С. Лебедева, В. Москвитина, И. Сафуанова, О. Фукс)</b>
<i>Е. Соловьева</i>	175	<b>Пьеса как диагноз...</b>
<i>С. Лебедев</i>	188	<b>Мелодии и рифмы Чеховского фестиваля</b>
<i>Л. Зорин</i>	190	<b>“Писать — моя неодолимая потребность” (интервью С. Новиковой)</b>
<i>Ю. Мельницкий</i>	197	<b>“Пьеса — это шифр, игра” (интервью С. Медведева)</b>
<i>П. Богданова</i>	201	<b>Эпатаж и игра</b>
<i>А. Глухова</i>	207	<b>Экзистенциальный космос, или...</b>
<i>В. Тюпа</i>	212	<b>Драма как тип высказывания</b>
	219	<b>Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков</b>
		<i>История. Библиография</i>
<i>А. Миллер</i>	224	<b>Осколки</b>
<i>Г. Коваленко</i>	250	<b>Изгибы времени</b>
<i>В. Прозоров</i>	254	<b>Чернышевский, Москва — Саратов, 1970...</b>
		<i>Хроника. Информация</i>
		<b>27, 159, 221, 259—260</b>

**На обложке.** Екатеринбург — центр новой российской драматургии.  
К публикациям на с. 28—105, 175—187.

**2-я стр. обл.** “Сон в летнюю ночь” У. Шекспира в “Мастерской П. Фоменко”.  
Постановка И. Поповски. На снимке: А. Мичков (Лисандр), И. Горбачева (Елена),  
Ю. Буторин (Деметрий).

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

## Факел Памяти

### Выбор героя

Со времени предыдущего появления Александра Позднякова в журнале “Современная драматургия” прошло немало времени, поэтому есть смысл напомнить читателю об авторе. Или заново познакомиться с ним.

Несмотря на то что он занялся сочинительством относительно недавно (первая пьеса, “Ужин на одну персону”, была опубликована в 2002 году), это человек уже не очень молодой. Выпускник военного училища, которое он окончил более тридцати лет назад, Александр посвятил значительную часть жизни офицерской службе. На сломе эпох ему, как и многим сослуживцам, под влиянием известных обстоятельств пришлось кардинально менять свою жизнь и браться за самые разные, даже экзотические профессии. Он сплавливал лес по бурным сибирским рекам, рубил сахарный тростник на далеких тропических плантациях, выращивал на фермах пушного зверя для меховых фабрик, был разнорабочим на стройке и разносчиком в сети быстрого питания. Пробовал себя Поздняков и в журналистике: его статьи и очерки печатали областные газеты и районные многотиражки. Наверное, не случайно возникли и опыты в художественной литературе, драматургии, хотя, положа руку на сердце, пока еще трудно сказать, насколько удачным оказался этот союз и как долго он продлится. Но надо сказать, что он с большой серьезностью относится к своей литературной работе, и это сказывается на профессиональном качестве его произведений в столь сложном виде творчества, как драматургия, требующем особого внимания к сюжету, композиции, языку персонажей и, конечно, специфическим требованиям сцены. Каждая из его немногочисленных пьес отличается продуманностью деталей и тщательностью отделки, что хотелось бы назвать проявлением авторской культуры.

Предыдущая публикация Александра, пьеса “Самострел”, посвященная событиям войны, появилась в год 60-летия Великой Победы. Затем он написал еще несколько пьес, очень разных по содержанию. Автор искал новые темы и выразительные средства, но, к сожалению, не достиг желанного художественного результата: возможно, избираемый жизненный материал не был ему по-настоящему близок. Но сейчас, в пьесе “Батя”, вновь затронув драматическую проблему “человек на войне”, Александр заставил вспомнить о своих лучших страницах. Так сложилось, что новая работа появилась в год очередного юбилея Победы над фашизмом, однако ее не назовешь формальным откликом на это событие, точно так же, как и памятный “Самострел”. Эти два произведения, несмотря на их абсолютно самостоятельное и внешне не связанное между собой смысловое и сюжетное наполнение, можно рассматривать как две равноценные части некоего диптиха, пронизанного чувством уважения, преклонения перед святым подвигом наших отцов и дедов, прошедших через немыслимые испытания и ужасы войны и сумевших проявить в этих нечеловеческих условиях высочайшую силу и мощь человеческого духа.

События пьесы разворачиваются в партизанском отряде, действующем на оккупированной врагом территории. Основная коллизия — суровое душевное испытание, выпавшее на долю главного героя, командира, которого жизнь ставит перед необходимостью сделать тяжелый, но единственно верный нравственный выбор. Личная трагедия этого человека заставляет еще раз задуматься над многими важными вещами и преклониться перед величием жертвенного подвига тех, кто принес самое дорогое в своей жизни на алтарь нашей общей Победы.

В этом номере мы завершаем цикл публикаций под рубрикой “Факел Памяти”, посвященных 70-летию Великой Победы. В их число вошли шесть оригинальных пьес, а также ряд других материалов, связанных с военной темой. Она поистине неисчерпаема, общественный интерес к этим вопросам не угасает, и мы уверены, что будем постоянно к ним возвращаться.

Редакция



Смело можно сказать, что последние два-три сезона идет самое активное “оправдание” моноспектаклей. То есть вроде бы этот тип спектакля как бы и не требует какой-то “реабилитации”. Моноспектакли всегда присутствовали и в антрепризе, и в репертуаре стационарных театров, и существовали в качестве независимых проектов. И есть некий “стандартный наборчик” любимых российских и зарубежных (намного больше все-таки иностранных) драматургических текстов, который пользуется неувядающим вниманием режиссеров, продюсеров и артистов.

И все же, все же... Все скучнее, зануднее, даже замшлее выглядели моноспектакли по этим текстам. Да и положила руку на сердце можно констатировать, что публика — особенно массовая, “обычная” — все более и более утрачивала интерес к таким постановкам. Но вот последние годы произошло явное возрождение на этом направлении.

Главное, в обиход сценического общения вошли, входят новые и новые тексты. Немало среди них самобытных авторских композиций. Или инсценировок по как бы “забытым” новеллам и рассказам российских классиков. Также стало больше и другой разновидности малофигурных постановок — спектаклей-дуэтов (и среди них тоже появляется все больше интересных работ как по характеру выбранного литературного материала, так и по сценическому языку и режиссерскому воплощению). И что важно, эти спектакли берут публику, что называется, за живое, встречают активный отклик зрителей и все больше заполняют не только репертуарные и гастрольные афиши, но и фестивальные программы!

Вот и в этом году в международной профессиональной части юбилейного, 20-го фестиваля в подмосковной Лобне “Русская классика-2015” моноспектакли и дуэтные постановки составили весомую часть афиши — четыре из одиннадцати, больше трети! И оказались при этом едва ли не самыми яркими событиями програм-

## Моноспектакли на “Русской классике-2015”

мы смотря.

Следует добавить, что три из них оказались в составе главных лауреатов, а еще один был удостоен поощрительного приза жюри. Они оставили по себе наиболее сильное впечатление и стали явными фаворитами у жюри и зрителей.

Конечно, по-своему интересны и впечатляющи были почти все из многофигурных спектаклей — скажем, спектакль “хозяев”, лобненского театра “Камерная сцена”, “Рядовые” по А. Дудареву в режиссуре художника Николая Круглова; “Играем Пушкина” по двум повестям великого поэта (Восточно-Казахстанский областной театр драмы им. Джамбула, г. Усть-Каменогорск, постановщик Татьяна Баева); “Сцены из жизни” по А. Чехову (театр ЕТС, г. Дения, провинция Аликанте, Испания, режиссер Марио Пассеро); “Предложение” по чеховскому же водевилю (Иран, Университетский театр г. Тегеран, режиссер Сара Кахробаи) и другие.

Но Гран-при был удостоен именно моноспектакль — постановка московского “100-театра” в режиссуре его руководителя Валерия Сторчака “Повесть временных лет”. Этот редчайший для нашего театра текст оказался необычайно сценичен и, скажем так, драматургичен<sup>1</sup>. В номинации “Лучший спектакль” победителем стала постановка режиссера Павла Курочкина, руководителя зеленоградского “Ведогонь-театра”, по рассказу Б. Шергина “Ваня Датский”. Этот спектакль с увлечением смотрят дети, подростки и взрослые. Он одинаково органичен и в регулярном, постоянном прокате, и в качестве очень стильной фестивальной работы. Режиссерски и актерски — это рассказ о том, как мы своими руками, своими замыслами и деяниями создаем, творим наш мир. Как возникают замечательные вещи (и в этом качестве, например, хлеб) и как они своим неслышимым, но внятным языком повествуют о нас и о на-

шей жизни. Перед нами — большая пекарня. Раннее-раннее утро. Освобождаясь ото сна, готовятся к горячей работе Пекарь (он же и Ваня Датский) — Вячеслав Семенин и его Помощница (она же Аграфена Ивановна) — Наталья Табачкова. Светает, и мы видим грубые, светлого дерева стулья и стол, блестящую теплыми бликами металлическую посуду и кухонные принадлежности, берестяные туеса с мукой, серые мешки, склянки с приправами, белые одежды, белые фартуки и белые колпаки хлебопеков. Пекарь и Помощница месят тесто и попутно спорят: что сочиним сегодня в качестве выпечки? И словно бы вспоминая знакомую им историю Вани Датского и его матери и других пирожекников на пристани славного города Архангельска, начинают лепить из теста персонажей этого сюжета. Конечно, это все-таки рассказ о жертвенной доле матери и о покаянии и прощении блудного сына, о необходимости и важности семьи и взаимного понимания. Эта очень трогательная история тепло принимается и взрослыми зрителями, и юными. Но это еще и очень ироничная, гротескная и задушевная история взаимоотношений-соперничества мастеров в своем деле, и просто взаимоотношений мужчины и женщины в их вечных спорах о том, чей взвезд на жизнь “правее”. Но все объединено именно увлекательной стержневой фабулой о великолепии творческого, “ручного” сотворения мира. Сценический язык во многом определен актерской пластикой (балетмейстер Ольга Короткова) и интонированием речи (хормейстер Наталья Табачкова). Гармонично цветовое и световое решение. Отличным фоном для действия становится темный задник, по которому мозаикой из бубликов и баранок разных размеров выложен классический северорусский старинный фигурно-декоративный узор. (художник-постановщик Кирилл Данилов). В центре узора, прямо за столом — железный пласт, прикрывающий зев русской печи. Туда, в открывшийся жар пламени погружают свое “сочинение из теста” хлебопеки. Это не адово пекло. Это “пець

Окончание на с. 159

<sup>1</sup> Подробнее об этой работе см. в рецензии на с. 172.

## “Евразия-2015”

Елена Соловьева

### Пьеса как диагноз

*Качественный и крепкий лонг-лист уральского конкурса современной драматургии насчитывает шестьдесят пьес. Сорок три из них, исключая “Пьесы для детского театра”, разделены по трем номинациям: “Пьеса для большой сцены”, “Пьеса для камерной сцены”, “Новая уральская драма”. Их хочется назвать грамотно сделанным списком диагнозов, которые авторы ставят окружающему обществу. Здесь вдумчиво пропальпированы самые проблемные зоны российской действительности, а кое-где и назначена схема лечения.*

#### В поисках Родины и жанра

Начать следует с главного: как сегодняшние драматурги создают образ Родины, когда ставят себе такую задачу. Показательно, что от того, как это понятие артикулируется (внутренне проживается), напрямую зависят и структура, и жанр пьесы. Странное чувство, например, не покидает при чтении текста “Водитель лунохода” Дениса Радионова<sup>1</sup> (первая премия в номинации “Большая сцена”), хотя жанр обозначен четко: “трагикомедия”. Попытка ухватить историю главного героя Игоря постоянно натывается на препятствия: будто персонаж все время ускользает, прячась то за одним жанровым “прикрытием”, то за другим. Сначала явно ощущается мятущийся “лишний человек” русской классики XIX века, оставшийся без четких жизненных ориентиров. Ближе к финалу вылупляется “пустой герой” Виктора Пелевина, когда имеешь дело уже не с “живым” реализмом, а симулякрами постмодернизма. Картонный космос “Омон Ра” сменяют фантазмагии “Дженерейшен Пи”, в абсурдистской манере которого пьеса и завершается.

Игорь, который никакими талантами, кроме приятного голоса и умения “нравиться бабам”, не обладал и прозябал продавцом на оптовом складе, превращается вдруг в редактора уважаемого издательства, работающего с “особыми авторами”. В стране, где после нервной дискуссии “Космическая ли

нация русские?”, спровоцированной им и графоманом “водителем марсохода” Владимиром Кокосиком, теперь каждый имеет право на “социальный роман”, закрепленный законодательно, слово “графоман” запрещено, в каждой школе создан “уголок юного космонавта”, являющий собой оплот патриотизма. И видимо, образ “дамоклова меча”, возникающий в пьесе, и есть та опасность тотального безумия, стремительно обретающего официальный статус нормальности. Что мы имеем в сухом остатке, после всех космических “завихрений”? Печальную историю российского человека начала XXI века, одаренного от природы, но не знающего, куда себя девать, и прожигающего жизнь в угаре дешевого адюльтера. Для которого гуру, учителем с большой буквы, становится встреченный в пивной старик Петрович. Якобы офицер космических войск, апологет простых семейных ценностей советской чечканки, на деле, конечно, оказавшийся бывшим ээком.

Жанр пьесы, да и общий регистр ее звучания до конца трудноопределим, как и само ощущение “родины”. Кажется, и автору, и его главному герою с последним понятием еще предстоит определиться — и в его ментально-наследственном плане, и в ощущении, данном нам здесь и сейчас. Хотя, похоже, такое чувство свойственно сегодня боль-

<sup>1</sup> Опубликовано в этом номере, с. 31.

шинству наших соотечественников, а значит, в каком-то плане мы имеем достаточно адекватный анамнез общего для многих недомогания.

Что симптоматично, “советское” и “космическое” соединяются и в пьесе Семена Вяткина “Забытые на Луне” (лонг-лист “Новой уральской драмы”) — еще один любопытный вариант “песни о Родине”. Действие разворачивается в глухом лесном поселке, где “гостил Королев”, а председателю поселкового совета Сергеичу снится небожитель Гагарин. Все же прочие аборигены — три старухи, местный дурачок и полтора землекопа — по-прежнему обитают в социализме. Красят к приезду Людей-из-Центра траву перед покосившейся трибуной в сине-зеленый цвет, а сторож Ежов (не иначе реинкарнированная вариация чекиста всея Руси) задерживает “шпиёнов и диверсантов” — случайно забравшихся в их глушь геологов, туристов да сборщиков меди. Правда, и эта “картонка” нет-нет да норовит обернуться “заповедником ностальгии”, где в людях было “что-то, что улыбалось, смеялось, радовалось, верило”. В немецком фильме “Гудбай, Ленин!” (2003) описывается похожая ситуация. Там дети, щадя чувства вышедшей из комы матери, воссоздают вокруг нее “уголок ГДР”.

В пьесе Семена Вяткина процесс обратный: один из героев, сорокатрехлетний Иван Троянов, однажды из поселка “отправленный в люди”, возвращается к родным могилам вновь, готовый к труду и возрождению. Здесь, в отличие от “Водителя лунохода”, соблюдена внутренняя целостность сконструированного мира. Хотя с подобным рецептом исцеления согласиться трудно — слишком прост он для нашего непростого диагноза.

Провинциальная Россия как условный мир выведена и в пьесе Андрея Бикетова “Чухлома” (лонг-лист “Большой сцены”). Аллюзия на “хохлому”, скорее всего, не случайна. Главный герой, обозначенный как Мужчина, по недоразумению заехавший в глушь турист из большого города, тоже навсегда остается в Чухломе. Он становится экскурсоводом, чтобы во имя возрождения родных пенатов торговать “наследием ненаследуемым”. С одной стороны, в этой дыре “вся философия оттого, что “муху уныния”

задавить нужно”, а с другой — здесь такие закаты, “каких нигде нет”, и чай — “сладчайшая патока... от родного сердца взятый потому что”. Вопрос: “Может, вы не русские, в вас жилки нашей, самосознания никакого нету?” — остается открытым.

Образ России как затерянного, затонувшего в “безвременье” мира создает и Юлия Йонушайте в пьесе “Портреты наших вождей” (третья премия “Новой уральской драмы”). Казалось бы, зачем здесь эпитафия из “Белой гвардии” Булгакова: “Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй”? Ведь реальность, которую автор рисует в дальнейшем, вполне из “наших дней”: железнодорожная станция “832-й километр”. Она так занесена мартовским снегом, что обитатели одного из домов — дед, две его взрослые дочери-погодки не могут ни трактор для расчистки дороги на кладбище вызвать, ни нужную справку получить, чтобы похоронить мать-покойницу, лежащую в сарае. Но постепенно, несмотря на верные приметы современности (в дом врываются подвыпившие члены местной избирательной комиссии с урной), понимаешь, что оказываешься во “времени стоящем”, некотором аналоге “вечности”. К хорошо прописанным характеристам, сценам и диалогам добавляется за счет ли ремарок, или за счет этих самых портретов вождей и икон, бесстрастно глядящих на происходящее из темных углов, то ощущение неизбывной тоски, которая застоялась здесь еще со времен пушкинского Станционного смотрителя.

Революции, войны, смены режимов... А здесь все то же: снег, проносящаяся мимо большая жизнь (неважно, поезда это или почтовые тройки). Только дед твердит: “Моркву посадим — выживем”, и шепчет кто-то: “Дом — наш дом”, и находится смысл в этом бессмысленном вроде бы существовании, “где раньше от мужиков рожали, а теперь от нечего делать”. А дети рисуют каракули поверх портретов вождей. И странным образом есть надежда в этом мастерски сделанном слепке остановившегося русского времени.

Более пессимистичен в отношении будущего России Иван Андреев, автор пьесы “Чихуахуа” (третья премия “Большой сце-

ны”). Жанр можно определить как антиутопию и посоветовать киношникам присмотреться к этой пьесе. По сути, мы имеем крепкий остов киносценария, где не только сюжет мастерски закручен, но детально и пугающе правдоподобно сконструирован целый мир. В нем государство лишило преступников защиты закона. Тюрьмы упразднены, преступник остается жить среди людей и продолжает функционировать как обычный гражданин. Его, правда, перевозят в другой город и окольцовывают неснимаемым ошейником. Цвет зависит от тяжести проступка: зеленый, красный, черный. Отныне каждый член здорового общества может делать с ним что пожелает, двери меченой квартиры всегда открыты.

“Чихуахуа” — это аббревиатура из первых букв названий, отбивающих акты действия (Челядь, Избавитель, Халда, Убой, Харакири, Уголовник, Анархия). Но также это и определение “новой спецпороды людей”, селекционно выведенных государством — “дрожящих, но тьявкующих”, самоутверждающихся за счет легитимизированных издевательств над осужденными. Хотя оказывается, что и сам главный герой — преступник, “красношейка”, веб-дизайнер Арсений зарабатывает на жизнь тем, что участвует в создании этого самого “полигона для тьявкующих псов”.

“Чтоб тьявкали, но не кусали. Ты даже не представляешь, насколько важную работу для безопасности мы делаем. Мы там все зэки. Начальник только не зэк, понятное дело. Государственную безопасность обеспечивают преступники”. Есть ли альтернатива этому аду, устроенному по принципу сообщающихся сосудов, где все гаджеты заменены смарт-очками, делающими людей окончательно похожими на зомби, видеоблоги преступников на канале государственной исполнительной службы перебиваются рекламой, а по обязательному в каждом доме телевизору идет развлекательное шоу из корпуса Академии исследования экспериментальных лекарств Черного лагеря? Есть и Дикий мир,

“без электричества, без дистиллированной воды, без гигиены, без доступной еды”. Но никто из героев туда не попадает.

Реальный исторический ад воссоздан в “личной драме в двух действиях” “Игра в кости” Яны Стародуб-Афанасьевой (лонг-лист “Большой сцены”). Произведение монументально по объему, имеет внушительный список персонажей, действие разворачивается в двух временных отрезках (Вторая мировая война, “наши дни”) и трех странах: России, Америке, Китае. Драма обладает всеми главными атрибутами фильмов, обычно получающих “Оскара”: трагедия человека на фоне Большой истории, с относительным хеппи-эндом. Начало: главный персонаж — Такэто Ямагути, шестидесяти с лишним лет, японский врач, живущий в США, получает премию “за выдающиеся результаты в области разработки методов трансплантации органов”. В финале он будет убит своим сыном по имени Айкюта в пригороде Харбина — Пинфанге, где во время войны был концентрационный лагерь, в котором ставили опыты на живых людях — китайцах, русских, корейцах и монголах. Несчастных называли не иначе как “бревнами”: “бревно-516”, “бревно-687”. Причудливой игрой судьбы, сравнимой с игрой в кости, главные герои драмы связаны с этим местом. Айкюта и его мать были в числе “бревен”, Такэто — среди “белых халатов”. Крови в персонажах тоже перемешаны. Айкюта (имя в переводе значит “безграничная любовь”) — сын Такэто и москвички Маши, воспитанный китайскими крестьянами после смерти матери в лагере, главный обвинитель американская журналистка Джулия Крипфорд — внучка китайки, чудом уцелевшей после Пинфанга. Все действие выстроено в острой детективной манере, где акт за актом решается вопрос — военный ли преступник Такэто, работавший в лагере, или жертва чудовищной исторической машины. В финале перед лицом сына, амнистированного после многих лет тюрьмы, он оказывается оправдан. И должен быть оправдан с его помощью перед историей.

*Продолжение на с. 175*



## Под флагом артиста и поэта

*Первый Всероссийский фестиваль молодой поэзии и драматургии имени Леонида Филатова “Филатов-Фест” состоялся. Впечатлениями от случившегося делятся его создатели: художественный руководитель “ФФ” Влад Маленко, поэт Иван Купреянов, драматург Елена Исаева.*

**В. Маленко.** Мы много спорили о том, где и как выживать талантливых ребят. Сначала бросили клич в Интернете, создали разные странички, параллельно договаривались с огромным количеством людей, советовались, рассказывали... Мне было нетрудно разговаривать с близкими Леонида Алексеевича. Дело в том, что мы познакомились очень давно, в последние советские годы. Я служил в армии, названный сын Филатова Денис был моим сержантом, и первый раз я оказался у них дома в солдатской гимнастерке. Филатов предложил переодеться. Одежда Дениса была мне велика, а филатовские свитер и брюки пришлись впору. И я пошел к своим родителям в одежде знаменитого артиста и поэта, волнуясь только, чтобы меня патруль не забрал. Потом приносил Филатову свои первые стихи, поэмы. Он их добросовестно читал и... о, господи... хвалил! Даже некоторые читал вслух. Я у него на Рогожке под потолком плавал от счастья в табачном дыму! Так что мой “Филатов-Фест” начался лет тридцать назад... Поэтому я сейчас ребятам нашим, организаторам и участникам, часто повторял: “Бояться нам нечего! На всех нас филатовский свитер. Прорвемся!”

Итак, из примерно двух тысяч молодых людей, приславших нам свои стихи и пьесы, мы отобрали сто поэтов и столько же начинающих драматургов. Этим занимался костяк нашего жюри: драматург Елена Исаева, поэты Иван Купреянов, Александр Вулых, Вадим Степанцов, Всеволод Емелин, музыкант-интеллектуал Сергей Летов, актеры Анатолий Белый и Михаил Полицеймако, драматург и поэт Алексей Шмелев, поэт Алексей Витаков, музыкальный критик Виталий Венিকেев, ваш покорный слуга и другие. А дальше началась “очная” эпопея. Директор и душа книжного магазина “Библио-Глобус” Борис Семенович Есенкин дал нам “крышу”. И мы среди книг и любознательных покупателей прослушивали приезжающих на туры ребят. Параллельно подбирали места под “Час читок” (предварительный финал драматургической части фестиваля) и непосредственно “большой” финал. Тут еще Нина Сергеевна Шацкая, вдова Филатова, взмолилась: “Ребята! Пробейте доску на дом, где мы с Леной жили! Умоляю, придумайте что-нибудь! Это для меня сейчас самое главное в жизни! Соберите подписи, напишите письма! На вас вся надежда!” Мы догадывались, что дело это непростое: в Москве ведь легче памятник поставить, чем повесить доску. К примеру, на стенах “Таганки” до сих пор нет знака в память о Высоцком. На помощь нам пришел Николай Губенко: передал все бумаги тем, кто “решает”. И кроме того, предоставил сцену театра “Содружество актеров Таганки” для проведения главного финала. А помещение под “малый” финал — там прошел “Час читок”, на котором московские актеры представили пьесу Елизаветы Трусевич — нам дал проект “Театральное дело” во главе с его директором Владом Любым. Отдельное спасибо ему и всей его команде.

Но вернемся к “рутине” фестивального процесса: внушительное жюри было порой в полной растерянности! Наши “фильтры” не выдерживали напора. Финальная десятка определялась трудно. Вот имена поэтов-финалистов: неистовый Александр Скуба, нежная Ли Гевара, виртуозный Константин Потапов, смелая Виктория Демина, острая Екатерина Вахрамеева, чудесный Александр Антипов, загадочная Мария Константинова, неожиданная Наталья Панишева, яростная Анастасия Кириченко, полная музыки Аглая Соловьева! Блестящая десятка “хороших и разных” поэтов. Победил же в этом состязании остро мыслящий молодой поэт из Самары Константин Потапов.

**Иван Купреянов.** В номинации “Драматургия” могли участвовать авторы в возрасте от 18 до 40 лет, что обеспечило широкий диапазон поколений. Содержание заявочного “портфеля” дало возможность говорить о репрезентативности выборки, проследить некоторые интересные тенденции в современной драматургии. Более половины присланных пьес

условно можно отнести к категории “бытовухи”: вероятно, сказывается популярный театральный тренд. Как правило, эти пьесы малосодержательны, им не хватает ситуационной остроты и оригинальности сюжета. Создается впечатление, что авторы получают удовольствие от использования сниженной лексики и описания проржавевших батарей. Впрочем, порой и в этом жанре попадаются яркие произведения. К примеру, в пьесе Олжаса Жанайдарова “Френдзона”<sup>1</sup> на фоне неприглядного быта разворачивается любовная история чуть ли не шекспировского накала. Есть и другие способы сделать бытописание интересным. Евгений Крякин в пьесе “Николай” соединяет реалии нашего общества с мистической компонентой, представляя посмертное общение героя с ангелом-хранителем как разговор “за жизнь” двух совершенно обычных мужиков. Кстати, тема посмертного опыта — тоже своеобразный тренд. Около десяти пьес так или иначе затрагивают эту тему, порой весьма неожиданным образом. Например, в пьесе “Мария, Мария” Алексея Иванова фарсовая сценка разыгрывается... у райских врат.

Пьеса “В зале есть врач?” Елизаветы Трусевич, победившая в этой номинации, заслуживает отдельного анализа. Она вызвала немалое удивление на фоне достойного в целом общего уровня произведений. Четко выстроенный сюжет, точные детали, оригинальная идея — все это позволило поставить произведение на голову выше всех остальных пьес-номинантов.

**Елена Исаева.** Пьеса Елизаветы Трусевич “В зале есть врач?” представляется мне неким диагнозом состояния нашего сегодняшнего литературного процесса. “В зале есть врач?” — это метафорический крик о помощи, о поиске человека, способного диагностировать, громко объявить проблему и предложить пути ее лечения. Во все времена своего существования русская литература брала на себя функции не только образного осмысления действительности, но и “битья в набат” и “пробуждения умов”. Вот и в пьесе этого еще юного автора писатели *будят* друг друга, спасают, лечат. Кто же эти врачи? Пушкина “лечит” перенесшийся в его время Чехов: то есть просто спасает, используя новые, неизвестные в ту эпоху медицинские методы. А Пушкин — в свое время — “разбудит” молодого Чехова, которого в его смертный час спасет оказавшийся рядом Булгаков. Но вот самому Булгакову вызвать на помощь некого... Или мы не видим, не замечаем среди писателей человека такого масштаба, который мог бы стать “врачом” для Булгакова? Есть ли он в зале? Да, впрочем, почему только для Булгакова? Пьеса Елизаветы Трусевич о том, как спасает нас Литература (с большой буквы), потому что именно большие писатели помогают человеку сформировать систему морально-этических ориентиров и ценностей, потому что литература бережет от одиночества, говорит с нами о самом болевом и волнующем, помогает разобраться в себе и найти выход, а если не найти, то достойно принять свою судьбу... Литература остерегает от неправильных поступков или учит принимать наказание как должное. Много чего делает литература, если вы ее по-настоящему любите. А Лиза Трусевич любит и литературу, и историю, поэтому в ее тексте так много литературных и исторических аллюзий, поэтому как матрешка раскрывается ее пьеса, проявляя новые и новые смыслы. И может быть, самый последний сокровенный смысл остался за пределами открытого финала, но сам путь уже многое объясняет.

На первое место в конкурсе претендовали и пьеса Анны Маркиной “Поставь на мне крест”, и “Френдзона” Олжаса Жанайдарова, которые несомненно являются серьезными литературными работами и говорят о большом творческом потенциале их авторов. И все же победила Елизавета Трусевич. Наверное потому, что члены жюри тоже думают о судьбах писателей, о переплетении реальности с фантазией, о поиске личности того масштаба, которая все объяснит и расставит по своим местам, о Враче с большой буквы. А в общем и целом, все мы, по большому счету, в одной лодке, и если помнить слова Бродского о том, что писателя не должно заботить ничего, кроме качества текста, то главное не победа, а — для драматурга — написанная им пьеса. Пишите!

<sup>1</sup> Опубликовано в предыдущем номере журнала. (Ред.)



## Тайны отсутствия

Мы тоскуем по тем, кого с нами нет. Мысль очень простая, на мой взгляд: если кто-то повлиял на нашу жизнь, а потом исчез из нее, мы тоскуем по этому человеку и по тому, что делало его таким особенным, и по всем мелочам, связанным с ним. В наших головах и сердцах остается пустота там, где раньше было место для этого особенного человека, и мы проводим часть нашей дальнейшей жизни в воспоминаниях и / или поисках кого-то, кто заполнил бы эту пустоту. Помогите, все предельно ясно.

Однако в мире драматургии отсутствующие персонажи занимают наше воображение по другой причине: просто потому, что мы знаем о них очень мало и хотим узнать больше. Что же в них было особенного, что привело к такому драматизму в жизни, которые проживаются перед нами на сцене? Как они выглядели? Почему их здесь больше нет? Отсутствующие персонажи затягивают нас в повествование возможно даже больше, чем если бы они появлялись на сцене.

Я имею в виду очень интересную группу персонажей: к ней можно отнести и царя Лаия<sup>1</sup>, и сестру дяди Вани<sup>2</sup>, и Годо<sup>3</sup>, и отсутствующего сына из “Кто боится Вирджинии Вульф?”<sup>4</sup>. Чем меньше мне известно, тем интереснее мне становится — конечно, если автор все сделал правильно. Если бы Годо в конце концов появился на сцене, то весьма вероятно, что он оказался бы самовлюбленным болтуном, который наскучил бы зрителю до зевоты через десять минут. Но будучи персонажем неуловимым, постоянно обещая появиться, но потом отказывая нам в этом удовольствии (когда он присылает вместо себя мальчика), Годо — как и два персонажа нашей пьесы — подогревает в нас постоянную жажду знания. Даже когда мы решаем, что больше не в силах продолжать, потом, как правило, мы передумываем и упорно пытаемся выяснить: а что будет дальше?

Это очень простой, но крайне эффективный театральный прием: ввод важного персонажа, который так и не появляется на сцене.

Мне кажется, здесь та же идея, что и в любой из основных религий: Бог где-то там, но он или она пока не готов показаться лично. Этот инструмент завязки интриги древний, как Ветхий Завет, и в умелых руках он действует беспроблемно: людям все мало, они жаждут продолжения. В сущности, обещание пророка — явление Сына Божия собственной персоной — заставляет нас читать дальше и дальше, невзирая на потоки и нашествия саранчи и бесконечные страницы, повествующие, кто от кого произошел. В конце концов, Мессия так и не появляется вплоть до сиквела, но и тогда он исчезает с той же скоростью, с которой превращает воду в вино, оставив после себя в равных долях изумление и беды. Иисус Христос лично присутствует всего на нескольких страницах, и, тем не менее, с тех пор человечество не перестает говорить о нем. Вот такой литературный прием.

В центре этой пьесы тоже есть отсутствующий персонаж — человек, которого мы так и не увидим, но о котором очень много слышим. Не знаю, понравился ли бы он мне, доведись мне с ним встретиться; но поскольку этого не происходит и он постоянно присутствует в разговорах других действующих лиц, он завораживает меня так, как, вероятно, не сумел бы сделать, если бы появился на страницах книги или в зале. Мы никогда не слышим его имени и не видим его лица, но, тем не менее, этот “старшекурсник” постоянно парит над пьесой “В темном дремучем лесу” как привидение. Все нарастающее количество подробностей о нем и история его отношений с одним из действующих лиц не отпускают меня. Поэтому, на мой взгляд, он мой лучший вымышленный персонаж — потому что он интересен. Он ни хороший, ни плохой; он просто человек, который сделал или сказал достаточно для того, чтобы зритель оставался в своем кресле и, подавшись вперед, задавался главным вопросом: “А что будет дальше?”

<sup>1</sup> Софокл, “Царь Эдип”.

<sup>2</sup> А.П. Чехов, “Дядя Ваня”.

<sup>3</sup> С. Беккет, “В ожидании Годо”.

<sup>4</sup> Пьеса Э. Олби.

Такова моя задача как автора, такая у меня работа. Мне необходимо писать так, чтобы люди хотели узнать, что будет дальше, чтобы они сидели вместе, в темноте, и с трепетом ждали каждого следующего поворота сюжета, каждой новой черты в характерах персонажей. Именно такой договор я заключаю с ними как с читателями или зрителями: я обязуюсь делать все от меня зависящее, чтобы каждый раз проводить их поразительной, неизведанной дорогой, которая может оказаться и противоречивой, и чарующей, и наводящей на размышления. Никто не ходит через лес каждый раз одной и той же тропинкой; в противном случае, зачем вообще выходить из дома и отправляться на поиски приключений?

В этой пьесе я вновь обратился к теме близких родственников, очутившихся в чаще леса. В более ранней пьесе — “В темном, темном доме”<sup>1</sup> я рассказал о двух братьях, которые шаг за шагом пробирались через свои эмоции, связанные с прошлым, словно по минному полю. А здесь брат и сестра, которым необходимо еще раз обсудить все собственные и чужие жизненные неудачи, прежде чем попытаться увидеть луч света в конце тоннеля. Это сегодняшние Гензель и Гретель, их тянет как магнитом в это укромное место, обещающее опасности и секреты, но в то же время оно может оказаться для них тихой гаванью, если они в результате сумеют заставить самих себя и друг друга сказать правду хоть один раз. Даже если это будет всего один раз.

Почему братья и сестры? Думаю, потому, что это единственные в своем роде родственные узы. Они могут быть близки по возрасту и по исходным данным, но возможности для различий между ними бесконечны. Просто невероятно, насколько такие близкие люди

могут отличаться друг от друга. Это сулит горы золотые любому писателю, а для меня лично нет ничего лучше попытки проникнуть в самые дальние, темные закоулки человеческих жизней. Это и весело, и страшно, и захватывающе, и это отличный способ сбежать от реальности. Реальности или другого по-настоящему жуткого места, самого опасного из всех наших пока неоткрытых территорий: правды.

Правда — это, наверное, самое страшное для меня место не только как для писателя, но и просто как для человека. В детстве я жил в доме на опушке леса, и какими бы страшными ни были лесные заросли, там я чувствовал себя в намного большей безопасности, чем дома за обеденным столом. Я вырос рядом с отцом, который был в общем-то “отсутствующим персонажем”, хотя он был там, с нами, дома, и сидел, уставившись на нас. День за днем. Мой отец был красивым, загадочным мужчиной и периодически мог быть то устрашающим, то очень смешным. Правда была у нас дома разменной монетой, поэтому мое сердце по сей день спрятано очень глубоко под толстым слоем шуток или иронии, или молчания. Отец хорошо меня вымуштровал. Но все же я знаю, как приятно ощущать на лице солнечные лучи и как сладостно освободиться от груза прошлого — от груза лжи. Поэтому, наверное, я и пишу: чтобы развлекать людей, но и чтобы чувствовать себя свободным. Пока они от души забавляются над моими историями, я со всех ног убегаю от волков, воющих в темноте. Порой сам не знаю, ищу ли я безопасности на опушке леса или в его чаще. Скорее всего, если я убегаю достаточно быстро и далеко, это уже неважно.

**Нил Ла Бьют**

**Об авторе.** Родился в 1963 году, широко известен как драматург и кинорежиссер. Первую пьесу, “В компании мужчин” (история о том, как двое друзей ради забавы обольщают и затем бросают глухую девушку), написал еще студентом и сам поставил в университетском театре. Ее экранизация была признана лучшим фильмом 1997 года. Следующую ленту, “Твои друзья и соседи” (шокирующее открытое показ жизни трех супружеских пар), также снял по собственному сценарию. Большим успехом пользовался его фильм “Сестричка Бетти” (2000), получивший номинацию на “Золотую пальмовую ветвь” в Каннах. Имея репутацию “жесткого автора”, удивил трогательной, даже романтической “Одержимостью” (2002), но вскоре вернулся к привычной тематике в фильме “Суть вещей” (2003) по мотивам собственной драмы, ранее поставленной в ряде театров, в том числе в Лондоне и на Бродвее. Получили признание также пьесы “Праздник” (1999), “Вдали от дома” (2002) и “Престол благодати” (2003), ставшая первым художественным откликом на трагические события 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке. Читатели “Современной драматургии” смогли познакомиться с ней в № 3 за 2007 год.

<sup>1</sup> Neil LaBute, *In a dark, dark house*, 2007.



## Хроника

огненная”, в которой выплавляется и закаляется творческий замысел и, пройдя очищение огнем, входит в этот мир. В финале из печи достают поджаренный пирог: на закругляющейся земле дома, храмы и пристани приморского города, а среди них персонажи рассказанной истории.

Приз “За режиссерский дебют” получил спектакль Максима Дмитроченкова (Липецкий государственный академический театр драмы им. Л.Н. Толстого) “Сон смешного человека” по рассказу Ф. Достоевского. Этот замечательный текст тоже нечастый гость на наших сценах. Постановщик (сам же сыгравший в спектакле; он же автор сценографии и пластического решения) увидел богатейшие возможности этого литературного материала именно для театра. Это, конечно, моноспектакль. Но с участием “внесловесных” живых партнеров. В дальнем углу — слепой музыкант-бродяга (Владимир Юрьев); его звуко-шумо-музыкальные импровизации являются важной составляющей образной структуры постановки. Еще один партнер без слов — актриса, воплощающая все женские персонажи этого сюжета (Екатерина Байбородова). Это даже скорее “живая кукла”, послушно меняющая одежды и аксессуары по воле рассказчика, когда он вспоминает свою историю и свой сон и ему требуются яркие знаки. Пространство игры — четко определенный четырехугольник, “черный кабинет”. Тут нет овеществ-

ленных, ограничивающих ограждений или стен. И однако расположением предметов по углам, игрой света определена и выявлена замкнутость этого пространства: ведь это то, что произошло во внутреннем мире персонажа. Да, во сне пространство безгранично, там выход в запредельный мир и Космос. И однако, это закрытый мир души, мир сна. Нет также никаких указаний на то, что это за место. Просто разложены в определенной упорядоченной композиции предметы, которые потребуются по ходу дела: одежды, камни на переднем плане, большие, серые, с острыми сколами. И еще один, самый крупный, подвешен на толстой витой веревке — этот маятник как бы воплощает вселенский, бесконечный и бесстрастный ход времени. А спектакль получился о поиске человеком места под солнцем. Такой плотный пересказ в “одном сне” языческих заблуждений, библейских притч об искушениях и стойкости. Итог — обретение человеком понимания себя и смысла жизни.

Поощрительный приз жюри за авторский проект получила работа Татьяны Хазановской (Израиль) “Я рожден с душой кипучею, как лава”. Это литературная композиция самой Хазановской, как сказано в программке, “о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова” по его стихам, письмам, высказываниям и воспоминаниям современников, документам эпохи. Но фактически это размышление о драматизме и противоречии жизни и судьбы поэта как такового (вообще художника) и его творчества. Одно порождается другим, но

творчество и его результат перерождает и саму жизнь творящего. И тут трудно разделить вину собственных и чужих амбиций, отделить то, что порождено независимой природой поэта, от того, что стало следствием природных же людских чувств — зависти, непонимания. Об этом неизбежном, вечном трагизме судьбы и творчества поэта и рассказывает в своем спектакле Хазановская. (Она же исполнитель, сценограф и один из двух сопостановщиков: вторым стал Семен Перель.)

Надо сказать, что и на других смотрах в последнее время все больше появляется интереснейших моноспектаклей и “дуэтных” постановок. В основном это, конечно, классическая или современная проза. Причем современных произведений для моноспектаклей используется все больше. Для зрителей это новизна сюжетного и житейского материала. Для режиссеров, актеров и постановочной группы — возможность поиска новых выразительных средств. Авторский текст идет целиком, почти без купюр. Это понятно: здесь нет ремарок, весь текст становится драматургическим материалом для актерского высказывания, для раскрытия внутреннего мира его персонажа. Причем, как правило, текст красиво звучащий, интересный, ритмически напряженный. При этом актер, выступая от имени своего героя, получает возможность сыграть и массу других типажей, представить мир людей во множестве обличий.

Будем ждать новых увлекательных сценических работ в этом жанре.

В. Б.

Несть конца спорам, кто “правее” — создатели спектакля (действия) или авторы текстов? Может ли режиссер (театр) обойтись без литературной основы? Вправе ли сочинитель спектакля (особенно в “авторском” театре) менять текст в угоду своему замыслу — и где границы этих изменений? А в инсценировках — насколько свободен постановщик от того, что имел в виду автор? А

## Тексты и игры

если происходит чрезмерно вольная — на взгляд буквалистов — интерпретация пьесы? Но споры и теории сами по себе, а реальная творческая практика сцены сама по себе. И нередко в процессе замысла и сочинения спектакля собственная работа театра со словом, с текстом дает не только неожиданные и спорные, но и вполне впечатляющие результаты — вопреки

всем опасениям и сомнениям насчет попыток театра освободиться от диктата и власти вербальности...

### Переход через границу

Режиссер Инна Ваксенбург и в своем московском театре-студии “На Сиреневом”, и в “независимых проектах”, и в постановках в рам-

Продолжение на с. 221

# Критика. Теория

## В пьесе и на сцене

### Тюрьма как бизнес

#### *“Тюремный тариф премиум-класса” В. Горбаня<sup>1</sup> в театре “Модерн”*

*Пьеса севастьяпольского автора с подзаголовком “трагифарс” представляет собой притчу в манере Славмира Мрожека или Макса Фриша, а персонажи (в пьесе пять мужских ролей и ни одной женской) представляют собой некие обобщенные образы, для воплощения которых требуются актеры с незаурядным мастерством и индивидуальностью.*

Именно такие исполнители, способные вдохнуть жизнь в абстрактные фигуры, заняты в спектакле, поставленном режиссером Дмитрием Креминским. Некоторая ходульность не только образов, но и сюжета вынудила постановщиков создать спектакль в виде балаганного действия — вроде представления, например, старинной итальянской комедии дель арте. На сцене сначала появляются клоуны со смешными шевелюрами, красными картонными носами, в цирковых костюмах с огромными пуговицами. Лишь после такого пролога разворачивается первый диалог Бургомистра (Алексей Багдасаров) и Сержанта (Алексей Баранов), надзирателя городской тюрьмы.

Действие происходит в некой вымышленной маленькой стране, погрязшей в коррумпции, в период кризиса и упадка. Государство не может больше содержать даже тюрьму, и руководитель города, сначала повысив Сержанта в должности до начальника тюрьмы, тут же увольняет его, но в качестве выходного пособия отдает ему в собственность все пенитенциарное заведение. Сержант, не имеющий семьи, весь смысл своей жизни видит в осуществлении давней мечты — управлять тюрьмой. И вот, предоставив ему желанную должность, мечту служивого тут же разрушают.

Чтобы вновь обрести смысл своего существования и спасти тюрьму, Сержант дает объявление в газете и нанимает за денежное вознаграждение добровольцев-заключенных, вложив в проект личные сбережения за тридцать лет беспорочной службы. Кризис, видимо, нешуточный, и постояльцами узилища становятся респектабельные в обычной жизни

Генерал (Владимир Левашев), Профессор (Александр Жуков) и до сих пор приспособившийся к обстоятельствам Вор (Денис Игнатов). Сержант не только устраивает их в комфортабельные камеры (“премиум-класса”), но и кормит деликатесами.

Собственно, Сержант — единственная фигура в пьесе, которая обладает внутренним драматизмом и в какой-то мере оправдывает подзаголовок “трагифарс”. Остальные — и Бургомистр, и “заключенные понарошку” — вполне уютно чувствуют себя в условиях кризиса. Каждый занимается тем, чем и должен по амплу: Генерал целыми днями марширует (нагуливает аппетит), Вор тащит у соседей по столу ложки, а Профессор настойчиво работает над диссертацией (обычно профессорами становятся после защиты диссертации — возможно, здесь просто небрежность автора, причем не единственная: в тексте пьесы и на сайте автора, и в электронном журнале “Драматургия” путается эмиграция с иммиграцией)<sup>2</sup>.

Довольно короткое произведение несколько удлинено за счет того, что актеры сами произносят авторские ремарки. Режиссер подчеркивает фарсовую составляющую пьесы: Сержант шепелявит и картавит, одет в старинный мундир. Вообще, все персонажи одеты в броские костюмы, а Бургомистр последовательно появляется в одеяниях Зевса и Наполеона (художник Виктория Хархалуп). Алексей Багдасаров имеет немалый опыт игры в пьесах-притчах и С. Мрожека, и М. Фриша в театре “Модерн” и

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 3, 2015 г.

<sup>2</sup> В нашей публикации таких ошибок нет, как нет и самих этих слов. Более того, в этом варианте пьесы имеет определение “комедия-фарс”, Бургомистр именуется Мэром и вообще это не мужчина, а женщина. (Ред.)

на других сценах. Он сумел воплотить выпуклый и запоминающийся образ командующего бедствующим городом самодура. В его исполнении персонаж хитер, изворотлив, саркастичен. Увидев обустроенность исправительного заведения при образцовом менеджменте Сержанта, Бургомистр пытается поставить ситуацию с ног на голову (или, в его представлении, скорее с головы на ноги): рейдерски захватить (“акционировать”) тюрьму и за солидное вознаграждение позволить каждому горожанину отправлять в заключение своих врагов, удачливых соперников, конкурентов.

Как и положено в фарсовой эстетике, злодей сам же и попадает в вырытую им яму: Сержант успевает первым заключить ком-

мерческий договор с новыми акционерами тюрьмы из корпорации “Посади врага” и упрятать за решетку Бургомистра — на десять лет с пытками по пятницам. Такой вот “хеппи энд”.

Пьеса В. Горбаня уже получила определенное признание, став призером международного конкурса “Баденвейлер” и других драматургических состязаний, звучала на читках, где слушатели отмечали остроумие и изобретательность автора. Думается, что ориентация на притчевую эстетику классиков театра двадцатого столетия плодотворна и драматург в дальнейшем своем творчестве будет добиваться и присущей пьесам признанных мастеров заостренности конфликтов.

**Ильдар Сафуанов**

## Остаться, чтобы жить

### *“Бег” Михаила Булгакова в Театре им. Евг. Вахтангова*

*Подводя итоги прошедшего театрального сезона, со всей ответственностью можно утверждать, что этот спектакль, поставленный режиссером Юрием Бутусовым на вахтанговской сцене, стал одним из самых ярких, запоминающихся и значительных явлений не только для прославленного театра, который под руководством Римаса Туминаса регулярно радует зрителя достойными премьерами, но и в целом для столичного сезона 2014—2015 гг., отнюдь не бедного интересными событиями.*

Юрий Бутусов возродил на театральной сцене одну из лучших пьес XX века, почти забытую и имеющую очень небогатую сценическую историю. Кроме того, в своем спектакле он ювелирно апеллирует к знаменитой экранизации Александра Алова и Владимира Наумова, тончайшим образом вплетая связанные с этим фильмом ассоциации в контекст своего спектакля, соединяя смысловое звучание пьесы времен ее написания автором, времен создания фильма, и новый, сегодняшний ее подтекст, очень современный и понятный благодаря его авторской режиссуре.

Сам жанр пьесы, который Михаил Булгаков определил как “восемь снов”, — это максимально благодатная почва для творчества Бутусова, его стихия. Смешивая на сцене сон и реальность, он может разделить одну и ту же роль между несколькими актерами или актрисами, затем неожиданно поменять всех местами. Он обыгрывает мизансцены в разных вариантах, с различными интонациями, с различным актерским составом: в “условиях сна” все эти фирменные знаки мастера уместны как никогда. На сцене одновремен-

но сосуществуют персонажи действительные и вымышленные, воображаемые и приснившиеся; все они как будто переходят из одного измерения в другое и обратно. Бутусов как всегда виртуозно жонглирует театральными приемами, выжимая все возможное из актерской психофизики.

Первое действие спектакля, как известно, посвящено событиям, происходившим в России во времена Гражданской войны, в 1920 году, на фоне крутого поворота истории. Людей сорвало с мест и выбросило в никуда: кругом мешанина и бред, смерть и предательство. В булгаковских ремарках много внимания уделяется звукам, сопровождающим происходящие события; подробно описываются грохот ставки генерала Хлудова в Северном Крыму и “странная симфония” Стамбула. Бутусов с наслаждением и со вкусом создает “звуковые портреты” места действия, особенно “музыкально” он изображает ставку, расположившуюся на железнодорожной станции: с этого начинается спектакль, и кажется, что лязганье, скрипение, “вопли” паровоза будут длиться вечно. Внутри этой труднопереносимой какофонии, на

авансцене, сидит на стуле женщина, трясущаяся в тифозной лихорадке, со скорбным, измазанным белилами лицом — Серафима Корзухина (Екатерина Крамзина), одинокий человек, жизнь которого в условиях войны и хаоса не стоит практически ничего. Вокруг нее крики и суета, то ли реальность, то ли сновидческие кошмары. Пробегают какие-то люди, кидая на бегу обрывки фраз. Странная дама, словно видение из страшного сна, с зачесанными на лицо длинными волосами и вывернутыми назад руками несколько раз медленно проходит по авансцене из конца в конец, колыша широким кринолином, и от этого жуткого завораживающего образа невозможно оторвать взгляд.

Об исполнителях главных мужских ролей можно только спорить, кто виртуознее справился со своей задачей — Виктор Добронравов (Хлудов), Артур Иванов (Чарнота) или Сергей Епишев (Голубков), и на этот вопрос ответа нет и быть не может. Актеры играют увлеченно и страстно, переплетая брутальность, грубость персонажей (Хлудов и Чарнота) или, наоборот, некоторую нелепость образа, неуместность его существования в данных условиях (Голубков) и тончайшее кружево психологических нюансов своих ролей, каждая из которых в результате звучит неожиданно и мощно.

Во втором действии спектакля речь идет об эмиграции. Герои булгаковского “Бега”, волею судеб покинувшие Россию, решают: вернуться на Родину или остаться на чужбине? Если остаться, то что выбрать — Запад (то есть Париж) или Восток (то есть Стамбул)? Перед каждым из персонажей встает важный, неизбежный вопрос: кем ты станешь в чужой для тебя стране? Если есть активы за границей, заблаговременно и предусмотрительно переведенные на западные счета, ты, что называется, в шоколаде, как товарищ министра торговли Парамон Корзухин, для которого проигранные Чарноте двадцать тысяч долларов не более чем досадная мелочь. Если денег нет, то чем жить и зарабатывать на жизнь? Торговать чертями или, по словам Люськи, подруги генерала Чарноты, “совсем другими вещами”?

Мучимые этими вопросами персонажи, по задумке режиссера, меняют облик и выглядят в стамбульской части спектакля иначе, чем в Крыму. Бесшабашно храбрый генерал Чарнота, в России под звуки вальса ходивший в бой на Карпову балку, здесь поет заунывные песни, надеясь заработать на кусок хлеба, и лицо его разрисовано клоунским гримом. Смешно, жалко смотрится “перформанс” Сергея Го-

лубкова и непонятого существа — то ли девочки, то ли обезьянки, которую бывший приват-доцент приносит на место представления в огромной клетчатой вещевой сумке. Как он сам говорит в финале незамысловатого номера: “сделали вам красиво Голубков Сергей и его спутница Сима”. Метаморфозы, произошедшие с генералом Хлудовым, пожалуй, самые поразительные — благодаря какой-то невероятной, сумасшедшей пластике актера Виктора Добронравова. Повелитель судеб, властно распоряжавшийся жизнями людей, которым не посчастливилось встретиться ему на пути в Северном Крыму, превращается в сломленное, сторбленное существо, с вывернутыми какой-то немислимой суставной болезнью ногами и скрюченными руками и пальцами, как будто насекомое, таракан — таков Хлудов в Стамбуле.

Каждому в переломные моменты истории приходится решать: выбрать чужбину, где можно запросто превратиться в клоуна, как Чарнота, или в полураздавленного таракана, как Хлудов, или остаться на Родине и пережить с ней тяжелые кризисные годы... или не пережить. По словам Иосифа Бродского (стихи его звучат в спектакле наряду со строками другого изгнанника, Сергея Довлатова, и текстами тех, кто остался — Владимира Маяковского и Александра Володина):

“...Приезжать на Родину в несчастье,  
Приезжать на Родину для смерти,  
Умирать на Родине со страстью”.

Кстати, Бродский тоже не любил этот, по словам булгаковских героев, “гнусный город”, о чем и написал в своем известном эссе “Путешествие в Стамбул”.

По замыслу режиссера, дважды до действительного финала спектакля актеры выйдут на поклон под мелодию песни “На небі” украинской группы “Океан Эльзы” — Бутусов провоцирует публику задуматься о том, что и почему происходит в стране сегодня. С грустью вспоминает генерал Чарнота прекрасный город Киев. Чеканная, исполненная глубочайшего трагизма хлудовская фраза, неоднократно в спектакле повторенная: “Крым сдан!”, отсылает к актуальному нынче лозунгу.

Смысловым завершением спектакля можно по праву считать песню группы “Черный обелиск” “Я остаюсь”, которую азартно, напористо исполняет Артур Иванов (Чарнота). Он остается, чтобы жить.



Где оставаться в сложившихся условиях — решать зрителю.

Однако Бутусов допускает и совсем другое отношение к происходящим событиям. Один из музыкальных лейтмотивов спектакля — знаменитая джазовая композиция “Мистер Сандмэн”. Этот Мистер Песочный человек, персонаж европейских сказок, сыплет в глаза людям волшебный песок — и те засыпают. Жизнерадостным паровозиком,

пританцовывая под эту композицию по сцене, проходят вдовы, неизбежный атрибут всех войн; они салютуют “золотым песком” — блестящими конфетти. “Мистер Сандмэн, пошли мне сон о прекрасном юноше”, — просят веселые вдовы; в то же время они предлагают зрителю вариант восприятия спектакля: это наваждение, которое не нужно воспринимать серьезно, это режиссерская фантазия, выдумка, сон.

Ольга Булгакова

## Внутри времени

### “Чевенгур” по А. Платонову в театре “Около дома Станиславского”

*На спектаклях Юрия Погребничко забываешь о течении времени. Но именно о том, как течет время, как смыкает оно любой оптимизм и всякие обещания и планы, но приносит новые негаданные надежды... о времени как воплощении рока и судьбы рассказывает спектакль, поставленный в театре “Около...” его художественным руководителем.*

Собственно, от “Чевенгура” здесь остались какие-то отдельные фразы. Не самые ключевые в платоновском тексте, но ставшие острейшими, взрывными “предлагаемыми обстоятельствами” в спектакле Юрия Погребничко. Он их каким-то немислимым образом перемешал-сплавил с одним из рассказов Хемингуэя. У Платонова — стихия социального движения, плохо осознающего себя самое, катастрофически переворачивающего жизнь почти до самых основ. У Хемингуэя — очень частная история о том, как двое гангстеров выследили бывшего своего сообщника, устроившегося на работу в какое-то кафе, и пришли, чтобы его убить. Но с первого захода у них это не вышло. Но смерть все равно витает над головой “ослушника”. И это ощущение надвигающейся смерти, неизбежного всеобщего разрушения становится лейтмотивом всего действия. Фрагменты, выхваченные из текста Платонова, “играют” в унисон с хемингуэевским сюжетом. И рассказ о надвигающейся расправе над бандитским отступником усиливает это ощущение разрушительной расправы людей над собственной жизнью, хотя они думают, что отменяют “плохое прежнее” и насаждают “хорошее новое”.

В этом спектакле и стиль, и метод, и рука мастера абсолютно узнаваемы. Это все тот же знаковый до деталей и каждого элемента образной структуры сценический язык и способ построения сюжета. Режиссер вместе со

сценографом Надеждой Бахваловой (она же художник по костюмам) строит мир, привычный и уже не раз встречавшийся в его спектаклях последних лет. Обусловленная конфигурацией нынешней сцены игровое пространство, уходящее в глубину. Туда же, в глубину уходящие рельсы, делящие сцену на две части. Какая-то громоздкая мебель с одной стороны и легкие стол и стулья с другой. Покрытые белой краской стены грубой кладки. Персонажи, возникающие из дальних и боковых выходов, и медленно, колонной или шеренгой, в почти танцевальном ритме движущиеся на зрителя. “Платоновские” персонажи — в шинелях с красными “разговорниками”, кто с ружьем, кто с саблей. На головах у них буденовки со звездами. А на остриях матерчатых шлемов — маленькие колокольчики.

Их обращение с оружием — какое-то ребячески-киношное. Они все время ухмыляются, даже когда обещают всяческие кары и грозят кому-либо револьверами. Эти их колокольчики на шлемах — сильнейший шутовской знак! Они клоуны. Нельзя же принимать всерьез все, что они говорят, и все, что обещают! Но однако после каждой их фразы, после каждого прихода-ухода-возвращения происходит чья-то гибель, чье-то свержение, какое-то новое разрушение... Их споры о “сущностном”, их планы и намерения вызывают желание смеяться... но итог каждого их действия и воплощенного наме-

рения — гибель, разрушение, смерть. Отчего? Да просто потому, что им хочется ломать, разрушать, менять то, что было и есть, на то будущее, каким оно видится их незрелым, настырным и лукавым умам.

Чем дальше, тем плотнее вплетаются в эпизоды “Чевенгура” персонажи и фабула хемингуэвского рассказа. Вот в кафе появляются двое мужчин. Требуют еду. Медленно едят. Ругают качество поданного. И это вялое, ленивое поругивание сливается с радикальным неприятием окружающей жизни в филиппиках платоновских персонажей. Все менять!.. То, что не нравится и не по нам, уничтожить — постоянный посыл страшных клоунов в буденовках с колокольчиками. И постепенно становится ясно, что эти двое неспешно обещают мужчин, попутно выясняющих обстановку, пришли убивать одного из работников. Они это делают обстоятельно, негромко, без показухи, очень по-деловому. Другие (“чевенгуровцы”) вершат свою расправу над жизнью броско, нервно, громко, демонстративно, хотя они такие же бандюки, как и эти гангстеры, пришедшие убить бывшего своего. Но у гангстеров есть хотя бы понятный им повод для мести. Есть их “закон”. А у тех, в шинелях и буденовках? Чему и за что мстят они? Разве у них есть осмысленный повод? Разве их мотивирует какой-то закон?

В пространстве этого мира все хаотично и одновременно повязано некой странной гармонией. Пластика отдельных персонажей и общее их движение... мебель, одежды и вещи, красиво, даже элегантно сочетающиеся между

собой цветом, оттенком и тоном. Эти плавно перетекающие одно в другое события становятся воплощением рока. Обычно фатум, судьба, рок ощущаются как непознаваемое свойство бытия. Но здесь именно действия людей становятся их же судьбой и роком. Колокольчики на их шлемах позвякивают, словно предупреждая о чем-то. Но люди в шинелях и с оружием не внемлют, не слышат. И если мы чем-то недовольны в нашей нынешней жизни, если разочарованы в нынешних итогах предыдущих действий и событий, то вот он, тот давний источник предыдущих и нынешних потрясений.

Но высшей силой над всей этой роковой социальностью ощущается время. Его движение снесет, смоем все, что случилось и случится. Станным образом это ожидание все новых и новых погубелей к концу спектакля не оборачивается тяжким разочарованием в любых житейских итогах, но переплавляется в осторожное ожидание: быть может, не все потеряно? Быть может, удастся вынырнуть из этой пучины?

Ближе к финалу возникает и все чаще появляется мальчик, ребенок одного из тех, кого снесет переустройство жизни. Ребенок надеется поймать рыбку, чтобы было чем прокормиться. А в итоге из-под его руки посреди пустеющей сцены, пустеющего пространства жизни на наших глазах распускается цветок. Это и точка — в разграниченном перед нами конкретном сюжете, и многозначие — в общем бытийном потоке времени.

**Валерий Москвитин**

## Пушкин и все-все-все...

*“Сказки Пушкина” в Театре Наций. Автор спектакля и режиссер-постановщик Роберт “Боб” Уилсон*

*Боб Уилсон — не Брюс Уиллис. Каждый раз удивлять трюками не собирается. Еще 17 лет назад привозя в Москву “Персефону”, предупреждал российского зрителя: если вы видели хотя бы один мой спектакль — вы видели все. Кто не усвоил урока — ушел со “Сказок Пушкина” угрюмый. Это как рождественская елка — каждый раз одна и та же, но ждешь от похода на нее ощущения праздника, а не кулька конфет. Такое же предновогоднее чудо дарит и Уилсон. Но каждому — свое.*

Грекам — гомеровскую “Одиссею”, французам — басни Лафонтена, англичанам — сонеты Шекспира. А вот, наконец, и россиянам — всё. Наше всё — Пушкина, каким его завещал еще Аполлон Григорьев. К своему бессмертному афоризму добавивший, что, дескать, Александр Сергеевич “единственный

полный очерк нашей народной личности, самородок, принимавший в себя, при всевозможных столкновениях с другими особенностями и организмами, — все то, что принять следует, отстранивший все, что отстранить следует, полный и цельный, но еще не красками, а только контурами на-

бросанный образ народной нашей сущности”.

Вот этот контур Уилсон и раскрасил в свои фирменные цвета, наполнил излюбленными звуками и преподнес на занавесе черного бархата с золотой каемочкой. И хорошо узнаваемой, под Билибина, картинкой про “Ветер по морю гуляет и кораблик подгоняет”. С этим видом и под ненавязчивый проигрыш от CocoRosie публику в Театре Наций маринуют долго. Ей надо пообвыкнуть — на сцене будет тот же плоский, как и на занавесе, мир. Точно вычерченный рисунок, где шаг вправо — шаг влево строго регламентированы, прыжок на месте — по расписанию. И ничего нового: та же повсеместно применяемая Уилсоном голубая бездна задника, и даже дуб, использованный им еще в 90-м для мюзикла “Черный всадник”.

К слову, он-то, “Всадник”, и стал первой Уилсоновской постановкой, где выкристаллизовалась его нынешняя стилистика. Ироническая смесь клоунады и кабаре, немного кино и японского театра. Плюс особый способ остранения посредством “аудиокниги” — помимо брехтовских зонгов в нее внесена целая партитура криков, писков, клацаний, причмокиваний и прочих звуковых спецэффектов. Весь это набор кочует из спектакля в спектакль и в почти неизменном виде докатился до Театра Наций. С той лишь разницей, что вытасенное из запасника древо (что, кстати, весьма символично) украшает не голубь, как во “Всаднике”, и даже не рюска на ветвях сидит — сам Пушкин. Точней, рассказчик в исполнении Евгения Миронова. Миронова ли мы не видели? Лепаж с ним в “Гамлете” и больше коллажировал. А здесь — слегка припудрили и дали рыжий парик под... Шляпника из тимбертоновской экранизации “Алисы в Стране Чудес”. И тем Уилсон породнил Пушкина и Кэрролла, кота ученого — с Котом Чеширским, и в чем не прозорлив, но прав. Цитаты из произведений обоих давно и тут, и там вошли в национальный обиход. И факт немаловажный — этой постановкой режиссер тихонечко вписал, вернул точнее, нашу не только литературу, но и всю художественную культуру в мировой контекст.

То, что это сделано с упорством Карабаса, а такое прозвище нет-нет да услышишь в адрес американца в театральном мире, вряд ли стоит акцентировать. Да и, кстати, не такими уж марионетками в его руках выглядят наши артисты. Они прекрасно узнаваемы — фир-

менный Уилсоновский грим (и вообще работа Мануэлы Халлиган) не убивает актерской индивидуальности. Ольгу Лапшину, будь она и трижды Бабой Бабарихой, ни с кем не спутать. Как и Дарью Мороз в шкуре ли Медведихи, в кафтане ли Дадона. Талант не спрячешь под белила и костюм, да и буквально — не пропьешь, сколько бы ни прикладывался к бутылке сочинитель. С этого буль-буль-подробного распивания на ветвях и блюзового распевания про русский дух царицы Шамаханской (Сэсэг Хапсасова), с парада-алле всех персонажей и начинается наше все. А немножечко уже и не наше. Вышел экспортный вариант не Пушкина даже, а, как шутили московские художники еще в 90-е, Pushking’a, с ударением на вторую, королевскую его часть.

Поэтому уже первая, довольно подробно поставленная “Сказка о золотой рыбке” трансформирована Уилсоном и его командой в этакую мини-оперу на японском “движке”. Рыбак (Александр Строев) с густо выбеленным лицом и вываливающимся черным языком медленно и механически, как картонная кукла, ковыляет из кулисы в кулису, делая остановки для выкликания Рыбки или выслушивания пожеланий Старухи. А вся гамма чувств и перемена настроения как персонажей, так и стихии передается волшебной игрой света. Если что в театре Уилсона и доведено до маниакального совершенства и “пляшет” под его дудку, так это осветительные приборы. За них тут отвечает Эй Джей Вайссбард, и под воздействием их мягкой магии остаешься еще долго.

Затем идет достаточно стилистически пестрая “Сказка о царе Салтане”. Потом — завораживающе inferнальная “Сказка о Медведихе”. Золотой петушок подан с фрейдистским подтекстом и роскошной Шамаханской царицей. А в заключение — “Сказка о попе и его работнике Балде”: агитпроповский лубок про безбожника, скрещенный с фильмами Роу. Здесь русский, повторяют, дух и Пушкин всюду: он разъезжает по сцене в плоском, вырезанном из картона автомобиле и, восседая на такой же плоской крепостной стене, то размахивает рукописью, то курит огромную сигару. Тут кстати и вспомнишь, что исполнительским идеалом для Роберта Уилсона изначально послужила Марлен Дитрих — вот и найдите, что называется, десять отличий.

Но отличия публика зачем-то ищет в тексте. Ну да, не Пушкина, а пересказ. Так не

психологический театр, а — визуальный. Театр художника со своими законами и видением. “Я даю зрителю лишь акустический и визуальный материал для самостоятельной работы его собственных эмоций”, — любит повторять Уилсон для всех искателей глубинных смыслов в его спектаклях. И эта постановка, как и поэзия по выражению самого Пушкина, “немножко глуповата”. Зато кто еще мог сегодня вытащить на сцену и уже упомянутого Библина с занавесом да еще в его же стиле оформленный дворец царя Дадона? А поставить супрематический, а ля Малевич, трон Салтану? Уилсон вообще, похоже, перебрал не только все причастные к иллюстрированию пушкинских произведений, но и в целом знаковые фигуры русского мира. Не пропагандируемого ныне, а основательно забытого художественного. Не менее пристально, если не пристрастно изучил и наш кинематограф: не считая приветов Эйзенштейну, кумиру молодости, кстати, тут даже черти у Балды — клонированные водяные Георгия Милляра.

На эти веселые, переливающиеся картинки под разухабистую музыку смотреть можно долго. И пересматривать, выискивая знакомые с детства черты. Радуюсь находкам, как диковинным шарам на елке. Именно такими,

к слову, тут выглядят зависнувшие в бездонной синеве задника и остров Буян, и лодка в “Золотой рыбке”, и сама Царевна-лебедь.

А вот выступать апологетом ни спектакля, ни режиссера желания ну никакого. Да и Уилсон в этом точно не нуждается. Стоит ли объяснять, почему тут “музыка не та” — Прокофьев, Чайковский и Рахманинов забыты в угоду фрик-фольклористам CocoRosie. К тому же на свой лад перепевших битловское “Все, что нам нужно — это любовь”? Но ведь и сцену под хохлому Уилсон не раскрасил. И ведь предупреждал еще все тот же Аполлон Григорьев, что Пушкин “останется нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужими, с другими мирами”. Да и перекладывал же он для нас и Байрона с Шекспиром, и “Песни западных славян”. Переложил бы, можно не сомневаться, коль довелось бы слышать, и Леннона с Маккартни. Пушкин умел радоваться любому движению жизни. Хотя даже у Уилсона он тот еще сукин сын — читает под занавес про дуб уединенный. Закольцовывая сразу на нескольких уровнях спектакль, он напоминает, что “мы все сойдем под вечны своды”. Все-все-все...

Сергей Лебедев

## Кто здесь урод?

*“Все оттенки голубого” В. Зайцева в “Сатириконе”*

***Спектакль начинается не с вешалки, а с состава воздуха за окном, с контекста, который предлагает действительность. Контекста, надо сказать, очень мрачного, агрессивного, но — “времена не выбирают, в них живут и умирают”.***

Константин Райкин большую часть своей театральной жизни провел в горних высях классики, не раз объясняя ее преимущества перед новой драмой. Если он к ней и обращался, то только к лучшим ее образцам — Мак-Донах, Уэскер. Но недавно ему в руки попала пьеса, к недвусмысленному названию которой добавляют: была отмечена на “Любимовке”, но не рекомендована к читке. Автор, Владимир Зайцев, продавал телефоны, работал чернорабочим, первую пьесу написал на спор... Она незамысловата, прямолинейна, сшита на живую нитку из реальных историй, которые еще вчера мелькали в “Фейсбуке”. Автор берет ингредиенты прямо у нас из-под носа, стряпает на ходу горячее и по-сигаревски острое варево, которым невозможно не обжечься.

Шестнадцатилетний подросток выпаливает

родителям — заезженным бытом, неустроенностью, нелюбовью отцу-военному и матери-кадровичке: “Вы не можете развестись! Ну потому что... потому что... потому что я гей”.

Спектакль предваряет вступительное слово режиссера. Старательно подбирая слова, он говорит о сердечности этой пьесы, ее глубине, сострадании — почти умоляет отказаться от предвзятости, выслушать до конца. Кто-то уговорам не поддается: одна-две пары обязательно покидают зал, демонстрируя свою гетеросексуальную и нравственную полноценность — мол, их эта тема не касается. Касается, потому что под верхним слоем опасной темы в нашем совсем не толерантном обществе скрывается целая бездна отчуждения, непонимания и страха, разъединившего поколения, как

кажется, навсегда. Люди с “комплексом полнотности” просто не любят в нее заглядывать.

Резкий разворот в сторону современной драмы на самом деле является логичным продолжением развития “Сатирикона” — здесь сошлись многие темы и приемы недавних спектаклей. Мотив предательства самых близких людей — из “Превращения”. Обжигающее сознание того, что так дальше жить нельзя, — из “Кухни”. Терпкая смесь отвращения и сострадания, которое вызывает человек, — из Мак-Донаха. Броуновское движение, брожение, мебель на колесиках, сдвинутый с места привычный быт, точно его перетряхнуло землетрясением — из “Доходного места”. Форма отстраненной читки в прологе демонстративно отбрасывается: актеры разлетаются по сцене как подброшенные листы — выходят из тесных рамок лаборатории и примеряют новую драму на большую сцену, а страшный конфликт — на себя. Спектакль летит как пожар — через юмор, социальную иронию, “бытовуху”, балет, трагедию, мелодраму — к финалу, в котором только самый крепкий оптимист увидит надежду.

В какой-то степени пьесе Владимира Зайцева можно считать “введением в проблему”: подросток осознает свою “неправильную” сексуальность как начало мучительного пути, по которому совсем не каждый может идти до конца, но с которого невозможно свернуть. Мальчик по фамилии Бекетов (драматург не оставил ему имени, для всех он отрезанный ломоть, убиенная душа, человек, вычеркнутый из жизни) ни много ни мало жертвует собой, чтобы спасти семью. Все понимая про “толерантность” своих родителей, он буквально бросается на амбразуру со своим признанием. И отвоевывает, пусть ненадолго — семью. Правда, не дружную семью, а ее эрзац. Ужасно, но даже эта фальшь его греет — так дети разводящихся родителей готовы цепляться до последнего за любую ложь, любой мираж, лишь бы папа-мама были вместе. Это у родителей рушится надевший брак, у них же рушится мир. Никита Смольянинов играет остро, нервно, опасно, нещадно растрачивая свой эмоциональный защитный слой. Но главный герой здесь все-таки не он — он тот, кто запускает в своих родителях необратимый процесс очеловечения, за который платит страшную цену.

“Что же они за чудовища?” — “Они нормальные родители” — диалог из фильма

“Вам и не снилось” можно было бы сделать эпиграфом спектакля. Агриппина Стеклова и Владимир Большой в очередь с Олегом Тополянским играют “нормальных родителей”. Когда-то поженившихся наспех, измотавшихся по гарнизонам, пока сын рос у бабушки, давно растерявших те немногие чувства, которые между ними были, проросшие друг в друга, изучившие все свои нехитрые привычки, убивающие друг друга ежедневно, ежечасно, стосковавшиеся по простому человеческому теплу.

У Олега Тополянского отец получается в большей степени примитивным простаком, в чью нехитрую картину мира сын-гей совершенно не вписывается. Герой Владимира Большова страшнее и сложнее: в нем — травмы пройденных “горячих точек”, обесцененной жизни, он точно запрограммирован на победу любой ценой: останавливаться опасно — погибнешь. Но и связь с сыном, как с частью себя самого, у него сильнее, больнее.

Бабушка (Елена Бутенко-Райкина добавляет в эту роль комичных, фарсовых красок, Марина Иванова — inferнальных) продолжает незримо держать в уздах эту нелепую семью, явно разрушив когда-то свою собственную. Именно она начинает (а родители послушно продолжают) “спасать” ребенка от него самого, ломать, лишь бы подогнать его под единственную, с ее точки зрения, правильную модель. В ход идет “исцеление” с помощью искусства, экстрасенса с говорящей специализацией (бесогона, советующий, что характерно, походить в церковь), с помощью порножурналов и услуг проститутки (яркая работа Марины Дровосековой — “жрицы любви”, изучившей все технологические ноу-хау этого процесса и изнывающей от скуки). И наконец, с помощью психушки, где у “больного” не остается шансов выжить.

Но центром этого спектакля становится мать в исполнении Агриппины Стекловой. Постаревшая рыжая Коломбина с настоящим актерским бесстрашием играет выгоревшую душу, давно запущенную женственность. В затрапезных шлепанцах и халате или в убогом черном костюме чиновницы она выглядит старше собственной матери-вампириши, из-под власти которой до сих пор не вышла. Она забыла собственный голос, разучилась говорить просто, применяя необходимые, по ее мнению, интонации — то слишком льстиво (ей кажется, ласково), то слишком грубо (ей кажется, строго). Забыла соб-

ственную телесность — и потому прикосновение мужа, объятия сына становятся для нее почти шоком. Забыла даже материнский инстинкт — и потому так безвольно готова отдать сына под любой социальный эксперимент (таким матерям сегодня несть числа). Но именно ей первой дано прозреть и ужаснуться тому, как жестока, как бездарна оказалась их с мужем “любовь и забота”: “Не они уроды — мы уроды”.

Отец печется о несуществующем будущем

внуке, не понимая, что теряет настоящего живого сына, — и это очень характерно для нашего общества: далекая перспектива всегда важнее близкой, рваться куда-то за тридевять земель важнее, чем увидеть и убрать грязь под ногами, спасать все человечество почетнее, чем помочь тому, кто рядом. В этой маленькой “ячейке” общества, такой трагичной, такой обычной, отражено все наше общество, которое с такой легкостью предает и помогает убить свое будущее.

Ольга Фукс

## Взгляд на две тысячи плиток

*“СЛОН”, автор и режиссер Андрей Стадников,  
Мастерская Дмитрия Брусникина, завод “Кристалл”*

*На пустующем и вытопленном водочном заводе “Кристалл” временно размещался “СЛОН” — самый, пожалуй, бескомпромиссный эксперимент в современном российском театре. А временно — потому как площадка уже отдана под застройку лофтов. Да и сам проект настолько зависит от внешних условий, что даже такой обязательный его элемент, как закат солнца, “включить” не всегда выходит. Приходится смотреть под проливным дождем...*

“СЛОН” как “Соловецкий Лагерь Особого Назначения” ни разу здесь не расшифровывается. И других значений этой аббревиатуры нигде в спектакле, кроме как в программке, нет — в постановке Андрея Стадникова о местах не столь отдаленных ни одного прямого указания. И слова “заключенный” здесь тоже не встретишь. Прием вроде и не нов — когда-то Виктор Шкловский написал роман о любви, запретив себе “любовь” в нем употреблять. А тройку лет назад Дмитрий Данилов выпустил “Описание города”, где рассказчик ежемесячно на протяжении года отправляется в населенный пункт, ни разу его не называя. В книге двенадцать детально описанных путешествий, в которых нет ни одного реального топонима. Зато означаемое каждого дано подробно. Такой отрыв от означаемого погружает читателя в предельной густоты бытовую атмосферу и создает необходимый исторический контекст. Возможно, используя прозаик привычный метафорический подход и документальный материал, то этого эффекта б не добился. Но то — литература.

Что происходит в “СЛОНе”? Идея спектакля о лагерях у Стадникова родилась вслед за его постановкой “Репетиции оркестра” — проекта в рамках “Группы юбилейного года” в Театре на Таганке. Но поворотной в его концепции для этого драматурга и режиссера стала информация о театре на Соловках, где за-

ключенные играли обычные, “гражданские” пьесы — “Интервенцию” Славина, “Далекое” Афиногенова и арбузовскую “Таню”. Как ставили и что играли?

С ответа на эти вопросы спектакль и начинается. Начинается с встречающей публику растяжки “СЛОН” — буквы выложены по мешковине из деталей нижнего белья (художник Шифра Каждан). Словно на транспарант пошло последнее, что связывало его создателей с нормальной жизнью. Служило гендерным различием для людей, голодом и непосильной работой превращенных в живые механизмы. Актеры мастерской Брусникина и возникают словно тени, отделившиеся от блеклых кафельных стен — пространство завода они осваивали несколько месяцев, не внося принципиальных изменений. И долго, добрый десяток минут стоят молча. Не всматриваясь в публику, а будто приходя в себя. Но начинают говорить, выдавливая или роняя обрывки фраз или целые реплики из тех самых пьес. Без смыслового и эмоционального наполнения. Так постепенно ткется речевое полотно, безыскусное, как та мешковина. Но вместе со словами о той, уже прошлой жизни постепенно возвращаются и живые рефлексии нормальных людей: прикоснуться, погладить и даже обнять, чтобы ощутить тепло ближнего. У этих человеческих манеке-

нов начинают подергиваться руки, а кто-то уже делает вполне осмысленные жесты. Шеренга актеров — словно живая кардиограмма, демонстрирующая возвращение к жизни реанимированного больного. С нарастанием напряжения в цепи начинается конвульсивный танец (хореограф Александр Андрияшкин) — выкрикивая хором “Прощай, товарищ молодость!”, брусникинцы корчатся и бьются в судорогах.

После коллективного эпилептического припадка — пауза в следующем зале на “Психоз 4:48” Сары Кейн<sup>1</sup> и одноименную, по времени, музыкальную пьесу Дмитрия Власика. Его “4:48” — это произведение для гуслей, супербола, губной сирены, пластинчатого колокола, розового робота, певцов, чтеца и — модулей неизвестного назначения. Разбирая их спутанную связку, актеры катают модули по кафельному полу, выстраивая в ровные ряды. Бряцание, металлический звон и шорох — медитативно-монотонное звучание этих то ли парных скреп или же двойных крючков позволяет отрешиться от происходящего и поразмыслить. Даже пошутить: неизвестные модули в первом здесь сравнении — это же про скрепы духовные и их деконструкцию. Во втором случае — уже переходное звено к “спусковым крючкам” из арсенала посттравматического опыта — “сверхзадаче” этого спектакля. А так же выходу на его новый уровень.

И — переходу в следующий цех. По-видимому, бродильный. После долгого стояния зрителей рассаживают по трое на тележки. И ненадолго оставляют в покое — эффект минутного релакса, когда отходят ноги и спина, наполняется терпким запахом винной ягоды. Но резкий окрик выталкивает из зоны много комфорта. По-английски звучит реплика из “Бронсона” Николаса Виндинг-Рефна. Фильма о самом известном заключенном Англии. Иной меломан с перепугу может спутать это с началом концерта Джима Моррисона. В любом случае, “двери восприятия открыты”. Актеры развозят публику по залу, выстраивая ряды из тележек вдоль окон — по плану должен начаться закат. Но тут идет дождь. А за спиной — реконструкция отдельных сцен из кинофильмов. Параллельно по внутреннему периметру цеха размеренно вышагивает Дарья Ворохобко, по-пономарски, как Псалтырь, читая восемь стихотворений Пауля Целана. Ходит по кругу и читает по

кругу, два часа подряд убаюкивая публику. Но бодрствовать заставляют и бодрые “бронсовские” выкрики, и другие не менее резкие цитаты — из “Конформиста” Бертолуччи, “Горькой луны” Полански, “Голода” Мак-Куина и “Мастера” Пола Томаса Андерсона. Не все они о тюрьме и заключенных, но каждый — о несвободе, где тела, где души, но в целом — насилии над личностью. Эта “выборка” Стадникова служит еще и подтверждением слов Вальтера Беньямина о том, что “нет такого документа культуры, который не был бы одновременно документом варварства”.

А в техническом плане — хорошим подспорьем в работе с актерами. Увлечь молодую, пусть и такую многоопытную, как брусникинская, труппу кинематографом и облегчить работу по постановке задачи и сбору наблюдений. К тому же Стадников и сам киноман со стажем и так проводит свои идеи. Его “Репетиция оркестра”, сыгранная по “партитуре” феллиниевского фильма, была попыткой подвергнуть сомнению авторитет режиссера, проверить на прочность рамки коллектива и индивидуальные границы в около- и сценической работе. Показать изнанку как самого театра, так и личности, не делая поблажек никому. Он лично вышел с манифестом Чарли Кауфмана перед негодующими, готовыми уже освидетельствовать режиссера завсегдатаями Таганки. И в “СЛОНЕ” он также присутствует на каждом показе, в каждом зале находясь за спиной у зрителя. Но и не прячась — в любой момент с ним можно встретиться лицом.

Такая готовность “войти в кадр” и от публики предполагает если не полной отдачи, то соучастия хотя бы минимального. А ее и вкапывают в игровое пространство спектакля. Спустя какое-то время актеры разворачивают платформы со зрителями от урбанистического пейзажа. И дав немного пообвыкнуться в уже почти что темном зале (освещение на протяжении всего представления лишь естественное), вновь меняют дислокацию и угол восприятия. Выхватывая кого из забвения, кого из самосозерцания. Или созерцания плитки — поневоле вспомнишь про “Взгляд на две тысячи ярдов”. Так по соответствующей картине Томаса Ли назван психологами отрешенный вид солдата, перенесшего боевую психическую травму. Расфокусироваться и уйти в себя запросто и во время “СЛЮ-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2004 г.

На". Ведь не каждого пришедшего на "Кристалл" заставишь внимать, а то, возможно, и внутренне отвечать на вопросы из андерсоновского "Мастера". "Как можно быстрее, без страха и сомнений": "Кто ты?", "Ты часто говоришь, не подумав?", "Тебя беспокоят прошлые неудачи?", "Тебе трудно владеть собой?", "Ты обычно правдив?", "Тебя интересуют другие люди?", "Часто ли тебя терзает зависть?", "Ты убивал кого-нибудь?" И помня, что если моргнешь, опрос начнется по новой: "Часто ли думаешь о своем ничтожестве?"

Таков "СЛОН" — провокация и панацея в одном спектакле: любая из кинофраз или стихотворных строк могла бы послужить тем самым "пусковым крючком" для посттравматического рецидива (мало ли у кого какие скелеты). Но и умиротворяющий вид за окном здесь служит антидотом — терапевтическим эффектом для лечения синдрома. И так как в структуре постановки заложена рефлексия, можно о многом еще тут думать. Например, в очередной раз мне вспомнились слова Григория Амелина из "Лекций по философии литературы" о том, что у нас нет настоящей литературы о лагерях. "Той, из которой и благодаря которой извле-

кался бы какой-то духовный урок. О немецких концлагерях написаны такие книги. У нас же такая необходимая нравственно-философская работа осмысления не делается. И нет гарантий, что это не повторится. Если мы останемся в плену чувственных реакций, сантиментов (даже очень благородных), то мы будем делать то же самое во внешне непохожих ситуациях. А это возможно только с помощью матриц извлечения опыта (метафизических, потому что их нельзя получить из опыта), когда нельзя будет, как сказал бы Мандельштам, вернуться от бытия к небытию. Закон необратимости".

Литературы — нет (а к той, что имеется, применимо предостережение Примо Леви, писателя, прошедшего Освенцим: не стоит доверять выжившим свидетелям). Зато уже появляются спектакли. Первым в этом ряду стал "Вятлаг" Бориса Павловича в "Театре.doc", в основе которого не воспоминания, а чудом уцелевшие дневниковые записи латышского стрелка о лагерном быте. Но именно "СЛОН" Стадникова более всего пока приблизился к уровню "матрицы извлечения опыта". Опыта, позволяющего личности не сливаться с кафелем.

Сергей Лебедев

## Хобби бедного человека

*"Коллекционер" по Д. Фаулзу в МТЮЗе*

*Постмодернистский роман Джона Фаулза "Коллекционер" режиссер Уильям Уайлер экранизировал в 1965-м, причем не без участия автора, как триллер с элементами мелодрамы. На русском же языке это произведение впервые появилось в начале 90-х с ярлыком "эротический детектив". В таком примерно жанре его тогда же и поставили Роман Виктюк с Сергеем Виноградовым, но явно с оглядкой на киноверсию. Сегодняшний "Коллекционер" на подмостках МТЮЗа — уже трагикомедия, режиссер которой Павел Артемьев смотрел совсем иное кино, наше.*

Пусть поначалу зритель и не опознает его в скромных интерьерах Белой комнаты с заколоченными окнами. Но ведь и сеанс начался задолго до его появления — публика входит в зал, а там лежит уже бесчувственное тело. Девушка на кровати то ли крепко спит, то ли в глубоком обмороке. И так, пока все не рассядутся. Затем она медленно приходит в себя и окончательно просыпается лишь, когда в боковую, утлую дверь настойчиво стучат.

На пороге — подобострастный и робеющий... официант? Неприятно вихляющийся тип с волосами на прямой пробор. Резко по-

крывающийся крупными каплями пота. Так же крупно проступают подробности: актер Олег Ребров, перебежав за условными здесь кулисами, выходит через зрительный зал к авансцене и апарте излагает все новые подробности свалившегося на него "счастья". Служащий горсовета Фредерик Клегг — бедный, плохо образованный провинциал, сорвавший солидный куш в тотализаторе. Внезапно разбогатев, купил загородный дом, обустроил в нем комфортную клетку-подвал и похитил студентку арт-колледжа. Умную и красивую девушку по имени



Миранда, которой в обычной жизни он не ровня. Ведь заурядность его сквозит в каждом жесте. А страсть его и страстность зажаты до такой степени, что даже о хобби — он энтомолог, который не просто ловит чешуекрылых для своей огромной коллекции, но и выводит редких бабочек из гусениц — сообщает впроброс. Что, впрочем, не мешает Миранде поставить себе точный диагноз-приговор: она такая же бабочка в его коллекции. Пока еще живая. Пока — Фредерик, взявшись преподнести своей пленнице цветы, уставляет кровать корзинами, отчего она быстро начинает походить на погребальный постамент. Еще одна, уже с траурным намеком, коллекция.

Но настоящая коллекция этого спектакля — актерские работы. Все первое отделение не покладая больших, как Фаулз описал, лопатообразных рук, подробно лепит своего персонажа Олег Ребров. С маниакальной точностью воспроизводит ужимки прирожденной деревенщины. Точнее даже, шлифует то, что с блеском показал еще в своей первой роли, сыгранной на Большой сцене этого театра — Кристи из “Лейтенанта с острова Инишмор”. Но в “Коллекционере” налицо эволюция персонажа — от эпизодического уже не Кристи, но Труса (среди проблесков-парафраз созданного им образа в первую очередь напрашивается сравнение с персонажами Георгия Вицина) до взбравшегося на трон, пусть и во сне, Бальзамина. Ведь вдруг оказывается, что это хорошо знакомый по отечественному кинематографу типаж взбравшегося ничтожества разной степени обаятельности. Благо, у Армьева здесь ряд прямых цитат: от “Афони” Данелия до “Кавказской пленницы” Гайдая. Облик и положение героини Марии Ворожищевой тому под стать — это “комсомолка, спортсменка и просто красавица”. И ее наш клерк хотел бы превратить, как куравлевский шалопай-сантехник — недоступную по статусу жительницу 38-й квартиры (роль Нины Масловой), в свою покорную жену.

Но аристократическую недоступность играет и Ворожищева. На фоне светливо-подробной правдивости партнера она может просто сидеть с прямой спиной — образ уже готов. Но тонкие психика и пластика выдают чувственную натуру. Ей, очевидно через силу, приходится подстраиваться под правила игры своего властелина, которого про себя называет Калибаном.

А правила просты и примитивны, отчего

актеры то и дело, как при ускоренной съемке, пускаются в макабрический перепляс, изображая, скажем, чай вдвоем. Будто тут не комната условного каннибала, а кабинет доктора Калигари. Всю же гамму сдерживаемых эмоций пленница выплескивает через коллекцию живописи. Схватив в порыве гнева с подоконника стопку художественных альбомов, она с беспристрастным лицом быстро меняет-примеряет обложки-маски: “Весна” Боттичелли — “Медуза” фон Штука — женский кубистский портрет Пикассо.

Затем так же собезьянничает Фредерик. Причем буквально, прикрывшись диском The Rolling Stones “GRRR!” с гориллой на обложке, затем — пластинкой King Crimson с распахнутой пастью Малинового Короля. И уже все второе отделение спектакля катится в обратном порядке — отображением в кривом зеркале, через оптику клерка Клегга. Калибан, восставший против своего хозяина, только и умеет, что копировать его повадки. Он жалкий, но его Миранда жалеть не собирается — не потому, что не слышит, а потому, что иначе не выжить. Ведь он ее позицию не то что принять, понять просто не способен.

И постепенно, все больше контрапунктом, выстраивается сюжет о том, что получается из привычно безобидных и безответственных балбесов, когда им случайно достается власть. Оттого и финал у Армьева отсылает к суду над товарищем Сааховым. Где Нина, пардон, Миранда, так же глухо, по-восточному закутанная в платок, появляется в луче софита. Но торжествует не справедливость, а серость и убогость. И ей проклятьем, да и нашему... (тут пауза) времени тоже, звучат строки из дневника Миранды: “Ненавижу необразованных и невежественных. Ненавижу весь этот класс новых людей. Новый класс с их автомобилями, с их деньгами, с их телевизионными ящиками, с этой их тупой вульгарностью и тупым, раболепным, лакейским подражанием буржуазии... “Новые люди” — те же бедные люди. Это лишь новая форма бедности. У тех нет денег, а у этих нет души... Доктора, учителя, художники — нельзя сказать, что среди них нет подлецов и отступников, но если есть какая-то надежда на лучшее на свете, то она связана только с ними”.

Но то был ложный финал — у режиссера тут своя, еще неизрасходованная коллекция кунштюков калибром покрупнее. Клегг вроде уже притащил деревянный ящик, уже на-

чал собирать вещи Миранды — девушка скончалась от воспаления легких, а он читает ее дневник. Голос Ворожищевой звучит из динамика, и, кажется, лаконичнее эффекта не придумать. Но появляется и сама актриса и

устраивает еще эротическую фотосессию. Все так же остроумно, красиво и даже уместно в этом спектакле. Но — как-нибудь отдельно. Иначе припоминается советской же эпохи анекдот: “Нет уж, умерла так умерла!”

Сергей Лебедев

## Летопись как драматургия

### “Повесть временных лет” в “100-театре”

*В независимом московском “100-театре” его руководитель Валерий Сторчак поставил спектакль по знаменитой древнерусской летописи “Повесть временных лет”. Пожалуй, что он первый не просто осмелелся, как другие до него, перенести “Повесть” на сцену, но и успешно осуществил этот смелый замысел.*

Фоном для действия служат распечатанные до размеров огромных плакатов-баннеров газетные и интернет-сообщения о пожарах, наводнениях, протечках, прорывах канализации в российских библиотеках, о тех вопиющих культурных катастрофах, которые были на слуху в последние годы — и в небольших городских или региональных книгохранилищах, и в крупнейших общенациональных. В глубине — огромная, тонированная под сепию фотография-панно “библейского” Арарата. Где-то в вышине икона Страшного суда... На переднем плане — истуканы языческих славянских богов: Перуна, Дажьбога и прочих.

Основная же декорация — стеллажи с огромными томами разного размера, иные больше человеческого роста. Повсюду стопки книг, картонные ящики, дощатые ящики. В них тоже книги. Сверху то там, то тут капает вода. Порой она течет струями, ударяющими в пол почти что между зрительских кресел (художник Евгений Никифоров, художники-бутафоры Дарья Петухова, Елена Прокопеня, художник по свету Александр Андронов). Заброшенное книгохранилище. Никому не нужная “культурная ценность”. Но откуда-то из-за стеллажей выныривает некто в очках, в стоптанных чоботах, в темном потертом “лабораторном” халате и начинает судорожно расставлять тазы и ведра под струи воды. Сует швабру с тряпкой в руки кому-то из зрителей, чтобы помог справиться с бедствием. Потом этот Хранитель книжной культуры, забытый и брошенный на произвол судьбы, как и оберегаемые им книжные сокровища, находит на полу среди ящиков и книг обрывки огромной старинной карты — на ней изображены части света, земли, страны и границы обитания народов “в начале истории”, как они мыслились

древними картографами в соответствии с Библией. Хранитель предлагает зрителям с помощью скотча склеить фрагменты карты в единое целое. И пока зрители — и молодые, и люди в возрасте — с увлечением включаются в это занятие, Хранитель начинает рассказ о том, как и откуда пошла Русская земля и как началась русская история...

Режиссер не инсценирует древний документ. Актер Олег Курлов в облике Хранителя по ходу действия моноспектакля произносит почти весь текст подряд. Но это и не “пересказ в лицах”, и не сценическая “литкомпозиция”. С помощью режиссера актер настолько лично “присваивает” текст, что он звучит как его собственное повествование о том, что он знает, видел сам или слышал от других. Тут неважно, так ли все было, как описано в “Повести...”. И неважны историческая точность и достоверность деталей. Тут господствует достоверность былины, притчи, сказания. Временами голос Хранителя едва слышен, он замирает, словно вспоминая, где, что и от кого слышал; его рассказ — это даже не личный опыт, а пересказ, переложение чьих-то чужих сообщений. Но порой Хранитель, как подброшенный внутренней пружиной, бросается к стеллажам, вынимает тот или иной огромный фолиант, раскрывает его и, водя пальцем по строкам, глядя в лица зрителей, демонстрирует подтверждение собственному рассказу в тексте книги. И все время он перетаскивает с места на место стопки книг и рукописей, укладывает в ящики, словно стараясь сберечь на будущее. Временами он выкатывает на передний план столик с макетом старинного городища. И тут уж “по

ролям” разыгрывает историю мести княгини Ольги древлянам за своего мужа. И “городище” занимается буйным пламенем (постановщик спецэффектов и звукорежиссер Федор Рущкий)...

Порой, представляя тех или иных персонажей летописи, Хранитель комикует почти пародийно, создавая условные гротескные портреты. Но в целом его рассказ — об очень серьезных и существенных вещах: становлении народа и его государства, обретении веры — то есть о понимании тех высших нравственных ценностей, на которых зиждется жизнь каждого человека и всего людского сообщества.

В какой-то момент Хранитель выпускает на волю голубя — “вестника благой вести”. И весь сюжет этого действия — о том, услышат ли люди это откровение? Режиссер Валерий Сторчак уловил удивительную драматургичность, корневую, “врожденную” сценичность древнего текста. Потому и не стал как-то специально препарировать, перерабатывать его. Он вместе с актером подал этот текст как внутренний монолог человека, ищущего заново смысл жизни, пытающегося понять: как теперь жить-быть и что делать в сложившихся житейских обстоятельствах?

Жизнь удивительным образом вносит правку в восприятие текста и в нюансы общения актера со зрителями. Скажем, при-

мерно с конца лета — начала осени прошлого, 2014 года в спектакле возникла (и теперь не может уйти из него) новая, не предусмотренная постановщиком кульминационная точка. Ее принесли события в Украине. Тут не только в том дело, что материал древнерусской истории и события, отраженные в летописи, почти буквально перекликаются с тем, что происходит в Киеве (“матери городов русских”) и на юго-востоке украинских земель. Дело еще и в конкретных именах. Когда Хранитель — Олег Курлов перечисляет тех, кто убил князей Бориса и Глеба, то в ряду проклятых имен последним звучит — Ляшко. Это неизбежно вызывает ныне сильнейшую зрительскую реакцию. И актер с некоторых пор изменил первоначальный рисунок мизансцены в этом эпизоде: он проносит перед первым рядом публики раскрытый на нужной странице текст “Повести...” и молча указывает строку и место в ней, где значится это одиозное имя...

К финалу Хранитель как бы утрачивает энергию, словно замирает на перепутье. Но, словно обретая ответ на невысказанные вопросы, решительно облачается в некое подобие военизированного костюма, надевает поверх него шинель — и уходит. Быть может, туда, где удастся защитить и спасти все, что дорого, и проложить дорогу в будущее.

Валерий Бегунов

## Второе лицо

### “Шепот сердца” Е. Гришковца в ТЦ “На Страстном”

*Евгений Гришковец, начавший путь к театральному успеху еще в конце прошлого тысячелетия с исповедальных моноспектаклей, представил публике новое произведение в форме монолога. Но пьеса эта — с секретом: ведь монолог ведет человеческое сердце, а обращается оно к своему “носителю” — конкретному человеку.*

Во вступительном слове автор признается, что трудно почти два часа говорить о себе в среднем роде. На самом деле, конечно, не сердце, а человек, которому оно принадлежит и к которому оно обращается на “ты”, является и протагонистом, и, так сказать, лирическим героем пьесы “Шепот сердца”.

Таким образом, фактически произведение написано во втором лице. Разумеется, Е. Гришковец не первый, кто пишет литературный текст во втором лице. Этот способ успешно применял еще Лев Толстой в рассказе “Севастополь в декабре”. Полностью во втором лице написан большой роман “Изменение” известного французского прозаика Мишеля Бютора. Пользовались этим приемом и

такие классики XX века, как Уильям Фолкнер и Итало Кальвино.

Повествование во втором лице позволяет сделать читателя или зрителя соучастником действия, поставить его в центр событий и размышлений, заставить его примерить на себя все, что происходит, о чем говорится. А поскольку именно сопереживание является существенным условием для успеха театрального произведения, использование такого повествования должно было помочь художественному воздействию пьесы.

В пьесе “Шепот сердца” автор, возможно намеренно, берет героя довольно заурядного, с самыми что ни на есть распространенными слабостями: и за здоровьем своим не следит, и

отдыхать не умеет спокойно — например, пытается ловить рыбу и нервничает, что плохо ловится. Недостаточно умен: бывает, кто-то скажет ему острое и обидное словцо, а он отвечает неудачно, потом не спит ночь, продумывает ответ, а на другой день, когда слышит еще одно обидное словцо, опять отвечает неудачно — потому что не выспался. Безволен: хотел вечером по-настоящему отдохнуть, без алкоголя, а пришел домой, включил телевизор — а там футбол... Кончилось тем, что напился в стельку.

Можно было бы сказать, что герой Е. Гришковца — современный обыватель. Но это не тот несимпатичный и некультурный зощенковский мещанин, который может вызывать только смех и презрение, а скорее наш сослуживец или сосед, или знакомый. Возможно, ему тоже не хватает культуры или времени для работы над собой (“...ты хочешь почитать книгу... У тебя же дома есть книга”), но все же он живой, нормально мыслящий человек с адекватными эмоциями. Обычно это человек, достигший середины жизни, как бы взобравшийся на гору, с которой можно только спуститься.

Не случайно и декорация к спектаклю изображает пригорок, на котором и сидит воплощающий образ сердца исполнитель — сам Е. Гришковец. Сверху на него светят прожектора, как в операционной: возможно, сердце ждет операции — например, коронарного шунтирования. Сценография неприязательна, и поэтому тем более сильно воздействуют на зрителя визуальные образы финала: уютный светящийся игрушечный домик и свернувшийся калачиком рядом автор. Пульсирующие красным светом окна домика олицетворяют биение сердца, а тянущиеся от прожекторов провода тоже светятся алым светом и похожи на кровеносные сосуды.

Разумеется, радуют многочисленные трогательные житейские наблюдения: слышанная едва ли не каждым от товарищей в пионерлагере или от бабушки (как в случае героя Е. Гришковца) байка о том, что если случайно иголка вопьется в тело, то может по жилам дойти до сердца, проколоть его и убить человека. Или миф о том, что вредно спать на левом боку. Или рассказ о трудолюбивом и мягком дяде, который и не пил, и не курил, но все переживания держал в себе и поэтому рано умер от болезни сердца. Или воспоминание о первом сердечном приступе, который оказал-

ся и не сердечным вовсе, а приступом остеохондроза или невралгии.

Тонкая наблюдательность, позволяющая насыщать текст деталями и мыслями из опыта среднестатистического человека, — конек Евгения Гришковца. Именно такие неожиданные детали и мысли, обычно ускользающие из внимания в текучке повседневности, но являющиеся неотъемлемой частью человеческого опыта, — один из краеугольных камней многих произведений этого драматурга. Более того, внимание к таким деталям, наивным мыслям, порой нелепым поступкам делает лирического героя этих текстов по-настоящему драматической личностью, чуть ли не трагическим героем, по Аристотелю (“...кто, не отличаясь ни доблестью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своей порочности и низости, а вследствие какой-нибудь ошибки...”). Таким образом, добываясь от зрителя сопереживания, сострадания к своему простодушному персонажу, насыщая героя внутренним драматизмом, Е. Гришковец обеспечивает свое произведение прочным каркасом, гарантирующим его жизнеспособность. А уже заполнять этот каркас можно и более “легким” материалом. Поэтому для заполнения формы годятся, так сказать, и банальности. Так, герой пьесы, носитель сердца — болевщик и рыбак. А поскольку Е. Гришковец, как он признавался в одном из интервью, сам чужд этим увлечениям, то и получил у него не какой-нибудь конкретный болевщик или особенный рыбак, а болевщик вообще и рыбак вообще. Это, конечно, снижает интерес к образу.

Сильнее воздействуют детали, усиливающие драматическое звучание, подчеркивающие тоску по утраченной детской безмятежности. Противоречивость стремлений человека, который не способен убежать от себя, от своей тоски, мечется, не зная, что выбрать: чтение перед теплым камином или путешествие на поезде дальнего следования; сидение у костра на берегу реки или плавание по этой реке на пароходу или катере...

Вот это внимание к человеку, к его мучительным поискам смысла своего существования, к его тоске делают очередной спектакль Е. Гришковца содержательным и притягательным для зрителей.

**Ильдар Сафуанов**

## “Евразия-2015”

Елена Соловьева

### Пьеса как диагноз

*Окончание. Начало на с. 28*

#### “Возможно, это не подвиг, но что-то героическое в этом есть”

Заграница, которая и по сей день для многих граждан неблагополучной России остается воплощением “рая земного”, — тоже один из знаковых диагнозов сегодняшнего дня. В мечтах героев отдельных пьес она приобретает сказочные черты “земли, где нет зла”, зато “добро” вполне материально — дом, машина, богатство и любовь, которая от этих неоспоримых величин является естественной производной. Речь не идет о правах и политической свободе, мерило жизненного счастья — материальное благополучие, ради которого рвутся даже семейные связи.

Роковая иллюзорность подобных фантазий — основа конфликта пьесы Екатерины Бронниковой “За Америку!”<sup>1</sup> (вторая премия “Новой уральской драмы”). Карьерой в США объясняет матери долгое отсутствие брата Виктора сестра Виктория. Хотя тот на самом деле сидит в тюрьме, взяв на себя вину сестры за сбитого ею на машине человека. По возвращении он становится помехой для Виктории, которая стесняется брата-уголовника перед богатым женихом, собирающимся отвезти невесту в вожделенную Америку. Она не подозревает, что попала в сети афериста, лелеющего надежду сдать ее в бордель. Оскорбленный Виктор, понимающий изнанку дела, воплощению мечты сестры не препятствует.

Обманутая забугорным “другом по переписке”, терпит жизненный крах и Анна, героиня пьесы Марты Антоничевой “Взрослые же люди” (лонг-лист “Большой сцены”). В тексте прослеживаются судьбы нескольких молодых людей с разными принципами “жизнестроительства”. И особенно любопытна затронутая на этом фоне тема инфантилизма. Как говорит один из героев пьесы Ярослав: “Взрослеть хреново”. Особенно в мире со сбитыми ценностными ориентирами. В пьесе Станислава Вальковского “Комнаты” (лонг-лист “Новой уральской драмы”) герои готовы на убийство ради квадратных метров. Пожалуй, это одна из самых жестких

конкурсных пьес, где сделан акцент на то, как человека “заела среда”.

Чтобы окончательно не испортить себе карьеру, в козла отпущения превращают юного лейтенанта Ваню его коллеги-полицейские (“пьеса в трех картинах и на одном блокнотном листе” “Участковые, или Преодолевающая противодействие”, шорт-лист “Большой сцены”, автор Виталий Королев). Действие построено в ретроспективном ключе: участковый — старший лейтенант Сергей, обращаясь к зрителям, как бы оправдываясь, рассказывает о роковых событиях одного летнего дня, когда его напарник Ваня застрелил мальчика-инвалида из обеспеченной семьи. Монолог Сергея прерывается игровыми сценами, иллюстрирующими отдельные моменты событий. Становится ясно, что до этого мальчик-инвалид застрелил своего отца-бизнесмена и мать-актрису. Выстрел Вани спас жизнь Сергея, с которым они работали в паре. Но в результате проще было приписать Ване “превышение пределов необходимой обороны”. В сложном, но динамично построенном действии автором проанализирован механизм предательства. Он, этот механизм, оказывается простым как дыхание, и отсутствие романтических прикрас делает его особенно страшным.

Тема совести — предмет исследования в пьесе Алексея Макейчика “Стыд” (лонг-лист “Камерной сцены”). Основные антагонисты: внутренне честный, хотя и побывавший в колонии, пятнадцатилетний Антон и малолетний подлец, его ровесник, сын завуча Игорь. Взрослые (педагоги и методисты) тоже вовлечены в их драматический конфликт, но побеждает более сильная в административном плане “партия” Игоря, который умело подставляет Антона и перед обществом, и перед любимой девушкой. Закон справедливости и здесь не срабатывает.

О процессе социализации молодого человека в мире, устроенном таким образом, можно сказать словами Бургомистра из

<sup>1</sup> Опубликована в этом номере, с. 74.

“Обыкновенного чуда”: “Возможно, это и не подвиг, но что-то героическое в этом есть”. Как следствие, нежелание взрослеть, брать на себя ответственность не то что за окружающих, но и за свою собственную жизнь. И это тоже одна из составляющих сложного диагноза сегодняшнего российского общества.

В буквальном смысле отказывается выходить в мир тридцатилетний Вадим из пьесы “Темная комната” Паши Касильяс (лонг-лист “Большой сцены”). Придурковато инфантильны и великовозрастные герои Александра Демченко из комедии “Я, мой муж, любовник, труп” (вторая премия “Большой сцены”). Жанр обозначен как “комедия положений или что-то типа того” (тоже по-своему симптоматично). Девизом их жизни вполне может быть фраза “труп не труп, а жизнь продолжается и чаю хочется”. Но в целом вещь легкая, не скатывающаяся в черную комедию, динамичная, смешная. Узнаваемы типажи: девушка Люба, решающая свою судьбу с помощью экстрасенса, ее любовник и муж, оба полицейские, большие любители “налиться водкой по самые кокарды”.

В очень своеобразной по замыслу и воплощению пьесе “Диван” Натальи Гапоновой<sup>1</sup> (лонг-лист “Большой сцены”) зачином действия тоже становится по-детски нелепый каприз главной героини Наташи купить своей четырехлетней племяннице Малой, которая приезжает к ней “на майские”, новый диван. А та, как и обозначено в списке действующих лиц, “выбирает только дорогие диваны”. Та-

ким образом “диван за 50 тысяч”, взятый в рассрочку, становится осью абсурдного повествования. На него приходят посмотреть родственники, друзья и соседи, из-за него ругаются судьбы и репутации. Здесь слышна переключка с популярной пьесой французского драматурга Ясмин Реза “Арт”, где один из трех друзей покупает за большие деньги картину, выкрашенную белой краской. Только у Гапоновой вместо предмета искусства, задающего все же определенный уровень конфликта и дискуссии, фетиш общества потребления куда более приземленный. Но надежда есть: пройдя через все “диванные” перипетии, главная героиня осознает, что любовь и здоровые человеческие взаимоотношения куда важнее “статусных” стереотипов.

Оригинальна по конструкции пьеса в монологах Ксении Жуковой “Приходи на день рождения” (шорт-лист “Большой сцены”), где на коллективное празднование дня рождения собрали странных одиноких женщин. Как и в романе “10 негрятят” Агаты Кристи, к финалу выясняется, что однажды все они совершили поступки, которые не попали под уголовную ответственность, но были не менее жестоки, чем настоящие убийства или насилие. Еще одна пьеса Жуковой, “Шарик”, вошла в шорт-лист “Камерной сцены”. Это написанная совсем в другом ключе и другой стилистике история из жизни современных подростков. Главным героям по 14 лет и они переживают первый опыт любви и предательства.

## Отцы, дети, сестры-дочери

Тема непростых семейных отношений, а то и полного их распада на уровне самых близких, кровных родственников — одна из доминирующих тем лонг-листа этого сезона “Евразии”.

В пьесе “Царствие небесное” Максима Козырева (лонг-лист “Большой сцены”) старики-супруги так давно не видели бросившего их сына, что далеко не сразу способны раскусить самозванца Михаила, решившего обрести в их лице родителей. Причем последним движет не столько корыстный интерес, сколько потребность в родственном тепле.

Трем почти чеховским сестрам семидесяти с лишним лет (“Сталинка” Олеси Балабушко, лонг-лист “Большой сцены”), для того чтобы разобратся друг с другом и с наследством — большой квартирой отца-акаде-

мика в центре Киева, становится просто необходимо посторонний человек — Сергей Приходько, студент, соцработник, агитатор, 22 лет. В свою очередь они, как парки, становятся модераторами его судьбы. Тотально не способна не то что понять, просто нормально выслушать свою взрослую дочь Валентина Петровна (“Соленые грибы” Ольги Араповой, шорт-лист “Камерной сцены”). Лишь отъезд в другую страну и предстоящая долгая разлука заставляет двух сорокалетних сестер-двойняшек наладить нормальные родственные отношения (“Настежь” Амалии Мокрушиной, лонг-лист “Камерной сцены”). Всю жизнь пишет письма несуществующему сыну Старик в пьесе “Сантехник Володи” Екатерины Точанской (лонг-лист “Камерной сцены”), не замечая любви и преданности дочери.

<sup>1</sup> См. с. 87.

Трагедия ребенка, которому так и не дал до конца повзрослеть и самореализоваться деспотичный родитель, хорошо разработана как в драматургии, так и в литературе. Финалисты “Евразии” решают ее по-разному. Игорь Витренко в пьесе “Сестры-дочери” (шорт-лист “Камерной сцены”) выстраивает аж тройственную парадигму. В видеописьмах двух сестер друг другу разворачивается трагедия семьи, где деспотичная мать заставила обеих дочек воплотить свою неосуществленную мечту — поступить в пединститут. В результате — две не самым лучшим образом сложившиеся судьбы и жажда мести всему миру у старшей сестры, которая косвенно приводит к смерти ее мужа. Рецепт “правильной” жизни дает сестра младшая, которая считает, что нужно снова научиться задавать миру правильные “детские вопросы”, потому что в день, когда они кончаются, начинается “омертвление”.

Светлана Баженова в пьесе “Как Зоя гусей кормила”<sup>1</sup> (первая премия “Новой уральской драмы”) в классический дуэт — престарелая мать Зоя (около ста лет) и ее великовозрастный сын Владимир (около шестидесяти) вводит девицу Женю. Этот “капсюль-детонатор” действия специально вывез из деревни друг (а на деле злой гений семьи) с говорящей фамилией Плоцкий. Диалоги сделаны с большим юмором, здесь есть где разыграться артистам и продемонстрировать весь свой диапазон. Характеры героев раскрываются постепенно, и от комических сцен действие приходит к трагическому финалу. Владимир, теряющий в результате интриг Плоцкого Женю, тихо умирает. А Зоя, которая еще в сорок лет “ради сына похоронила себя как женщина”, продолжает существовать. О ней заботится услужливый Плоцкий, чья зависть в совокупности с деспотичным материнским “самопожертвованием” Зои значительно укоротили жизнь главного героя.

Более жизнестойчива, чем Владимир, Елена Семеновна, пенсионерка, героиня пьесы Виктора Тетерина “Дом под снос” (вторая премия “Камерной сцены”). Сын пропал, взяв последние деньги. Дом, когда-то собственноручно выстроенный любимым, но покойным мужем, скоро снесут. Хорошо, что есть преданный друг, любивший ее всю жизнь, — водитель Валерий, обладающий благородством Фредерика Маро из “Воспитания чувств” Флобера. Вся пьеса — “хроника пикирующего бомбардировщика”, тяжелое прощание главной героини с про-

шлой жизнью. Должен случиться (и случается) Большой взрыв (пожар), в результате которого, однако, рождается новая вселенная. Елена находит силы для следующего жизненного этапа.

А вот мальчик-подросток из пронзительной и страшной монопьесы “Счастье” Алексея Зайцева (третья премия “Камерной сцены”) таких сил в себе не находит. Свой монолог Даня по кличке Бомжонк, сын уборщицы и отца-алкоголика, произносит в больнице, где “лечат тех, кто с собой покончить пытался”. И ясно, что его попытка суицида повторится. В монологе мальчика с устрашающей точностью воспроизведен тот невыносимо трагичный в своей наивности механизм самозащиты, к которому прибегает ребенок, чтобы не дойти до самого надежного убежища от жизненных невзгод — смерти. Когда уже не спасает мир книжных сказок и когда находишь себе на пути к “освобождению” самых красивых проводников, таких как Курт Кобейн. Очень верно, что точкой принятия рокового решения становится самый светлый момент жизни Дани, когда к нему как к человеку отнесся учитель литературы: напоил чаем и пригласил послушать, как его сын играет на скрипке.

Впрочем, не всегда для подросткового суицида нужны невыносимые жизненные условия. В пьесе Татьяны Ермишиной “Даниловы” (лонг-лист “Камерной сцены”), где один брат торгует наркотиками, а второй пытается покончить жизнь самоубийством, внешние материальные показатели семьи вполне благополучны.

Своеобразный анализ неблагополучной среды сделан в пьесе “Нарки” Дениса Попова (шорт-лист “Камерной сцены”). Один день из жизни этой странно подобравшейся компании дает достоверные психологические портреты совершенно разных “молодых парней”: участник чеченской войны Седой; начитанный и витиевато изъясняющийся Чашкин, пишущий на стене стихи и цитирующий Бориса Рыжего; Мелкаш, у которого трудноопределимая, но “никому не известная травма”.

Кульминация конфликта между поколениями “отцов и детей” — “Мизантроп” Алексея Житковского (первая премия “Камерной сцены”). Выяснения отношений на тему “кто виноват”, “что делать” и “кто за все ответит” происходят в подвале пустой дачи, где интеллигентный мужчина средних лет Вяземский (он же Лазарев) приковал к стене на цепь атлетически сложенного сту-

<sup>1</sup> См. с. 46.

дента колледжа Павла Разумова 19 лет. Первый считает, что последний “та мелкая сошка, с которой начинается все зло мира”. Постепенно мотивировки становятся более конкретными. “Я ненавижу себя, — говорит Вяземский-Лазарев, — но отвечать будешь ты”. Он будто та чайка из стихотворения Фета, которое надлежит выучить пленнику, “держат стихи чуждой, запредельной зачерпнуть”. Стать таким же наглым и сильным, каким был на воле этот самый Павел, походя его обидевший. Попытаться приобщиться к касте победителей, которой всю жизнь завидовал. С другой стороны, пытаюсь насильно образовать Разумова (учит его высшей математике, манерам, заставляет слушать Малера и запоминать наизусть Фета), Вяземский-Лазарев как бы пытается слиться с ним, подняв Павла до своего уровня. Потому что, конечно, дело в установлении Подобия, попытке стать тем самым Другим, “который для тебя ад”. Но это и некий суррогат признания, возможности если уж не уважать, то хотя бы немного понять друг друга. Ведь на деле выясняется, что от перемены мест слагаемых сумма и в жизни не очень-то и меняется: неважно, кто сверху, кто снизу. Насильник и жертва по-своему несчастны, и корень зла не во внешнем мире, не в Другом,

а внутри тебя самого.

Психология женщины-насильника анатомирована в пьесе Таисии Шипицыной “Кукушка” (лонг-лист “Большой сцены”). Оторва Маша готова разрушить уже сложившуюся без нее жизнь мужа-инвалида, на которого к тому же бросила малолетнюю дочь. Ее останавливают в тот момент, когда она пытается отвезти бывшего супруга к метро просить милостыню.

Интересно, что различными “социальными дефектами” в ряде пьес награждены положительные герои, способные по-настоящему любить. Такие как Карабан — Придурок лагерный (“Цыганская игла” Маши Канторович, шорт-лист “Новой уральской драмы”), смахивающий на крысенка хулиган из неблагополучной семьи Глеб (“Крапива и жимолость” Аси Сойкиной, шорт-лист той же номинации). Или сиделка-гастарбайтер Светлана Анатольевна из пьесы “Люстра” Карины Шебелян (шорт-лист “Большой сцены”). Она единственная, кто сохранил теплое чувство к своему подопечному — парализованному сыну когда-то известного хоккеиста Домина, и единственная, кто пытается восстановить связь между сыном и его кумиром отцом, давно оставившим семью и благополучно живущим в Европе.

## Откуда приходит новый герой?

Анализируя болевые точки общества, авторы из лонг-листа “Евразии” находят не только необычные ракурсы, но и повод для оптимизма, и новые характерные типажи. Ведь далеко не все так уж беспросветно во вверенном им королевстве. Иногда положительный герой в прямом смысле приходит из леса. Как Лилио и Вилио в комедии “Эльфы” Иосифа Рыбакова (лонг-лист “Большой сцены”). Они отнюдь не сказочные персонажи, а двадцатилетние парни — ролевики, чьи ценности и жизненная модель противопоставлены быдловатому миру “нормальных” взрослых, где и клички-то говорящие — Колянч, Копченый и Капуста. Двадцатисемилетние Красный и Белый из пьесы “Полный юнайтед” Сергея Давыдова (лонг-лист “Большой сцены”) — тоже “байкеры, панки, ролевики, на все руки мастера”. Можно предположить, что клички в данном случае не случайны, а выполняют функцию “мировоззренческой маркировки”. Сейчас Красный и Белый по одну сторону баррикад, они еще подростками “слушали панк-рок, читали Керуака и мечтали изменить мир” и до сих пор находятся в антагонизме с досто-

верно выведенным в тексте миром “аккуратных молодых старичков”, которым “все надо цивилично, все... как на картинках, чтоб не как у всех, но чтоб и не выделяться”. Которые вроде движутся все “бочком-бочком”, но отлично знают, как прогнуть под себя окружающую их реальность.

Таких “знающих” вывела в своей пьесе “В душе хороший человек”, отмеченной на прошлогодней “Евразии”, Светлана Баженова, ухватив новый, недавно появившийся типаж — эдаких хипстерского разлива Бонни и Клайда. Список жизненных приоритетов брата и сестры Аленки и Андрюшки, написанный мелом на стене, дается сразу после списка действующих лиц. Здесь и айфоны-айпады, и велосипед, и отпуск в Вене “в том отеле, который мы видели по телевизору”, и мечта получить Пулитцеровскую премию, и намерение “удачно выйти замуж за умного, богатого и талантливого человека, можно даже за старого и некрасивого” (Аленка). Казалось бы, обычные амбициозные двадцатилетние. Но по мере раскручивания действия они превращаются в настоящих бесов, которые не просто цинично ис-



пользуют влюбленных в них людей, но еще и издеваются над доверчивыми “лохами”. До прямого убийства ради “больших целей” остается полшага, хотя по ощущениям и числу смертей вокруг Андрея и Аленки грань эта молодыми людьми уже пройдена.

В пьесе Даниила Дресвянникова “Митинг” (шорт-лист “Камерной сцены”) еще один “современный полухипстер” Гена решает свою судьбу и судьбу страны, сидя в витрине модного кафе с “косящим под пролетария” Пашей. Пока недоделанные “революционеры” заняты только разговорами, но в финале запущенная в витрину пивная кружка разбивает-таки стекло, будто выпускающая “вихри враждебные” наружу.

Последовательно, один за другим скидывает с себя ложные стереотипы “обывательско-обувательского” взрослого мира двадцатитрехлетний Саша, герой пьесы “Кофейный блюз” Алексея Зайцева<sup>1</sup> (шорт-лист “Большой сцены”). Эта вторая вещь автора в лонг-листе свидетельствует о крепких профессиональных навыках и широком диапазоне. Герой пьесы, молодой юрист, мечтающий о карьере блюзового музыканта и всем напиткам на свете предпочитающий кофе, уходит из фирмы, где хотели, чтобы он “превратился в злобную крысу с большим скользким хвостом”, и на все сбережения покупает гитару “Гибсон”. Немедленно его оставляет девушка, потому что “Ксанка хотела загранку”. Предаёт друг-музыкант ради перспектив играть в раскрученной группе “Розовый айфон”, хозяин выгоняет с квартиры, потому что “писатели, художники, музыканты” все “паразиты и отбросы общества”, годные только на “пьянки-гулянки”. Заметим, что Игорь всегда “оскорбительно трезв” и находит в себе силы не предать свою мечту об искусстве.

Побег на волю из секс-шопа устраивают и героини блестящей “производственной мелодрамы” Анны Батуриной (“Магазин здоровья”, шорт-лист “Новой уральской драмы”). Пьеса из жизни продавцов-консультантов, несчастных статистов мира капитала Умкина и Юли-Жюстин, лишенных даже оклада и работающих за процент от выручки, получилась настоящей комедией. Со смешными и динамичными (но при этом вовсе не

лишенными социального подтекста) диалогами, остроумно придуманными сценами. Верно схвачены типажи. Узнаваем владелец магазина Дьячков Антон Сергеевич, который, по его словам, не просто мучает подчиненных штрафами, но “заставляет выходить из зоны комфорта” и, следуя дорогостоящим советам бизнес-гуру, на полном серьезе предлагает устроить в магазине мастер-класс на тему “секс-игрушки своими руками”. Его протеже Валентина Мокрицына, сразу попавшая в начальники, разговаривает преимущественно “продающими маркетинговыми фразами” типа: “Вуманизер — бесценная инвестиция в твое будущее! Экономия на психотерапевте и пластическом хирурге!” Сохранить себя в этом мире корпоративного марзма дело непростое. И искренне радуешься, когда, уволившись, консультант Умкин “подхватывает Жюстин на руки и несет к себе в съемную комнату на другом конце города”.

Исключительно вопросом исследования любви занимается Роман Козырчиков в пьесе “Я — Жюстин” (шорт-лист “Новой уральской драмы”). Здесь нет актов, есть “главы”, что безусловно настраивает восприятие на определенный лад. Кроме того, отдельные фрагменты внутреннего монолога (а точнее, стиховедия) главного героя являются, по сути, стихотворениями в прозе. И такая форма вполне оправданна предметом: первая любовь, вымышленная и идеальная, шквал случайных связей в периоды отчаянья, больное, но уже настоящее и зрелое чувство — разговор на такие темы требует особого языка.

Еще одна трагедия любви разыгрывается в драме “Коленька” (Майя Плотникова, лонг-лист “Камерной сцены”) на фоне только что закончившейся Великой Отечественной войны. Классический любовный треугольник — Соня, влюбленная в Пашу, Паша, влюбленный в Анну — усложняется тем, что последняя хранит верность своему мужу, пропавшему без вести на фронте старшему брату Павла — Коленьке. Его письма каждый вечер читают в доме, и он превращается в лучезарного Идеального Героя. В конце концов, Паша, неспособный существовать без Анны, кончает жизнь самоубийством.

## Театр или жизнь?

Традиционно не обошлось в лонг-листе “Евразии” без пьес о театре. Две из них, оставшиеся за бортом шорт-листа, своеобраз-

ные зарисовки самой сущности актерской природы. Эскизные, но не лишённые определенной глубины обобщений. Одноактная

<sup>1</sup> См. с. 61.

пьеса Виктории Дергачевой “Главная роль” (лонг “Новой уральской драмы”) представляет собой диалог, происходящий во время спектакля за кулисами между героями, обозначенными как Он и Она. Она презентует себя как “актрису с большой буквы А”. Он, как выясняется, написал ту пьесу, где Она играет. И хотя перед нами вроде бы разворачивается история любви, ясно, что для обоих нет ничего в жизни важнее сцены. Даже если твоя главная роль заключается в словах “кушать подано”.

Пьесу “Движение” Андрея Бикетова (лонг “Камерной сцены”), где действуют три героя — Питер, Сценограф и Вера, можно назвать пьесой-аллегорией. Тут вполне позволительна трактовка, что и Вера, и Сценограф не столько реальные люди, сколько внутренние голоса Питера, олицетворяющие те универсальные силы, которые движут любым артистом.

И наконец, комедия в двух актах “Не театр” Алексея (Александровича) Иванова (шорт-лист “Большой сцены”). Завершить наш обзор кратким анализом этого монументального полотна, насчитывающего в объеме около трех авторских листов, представляется вполне резонным. Здесь состояние сегодняшнего российского общества остроумно диагностируется через призму известной сентенции “весь мир — театр”. Чтобы совсем “не одичать без зрителя” и сделать театр популярным, главреж провинциальной труппы Тихонов ищет новые пути и формы (впрочем, постоянно “перестраивается”, и приспособливаться приходится всем вокруг). Самый очевидный способ на поверхности: “Смешать голых актрис, нетрадиционные половые отношения и мат, добавить алкоголя и пошлого юмора по вкусу и подать это под соусом запрещенного зарубежного автора, желательно самоубийцы, который под всем этим непотребством скрывал ранимую душу эстета и мизантропа”.

Дальше последуют гранты и фестивальная история. Но “кончиться этот разгул искусства может только тюрьмой, потому что когда народу надоест смотреть на то, как усталые артисты пьют и спят друг с другом, наступит закономерный мордобой”. Поэтому Тихонов выбирает другой путь. Суть проекта доступно объясняет присланная из телередакции молоденькая журналистка Настя, которая “копает глубоко, пока не появится правда”, но в театре первый раз: “Это реалити-шоу, которое будет транслироваться по городскому телевидению... Мы про-

ведем кастинг среди населения, чтобы отобрать новых артистов. Потом новички вместе с вами будут ставить спектакль. Репетиции будут проходить в форме конкурсов или испытаний, по результатам которых проигравших отсеют. Весь процесс будет записываться на видеорекамеры, которые мы установим на сцене”.

Через отношение к этому нововведению “корифеи сцены” и простые горожане, пришедшие на кастинг, раскрывают себя в меру своих человеческих и профессиональных качеств. Дискуссия о путях создания нового театра разгорается. Кого-то из “рабов Мельпомены” серьезные вопросы вообще не волнуют. Действительно, какой в них смысл, если едва “ты прыгнешь выше своей головы, то обязательно упрешься в задницу коллеги сверху”?

Влюбленная в театр зрительница Ирина призывает: “Ставьте классику, тянитесь к ней и помогайте постигать ее зрителю. Не надо новаторства и оригинального взгляда. До вас Шекспира ставили много сотен лет, а вам важно выделиться из этого ряда, поставить не так, как все. Не надо! Мы-то, зрители, ничего этого не видели и не знаем, мы смотрим первый раз в жизни. Почему я должна вместо великой пьесы видеть ваши жалкие интерпретации?”

Главный антагонист “духовного босяка” Тихонова пожилой артист Борис Гончаров стоит на позициях “высокого служения”. Ему всегда “почему-то в этом зале... хочется заняться тихим поиском истины, отложить все суетные мысли и присоединиться к великим в их героическом труде — кристаллизации человеческого в человеке”. “Зачем я вам? Для полноты морального злорадства?” — спрашивает Гончаров Тихонова, предлагающего ему остаться в шоу. Но реформатор только в нем и видит единомышленника: “Мы с вами из одного мира, — говорит главреж, — из глубин духа. И с кем еще нам воевать, кому доказывать что-то как не друг другу? Это честная борьба, кто кого переубедит. Без вас я этого так и не узнаю”.

Диалоги в пьесе острые, хлесткие, сюжетные пути изобретательные, список активных действующих героев насчитывает 16 человек. Реальные истории переплетаются с театральными так тесно, что трудно проследить, где кончается одно и начинается другое. В результате возникает объемная картина (которую порой все же хочется сделать более компактной), работающая по схеме сообщающихся сосудов. Предметом художественного

<sup>1</sup> Соглашаясь с мнением критика об этой пьесе, сообщаем, что по предложению редакции автор работает над новым, сокращенным вариантом, который мы предполагаем опубликовать в следующем номере. (Ред.)

исследования становится закулисная жизнь как театра, так и города, во всем многообразии их связей, вплоть до функционирования хозяйственных механизмов. Ближе к финалу мэра города Коркин, аферист и пьяница, вызвавшийся под новый театр дать новое здание, закладывает старое банку, а с вырученными деньгами пытается сбежать на Кайманы. Его охранник Василий, которого “в спецназе учили смотреть на жизнь позитивно”, намеревается написать пьесу о театре.

Юная Настя, подвизающаяся в журналистике с двенадцати лет, решает рожать. А общее настроение резюмирует семидесятирехлетняя актриса Зелинская: “Театр не умрет. Он возродится как всегда. Страхнет шелуху теорий и экспериментов и пойдет дальше”. Главное — играть и жить азартно, с полной самоотдачей. Иначе получится так, что то, “чем вы сейчас занимаетесь, не имеет ни к настоящему театру, ни к реальной жизни никакого отношения”.

## Фестиваль класса “земля — воздух”

*После окончания XIX международного театрального фестиваля современной драматургии “Коляда-Plays” ленты в соцсетях еще больше недели пестрели яркими фотографиями, словами благодарности и искренними сожалениями о том, что все так быстро закончилось. Опять не хватило десяти театральных дней, насыщенных под завязку просмотрами, обсуждениями, презентациями книг, самым тесным общением. Тридцать театров, более четырехсот участников. География от казахской Акмолы и заполярного Норильска до Сербии и Польши. Полные залы на офф-программе, где “Коляда-театр” щедро делился наработанным за театральный сезон 2014—2015: здесь и эпичный “Ричард III”, и камерные “Уроки сердца” по пьесе Ирины Васильковской<sup>1</sup>. Читали самые свежие пьесы. Смотрели на спецпоказе фильм “Ангелы революции” Алексея Федорченко, взявший на “Кинотавре” главный приз “За режиссуру”, где были задействованы многие актеры “Коляда-театра”, а премьер Олег Ягодин сыграл одну из ведущих ролей. Словом, воздух вокруг был наэлектризован творчеством: дышать не надыхаться.*

## Между Гран-при и “Творческим ростом”

Возможность “получить дозу эмоций и знаний для нового сезона” отмечали все участники фестиваля. Особенно из небольших городов и отдаленных от театральных столиц территорий. Показательна “энергетическая дуга” между двумя наградами “Коляда-Plays”-2015: Гран-при фестиваля и спецпризом “За творческий рост”.

Первый получил польский театр Стефана Ярача за спектакль Рафала Сабара “Уроки сердца” (по двум пьесам Ирины Васильковской “Уроки сердца” и “Март”<sup>2</sup>). Самым старым театром города Лодзь, всегда отличавшимся стремлением говорить о современности, был продемонстрирован высокий профессиональный уровень европейской сцены, где тщательно выверено все, от элементов костюма до лаконичной и оригинальной сценографии. В спектакле значимы мельчайшие детали: даже туфли, которые то сбрасывает, то пытается надеть одна из героинь первой новеллы Лариса (Матильда Пашенко), даже взмахи ресниц существенны. Поражает уровень преображения актрисы Милены Лисецкой, исполняющей две ведущие материнские

роли в обеих пьесах. И до искушенного зрителя не сразу доходит, что он видит одну и ту же актрису. Критик, профессор Уральского федерального университета Леонид Быков отметил “контрапунктное единство бытового и театрального, возможность дышать одновременно воздухом и театра, и жизни”. При том что сама постановка является редкой по точности диагностикой “острой сердечной недостаточности”, размышлением о даре любви, который всегда редок.

Если Гран-при вручается каждый год, то приз “За творческий рост” на “Коляда-Plays” был учрежден впервые. Он призван зафиксировать одну из главных тенденций фестиваля: показать, как благодатно обмен передовым театральным опытом сказывается на провинциальных труппах. Награды удостоился Акмолинский областной русский драматический театр г. Кокшетау (Казахстан) за спектакль “Курица” по пьесе Николая Коляды, режиссер Ольга Луцива. И критики, работающие на фестивале (каждое утро начиналось с обсуждения увиденных вчера спектаклей), и члены жюри единодушно от-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 4, 2013 г. (Здесь и далее прим. ред.)

<sup>2</sup> Там же. № 4, 2014 г.

метили небывалый качественный скачок, произошедший с труппой буквально за один год, с прошлого “Коляда-Plays”. Историю из жизни провинциальных актеров, трагифарс с адюльтером в пространстве убогой общажной комнаты, артисты превратили в захватывающее действие, виртуозно использовав филигранный, тончайший, многомерный прием “отстранения приема”. Когда каждый артист, ведя роль, одновременно (точнее, попеременно, пунктирно на протяжении спектакля) играет и себя-человека, и “себя, играющего в жизни как на сцене”, и “себя, одергивающего того, кто так плохо (завирательно) играет себя в жизни, как на сцене”. Причем артисты признавались, что “разойтись на полную катушку” смогли только здесь, в Екатеринбурге, на “святой” для них сцене “Коляда-театра”. И все говорит о том, что столь радикальные подвиги в театральном мышлении заложены в прошлом году на внеконкурсном показе спектакля Николая Коляды “Слуга двух господ”, где прием “отстранения приема” — основной, хулиганство граничит с гениальностью, а безудержная вакханалия математически точно выстроена. И приз “За творческий рост” в таком аспекте ценен ничуть не меньше, чем Гран-при.

В интервью “Театральной газете”, которая подробно освещала каждый день фестиваля, режиссер театра Ольга Луцива сказала: “Мы приезжаем, как вампиры, подпитываемся энергетикой, смотрим как можно больше спектаклей “Коляда-театра”. Самое главное для нас — просто приехать сюда, получить дозу эмоций для нового сезона, чтобы публике в Казахстане передать ее через свою игру. В том соку вариться очень сложно, нужен воздух. Для нас фестиваль — это воздух. И сейчас впечатления более сильные, чем в прошлом году. Мы приехали, сразу с поезда попали на “Ричарда III”. Все бросили, не ели, не пили, заселились в гостиницу и побе-

жали на спектакль. Я порадовалась за своих артистов, которые, конечно, были в шоке. Они сначала плакали, потом смеялись, им хочется работать так же. Мы много ездим по другим городам, но нигде, ни в одном городе России, Казахстана нет такого фестиваля. Нигде мы не получали такого заряда, как здесь. Здесь нет пафоса, помпезности. Есть душа, есть настроение, есть фанаты своего дела, которым мы благодарны и хотим быть такими же. Урал, рок и Коляда — все это нам очень близко по духу”.

Наверное поэтому перспективный режиссер Павел Зорин из Ижевска, блеснувший на прошлом фестивале спектаклем “Колбаса. Фрагменты”, участвовавшим впоследствии в программе “Маска Плюс” национальной “Золотой маски”, не расстроился, что ни один из привезенных им проектов в этом году призами отмечен не был.

«“Колбасу. Фрагменты” по пьесе нашего земляка Валерия Шергина<sup>1</sup> мы делали совместно с молодежным театром “Les Partisans”, — сказал он. — В этот раз я привез два других коллектива: Театр-студию ИРЗ со спектаклем “Тихий шорох уходящих шагов” по пьесе Дмитрия Богославского<sup>2</sup> и Государственный национальный театр Удмуртской Республики с “Детектором лжи” по одноименной пьесе Василия Сигарева. Он идет на удмуртском языке с синхронным переводом, но важен уже сам факт того, что наши театры взялись за современную новую драматургию. Это большой шаг вперед в развитии. В первую очередь нам нужен опыт. Хорошо, что сюда из Ижевска приехала большая делегация — 22 человека. Посмотрят спектакли Коляды, конкурсные спектакли, и, думаю, у них расширится сознание. Поймут, что театр может быть не только деревенско-колоритный с узкой направленностью, а чем-то более сложным по языку и драматургии».

### “Лидеры продаж”

Какие всходы на будущий год дадут нынешние уроки — покажет следующий фестиваль. Но уже сейчас Гран-при, этот “мастер-класс по европейскому театру”, в очередной раз доказал, что молодая уральская драматургия способна выдерживать самые серьезные испытания профессиональной режиссурой. Вообще, так уж повелось, что у каждого “Коляда-Plays” есть свой “лидер продаж” среди драматургов. В прошлый раз им

стала Ярослава Пулинович, в этом году — ученица Николая Коляды Ирина Васьковская. В афише фестиваля, включая офф-программу, семь спектаклей по ее произведениям, два из них — инсценировки, три — по оригинальным пьесам, два написаны в соавторстве. По замечанию московского театрального критика Натальи Шаинян: “У Ирины тонкая, умная драматургия, хорошо выписанные характеры и то чувство юмора, без

<sup>1</sup> Там же. № 2, 2012 г.

<sup>2</sup> Там же. № 1, 2013 г.

которого успех сегодня вряд ли возможен. Тексты ее обладают универсальным характером и хорошо воспринимаются за границей России”.

Приз “За лучшую сценографию” тоже достался спектаклю по пьесе Васьковской “Платонов. Две истории”. Жюри высоко оценило работу театрального художника Владимира Кравцева. Надо сказать, что, несмотря на мнение отдельных критиков о несценичности прозы Платонова, постановка по двум его рассказам “Фро” и “Третий сын” (режиссер Дмитрий Зимин, проект “Молодой театр” Свердловского академического театра драмы) получилась крайне интересной, объединяющей в гармоничном единстве инсценировку, режиссуру, сценографию, музыкальное оформление, актерскую игру. В общей палитре спектакля звук падающей в жестяное ведро одиночной капли важен наравне с паровозным гудком. За фактурой натуральных шпал, лежащих на сцене, не теряется тюбик кроваво-красной помады. И косой ее след на личике Фро (Анастасия Каткова) превращается для зрителя в бесконечный моток красной бечевки, который из детской забавы — игры-путаницы — растягивается в пятиконечную звезду, опускаясь на железные костыли, вбитые в портрет писателя почти в финале. В спектакле уловлен и передан дух прозы Платонова и той эпохи, где люди под звуки паровозных гудков рождались не для тихого семейного счастья, а для подвига и великой цели.

Знаменитый платоновский котлован на сцене тоже есть. Он превращается то в могилу, то в производственный ад, то в светоносное место, откуда извлекаются самые дорогие воспоминания детства, то в черный провал, на чистом отменяющий изображаемую реальность, как черный квадрат на картине Дали “Раскрашенные удовольствия”. И когда над головами тех, кто гипотетически в этом котловане и сгинул, перебрав все свои жизненно-железные костыли, в последний раз соединяют провода, из репродуктора звучит песня Юрия Шевчука. Совсем не из этого времени, она оказывается к месту, добавляя неожиданный, но верный штрих к общей картине преемственности поколений. Попытка установить связь с теми, кто был до нас, почувствовать вот эту мертвую глину котлована, из которой снова рождается живый цветок, — состоялась.

Еще в одной фестивальной награде прослеживается “васьковский след”. Диплом и специальное упоминание жюри “За яркое воплощение современной драматургии” по-

лучил Серовский театр драмы имени А.П. Чехова за спектакли по пьесе Анны Батуриной “Фронтвичка” и инсценировке Ирины Васьковской “Черная курица”. Последняя постановка интересна как добротный, легкий и веселый спектакль для подростков, каких сейчас крайне мало на театральных подмостках. Действие фантастической повести Антония Погорельского “Черная курица, или Подземные жители” переносится в XXI век, в кадетское училище, где происходит взросление главного героя Александра Плеханова (Алексей Наволоков), который должен понять, что есть ценности, которые делают из подростка мужчину и личность. Режиссер спектакля Родион Букаев сам в детстве прошел через суворовское училище, так что тема оказалась ему близка. Хочется отметить и художника-постановщика Алексея Унесихина, благодаря которому сосуществование на сцене двух измерений, “реального” и “сказочного”, получился не просто органичным, но по-настоящему волшебным.

Второй “лидер продаж” этого “Коляда-Plays” среди драматургов — Ярослава Пулинович. Именно за спектакль “Как я стал...” по ее одноименной пьесе Воронежский академический театр драмы им. А. Кольцова был удостоен приза “За лучший актерский ансамбль”. Режиссер Никита Рак ставил “новую драму”, пьесы Вырыпаева, Дурненкова в разных театрах России, так что его обращение к “необыкновенно обыкновенным” пьесам Пулинович не случайно. “Как я стал...” это дневник от первого лица, в котором наш современник размышляет о себе и о времени, размышляет откровенно, не стесняясь в формулировках. Оказавшись в зале, зритель становится действующим лицом — тем самым дневником, которому главный персонаж Саша (Евгений Баханов) доверяет свои воспоминания о произошедшем, задает вопросы, которые не дают ему спокойно жить дальше: почему все случилось именно так, мог ли он поступить иначе... И не превратиться в подлеца, строя отношения с окружающими его женщинами: влюбленной в него и потому беззащитной Машей (Алевтина Чернявская), ее мамой Ариной Аркадьевной (Надежда Леонова), первой своей любовью — холодной и расчетливой Майей (Мария Щербакова).

Ярослава Пулинович стала и автором пьесы, постановка которой “Господа Головлевы” в пермском ТЮЗе получила приз “За лучшую режиссерскую работу”. В данном случае речь идет не об инсценировке, сделанной по принципу “изложения”, а именно что об ориги-

нальном произведении, охватывающем лишь третью часть объема романа. Центральным персонажем становится совсем не Иудушка, а хозяйка семейства Арина Петровна (Елена Бычкова). “История семьи Головлевых трагична, но спектакль сделан без надрыва, — пишет в “Театральной газете” критик Елена Гецевич. — Так же как герои а капелла заводят народные песни — слаженно, негромко, так и повествование течет, унося нас все дальше и дальше, к развязке. Только иногда, как вспышка, прорвется крик да грянет Шнитке. Все артисты здесь на своих местах. Запоминается точный и ироничный Александр Красиков (“Иудушка” Порфирий), Евгений Замахев (Степка), Яков Рудаков (Павел) и другие

исполнители хорошо чувствуют своих персонажей и с ними “проживают” спектакль. Самая ответственная роль, конечно, досталась Елене Бычковой. И ей все удается: не только убедительно (без всякого грима) за три часа превратиться из девушки в старуху, но и стать за это время по-настоящему другим человеком, продемонстрировать весь диапазон женской природы”.

Жюри фестиваля и критики были удивительно единодушны в высокой оценке работы режиссера-постановщика, народного артиста РФ Михаила Скоморохова. Семейная драма в двух действиях свела вместе склонную к мезальянсу современную драматургию и классику русской литературы.

## Мужское и женское

Ранняя пьеса Николая Коляды “Сказка о мертвой царевне” в интерпретации молодого сербского театра (Центр культуры “ВУК Стефанович Караджич” в Белграде) объединила авангардную европейскую режиссуру, натуралистическую манеру игры, более свойственную кинематографу, чем театру, и жанровые законы притчи. Эффект получился настолько впечатляющим, что исполнительница роли Риммы Теодора Ристовски была удостоена приза “За лучшую женскую роль”. Хотя находились критики, упрекавшие актрису в излишней природной красоте, которая как бы вступает в противоречие с личной ее персонажа — опустившейся алкоголички среднего рода из серии “ни мужик, ни баба”. Но дело здесь вовсе не в фактурном подобии. Чтобы сохранить лаконичность высказывания, присущего притче, режиссер Наташа Радулович два акта исходника соединила в один, и доказала актуальность этой пьесы о самом дне жизни, сделав упор на ее глубинный мифологический пласт.

“Риммок”, священное чудовище, живущее при ветлечебнице с овчаркой Ланкой и ее щенками, изначально двулико, как Баба-Яга, как La Loba, “старая женщина-волк, обитающая в тайном месте, которое каждая из нас (женщин) знает в своей душе, но мало кто видел воочию”. Она жрица рождающей смерти, девушка-старуха, существо, обитающее на грани двух миров, там, “куда за поцелуем являются умершие и куда направляют свои молитвы живые”. Она стоит на страже между рациональным миром и миром мифа. И как пишет цитируемая в этом абзаце Кларисса Эстес: “Эта страна между двух миров — то непостижимое место, которое все мы узнаем, единожды ощутив, но его

подробности ускользают и облик меняется, едва мы пробуем их удержать, за исключением тех случаев, когда мы обращаемся к поэзии, музыке, танцу или сказке... Это не пустота, а скорее обитель призрачных существ, где все уже существует и в то же время еще не существует, где тени вещественны, а вещество прозрачно”. Такое виденье (или виденье) возможно только в точке перехода, помеченной близкой смертью, которую драматург Николай Коляда зафиксировал, режиссер Наташа Радулович поняла, а Теодора Ристовски сумела воплотить в одном из самых удивительных образов Риммы, которые доводилось видеть театралам, поклонникам этой пронзительно трагической пьесы.

Если развитие образа, получившего “Лучшую женскую роль”, шло от частного случая к глобальным архетипическим обобщениям, то актерская работа, удостоенная награды “Лучшая мужская роль” строилась кардинально иначе. Этот приз получил кишиневец Дмитрий Дубина, артист Молодежного драматического “Театра с улицы Роз” за моноспектакль-исповедь “Верните мне мою жизнь, пожалуйста” по двум пьесам Андрея Крупина “Луна и трансформер” и “Как я украл айфон 4s”. В первом акте спектакля, представленном мастером искусств Республики Молдова Юрием Хармелиным, герою Дмитрия девять лет, во втором пятнадцать. Артист работает на сцене практически без прикрытия — ни музыки, ни спецэффектов. Единственное: в первой части действие происходит в полной темноте, освещаемой вспышками спичек, которые жжет главный герой. Дубина идет от общего к частному: добивается максимального приближения к правдоподобию, ищет мельчайшие подробности для

верной передачи психофизиологического портрета своего взрослеющего героя. Может быть, кое-где даже слишком скрупулезно и

натуралистично. Ведь порой, как говорил Делакруа, важнее “написать блеск сабли, а не саблю”.

## Дети+

Приз “Лучший детский спектакль” получила постановка по пьесе Светланы Баженовой “Иван-Царевич и Серый Волк”, родного для автора “ТОП-театра”, который является сейчас единственным частным молодым экспериментальным театром Омска. Режиссер и актер, студент Щепкинского училища Ярослав Максименко ставит довольно смелый опыт, развивая идею Мольера о расширении зрительской функции. Он предлагает залу на свое усмотрение выбрать главного героя: Кошечу Бессмертного, Серого Волка, Шамаханскую царицу. Проголосовать можно не только словами, но и действием, приняв участие в соревновании между “фан-клубами” персонажей. Таким образом, спектакль может иметь 18 вариантов развития. Даже на утреннем и дневном фестивальных показах каждый раз инсценировка выглядела по-новому. Жюри и критики в единодушном порыве воздали должное и качеству исходного материала, и его остроумному сценическому воплощению. Всех без исключения покорила мобильная сценография, представляющая собой систему канатов, которые легко превращались то в заколдованный лес, то в царство Кошечу, то в качели, на которых артисты смело вылетали непосредственно в пространство зрительного зала.

“Коляда-Plays” в этом году вообще повезло на хорошие детские спектакли. Современным театральным языком порадовала постановка “Морозко” молодежного театра “Ангажемент” (Тюмень). Режиссер Денис Юдин и художник Алексей Паненков прекрасно уловили интонацию забористого текста Николая Коляды, который воспринимает фольклор без музейного грима, как живое, развивающееся явление и всегда горазд ввести в свой текст меткое словцо, подслушанное на улице. В результате спектакль получился одновременно сказочным и современным. С легко трансформирующимися декорациями, остроумными костюмами и задорной, раскованной актерской игрой, далекой от заштампованного представления о том, “как надо играть для детей”. Для детей надо играть так, чтобы и взрослым не было мучительно скучно.

Того же правила придерживались и создатели интерактивного уличного представле-

ния “О!” пермского театра “Туки-Луки” (режиссер Ярослав Колчанов, пьеса Натальи Белочицкой). Дети с удовольствием включились в игру со странными, но симпатичными человечками, знающими только одно слово “о!”. Потом они наблюдали, как их недавние товарищи страшно перессорились между собой, пока не собрали из бытовых отходов очень симпатичного робота с виниловыми пластинками вместо глаз, и тот всех помирил. А взрослые понимали, что имеют радость наблюдать весело и изящно сделанную притчу в стиле киберпанк, рассказывающую о становлении любой человеческой цивилизации вообще. О том, как вещи разъединяют людей, а ящик Пандоры (он же заржавленный контейнер с мусорными сокровищами) способен стать не только источником благ, но и причиной войны, пока не найдется какое-то общее дело, объединяющее всех. Сохранив крупный мазок, яркость, экспрессию, простоту и интерактивность уличного спектакля, его создатели смогли дать своему творению вменяемый сюжет и внятную историю спектакля “классического”.

Нельзя не отметить еще одну тенденцию нынешнего “Коляда-Plays”: большинство спектаклей на нем так или иначе были посвящены теме “отцов и детей”. “Пещерных мам” по одноименной пьесе Рината Ташимова поставили сразу два екатеринбургских театра: Центр современной драматургии (ЦСД) в авторской версии и “Галерка” (режиссер Александр Кудряшов).

К пьесе еще одной ученицы Николая Коляды Анжелике Четверговой “Фиолетовые облака”<sup>1</sup> о непростых взаимоотношениях матери-актрисы и ее дочери тоже обратились сразу два коллектива: опять же ЦСД (режиссер Александр Вахов) и норильский Заполярный театр драмы им. Маяковского (режиссер Владимир Смирнов, художник Фемистокл Атмадзас). Главная героиня — пожилая балерина, в меру ироничная, в меру романтическая, всецело погруженная в мир искусства. Жизнь ее осложнена непреодолимым недугом — прогрессирующей слепотой, который вырастает до символа, когда проявляются характер и судьба, приведшие к такому финалу. “Очень непросто оставаться маховой эгоисткой”, — говорит Луиза Евгень-

<sup>1</sup> Там же. № 1, 2015 г.

евна своей “племяннице”, которая на самом деле ее дочь. Пожалуй, секрет успеха этой истории, повествующей о самообмане, совести и ответственности, о конфликте поколений и одиночестве, которые человек выбирает сам, — не только в непреходящей актуальности означенных тем. “Этот материал вообще бенефисный! — считает исполнительница роли балерины Луизы Евгеньевны в спектакле ЦСД Тамара Зиминая. — Наверное, каждая актриса мечтала бы сыграть подобную роль. В ней такая многогранность: встреча с дочерью, которую когда-то бросила, приход старости, разочарование в самых важных в жизни вещах”.

“Бенефисным” в этом году получился для актрисы “Коляда-театра” и весь нынешний фестиваль. Во многом благодаря тому, что Тамара Зиминая активно сотрудничает с молодой экспериментальной площадкой — Центром современной драматургии. Она играет Бабу Машу, одну из центральных ролей в спектакле Рината Ташимова по его же пьесе “Пещерные мамы” (третья премия “Новой уральской драмы” в прошлом году), где перемешаны “тотемная мистика, сумасшедший татарский быт и пронзительная история двух матерей и их детей”. В спектакле “Как Зоя гусей кормила” по одноименной пьесе Светланы Баженовой<sup>1</sup> Зиминая тоже исполняет главную роль Зои Марковны “ста с лишним лет”, которая еще в молодости “похоронила себя как женщину” ради единственного

сына Владимира и теперь как может заедает его жизнь.

Все женские роли (и матери, и возлюбленных главного героя) достались Тамаре Зиминой в обновленной версии спектакля ЦСД “СашБаш: Свердловск — Ленинград и назад”. Эта постановка Семена Серзина по пьесе Ярославы Пулинович и Полины Бородиной, второй год вызывает большой интерес у публики, критиков и гостей фестиваля. “СашБаш” ни в коем случае не байопик, основанный на биографии Александра Башлачева. Это рассказ о том, как поколение, отстоящее от Большой эпохи рок-н-ролла на расстоянии младших братьев, пытается осмыслить свое наследство. Разобраться с тенью великих, под сенью которых выросло. Собственно и Олег Ягодин делает все, чтобы его с Александром Башлачевым не путали, ведь автор и лирический герой в произведении не совсем одно и то же. Музыкант Олег Ягодин одновременно и автор этого по сути сомнамбулического спектакля-рассказа, и его герой, меняющий на глазах изумленной публики маску за маской. Ближе к середине спектакля он и вовсе уходит от рок-н-рольной реальности, чтобы отточенным скальпелем актерского мастерства доковыряться до самого мяса определения “поэт”. Здесь, по-цветаевски, “тот, чьи следы — всегда простыли, тот поезд, на который все опаздывают... ибо путь комет — поэтов путь”.

### ЦСД: пьесы, спектакли, люди

На нынешнем фестивале Центр современной драматургии, “дочернее предприятие” “Коляда-театра” под руководством Натальи Санниковой, окончательно закрепил за собой статус уникальной экспериментальной площадки, где с завидной производительностью выпускают качественный продукт в жанре новой драмы. Этот факт был зафиксирован “коллективным” почетным дипломом “За яркое воплощение современной драматургии”, при специальном упоминании режиссерских работ Александра Вахова, Алексея Логачева, актерских работ Олега Ягодина, Тамары Зиминой, Константина Итунина, Татьяны Буньковой, драматургов Светланы Баженовой, Анжелики Четверговой, Ярославы Пулинович, Рината Ташимова, Ирины Васьковской, Валерия Шергина.

Настоящим фестивальным событием

можно смело признать совсем новый спектакль по пьесе Константина Костенко “В этом городе жил и работал”, поставленный в ЦСД Алексеем Логачевым. Причем если екатеринбургский критик доктор философских наук Лев Закс указал на некоторые длинноты постановки и театральные приемы, уже давно и хорошо знакомые местному зрителю, то московские гости рассыпались в долгих и бурных комплиментах. Так, Наталья Шаинян назвала спектакль, повествующий о злоключениях журналиста краевой газеты Блика (Олег Ягодин) в провинциальном городе Анусинске<sup>2</sup>, “ярким событием сезона как в художественном, так и в политически-актуальном отношении”. В статье “Черное пятно на карте” она пишет: “Могилы ученых, поэтов, художников, инженеров — загубленных русских деятелей — кирпичики, из которых

<sup>1</sup> Опубликована в этом номере.

<sup>2</sup> Судя по содержанию, речь идет о пьесе “Техническая неисправность”, опубликованной нами в № 4 за 2012 г.



сложено самосознание народа, убивающего лучших и за счет канонизации их памяти утверждающегося на живых. Спектакль московского режиссера в Екатеринбурге не просто цельное, художественно значимое, эмоционально пронзительное высказывание. События в нем “разворачиваются в непонятное время в непонятной стране”, как сказано в программке, наотмашь и с точностью попадая в самый болезненный нерв сегодняшнего дня, открывшего славную охоту на все сколько-нибудь яркое, свободное, самостоятельное”.

Хочется отметить и сложившийся режиссерский почерк главного режиссера ЦСД Александра Вахова, который отличает острая социальность и брутальная фантазмагоричность. Участники фестиваля посмотрели несколько его работ в основной программе, где кроме уже упомянутых “Фиолетовых облаков” был представлен и спектакль-вербатим по пьесе Валерия Шергина “Я.МЫ” о проблеме наркомании. Вне конкурса, но при полных аншлагах прошли прошлогодние “Концлагеристы” по пьесе того же Шергина<sup>1</sup> и новинка этого сезона — “Ромул и Рем”, адаптация Бернара-Мари Кольгеса. Семейная драма на фоне идущей где-то за кадром войны в Алжире. Развитие действия построено по принципу “подводного течения”, на нюансах, без лобового решения конфликтов. Брат и сестра выясняют отношения во вполне вроде бы благополучной буржуазной Франции. Вахову удалось передать главное: как война прорастает в каждом из нас, незаметно, но неумолимо меняя окружающую реальность; как рушится империя, как “Восток” и “Запад” спорят в цивилизованном с виду европейце. Работа заслуженного артиста РФ Сергея Колесова (Андриан) в этом спектакле была отмечена специальным дипломом “За глубину актерского существования” областного театрального фестиваля “Браво” (Екатеринбург).

Кроме спектаклей “полнометражных” в ЦСД сложилось еще несколько устоявшихся экспериментальных форматов. Первый — читка пьесы с последующим обсуждением. Это еще и проверка текста на зрителе, его реакции. Если пьеса нравится, то из читки вы-

растает что-то большее. Например, в эскиз спектакля. Сейчас в репертуаре ЦСД два совершенно разных по стилю произведения этого рода: тонкая, поэтичная работа Дмитрия Зимина “Я — Жюстин” по пьесе Романа Козырчикова и выполненная в пародийном гангста-стиле постановка Александра Вахова по пьесе Валерия Шергина “Стрелять надо в голову”. Эксперименты же продолжают. Молодые драматурги имеют уникальный полигон, на котором совместно с артистами-студентами, и с лучшими профессиональными актерами “Коляда-театра” проходят обкатку их произведения и зрители могут этот процесс не только наблюдать, но и активно, через обсуждение читок в нем участвовать. Такой обоюдный опыт, безусловно, обогащает, как обогащает воздух чистый кислород.

Как мы знаем, хотя бы из многочисленных криминальных сериалов, у полицейских есть устойчивое понятие “работать на земле”, означающее, что сыщик не брезгает идти в народ, на подведомственную территорию за необходимой для выяснения обстоятельств и раскрытия дела информацией. Екатеринбургский фестиваль, организованный Николаем Колядой, также не манкирует “черной работой”. Отслеживает лабораторные опыты и показывает эти промежуточные этапы почтеннейшей публике, не боится включать в программу даже самодеятельные труппы и коллективы из далеких провинций. Только так, почувствовав под собой почву и увидев серьезное отношение к своему творчеству, “малые” театры могут когда-нибудь превратиться в “большие”. Пример ЦСД — тот плодородный участок земли, глядя на который, по образу и подобию, и в других городах можно пестовать молодых драматургов, актеров, режиссеров. И эти снесенные барьеры совсем не уступка высокой планке профессионализма. Ведь прямо сейчас и здесь на Урале один раз в год в июне, оторвавшись от грешной “земли”, так поразительно просто выйти на фестивальную сцену, чтобы вдохнуть наравне с матерыми мастерами фестивального воздух, смешанный с бессмертным запахом кулис.

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 4, 2012 г.

## События

Сергей Лебедев

## Мелодии и рифмы Чеховского фестиваля

*Его программа — всегда плюрализм стилей и направлений, школ и жанров. Что такое современный театр — здесь каждый и участник, и зритель понимает по-своему. Но позаимствованный у Джорджо Стрелера девиз “Театр для людей” остается неизменным. Только вот людей — одних и тех же людей, целевой аудитории, кочующей со спектакля на спектакль, что характерно для других столичных фестивалей, тут встретишь редко. В масштабной и разноплановой программе нынешнего, двенадцатого по счету праздника, каждый нашел себе зрелище по вкусу. Единодушие публики проявилось разве что в походах на постановки ключевых для театрального мира фигур или знаковых — спектаклей.*

Таковым на двенадцатом Чеховском стала “Война” в постановке Владимира Панкова. К тому же это еще и копродукция самого фестиваля в сотрудничестве с фестивалем Единбургским и собственно SoundDrama Studio — детищем Панкова. Проект приурочен к 100-летию начала Первой мировой, но по сути — квинтэссенция опыта мировых войн вообще. Не случайно в партитуру спектакля, основу которого составила “Смерть героя” Олдингтона, вплетены строки Гомера и Гумилева. А само действие начинается с беседы о том, война — беда ли это или панacea от бед, “очистительный пожар”, сметающий с цивилизации ороговевшую шелуху и дающий дорогу всему новому. Вот только все новое, забегая вперед, обращается в результате в пепел — от идей и надежд до гибели их носителей. Беседа новых людей, художников, литераторов, музыкантов, проходит под огромной люстрой, которая затем, сорвавшись, так и пролежит до конца — не только своеобразным надгробным камнем “бель эпох”, красивой эпитафией людским мечтаньям о лучшей жизни вообще. Но и символом хрупкости человеческого бытия, да и самой личности.

Эту хрупкость, уязвимость и во всех тут смыслах ранимость творческой личности играет Павел Акимкин. Его персонаж — молодой человек тонкой, как принято говорить, душевной организации отправляется на фронт. Проявив достаточно ратной доблести, он разочаровывается, а попросту ломается в обстановке чудовищного абсурда и во время очередного обстрела, отправив солдат в укрытие, сам встает из окопа под пули. Разящими стрелами, а также писчими перьями (герой не только поэт, в спектакле дана и подробная эпистолярная линия — переписка с друзьями и родителями), инструментами управления толпой и средствами же людского спасения здесь служат лодочные весла. Выразительно лаконичные и многофункциональные метафоры — похоже, что двойные фестивальные рамки оставили Панкову довольно узкий коридор для маневра. Это позволило не расплескивать обычно бьющую через край энергию “СаунДрамы” и фронтанить задумками, а сконцентрироваться и сформулировать достаточно сдержанный и даже жесткий месседж. Холодное и отстраненное послание, скроенное по последним лекалам европейского театра. При этом “Война” логич-

но встает в обойму антивоенных высказываний Панкова — серию, начатую “Пулеметчиком” по Клавдиеву и продолженную в масштабном, также показанном на Чеховском фестивале, российско-американском проекте “ГородОК” по Уайлдеру и Салтыкову-Щедрину.

А вот образец достаточно интересного опыта, реализованного на постсоветском пространстве, представил Республиканский театр белорусской драматургии, где киргизский режиссер Шамиль Дыйканбаев поставил пьесу Дмитрия Богославского “Тихий шорох уходящих шагов”. В итоге этот молодой минский драматург, чье творчество достаточно условно можно отнести к “новым деревенщикам” (да так его зачастую у нас и ставят), предстал этаким новым Маркесом. В масштабах Малой сцены. Не только метафору, но и аллитерацию, заложенную в названии “Тихого шороха...”, Дыйканбаев просто и смело реализовал при помощи обычного песка. Им усыпана устеленная брезентом сцена. Точнее, под ним тут буквально погребена память — фотографии и детские одежды. Он шуршит, когда его пересыпают из ведра в ведро, с ладони на ладонь, им даже умываются. И он же, как дни нашей жизни, утекает сквозь пальцы. Поймать это ускользающее мгновение и пытается главный герой пьесы. Вышедший в отставку молодой офицер пытается отстоять родительский дом, который решили продать старшие три сестры. Одна уехала не в Москву, в Канаду, вторая наглухо увязла в крепко сколоченном семейном быте, а третья, учительница, тихо спивается на глазах у всей деревни. Есть еще четвертая, мыкающаяся по жизни мать-одиночка, единственная родственная брату душа. И больше ради нее он пытается отстоять родное гнездо. А вместе с ним и память. Как об отце, так и собственную — грани между сном, в котором является покойный, и жизнью постепенно тают. И финал остается открытым — что и кому на самом деле пригрезилось: или медиуму Альберту, к которому тот обратился за помощью. В постановке Дыйканбаева — галерея ярких, выразительных портретов, как набросанных широкими гротескными мазками, так и поданных тонкими штрихами психологического театра в лучших его традициях.

Примечательно, как “Тихий шорох...” в рамках фестиваля показанный в Театре Моссовета на

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2013 г.

“Сцене под крышей”, стал своеобразной рифмой к параллельно здесь же, на Большой сцене показанному спектаклю Филиппа Жантти “Не забывай меня”. Постановка прославленного француза — тоже сон, но не в песках, а в снегах и на снегу. И главные грани, границы, исследуемые в спектакле, — между человеком и обезьяной, актером и марионеткой. Кто здесь задает тон и кем управляет, предстоит отвечать уже зрителю на протяжении всего головокружительного действия. Здесь можно найти парафразы к “Космической одиссее 2001 года” Стенли Кубрика и “Снежной королеве” Ганса Христиана Андерсена.

Широта интерпретаций — вот что отличает европейских режиссеров, участников нынешнего Чеховского, и к чему они призывают в своих постановках. Яркий пример тому — “Красный табак” Джеймса Тьере. Эта хореографическая драма от внука Чаплина — поле экспериментов как с литературной основой, так и с человеческим телом (феноменальная Валери Дусе). Сложно сказать, что вышло головокружительнее, учитывая, что и декорации тут не стоят не месте: огромная ржавая пластина — то ли зеркало, то ли парус, или вообще крыло ветряной мельницы — постоянно вращается во всех плоскостях, в финале грозя расплющить актеров. “Что это было?” — хороший вопрос и к самому создателю спектакля. Тьере назвал свою команду “Компанией Майского жука” (по своему детскому прозвищу), детские воспоминания, казалось, и реанимирует на сцене. Или, выворачивая перед публикой душу наизнанку, избавляется от них. Буквально — сжигает: метафора горящего красного табака проходит лейтмотивом через все действие. А сам создатель, он же исполнитель главной роли, сплошь припорошен седым пеплом. То ли престарелый Карабас, из последних сил третирующий труппу покорных марионеток, то ли, что напрашивается в первую очередь, Король Лир, транжирирующий свое богатство. На Лире лучше и остановиться, потому как ворох ассоциаций можно продолжать бесконечно: в программке предлагают вспомнить Алису и Улисса, а лично мне пришел еще на ум и Виктор Пелевин со своей “Жизнью насекомых”. Читал ли эту давно переведенную на европейские языки книгу Тьере, большой вопрос, но вот танцовщицы — эти такие блошки-табачные крошки, вспыхивающие при каждой затяжке курильщика-Карабаса, словно бы сошли с ее страниц.

А вот страницы “Голема” Майринка послужили основой для палимпсеста англичанки Сьюзан Андрейд и ее труппы “1927”. Эта компания два года назад уже показывала на Чеховском фестивале свою работу “Животные и дети занимают улицы”, и новая работа в техническом, да и стилистическом плане мало от нее отлична. Остроумная комбинация кабаре и видео, живой игры актеров на музыкальных инструментах и с мультипликационными персонажами. С ярко выраженной левацко-анархистской подоплекой. Собственно, и главные герои “Голема” — банда неудачников, точнее панк-бэнд, со школьных лет репетирующий в подвале одну и ту же песню. Но несмотря на явную симпатию к своим персонажам, создатели спектакля над ними же и иронизируют, вложив в уста одной из героинь манифест лузеров. Они не желают,

вернее неспособны, встроиться в социум с его требованиями. Альтернатива для таких — изобретение гения-маргинала, тот самый Голем, решающий все проблемы. А в конце концов и все решающий за них — человечество оказывается поработано своими же созданиями. Стим-панковская карикатура (с явной аллюзией на “Метрополис” Фрица и всю линейку “Терминаторов” и “Звездных войн”) на увлечение современными гаджетами.

Еще одно современное, а ля все тот же палимпсест, переосмысление классики — “Двойники” по мотивам Гофмана, поставленные Давидом Мартон в “Шаушпиль Штутгарт”. Но Гофман имеет к этим “Двойникам” такое же отношение, как, скажем, сам Мартон к Марталеру. То есть определенные созвучия есть, но не более. Хотя Кристоф Марталер упомянут не зря — именно его “King Size”, показанный год назад в Москве на фестивале NET, и вспоминается в первую очередь. Тот же размер, пардон, формат — спектакль-концерт, с тем лишь отличием, что у Мартона больше играют на инструментах, чем поют. Но поют зато и исполняют не поп-стандарты, а исключительно классику — Баха и Бартока, Моцарта и Малера, Шуберта и Шумана. Где же “Двойники”? А вот: периодически персонажи дwoятся, или, вернее, дублируют, находясь на противоположных краях сцены и в совершенно разных мизансценах, движения друг друга. Например, синхронно откупоривают бутылки, наливают и пьют вино. Потрясающая исполнительская точность, но уровень музицирования на порядок выше. За что, собственно, “Двойникам” отдельное спасибо.

Люк же Бонди дублировать, т.е. оправдывать ожидания фестивальной публики, уже привыкшей и полюбившей его постановочную манеру, не стал. Его “Ложные признания” по Мариво, показанные под занавес фестиваля, шли вразрез и с классическим трактовкам произведения, и с фирменными приемами режиссера. Искрометная комедия из XVIII века перенесена в наши дни и поставлена по лекалам европейского... Стоп, с этого мы, кажется, и начинали этот обзор. Что ж, это комплимент организаторам, так сформировавшими программу, что она таким образом удачно рифмуется, вернее, закольцовывается. Постановка Бонди — не смешная, а насмешливая, в которой толстые остроты сменились тонкими намеками, а весь репризный характер пьесы — нюансами игры. Тут, правда, отстроенная машина спектакля дает сбой — на главную роль режиссер пригласил Изабель Юппер. Звезда кино на театральной сцене, по крайней мере в “Моссовете”, выглядела несколько не в своей тарелке. Ее манера игры, зачастую идущая вразрез со всем актерским ансамблем, чем-то сильно напоминала роль Полины Кутеповой в “Волках и овцах” “Мастерской Фоменко”. Ее Купавина вечно не знала, куда деть руки, как встать, куда присесть. Но там — легкость, пародия и сарказм, а тут какой-то натуажный ассонанс в поющем а капелла хоре. Неудивительно, что публика, пришедшая на Юппер, во время аплодисментов все цветы несла ее партнеру Луи Гаррелю. Вполне, впрочем, заслуженно. Вот так название пьесы, выходит, на Чеховском фестивале обыграли и на этом уровне...

## Мастерская

### Леонид Зорин: “Писать — моя неодолимая потребность”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Думаю, в особом представлении автор “Покровских ворот”, “Варшавской мелодии” и “Царской охоты” не нуждается. Леонид Зорин написал полсотни пьес, полтора десятка киносценариев и двенадцать книг прозы. Год назад его поздравили с 90-летием, а он всё пишет и пишет, причем про то, что нас волнует сегодня.*

— Признаюсь, я первый раз делаю интервью с человеком, у которого столь долгий путь в литературе. Поделитесь, Леонид Генрихович: как удалось сохранить такой интерес к жизни?

— Я об этом не задумываюсь, пишу как пишется. Начал покрывать бумагу знаками в четыре года, с тех пор уже 87 лет ежедневно сажусь за стол. Это способ жить. Лев Аннинский когда-то сказал: “Мне писать легче, чем жить”. Вот и я так. Втянулся, это такая потребность. Пишу я без компьютера, никогда не пользовался печатной машинкой. Пишу по старинке перышком. Всю жизнь пишу. Потребность такая — графомания.

— **Ничего себе — графомания!**

— А я к этому слову хорошо отношусь. Были большие писатели, не нам чета, которые писали много. Садись и каждый день писали. Дюма, Бальзак...

— **Но они же не графоманы.**

— Зависит от того, кто пишет. Бальзак — величайший писатель, как вы знаете. По своему здоровью, по физическому статусу — он ведь был такой овернский бык — ему бы жить сто двадцать лет. А угробил себя в пятьдесят. Потому что слишком много работал. Он написал девяносто книг “Человеческой комедии”, а задумана она была на сто двадцать! Писал пьесы — много! Статьи — много! Еще фельетоны, маленькие рассказы. Это был его способ жить, и жизнь его была очень интенсивной, вы знаете... вечная “Лаура”... его на многое хватало. Вот и я работой живу. Позавчера сдал выправленную верстку своей “Исторической дилогии”.

— **Опять в “Знамя”?**

— Ну да. Это мой родной журнал. Каждый год они меня публикуют в двух-трех номерах. Писать — моя неодолимая потребность.

— **Это ваш разговор с вечностью?**

— Никто не знает, что останется от него, когда он уйдет. Останется из моих книг и пьес хоть что-то — хорошо. Мне очень приятно, что сейчас в Театре Моссовета идет моя “Римская комедия”. Пьеса написана в 1964 году. В наше динамичное время это очень много, раньше люди не так быстро жили.

— **Вспоминая ваши пьесы, я отчетливо вижу “Варшавскую мелодию” в Театре Вахтангова, слышу неповторимый, с польским акцентом голос Гели — Юлии Борисовой. Этот голос завораживал, приворожил он и Виктора — Михаила Ульянова. Для меня это была очень важная пьеса.**

— Ее и другие хорошие актеры играли. Алиса Фрейндлих тоже была прекрасной Гелей, но совсем другой. У этой пьесы большая судьба. Она шла в семнадцати странах, последняя постановка была в Великобритании, в Лондоне. Меня звали, но я уже из-за здоровья стал невыездной. Вместо меня поехал мой сын Андрей, он профессор в Оксфорде. Сын сказал, что спектакль очень славный.

— **Любопытно, что именно привлекает к ней театры других стран и совсем другого времени?**

— Товстоногов мне в свое время сказал: “В этой пьесе какой-то секрет”.

— **Какой?**

— Не раскрыл.

— **Она и сейчас в Москве идет.**

— Да, с Юлией Пересильд, она очень даровитая актриса.

— **А самая известная из ваших вещей — это, пожалуй, “Покровские ворота”. Ее любят все поколения. В чем, по-вашему, секрет ее долголетия?**

— У нее счастливая судьба лексическая — разошлась на цитаты, что бывает очень редко. В метро висит прищипленный типографский листок с надписью: “Высокие отношения”. Это прямая цитата, она буквально преследует меня.

— **Как жаловалась Раневская, ее преследовала фраза: “Муля, не нервируй меня!”**

— Меня тоже “преследуют” *натюрлих* и другие цитаты. Это, конечно, всё телефильм. О пьесе я сейчас говорить не буду, это не мое дело. Ее судьбе сильно поспособствовал Михаил Козаков, сделал очень хороший фильм. Я написал для Козакова сценарий по своей пьесе. Недавно “Покровские ворота” поставили в нескольких театрах, так что сценическая жизнь пьесы продолжается. Они переплелись — кино и театр. Есть такие пьесы, которым везет. Ей — повезло.

— **Но для себя вы не сформулировали, что именно привлекло публику? Мне кажется, автору надо это понять, чтобы пользоваться этим инструментом в дальнейшем.**

— Нет, я не знаю секрета, просто пишешь и пишешь. Знаете, в Советском Союзе была жестокая, очень жестокая цензура. Были большие трудности. У меня однажды вычеркнули даже такое слово, как “смеркалось”.

— **Почему?**

— Поди знай — цензору показалось, что оно передает мрачное настроение. Приходилось приспособливаться. Что об этом говорить! Понимаете, это было трудное время для литераторов. Я знал замечательно талантливых людей, но они не выдерживали, после первой-второй пьесы уходили из профессии. Катком проходила по ним цензура. Я пришел к выводу на закате своих дней, что для литератора важны не только способности (если их нет — нет и предмета разговора). Важен характер! Я в юности очень много времени отдал футболу. Ясно, что, если у вас нет ног, вы не сможете играть. Это само собой. Но кроме ног самое необходимое — характер.

— **Вы говорили, что важны еще и отношения со временем. Дмитрий Быков, правда, в предисловии к вашей книге писал, что вас интересовала не социальная составляющая, а человек со всеми его слабостями.**

— Дима бесконечно талантлив, феноменально одарен, что говорить, но у него свои концепты. Я восхищен его продуктивностью и даже если с чем-то не согласен, отношусь к нему по-отцовски. Но тут он неправ — меня интересовала жизнь во всех проявлениях, и политика — один из важнейших аспектов. От этого все мои беды и трудности, и чахотка была заработана именно из-за интереса к социальным проблемам. Так было в первой половине моей жизни. Если Дима берет ее вторую половину, то в какой-то мере он прав. Постепенно начинаешь искать чисто человеческие ценности, важности и проблемы, которые переходят из века в век. Конечно, надо быть человеком своего времени. В совсем вневременном пространстве находиться невозможно. Время — тоже эстетическая категория.

— **И физическая, и этическая... А у вас написано, что помимо характера, который даже важнее дарования, писателю необходимы “и трудолюбие, и воля, и даже способность к схи-ме... но еще важнее — совпасть с эпохой”. Что значит совпасть с эпохой?**

— Совпасть — значит понять ее. Соответствовать ее строю. Тогда твоя работа не будет оторвана от того, что нужно людям. Когда я писал пьесы, я прислушивался к публике. Важно, кашляют в зале или слушают актера. Прозаик оторван от читателя, он может тешить себя иллюзией, что его читают. Но я — скажу вам по чести — писал, следуя своей потребности. Всегда писал только то, что мне самому интересно.

— **Сейчас многим театрам тяжело выживать. Я знаю, например, что в Вологде театрам урезали финансирование, не дают на постановки и на содержание здания, только на зарплату. А несколько лет назад, при другом губернаторе, который к театру относился уважительно, артистам положили добавку к зарплате. Только актерам — не цехам, не художникам. Чтобы они выглядели прилично и не ходили с продранными локтями. В те годы актрисы, бывало, падали в обморок на репетициях от недоедания.**

— В дореволюционное время антрепренеры требовали от артистов, чтобы они не допускали себя до общения с публикой. Это вписывали в договор. Антрепренеру было важно со-

хранить особую ауру артиста: жрецы, особые люди. Если артист общался с обывателями, это его роняло.

— **А как же “купцы с любезностями”, о которых говорит Нина Заречная? Или в “Господах Головлевых” Аннинька с Любинькой, пустившиеся во все тяжкие?**

— Актрисы всегда вызывали повышенный интерес, разговора нет, но ведь зал заполняют не эти несколько человек, которые содержат актрис. Все-таки зал — это есть зал: галерка с разнотинной публикой, партер, ложи. Артистам не полагалось знакомиться со зрителем.

— **У нас сейчас от актера требуют публично высказываться по самым разным вопросам, чуть не гуру делают из него. Хорошо ли это?**

— Нет. Актерская масса не годится на эту роль. Поверьте, я знаю, побывал во многих театрах, разное повидал. Есть замечательные артисты, но на место “гуру” годятся единицы.

— **У вас были друзья среди артистов?**

— Да, мы очень дружили с Ульяновым. Но скорее — из режиссеров. Самым близким другом мне стал Владимир Андреев. У меня были хорошие отношения с Гогой — Георгием Александровичем Товстоноговым. А мой духовный отец — Андрей Михайлович Лобанов. Святое имя... и сломанная судьба! Причем из-за меня, из-за моей пьесы “Гости”!

— **Это вас мучает?**

— Ужасно! Ужасно! Я многим испортил жизнь. Завадскому сократил годы.

— **Но Юрий Александрович был далеко не юноша, многое понимал, сам мог предвидеть.**

— Не юноша, но когда запал на меня, у него начались неприятности. Вы, Светлана, другого поколения, вам нелегко понять, что это было за время! Чего стоила Завадскому “Царская охота”!

— **Ах, какой был потрясающий спектакль! Особенно когда играла Маргарита Терехова.**

— Они с Леонидом Марковым были такие партнеры... удивительная пара! Марков мне как-то сказал, причем в присутствии самой Тереховой: “Мне Рита нравится — она по жизни несчастливая”... Кто у меня только не играл в спектаклях за столько лет! Мордвинов — и тот играл. Простодушный был человек. Теперь уже все далече...

— **Хочу вернуться к вашим словам о совпадении писателя с эпохой. Вы подчеркнули, что это особенно важно в нашем отечестве. Почему именно в нашем?**

— У нас это еще накладывалось на жесткий режим. Есть разница! Черчилль когда-то сказал: “Я проснулся в холодном поту, когда мне представилось, что я могу обсуждать картины художников”. Это после хрущевских проработок. Правда, там художникам никто не помогает, кроме меценатов, но и не руководит. Мы, конечно, получили некоторую свободу в 1989-м...

— **Но сейчас рискуем ее потерять. Некоторые требуют запрета даже йоги, объявив ее сектой.**

— Теперь новая мода — организованный поток зрительских писем с возмущением: как тот или иной спектакль может идти, поскольку он оскорбляет их чувства?!

— **Тут как раз на память приходит ваша последняя пьеса “Адвокат”<sup>1</sup>. Как реагируют нынешние блюстители нравственности на героиню, осмелившуюся нарушить государственный порядок?**

— Слава богу, “Адвокат” еще нигде не шел.

— **Ничего себе — автор благодарит Бога, что его пьеса не поставлена!**

— Нет, я не возражаю, но предвижу сложности. Не хочу, чтобы у театра были неприятности, мне-то самому, в моем возрасте, уже все равно. Потому что непременно возникнут ассоциации, понятно какие.

— **А когда вы писали, они возникали у вас?**

— Время само рождает. Меня спрашивали: это та самая девушка у тебя? Нет, отнюдь не она, таких сейчас много.

— **А какие у вас прогнозы на ближайшее будущее?**

— Определять по срокам не берусь... По закону маятника: качнется туда, потом сюда. Ну, сейчас такое... очень сложное время из-за изоляции нашей страны. Это уже было в Советском Союзе и к чему привело?

— **К отставанию.**

<sup>1</sup> Журнал “Знамя”, № 10, 2014 г.

— Не просто к отставанию — дышать было невозможно. Я мало знал Горбачева, но один раз мы ужинали с ним вместе. Это было в Театре Вахтангова, и потом мы сидели за столиком с ним и с Раисой Максимовной.

— **Он уже был в отставке?**

— Нет, еще при власти. Он произвел на меня приятное впечатление. Человек в некоторой мере простодушный. Понимаю, что не мог он быть прост при такой должности, но, как я подумал — человек без двойного дна. Достойный человек. У меня сохранились от этого ужина очень хорошие впечатления о нем. Я ему благодарен. При нем цензурные тиски, при которых я прожил почти всю жизнь задыхаясь, разжались.

— **А во время хрущевской “оттепели” разве не было недолгого облегчения?**

— Чепуха! Хотя моя пьеса “Гости” вышла — а это о чем-то говорит, — но все это послабление носило условный характер. При том режиме было невозможно.

— **Вы пишете о Зощенко: то, что его пьеса “Опасные связи” не пошла, можно считать искупительной жертвой за спасение автора. А у вас были свои искупительные жертвы?**

— Само собой! Очень много. Далекое не все мои пьесы были поставлены.

— **Но главные же шли?**

— В конце концов пошли. “Медная бабушка” во МХАТе в первой редакции не смогла выйти. Спектакль сыграли один раз и закрыли. Потом, через несколько лет, вышла — и только благодаря Олегу Ефремову. Только он, с его характером, с его упертостью, мог этого добиться. Четыре года боролся! Я написал ее в семидесятом, а спектакль вышел в семьдесят пятом, и Пушкина сыграл сам Олег. А в первом варианте играл Ролан Быков, он страшно переживал эту драму. Я-то человек купанный во всех щелоках. А Ролан... Мне его жена Елена Санаева говорила, что он безумно страдал, четыре месяца не мог успокоиться, рыдал по ночам. У меня висит карточка его в роли Пушкина. В гриме Ролан — вылитый Александр Сергеевич, а ростом так даже чуть выше. Но начальству хотелось, чтобы Пушкин был высокий и красивый — не Пушкин, а прямо-таки Дантес. Ролан был даже на меня обижен, что я разрешил спектакль с Ефремовым. А что я мог? Судьба пьесы решалась не мною.

— **Если б я стала формулировать вашу главную тему, то сказала бы, что это — человек в Истории. У вас есть фраза: “История каждого достанет, каждому воздаст”. То есть вы верите в историческую справедливость?**

— Верю.

— **Но есть страшные злодеи, враги рода человеческого, не получившие справедливого воздаяния. Со Сталиным справедливость при его жизни не восторжествовала. И сейчас некоторые его фетишизируют. И Гитлер не понес кары.**

— Со Сталиным — да. Но Гитлер получил: он не был под судом, но застрелился в своей подземной канцелярии. Его не повесили, но он увидел крах своей “тысячелетней империи”, она торжественно рухнула на его глазах через двенадцать лет.

— **Ваши герои обретают смысл жизни, когда наполняют ее творчеством и любовью. А что если у человека нет творческого дара?**

— Я думаю, все, в той или иной мере, могут разбудить в себе творческую жилку. Все зависит от их усилий, от характера. Бывают люди, лишённые творческого дара. Что тут можно? Посочувствовать. Хотя в любой области есть возможность творческого подхода к своему делу.

— **Например, в воспитании детей. Много лет назад я была в Армении на театральном фестивале и нам показали замечательную сельскую школу. В ней была особая атмосфера. Телефонный аппарат, по которому любой ребенок мог поговорить с директором. Пекарня, где дети помогали взрослым печь лепешки. Свой этнографический музей с надписью: трогать руками можно, но необязательно. Видно было, что ее возглавлял человек неравнодушный, влюбленный в свое дело.**

— Армения — особая страна. Недаром Василий Гроссман написал о ней прекрасную повесть “Добро вам!” Если не читали, прочтите непременно, очень хорошая вещь. Он — гениальный писатель.

— **Вам жизнь удалась?**

— “Чего хотел, того не сделал, но все же сделал то, что смог”.

— **Это ваши стихи?**

— Мои.

— **Ваш персонаж Монахов из романа “Злоба дня” — известный бард. Тексты его песен вы писали?**

— Я как в детстве начал писать стихи, так и писал потихоньку всю жизнь. И недавно одно издательство в Дюссельдорфе выпустило сборник — сами поработали, собрали мои стихи разных лет. Я-то писал сам для себя. Есть там замечательная женщина Евгения Жмурко, которая возглавляет издательство “ZA-ZA verlag”. Потом она выпустила мои высказывания о писателях под названием “Книжная полка”. Очень красивая книга вышла.

— **Вы как-то высказались, что писателю необходимо смещенное восприятие мира. По-моему, оно необходимо любому человеку искусства, любому художнику.**

— Тут могут быть дискуссии. Я ведь со *своей* колокольни смотрю. У каждого свои дорожки, свои закоулки и свои заморочки. Писатель остается за столом сам с собой.

— **Если не считать написанной недавно пьесы “Адвокат”, вы отошли от драматургии уже лет двадцать назад...**

— Было еще одно исключение: “Торжественная комедия”. Вышла в “Знамени” в 2009-м.

— **Между прочим, в ней есть на удивление актуальные слова: “Необходимо вернуть народу национальную святыню... Это укрепляет народный дух и пробуждает от долгой спячки наши вооруженные силы. Бездействие армию разлагает”.**

— А написано лет семь назад. С моими пьесами такое не раз выходило, потом попробуй объясни... Сейчас я пишу прозу. Пьесы — дело молодое. Требуется драйва.

— **Сейчас есть интересные молодые драматурги, с драйвом. Вы следите за новыми именами?**

— К сожалению, читать стало трудно. Из-за глаз. Доктора запретили много работать, а я же пишу каждый день. Читаю больше мемуарную литературу. Недавно мне принесла в подарок двухтомник Неи Зоркой ее дочь, она издала, читаю с удовольствием.

— **Сейчас появилось очень много учебников сценарного мастерства — американские, российские. По каким учебникам учились драматургии вы?**

— Ни по каким. Ни одного в своей жизни не видел, их и не было. А научить можно только приемам, формальным вещам. Тайна сия велика есть. Меня несколько лет назад попросили в одном институте вести курс драмы. Я сказал: только если у меня дома. Институт не возражал. Ребята приходили, мы читали их пьесы, разговаривали. Это было просто общение, я же не педагог.

— **Из них кто-нибудь стал драматургом?**

— Нет, для театра они не пишут, а в литературе себя нашли, каждый свою нишу.

— **Сейчас очень многие берутся писать пьесы.**

— Всегда много людей писали пьесы. Когда я приехал в Москву с первой своей пьесой, пришел с нею в Малый театр — главный театр страны. Завлит зарегистрировала мою пьесу, и я увидел в огромном фолианте четырехзначный номер, под которым меня зарегистрировали. Тысячи пьес всего за девять месяцев года! Четырехзначная цифра меня убила. Я понял: мне не на что рассчитывать. Но так уж получилось — ее поставили. А написал я ее за десять дней.

— **Отчего так много мистики сейчас выплескивается на человека? С экрана, в литературе. Какая-то мода на мистику, на вампиров.**

— Это не мистика, а такая... варваризация жизни.

— **Замечательное слово вы нашли — варваризация. В чем она проявляется?**

— Жизнь становится более жесткой, беспощадной, люди — суше. Конечно, люди все индивидуальны, но общий фон жизни — жестче. Ощущение такое. Кровь льется, льется, льется без конца. История ничему не учит. Трудно это понять и рассматривать как прогресс.

— **Неужели прогресс идет только научно-технический?**

— Фейхтвангер когда-то сказал: “Понятие прогресса, безусловно, существует, если не вкладывать его в те несколько десятилетий, в которые вмещается наша жизнь”.

— **В голове не умещается, как можно было задурить Фейхтвангера, чтобы он написал “Москву 1937”, восхваляющую советский строй. Такого умного человека — и так провести.**

— Он настолько был травмирован тем, что происходит в Германии, своим изгнанием, что подсознательно искал противовеса той страшной силе. А тут властелин державы принимал его, три с половиной часа беседовал. А покойный Иосиф Виссарионович, если хотел, умел



быть обаятельным. К тому же это была единственная антигитлеровская сила. Потом у Фейхтвангера это прошло.

— **Не знаю, удобно ли спрашивать вас о планах?**

— Мне хотелось бы успеть написать одну вещь, у меня даже есть для нее название. Она будет называться “PS (Post Scriptum)”.

— **Судя по названию, вы задумали ее как заключительную?**

— А что вы хотите, я уже подустал — девяносто первый год все-таки. И зрение...

— **О чем будет ваш “Post Scriptum”?**

— Подзаголовок такой — “Советы Безродова”. Безродов — мой герой, переходит из повести в повесть. Мое альтер эго. В молодости у меня был молодой герой Ромин, в “Покровских воротах” это Костик — Олег Меньшиков.

— **Вы так и сказали Меньшикову, чтоб он играл вас?**

— У меня есть железный принцип — не лезть режиссеру в селезенку, не давать советов, не мучить. Я написал как написал, а они пусть ставят, как понимают. Но когда Козаков взялся за “Покровские ворота”, это был единственный случай — я ему прямо сказал: «Миша, вещь эта биографическая, ты это прекрасно понимаешь. Здесь я буду капризничать». И он, бедняга, прямо измаялся. Показал мне четырех Костиков, обо всех я говорил “не то”. Потом показал пятого — Олега, и я тут же сказал “да”.

— **Есть какая-то закономерность, что Меньшиков теперь руководит Театром Ермоловой, где неоднократно шли ваши пьесы? Или это случайное совпадение?**

— Не знаю. Знаю только, что на днях я Меньшикова увижу. Мне будут вручать Лобановскую премию.

— **Поздравляю! В Театре Ермоловой?**

— Да, у них.

— **В начале восьмидесятых, когда снимали “Покровские ворота”, Меньшиков был юный бесшабашный Ромин. Сегодня он — зрелый Безродов. О чем будут ваши “Советы Безродова”?**

— О писательском труде. Если у меня еще хватит сил — я очень устал. Вот сейчас сидел, правил верстку своей “Ностальгической диалогии”, две повести. У меня чудесный редактор Елена Сергеевна Холмогорова, мы с ней в “Знамени” больше тридцати лет работаем. Она мне сказала: “Я вас прошу править как можно меньше, потому что уже сверстано”. А я столько переделал! Новые заботы редактору.

— **У вас есть наготове совет, которым можете поделиться с молодыми авторами?**

— Он очень банальный: писать надо только то, что хочешь, и если припрет. Когда не можешь не поделиться. А если можно без этого обойтись — то не надо. Я однажды написал не совсем обязательную для меня вещь.

— **Какую именно?**

— Не помню. Не то что я стыжусь, но понимаю: мог без этого обойтись. Меня она не волновала. Потом пожалел. Вот я недавно прочел последнюю вещь Димы Быкова. Мастерства, как говорится, не пропьешь, но для человека такого феноменального таланта, для надежды нашей российской словесности — это было необязательно.

— **Вы сказали это Быкову?**

— Нет. Сказал одному общему нашему другу. Есть сейчас замечательный критик Никита Елисеев, живет в Петербурге. Ему посвящена моя повесть о Зощенко “Плеть и обух”. Такой, знаете, одаренный человек, мы с ним состоим в очень интенсивной переписке.

— **Быков — человек фантастически много пишущий, причем ярко, живо. Как он все это успевает?**

— Вот и меня это волнует. Иногда полезней сосредоточить усилия на одном решающем направлении. Быков — король стихотворного фельетона, никто больше таких вещей не пишет. Я как читатель получаю истинное наслаждение, читая его. Но когда два раза в неделю он публикует по фельетону, и это помимо преподавания, постоянных ночных передач на радио и прочего, — боюсь, что это может не пройти даром.

— **Что вы имеете в виду?**

— Что он делает это за счет своих ненаписанных книг. Романы для такого писателя должны быть на первом месте.

— **А может для него, “короля стихотворного фельетона”, эти фельетоны тоже важны?**

— Конечно, важны! Но не для них, не для фельетонов он рожден на свет! Они ведь привязаны к сегодняшнему дню. Но день этот пройдет. Газета живет один день: “утром в газете, вечером в куплете”, вы с этим ничего не сделаете.

— **Но и сиюминутный отклик имеет своего читателя, кому-то он нужен.**

— Есть люди, для этого более приспособленные, поверьте мне. У Димы феноменальный дар! Он должен иметь соответствующее применение. Так, как Быков, я не знаю, кто еще одарен. Это надежда отечественной словесности в полном смысле слова! А он еще и преподает, много ездит. Ученики его обожают.

— **Разве это не достойное поприще? Талантливый учитель — это след в учениках на всю жизнь.**

— Кто же говорит, что педагогика — не высокое дело? Настоящему педагогу надо кланяться в ножки.

— **У вас были такие учителя?**

— Были. Лобанов, я вам говорил. Это был человек уникальный. Он для меня свят! Режиссеры были у меня замечательные, великолепные! И много. С некоторыми я сотрудничал. Но такой колоссальной личностной силы я ни у кого больше не видел.

— **А Завадский? Он вам как режиссер что-то дал?**

— Завадского я благодарно люблю. Сколько он для меня сделал!

— **У вас в Театре Моссовета шло больше всего пьес.**

— И вплоть до сегодняшнего дня. Но я с большой опаской поначалу отнесся к идее Хомского снова поставить “Римскую комедию”, хотя очень дружен с ним. Павел Осипович переживает сейчас, можно сказать, творческий расцвет. Но пьесе-то пятьдесят один год! Нынешний спектакль “Римская комедия” делали три, мягко говоря, немолодых человека: Павел Осипович и я отметили свое девяностолетие, художник Борис Бланк, правда, моложе, но ненамного. Критик Григорий Заславский подсчитал, что нам втроем 257 лет, а спектакль вышел, по его мнению, современный и актуальный.

— **Как полвека назад эта пьеса о противостоянии власти и художника была актуальной, так и сегодня.**

— Потому и была запрещена. Спектакль поставил Товстоногов, и после первого показа его закрыли. Чтобы Георгию Александровичу не дали выпустить — такого больше не было. Мне Борис Поюровский рассказывал, как на этот единственный спектакль — он состоялся 27 мая 1965 года — была приглашена Ахматова. Она сразу сказала: “Спектакль не пойдет”. Поюровский, тогда совсем молодой критик, удивился: “Почему, он же имеет такой успех?” “Именно потому”, — ответила Анна Андреевна. Очень умная была женщина! А говорят, поэзия должна быть глуповата.

— **Но к ней это не относится. Особенно к поздней Ахматовой.**

— Сейчас Андрей Могучий готовится к столетию Товстоногова и хочет поставить для этого вечера несколько сцен из “Римской комедии”.

— **Но Могучий и Товстоногов — такие разные по художественному языку режиссеры.**

— Ну и ладно, Могучий поставит по-своему. Это же разовая акция. Товстоногов — гордость Петербурга, БДТ по праву носит его имя.

— **А мне жаль, что у Горького “отняли” в Москве именные улицу и станцию метро, в Петербурге — театр.**

— Ну, его именем и так много названо, от него не убудет. Имя Алексея Максимовича для меня свято, он ведь часть моей собственной биографии. Я в десятилетнем возрасте был у него в гостях, читал свои стихи. Он написал обо мне статью “Мальчик”.

— **У вас необычайно раннее литературное начало.**

— Но я и в футбол играл, очень серьезно увлекался, мечтал даже сделать это профессией.

— **А кто вас Горькому рекомендовал?**

— Подробностей не помню. Помню, что в Горки мы ехали с мамой и с Бабелем. Три с половиной часа в машине я провел с Исааком Бабелем. Горький безмерно его ценил, так мне и сказал потом: “гениальный человек”.

— **А вы читали чудесную книгу воспоминаний вдовы Бабеля Антонины Пирожковой?**

— Конечно. Необыкновенная женщина. Интересна история их знакомства. Бабель, немолодой уже, внешне весьма некрасивый человек, встречает двадцатидвухлетнюю красавицу-сибирячку и понимает с первого раза, что пропал — без нее он жить не может.

— **К несчастью, брак был недолгий — через пять лет его арестовали.**

— А она умерла на сто втором году и всю жизнь хранила ему верность.

— **Вы с ней дружили?**

— Нет, видел ее всего раз. Она пришла на спектакль “Конармия”, который поставил Рубен Симонов. После спектакля было что-то вроде обсуждения, в нем участвовала группа ветеранов-конармейцев. И они начали набрасываться на Симонова со своими претензиями: Бабель, мол, не так написал, как в жизни. Симонов очень переживал, я сорвался, закричал: “Довольно, вы всю жизнь Бабелю загубили!” Тут меня представили пожилой женщине, молча стоявшей у стены. Это была она. Я поцеловал ей руку. От нее исходило ощущение редкого достоинства.

— **Я вхожу в метро — “Маяковская”, “Площадь Революции” — и вспоминаю о ней. О том, что это ее станции.**

— Да, она была крупным инженером-конструктором в “Метрострое”.

— **А какую роль для вас сыграло признание Горького?**

— Не надо так говорить — “признание”! Горький был человек эмоциональный, даже слезу пустил. Но это не признание, а похвала. И то очень обязывает. Знаете, после этого трудно ребенку входить в мир.

— **А как вы полагаете: оправдали доверие Горького?**

— Это не мне решать. После видно будет.

— **Кто назначает истинную цену таланту?**

— Время.

— **А время меняется — и цена может измениться. И забыть могут, и еще выше вознести.**

**Как карта ляжет.**

— Вот мне год назад позвонила Оля Окуджавы, вдова Булата: “Забыли Булата, не нужен больше никому!” Я ее утешаю: “Что ты, он практически единственный из нашего поколения, кому памятник стоит. И книжки есть, и песни его поют, и голос Окуджавы из радиоприемников звучит. Опомнись! В конце концов, том Пушкина тоже не каждый день открывают”.

— Да, это она напрасно. Окуджаву сегодня помнят, поют, читают. У нас в театре “ОКОЛО дома Станиславского” во многих спектаклях его песни звучат. Окуджавы — романтик, а наше время романтики как раз не хватает. “Жести” много, а романтики нет.

## Юрий Мельницкий: “Пьеса — это шифр, игра”

*Беседу ведет Сергей Медведев*

*Режиссер Юрий Мельницкий родился в Ростове-на-Дону в 1962 году. Собираясь стать театральным художником, но во время учебы понял, что его больше привлекает режиссура. Окончил ГИТИС (учился у Захарова и Гончарова, потом Арцибашева). Работал в Ростове-на-Дону, Москве, Смоленске, Шахтах, Новочеркасске, Томске. Последние несколько лет — в елецком “Бенефисе”, созданном в начале 90-х на основе труппы одноименного театра, который приехал тогда на гастроли из Алма-Аты в Елец, а потом решил там остаться. Первой премьерой нового театра в этом городе был “Лес” в постановке Мельницкого.*

*На XXIX международном фестивале “Липецкие театральные встречи” режиссер был отмечен в номинации “За создание уникального художественного мира спектакля” за спектакль “Из жизни огней” по пьесе Ольги Донец. Этот же спектакль “Бенефиса” в прошлом году принял участие в фестивале театров малых городов России и получил приз главы города Коломна. В этом году на фестивале театров малых городов России Мельницкий и “Бенефис” представили спектакль “За чем пойдешь, то и найдешь” (“Женитьба Бальзамина”) по А.Н. Островскому. И опять режиссер был награжден, и опять “За создание уникального художественного мира”. Вот что он рассказал дальше.*

— В ГИТИС я попал случайно. Да, сначала хотел быть театральным художником, хотя никогда не рисовал. Но мне нравилось придумывать спектакли. Целый год занимался рисунком у своего дяди, художника театра кукол, и потом, думаю, не без блата, поступил на постановочный факультет Школы-студии МХАТ. Они выпускают художников-технологов. Я очень плохо учился в школе, а там были хорошие преподаватели по истории литературы, истории зарубежного и русского театра. Так что учился в охотку.

В принципе я мог бы закончить курс, но нужно было писать диплом, делать макеты, а с технологической составляющей в одиночку я бы не справился. Хотя, наверное, мне могли бы помочь. Но в тот момент я познакомился с Михаилом Мокеевым, моим соседом по общежитию.

Он тогда ставил свой знаменитый спектакль “Эмигранты” по Мрожеку. Спектакль был в полном смысле слова подпольным — репетировали по ночам, где-то в районе Белорусского вокзала. Я смотрел, как он работает, мы многое обсуждали. Видимо то, что я говорил, имело какой-то смысл, и Мокеев побудил меня заняться режиссурой. Благодаря ему я поверил в себя, он помог подготовиться к экзаменам в ГИТИС.

В те годы в Москве было очень трудно устроиться, нужна была прописка, а я себя никак не проявил как режиссер. Так что после института отправился в Таганрог и сезон проработал актером, кому-то немножко помогал в режиссуре. Все это доставило мне очень мало удовольствия. А потом Мокеев позвал меня в Москву. Он вел одну из творческих мастерских СТД. Я стал репетировать спектакль по пьесе Пинтера “Лифт”. Спектакль получился очень длинным, шел в очень замедленном темпе. Но мне тогда нравился замедленный темп, а я хотел делать только то, что мне нравится. Артисты работали хорошо, но я не мог “развернуть” спектакль на зрителя. “Лифт” получил плохую прессу. В газете “Советская культура” появилась статья «“Нет, это не “Ленком”» — мастерские арендовали Малую сцену “Ленкома”, и многие люди полагали, что идут на спектакль известного театра. Часть зрителей уходила во время спектакля. Для меня это было травмой. Такова была моя первая встреча со зрителями.

— **Когда же работа стала приносить радость?**

— Владимир Чигишев, главный режиссер Ростовского ТЮЗа, предложил мне приехать в Ростов и что-нибудь поставить. И я поставил спектакль по пьесе Петрушевской “Золотая богиня”. Это сказка для взрослых. Спектакль получился, может быть, композиционно невыстроенным. Но там была какая-то сумасшедшинка. Зрители хорошо его приняли, а в конце представления даже танцевали. Сейчас я думаю, что в “Богине” было что-то хорошее. Я что-то от души придумывал, с актерами у нас были прекрасные отношения. Была весна!

— **Какой ростовский спектакль ты считаешь самым удачным?**

— Сейчас мне кажется, что в Ростове я занимался довольно беспорядочной режиссурой. Например, смешивал отношения с актерами и работу над композицией спектакля. Человеческие вещи и рабочие. В результате не было ни одного спектакля, о котором я мог бы сказать, что он достиг уровня, на который я способен. Но часто спектакли были живыми. Это их единственное достоинство... А потом, в связи с тем, что отношения с актерами стали как-то гаснуть, в связи с возрастом и жизненными обстоятельствами, я стал чаще оставаться один и, как мне кажется, стал меньше тратить время попусту. Думаю, мои последние спектакли, если исключить Томск с “Дачной лихорадкой”, стали лучше. А ростовский спектакль, в котором форма и чувства находятся в наибольшем равновесии, это “Трансфер” по пьесе Курочкина<sup>1</sup>. Но, наверное, я очень неровный режиссер. Для меня процесс важнее результата.

— **А почему ты считаешь “Дачную лихорадку” неудачей? Я читал теплые отзывы.**

— Потому что в последнее время приходится ставить спектакли из-за денег. Мне предложили: Гольдони или Лопе де Вега. Но я вообще не понимаю, зачем ставить Лопе де Вега. Выбрал Гольдони. В общем, я ввязался в эту историю, сделал неправильное распределение. В какой-то момент понял, что не смогу сделать то, что хочу.

— **Не мог сделать того, что хочешь, потому что не сложились отношения с актерами?**

— С частью труппы. Я понял, что в этом спектакле они будут делать то же самое, что делали вчера. Это было скучно.

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 2, 2003 г.

— **А что в Ельце? Складываются отношения?**

— Наши отношения можно назвать семейными. Мы так давно знаем друг друга, больше двадцати лет. Многие актеры пришли в театр на моих глазах. Сейчас я стал работать более рационально, но... Есть проблема сроков. Я не успеваю сделать то, что хочу. Понимаю, что делаю методологически неправильные вещи. Например, актеры не получают пространства для собственной игровой инициативы. А чтобы она появилась, актеру нужно достаточно долго пробыть в каждой отдельной сцене, сделать хотя бы несколько самостоятельных проб. Но я не могу им дать время на эти пробы.

— **А как в идеале должна выглядеть работа с актерами?**

— Я бы делал так: репетировал сцену, мы бы вместе рассуждали о взаимоотношениях в этой сцене, кто кого ведет и так далее. А на следующий день мы бы сделали совсем другой вариант. В результате получилось бы три или четыре варианта сцены. Хочешь не хочешь, актеру пришлось бы выбирать, у него было бы понимание, что в сцене есть объем. Он бы видел, что игра многовариантна...

— **В последнее время много говорили и писали о спектаклях “Из жизни огней” и “Женитьба Бальзамина”...**

— Мне сказали в театре: сделай мне что-нибудь из трилогии о Бальзаминоме. Я не думаю, что Островский мой автор. Но тем не менее, пришлось принять предложение. Что касается “Из жизни огней”, то спектакль сочинялся на ходу. Он состоит из маленьких новелл. Какие-то истории были придуманы автором, Ольгой Донец. Мы опирались на автора, как это ни странно. Но кое-что придумали сами. Например, закончили спектакль большим отрывком из “Нашего городка” Уайлдера. Беседа людей, собравшихся на кладбище. У меня не было желания переиначивать автора, но было желание приспособить материал под себя. Этот фрагмент собирал материал воедино.

— **Автор видел постановку?**

— Да, на фестивале в Коломне. Поблагодарила нас. Сказала, что это не вполне то, что она придумала, но имеет право на существование.

— **Я обратил внимание, что критики уже не первый раз отмечают “уникальный художественный мир” твоих спектаклей. В чем ты видишь эту уникальность?**

— Могу определить источники этого мира... За пределами театра я не так уж много общаюсь с людьми. Зато много читаю книг. Причем не пьесы, а все подряд. Читаю не то, что читают все. Иду своим путем — по каким-то маргинальным, обочинным направлениям. Читаю и думаю, например, что вот эту фразу мог сказать мой знакомый, которого уже нет на свете. И таким образом, наш диалог продолжается. Идет какое-то расследование, я выясняю, что этот человек тогда имел в виду. И в результате узнаю гораздо больше об этом человеке, чем он сам мне рассказывал о себе. В чем уникальность моего мира? Если человек живет замкнуто, он не размнивается на разговоры. Если бы я все время разговаривал, смотрел бы постоянно чужие спектакли, слушал критиков, у меня все было бы более “причесано”.

— **У тебя нет потребности смотреть чужие спектакли?**

— Нет. Хороший спектакль как очень сытная пища. Посмотрел что-то, и тебе хочется выйти покурить... В последнее время у меня появилась потребность смотреть, например, спектакли Фоменко. Но это ностальгические вещи, через них я чувствую время. Я не рассматриваю фотографии родных и знакомых, а смотрю эти спектакли.

— **А вот если бы тебе сказали: делай что хочешь. Какую бы пьесу ты поставил? Какого рода сделал спектакль?**

— Я не люблю читать пьесы. Пьеса — это шифр, игра. Если ты эту игру обнаружил, значит, пьесу надо ставить. Обнаружить игру непросто. Не могу представить, чтобы я прочитал пьесу и мне было все ясно. Понимаю сюжет, если он там есть, если он на первом плане. Но для меня это еще ничего не значит. С этим, кстати, связаны некоторые мои проблемы. В некоторых пьесах я ищу, возможно, то, чего там нет, и это какая-то ошибка... Я читаю пьесы, когда уже что-то нужно делать. В последний момент я беру пьесу, которую мне заказали. Так что заказ, с одной стороны — это плохо, с другой стороны, мне самому нечего предложить. Актеров часто спрашивают, а что бы вы хотели сыграть? А большинство на самом деле ничего не хотело бы сыграть. У них нет ничего готового. Они могут сказать, что хотели бы сыграть Гамлета. Но это все равно что сказать: хочу стать маршалом. Так что встреча с пьесой

всегда неожиданна, спонтанна. Но в этом есть момент приключения. Жизнь моя беспорядочна, мало надежды, мало перспективы. А пьеса на какое-то время эту жизнь упорядочивает. В общем, сплошная импровизация.

— **Критики написали, что в твоём “Бальзаминове” они увидели будничное насилие, на котором строятся отношения людей. Ты вкладывал в спектакль такой смысл?**

— Мы с критиками настолько далеки друг от друга... Может быть, они имеют в виду что-то похожее на то, что я вкладывал, но я — в другом слое. Я — речная выдра, а они пишут обо мне как о человеке. Ценю в работе критика искренность и доброжелательность, попытку проникнуть в замысел. Но, с другой стороны, понимаю, что трудно найти адекватный язык для описания современного спектакля. Можно заметить какие-то грубые ошибки, откровенную безвкусицу, можно описать сюжет. Я часто испытываю чувство неловкости, когда читаю какого-нибудь критика.

— **А что ты думаешь о понимании спектакля зрителями?**

— Меня не интересует, что зритель говорит о спектакле. Почему зритель должен что-то сказать? Я вижу, как зритель слушает. Если он от начала до конца спектакля внимателен и в зале тишина, я понимаю, что он принимает то, что мы сделали. И тогда я знаю, что это у него “попадает”. И что с того, если он потом скажет, что спектакль ему не понравился? Это вопрос не качества спектакля, а состояния его мозгов.

— **Хотел бы ты работать в Москве?**

— Актер “Современника” Владислав Ветров (в прошлом работал в ростовском драмтеатре. — С.М.) часто говорил, что я боюсь работать с большими актерами. Хотя вообще-то мне приходилось работать с хорошими и сильными актерами. Но в чем-то он прав. Я настойчив в достижении каких-то мельчайших, может быть, даже никому не понятных целей. Люблю наделять актера какими-то дополнительными заданиями. Если бы я это делал в Москве с большими артистами, ну, или с небольшими, меня бы просто “послали”. Конечно, я нашел бы способ с ними работать. Но у меня, как я уже сказал, сложился вот такой метод — я нагружаю артиста рядом каких-то мелких специальных задач. Выполняя их, он попадает в общую стилистику. В Москве, мне кажется, труднее сделать ансамбль. Во всяком случае мне. Так что вполне возможно, в Москве я бы и не нашел общего языка с актерами. К тому же у меня сложились свои пугающие представления о Москве, и мне кажется, что человек, где родился, там и пригодился... Ведь весь я состою из несовершенств. Я очень медлителен в размышлениях над профессией. Очень нескоро соглашаюсь исправить какую-то ошибку. Как говорил Лотман, искусство иногда связано с тем, что человек сошел с поезда и пошел куда-то в сторону. Туда, куда никому, кроме него, и не надо. Все едут в другую сторону, как-то устраиваются, а ты теряешь время, но упрямо находишься на этом пути в эту никому не нужную сторону.

*Р.С. Сейчас мой собеседник живет в Ростове-на-Дону, но часто навещает в Елец. В труппе его даже называют “нашей Ниной Заречной”, имея в виду известные подробности “Чайки”. А может быть, и то, что однажды чеховская героиня помогла режиссеру. По требованию РАО был снят с репертуара спектакль Мельницкого “Входит свободный человек” по пьесе Тома Стоппарда: якобы сам Стоппард решил, что эта ранняя пьеса неудачна, и запретил ее к постановке. Тогда елецкий театр сам обратился к драматургу с просьбой разрешить “Свободного человека”. И самое удивительное, Стоппард ответил! Вот, что он написал: “Я был весьма обрадован, получив письмо из города, до которого “рано завтра утром” Нина Михайловна Заречная должна была сесть в поезд “в третий класс со всеми мужиками”. Я уверен, это честь, что моя пьеса будет поставлена в вашем театре, и благодарен вам за это. С уважением, Том Стоппард”.*

## Тенденции

Полина Богданова

### Эпатаж и игра

*Интересно рассмотреть движение идей в современном театре с культурологических позиций. К подобной методологии обычно не прибегает традиционное театроведение. Однако именно культурологический подход выявляет тенденции современного театра более очевидно.*

В 90-е годы общество вступило в новую фазу. Основной импульс, который произвел некоторую встряску в сознании людей, был импульс отталкивания от пережитого в советское время. Импульс отрицания. Все, что в 60—80-е интеллигенция почитала как некие нравственные нормы и правила, теперь в 90-е были опрокинуты. 90-е отказались и от самой интеллигенции как передовой части общества, законодательницы в нравственных, моральных и творческих вопросах. Это и понятно. 90-е поставили бывшее советское общество в жесткую ситуацию выживания. Не хватало продуктов питания и элементарных бытовых вещей и предметов, не говоря уже о бытовой технике, автомобилях и предметах роскоши. Не хватало денег в ситуации постоянно растущей инфляции. Зарабатывание денег стало основным жизненным стимулом для населения. Деньги обеспечивали возможность выживания. С ростом возможностей в разных потребительских сферах росли и представления людей об уровне доходов. В этой ситуации многие, и в первую очередь бывшая советская интеллигенция, стали менять профессию, искать новые возможности заработка.

То есть деньги как основное мерило всех жизненных ценностей в постсоветский период вытеснили все прежние ценности. Их отменили почти без борьбы. Идеологический крах Советского Союза, а также крах экономический предопределили крах нравственных и общекультурных постулатов. Возникла ситуация радикального отказа от всего, что было связано с советскими понятиями. Прежде всего отказа от авторитетов. Отказа от нормативов нравственности. Появились произведения литературы и театра, утверждавшие необязательность исполнения нравственных запретов и допущения “игры не по правилам”. В бизнесе нравственные запреты рухнули в первую очередь, поскольку деловые отношения и деловая конкуренция были движимы только желанием прибыли любой ценой.

Если в эпоху “оттепели” у интеллигенции появилась цель, которая заключалась в установлении более демократического общества и преодолении культа Сталина, то к 90-м цели окончательно исчезла. О потере цели шестиде-

сятники говорили еще в 70-е и 80-е, после краха “оттепели”. Парадокс истории в том, что перестройка не принесла нового понятия цели. Перестройка совершалась с некоей ажитацией, общество набросилось на все, что прежде было запрещено — литературу, философию, религию и пр. Было много говорильни по поводу новых исторических обстоятельств и как в них существовать. Правительство инициировало некие программы перемен. Таковой была программа “500 дней”, но эта и подобные ей программы никакого результата не принесли. Государство оказалось не готовым к переменам, не готово было и общество, равно как и ее передовая прослойка, интеллигенция. Выяснилось, что она могла только разрушать. А позитивные программы, связанные с новой нравственностью в обществе открытого рынка, деловой конкуренции, созданы не были. Единственное, что удалось сделать — это открыть шлюзы, в которые в большом количестве хлынули импортные продукты питания и товары. И это был рубеж, за которым началось общество потребления.

Кардинальной цели, которая бы обеспечила движение вперед, постсоветское общество не имеет и по сей день. Переход от советского периода к постсоветскому оказался длительным и почти непреодолимо трудным. В обществе еще живы те силы и группы, которые питаются советскими идеалами и стандартами. Но и отринуть эти идеалы, порвать с прошлым окончательно оказывается невозможным. Возможен только медленный эволюционный путь, который требует терпения.

В искусстве, в частности театральном, с 90-х годов сформировались новые тренды. Например, в драматургии возник и стал набирать скорость и широту распространения феномен “новой драмы”. Она отражала эту стадию развития общества, которая, как уже говорилось, характеризовалась отказом от прежних норм и представлений. “Новая драма” развивалась в русле тренда жестокости. Она демонстрировала реальную жизнь постсоветского общества со стороны “чернухи”. “Жизнь жестока, и мы не можем быть мягкими” — эта фраза из “Трехгрошовой оперы” Брехта могла бы стать лозунгом времени.

Сегодня во втором десятилетии нового века тренд жестокости как будто не утерять свою актуальность. Уральский драматург Ярослав Пулинович сегодня разрабатывает ту же модель действительности, что и Юрий Клавдиев в 90-е.

Однако “новая драма” повторяет уже пройденные пути. Не случайно один из самых успешных менеджеров постсоветского театрального пространства Э. Бояков отказался от фестиваля “Новая драма”, который в 90-е позиционировал себя чуть ли не как мейнстрим. Впоследствии стало понятно, что “новая драма” как мейнстрим не состоялась. Жизнь ушла вперед, культура и общество стали вырабатывать новые тренды.

Однако пока еще они исходили из тех же негативистских стратегий, стратегий отрицания. Одной из таких стратегий стал так называемый стёб, ирония по отношению к действительности или отделившим ее сторонам.

В эти стратегии активно были включены игровые практики. Игра плюс стёб создали новый художественный язык театра.

В десятые годы появилось несколько спектаклей режиссера К. Богомолова, объединенных художественным синтезом игры, стёба и эпатажа (до этого режиссер работал более традиционно). Эпатаж — один из способов идентификации и самореализации личности в пестром мире разноречивых ценностей. Эпатаж как мера усиления высказывания, как крайняя степень эмоционального переживания, как вызов личности, потерявшей себя в современном культурном и социальном пространстве.

У личности нет многих характеристик и качеств, которые были свойственны ей в предыдущий период культурного развития с наличием двух борющихся трендов. Назовем их условно — тренд официоза и противоположный ему по интенциям тренд интеллигенции, ибо именно она в тот период определяла движение общественных, политических и художественных идей в сторону демократизации и свободы. Тогда существовал подспудный конфликт внутри культуры, разделенной на официальную и неофициальную сферу. Вторая, тем не менее, и давала максимум той идеологической и художественной продукции, которая и составила завоевания советской литературы, изобразительного искусства, театра, начиная с эпохи “оттепели”. В этой культурной ситуации у личности было то, что именовалось *позицией*, определенным мировоззрением, то есть стоянием перед выбором той или иной культурной модели. Особенное внимание искусство в советское время уделяло личности, которая являлась носителем прогрессивных идей. Во второй половине 50-х годов была

личность подростка, юноши, утверждающего новую правду молодости и поражение старости (В. Розов, В. Аксенов и др.). Эта линия, связанная с правотой нового, молодого, идет еще от авангарда, который первым в европейской культуре провозгласил право революционного переворота в социуме и утверждения нового мира. Эта линия прошла через весь XX век и достигла XXI века, когда эти качели окончательно перевесили в сторону молодого, нового, когда старики оказались за границами актуальных сфер, в маргинальной сфере.

Борьба личности за утверждение своей исторической правоты, своего взгляда ложилась в основу действия в драме. У такой личности была *цель*, определенная линия самоутверждения в борьбе с противоположной системой ценностей — отсюда единство и определенность жизненной стратегии. В принципе, это была драматическая модель, утвержденная еще Гегелем для буржуазной драмы. Герою были предписаны цель, воля и активность как основные поведенческие и мировоззренческие особенности. Эту модель также можно определить как модель Нового времени.

С окончанием парадигмы Нового времени, когда система бинарных оппозиций в культуре и социуме сменилась на систему равноправной множественности позиций, когда каждая из них обладала своим статусом истинности и утверждала себя наравне с другой, пусть даже прямо противоположной позицией, личность утратила былую идентичность, цельность. А вместе с тем утратила и цель в прежнем смысле, определенность жизненной стратегии. Она оказалась в культурной модели, где на равных сосуществовало множество равновеликих и самодостаточных личностей. В этой ситуации проблема самоутверждения, обретения своего собственного голоса и высказывания значительно усложнилась. Вот в такой ситуации и возникает эпатаж как одна из форм активного самоутверждения личности. Эпатаж возникает наряду с завоеванием личностью (особенно творческой) популярности, известности, то есть определенного общественного веса как гарантии и показателя личностной состоятельности.

Итак, эпатаж — это резкая экстагическая форма самоутверждения, попытка привлечь к себе внимание и завоевать свое право на лидерские позиции, в культуре утерянные опять же в силу того, что в современной культуре, расколотой на субкультуры и тренды, каждый индивид получил гипотетическую возможность быть лидером в границах своего тренда.

Эпатаж в культурологии и даже политологии изучается как сложное и многогранное явление, которое надо рассматривать с точки



зрения разных подходов.

“Таковыми <...> подходами являются <...> теория девиантного поведения, концепция кризиса идентификации и теория игры. Шокирование публики, намеренная скандализация, отклонение от нормы позволяют рассматривать эпатаж как проявление девиантного поведения. Эпатаж (также. — П. Б.) является следствием утраты идентификаций и проявляется как несоответствие поведения нормативным требованиям социальной среды, эпатаж — поиск идентификации”<sup>1</sup>. Эпатаж имеет игровой характер.

Вторым важным моментом самоутверждения личности в том или ином тренде стал момент свободы, независимости, то есть опять же отстаивания своего права на отдельность, на то, чтобы именоваться личностью, хотя культурная и социальная ситуация выбила у личности из-под ног все прежние опоры в виде позиции, мировоззрения, цели и пр.

Личность обрела свободу в игре как свободной форме ухода от какой бы то ни было позиции и отстаивания права на самостоятельность. Игра — это когда личность уходит от выбора между двумя оппозициями, когда не присоединяется ни к одной из позиций “другого”, игнорирует вообще какую бы то ни было принадлежность к группе, касте или тренду. И вместе с тем создает свой собственный игровой тренд.

М. Бахтин исследовал феномен смеховой карнавальной культуры, который оформляется в некую целостность именно в игре. Игра переворачивает с ног на голову иерархические роли социума, тем самым давая возможность играющим и публике ощутить всю относительность социальных иерархий, с одной стороны, а также вскрыть “безумство” мира, с другой. Игра, таким образом, и обеспечивает искомую независимость и свободу позиции личности в социуме с его сложной системой социальных ролей, властной иерархией.

Вот такой игровой карнавальный тренд получил в театральной культуре второго десятилетия XXI века свое выражение. Среди лидеров подобного тренда чаще всего называют сейчас режиссера К. Богомолова.

Одним из наиболее принципиальных спектаклей нового для режиссера периода стал “Идеальный муж” по О. Уайльду в МХТ. Если рассмотреть его целиком, то надо отметить, что автор спектакля включил в свое театральное создание три наиболее заметных, порой скандальных тренда современной культуры. Тренд совершенной трэш-культуры, или псев-

докультуры, построенной на заведомо фальшивых, вторичных, шаблонных основаниях, знаками которой стали псевдорусские пейзажи с обязательным и избитым атрибутом “безрез”, манерой эстрадного исполнения, основанного на той же псевдовыразительности — сентиментальности, низового шаблонного патриотизма, специфической эстрадной “задушевности” и сексуальной привлекательности, а также уголовной “искренности”, как говорят в таких случаях, на разрыв аорты. Все это воплотилось в блестящей работе актера И. Миркурбанова, который исполнил роль Лорда, эстрадного шансонье с сомнительным уголовным прошлым и нетрадиционной сексуальной ориентацией. Утонченная пародийность этого исполнения, за счет которого персонаж одновременно привлекает и отталкивает, выглядит эффектно и вместе с тем дешево и безвкусно: это пример новой актерской игровой стилистики. Эта стилистика предполагает дистанцированность актера от образа, невозможность самоидентификации с персонажем и очень язвительную убийственную и остроумную его характеристику. Надо отметить, что актер И. Миркурбанов, занятый в нескольких спектаклях К. Богомолова, во многом определяет их успешность.

Персонаж в спектаклях Богомолова выступает в нетрадиционном качестве. Это больше не какая-то конкретная личность со своим характером, биографией, системой взглядов и жизненной позицией, которую прежде демонстрировал театр, — такая личность, как правило, была показана в развитии ее внутренних мотивов и целей, назовем ее условно “осуществляющая себя” личность. В театре последнего времени личность приобретает качество статичности, она не показана в некоем развивающемся внутреннем действии. Она выступает не от имени конкретного человека с конкретной судьбой и характером. Это своего рода типизированная личность. Она существует в определенном тренде и собственно этот тренд собой олицетворяет. Взять тот же персонаж Миркурбанова. В этом персонаже отсутствует внутреннее развитие, как бы это могло быть у традиционного персонажа с индивидуальными личностными характеристиками. Он просто олицетворяет собой некую маску кумира в тренде низкопробной современной культуры.

Включение в спектакль разных трендов (современный спектакль повествует не столько о борьбе людей или персонажей, сколько о борьбе и взаимодействии целостных культур-

<sup>1</sup> *Рогалева Е.А.* Социокультурный феномен эпатажа. Эпатаж в политике // {электронный ресурс} [http://www.nsu.ru/education/virtual/rogaleva\\_course.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/rogaleva_course.htm)

ных трендов, олицетворенных теми или иными персонажами) — это и есть признак современного режиссерского мышления.

Вторым трендом, как было сказано, является тренд гей-культуры. Роман двух основных героев, носителей нетрадиционной сексуальной ориентации, также отчасти пародийный, составил сюжетную канву этого спектакля.

Также здесь присутствует тренд традиционной культуры интеллигенции, знаком которой стала драматургия Чехова. Спектакль демонстрирует разрушение этого тренда. Куски из чеховских пьес, включенные в действие, сопровождаются порой тем же ироническим пародийным комментарием или сопоставлением. Так, знаменитая чеховская реплика “Снег идет. Это так надо?”, которая прежде звучала как вопрос о глубинном смысле жизни, здесь разыгрывается в сопоставлении с современным жаргонным понятием “снег”, что означает кокаин. Снижение возвышенного пафоса чеховского вопроса о смысле жизни говорит о том, что в современной культуре этот вопрос не имеет никакого смысла. Подобных включений Чехова в спектакле несколько, что опять же демонстрирует неактуальность высоких мотивов в современном культурном поле.

Тренд церкви, которая в современной реальности проявляет свое право диктовать нравственные и моральные нормы обществу, тут тоже снижается и дискредитируется. Священник показан в несерьезном комическом варианте. Надо отметить также, что этот момент, как, впрочем, и предыдущие, является намеренно эпатажным. Он рассчитан на резкую реакцию публики, в которой режиссер заведомо предполагает наличие как сторонников церкви, так и ее противников.

В целом, как высказался К. Богомолов в одном из интервью, он рассказывает о современной трэш-культуре, которая и включает в себя эти различные тренды в их взаимодействии.

У Богомолова существует некая новая методика работы с актером, о которой он не раз рассказывал в различных интервью и на встречах с профессиональной и зрительской аудиторией. Богомолов, можно сказать, отменяет ту модель человека, какой она сложилась в системе К. Станиславского и в дальнейшем была разработана и получила развитие в послевоенном театре О. Ефремова, Г. Товстоногова, А. Эфроса, вплоть до А. Васильева и С. Женовача.

В системе Станиславского существует постулат действия, которое определяется вопросом: “Что я делаю?” Богомолов исключает этот вопрос, ибо он предполагает разработку мотивов персонажа, задачи в определенном куске пьесы, внедрения в предлагаемые об-

стоятельства. Главными здесь являются индивидуальные мотивы персонажа, которые определяются его намерениями и задачами в локальной конкретной драматической ситуации. Этот персонаж в системе Станиславского движется по линии сквозного действия, то есть линейно, проходя от одного драматического события к другому; меняются и задачи персонажа на протяжении роли. Это и есть модель “осуществляющей себя” личности, данной в развитии внутренних мотивов и целей.

Модель эта соответствует “большой” модели философии Нового времени, которое ставит в центр своего внимания либо “отдельного” человека (Декарт, Кант, Ницше), либо коллективного человека (Маркс). Поэтому эта модель прежде всего антропоцентрична. Смысл бытия видится в познании, идеалом которого является рациональное мышление (логоцентризм). Основной ценностью в такой модели становится научное мышление. Система Станиславского является красноречивым примером принадлежности к данной модели.

Богомолов утверждает, что в современном спектакле снимается не только вопрос из системы Станиславского “что я делаю” в данной конкретной драматической ситуации, но вместе с этим вопросом снимаются и внутренние мотивы персонажа, и далее исчезает и развивающийся внутренний сюжет. И вообще линейность развития. Богомолов утверждает, что поведение и реакцию персонажа определяют только предлагаемые обстоятельства. То есть драматическая ситуация. Надо поставить персонаж в определенную ситуацию, дать ему текст роли, и возникнет монтаж текста и ситуации, которые и породят определенный смысл. Иными словами, можно сказать, что Богомолов ставит персонажа в определенный тренд, в границах которого персонаж и существует.

Для иллюстрации положения о том, что Богомолов снимает линейность развития персонажа и его внутренних мотивов и целей, можно привести пример из спектакля “Чайка”. Здесь режиссер в трактовке роли Нины Заречной как раз и отказывается от линии ее развития, которая в пьесе идет от первых актов, когда героиня влюбляется в Тригорина и уезжает из дома, чтобы поступить в актрисы, до четвертого акта, действие которого происходит через два года. В эти два года укладывается много драматических событий из жизни Нины Заречной (разрыв с Тригориним, смерть ребенка, неудачи на сцене), и в четвертом акте она появляется уже изменившейся женщиной. От того, в какую сторону, по мнению режиссера, произошли эти изменения, обычно и определяется трактовка роли и всей пьесы. Повто-

ряю, что линию внутреннего развития персонажа Богомолов сознательно игнорирует. В “Чайке” он прибегает к некоему внешнему приему, который должен наглядно показать, что Нина изменилась, прожила тяжелый отрезок жизни и т.д. Режиссер просто меняет актрису. И вместо молодой Нины, полной надежд, юной влюбленной, мечтающей о сценической славе девушке, в исполнении С. Колпаковой появляется Нина Р. Хайруллиной, сильно постаревшая, подурневшая. Но эта перемена актрис демонстрирует процесс перемен чисто внешне. Трудно сказать, что все-таки произошло с героиней за эти два года. Какой она стала, сохранила ли веру в жизнь и искусство (“неси свой крест и веруй”) или сломалась, потеряв эту веру. Взяв другую актрису и поставив ее в предлагаемые обстоятельства четвертого акта “Чайки”, Богомолов, очевидно, думал, что нашел решение образа и вместе с тем и смысл всей пьесы. Однако в чеховской драме подобный прием не сработал. Чеховская драма все же требует постепенного проживания жизненной линии персонажа, причем проживания прежде всего внутреннего, психологического. Но в других пьесах, не психологического плана, такой прием вполне мог бы оказаться достаточным.

К чему я веду этот разговор? К тому, что понимание человека и его сущности у такого яркого представителя современного стиля, как К. Богомолов, кардинально изменилось. Нет конкретного человека в развитии. А есть внутренне статичный образ в развивающейся внешней ситуации. Это иная философия жизни, отсюда и иная техника игры. Это конец личностного театра, который так успешно развивался в работах наших режиссеров, начиная с “оттепели” и вплоть до последних спектаклей поколения Додина, Гинкаса, Женовача, Каменьковича. То есть более старших поколений, чем поколение Богомолова.

Аналоги этому пониманию человека можно найти в философии постмодернизма: “В современном представлении человек перестал восприниматься как нечто тождественное самому себе, своему сознанию, само понятие личности оказалось под вопросом, социологи, психологи (и это стало общим местом) предпочитают оперировать понятиями “персональной” и “социальной” идентичности, с кардинальным и неизбежным несовпадением социальных, персональных” и биологических функций и ролевых стереотипов поведения человека”<sup>1</sup>.

“Если модернизм провозглашал идею ценности “Я”, то постмодернизм — идею его расщепления. <...> Согласно выводам Фуко, “взяв сравнительно короткий хронологический отрезок и узкий географический горизонт — европейскую культуру с XVI в., можно сказать с уверенностью, что человек — это изобретение недавнее. Лишь один период, который явился полтора века назад, и, быть может, уже скоро закончится, явил образ человека. <...> это просто было следствием изменений основных установок знания... Если эти установки исчезнут так же, как они возникли, если какое-нибудь событие <...> разрушит их, как разрушилась на исходе XVII в. почва классического мышления, тогда — в этом можно поручиться — человек изгладится, как лицо, нарисованное на прибрежном песке”<sup>2</sup>.

С точки зрения постмодернизма, само использование термина “субъект” — не более чем дань классической философской традиции: как пишет Фуко, так называемый анализ субъекта на деле есть анализ “условий, при которых возможно выполнение неким индивидуумом функции субъекта. И следовало бы еще уточнить, в каком поле субъект является субъектом и субъектом чего: дискурса, желания, экономического процесса и так далее. Абсолютного субъекта не существует”<sup>3</sup>. То есть субъект, возникающий в спектаклях К. Богомолова, можно определить как субъект определенного тренда.

Таким образом, применительно к современному театру возникает новый термин — “субъект тренда”.

Вообще разговор о культуре как целостном понятии, как некоей модели современного мира не нов в нашем театре. К судьбе культуры и ее роли в обществе обращалось еще поколение А. Васильева и М. Левитина, для которых культура становилась одним из важных ценностей современного мира. Обращение к культуре как к ценности, как к арбитру в историческом споре эпох было продемонстрировано спектаклями режиссеров этого поколения (в знаменитом “Серсо” А. Васильева или в постановках обэриутов М. Левитиным, который первым в советском театре обратился к этим представителям репрессированного русского авангарда). А. Васильев рассматривал культуру Серебряного века как идеальную модель жизни, полной игры и легкости, грации и красоты, утонченности чувств и переживаний и противопоставлял ее современной советской культурной бедности. Васильев впервые в те-

<sup>1</sup> Постмодернизм. Словарь терминов. Смерть субъекта // <http://postmodernism.academic.ru/>

<sup>2</sup> История философии. Энциклопедия. Смерть субъекта // [http://dic.academic.ru/dic.nsf/history\\_of\\_philosophy/482/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/482/)

<sup>3</sup> Там же.

атре ввел эту игру целостными культурными моделями или трендами. Режиссер первого постмодернистского поколения, А. Васильев усматривал в самом понятии “культура” определенную гуманистическую ценность, представитель уже развитого постмодерна К. Богомолов тоже исходит из сознания этой ценности. Но, показывая ее упадок и деградацию в современной реальности, Богомолов констатирует болезнь общества, его бесперспективность. У Васильева к современной на тот момент культуре тоже было негативное отношение. Хотя Кока в исполнении А. Петренко — представитель той самой советской бедности, о которой повествовал спектакль, являл собой тип драматического человека, которого раздавила советская история, превратив “кружева” его жизни в “лоскуты”. У Коки еще были прекрасные воспоминания дореволюционной молодости и порядочность как принцип жизненного поведения. Он не был лишен положительных человеческих свойств. У персонажа И. Миркурбанова отсутствуют и драматизм, и положительные свойства, отношение к нему актера и режиссера — сугубо ироническое. Персонаж Петренко между тем не был лишен человеческой теплоты. То есть наличие позитивных идей от эпохи к эпохе идет по нисходящей.

Политические интересы и демократические ценности, столь важные для шестидесятников, для режиссуры поколения А. Васильева, а затем К. Богомолова, уже не столь актуальны. Васильев никогда не занимался политикой в своих спектаклях и говорил, что “как таковая чистая идеология или чистая политика меня не интересуют”. А Богомолов выразил свое отношение к политике как тренду в “Борисе Годунове”, показав цинизм и интриганство руководителей державы вкупе с церковью. Этот спектакль тоже сыгран в интонации стёба, иронии. Политика не имеет никакого позитивного смысла, это сфера заведомо фальшивая, кровавая и опасная. Поэтому так “жирно”, кроваво показана смерть детей Годунова как логическое продолжение кровавой политики их отца. Самозванец И. Миркурбанова здесь — “браток”, уголовник. Претензия на власть со стороны уголовного мира — тема, которая возникла еще в 90-е годы. Таким образом, вся политическая система вкупе с церковью и криминалом, претендующим на власть, здесь тоже подвергается резкому ироническому осмеянию, некоему тотальному стёбу.

К любопытной позиции, условно назовем ее “ноль-позицией” (термин, который использовал М. Угаров применительно к драме нулевых), близок и режиссер К. Богомолов, когда он ставит спектакль “Карамазовы” и рассуждает о религии.

Это, несомненно, лучшая работа К. Богомолова и по степени сложности режиссерского решения, и по классу актерской игры. “Ноль-позиция” наиболее наглядно и ярко заявлена в очень остром и эмоционально решенном эпизоде, в котором Федор Павлович (И. Миркурбанов), показанный человеком, глубоко озабоченным проблемами религии, пристает к своим сыновьям: “Скажите, Бог есть или нет?” На его вопрос следуют два прямо противоположных ответа. “Есть”, — тихо и твердо утверждает Алеша (Р. Хайруллина). “Нет”, — столь же твердо и спокойно говорит Иван (А. Кравченко). Лица двух персонажей, Алеши и Ивана, появляются на экранах, висящих на сцене. Появляются одновременно, как две противоположности. Как антиномии, ни одна из которых не перевешивает. Это означает одновременно два варианта. Первый: оба высказывания правильны и имеют право на существование. И второй: оба высказывания взаимно уничтожают друг друга. Это и есть “ноль-позиция”. Режиссер не присоединяется ни к одной точке зрения. Он находится где-то в третьей точке — вне этого спора. Это совершенно ошеломляющий эпизод, он сильнее всего воздействует на публику. Здесь Богомолов предпочитает оставаться свободным и не связанным ни с одним из мнений. С точки зрения культуры бинарных оппозиций, той самой парадигмы Нового времени, о которой уже говорилось, эта позиция, по крайней мере для театра, абсолютно новая. Свобода личности проявляется в отказе от выбора, от принятия решения. От любого дискурса вообще, будь то дискурс религиозный или антирелигиозный. “Ноль-позиция” Богомолова — это, по существу, выражение знаменитой формулы Р. Барта о “смерти автора”.

В какой-то момент времени, когда культура пройдет еще какой-то путь и все же появится необходимость занять ту или иную позицию, точка зрения Богомолова может показаться недостаточной, эскапистской. Можно ли долго находиться в “ноль-позиции”? И есть ли это та искомая свобода? Вопрос, на который может дать ответ только дальнейшее движение культуры.

## Подтекст

Анастасия Глухова<sup>1</sup>

## Экзистенциальный космос, или Сам себе драматург Иван Вырыпаев

### Анализ пьесы “UFO”

*Это одно из новых произведений драматурга. В нем, имеющем предельно лаконичную, даже аскетичную для театра форму, выкристаллизовываются основные идеи Вырыпаева-мыслителя. Здесь десять монологов, предваренных письмом-наставлением от автора, оборачиваются последовательным разъяснением позиции самого автора о жизни человека на Земле.*

Жанр пьесы можно обозначить, как “псевдо-вербатим”. Автор собирает документальный материал — свидетельства очевидцев, контактировавших с инопланетянами, составляет из этих свидетельств пьесу, предваряет ее собственным объяснением, где просит отнестись к высказанным мнениям с уважением и не давать им оценку (читай: основное условие “ноль-позиции”), словом, все как в настоящем вербатиме. Единственное (и смыслообразующее здесь) отличие от документальной пьесы — этих свидетельств не существует. Автор придумал их сам, в чем и признается в последнем, кульминационном монологе. Все, что произносили герои, является вымыслом драматурга, его фантазией. Так, “ноль-позиция” документалиста невероятным образом сливается в единое целое с позицией автора-художника. Тема автора в этом ракурсе становится едва ли не самой главной в пьесе. Творец, Создатель, Высшая Сила, “В начале было Слово” — в условной иерархии мира драматург как автор ставит себя в один ряд с наивысшими, созидательными, создающими силами. Это проявляется в самой первой части пьесы — письме к творческой группе, где Иван подробно описывает процесс создания пьесы, что само по себе уже отвлекает внимание от самой пьесы к личности автора. И в особенности это видно в конце последнего монолога, где речь идет о том, что “все мы тут выполняем волю автора”.

Но назначая себя главным героем, автор при этом и ответственность на себя берет немалую — рассказать человечеству об ошибках в жизнепонимании, жизневедении, затрагивая аспекты очень многих сторон человеческого существования. Говоря словами пьесы: “Человек, живущий на планете Земля, хочет поделиться с другими людьми своими самыми сокровенными взглядами на жизнь”.

Герои пьесы имеют вполне конкретные жизненные обстоятельства. Мы знаем их имена, возраст, место, где они живут. Мы знаем, кем они работали до “контакта с инопланетянами”

и как поменялась их жизнь после; каким было до и после этого их мировоззрение. Мы знаем, как они говорят — с остановками или со словами-паразитами, повторяя слова, как в обычной жизни и т.д. То есть имеются все предпосылки для того, чтобы каждый из этих героев выглядел более чем реально и естественно в постановке пьесы. И все же самое главное в них не то, какие они сами, а то, о чем они говорят в самой сокровенной части своих рассказов. Даже больше того: именно то, что все они как бы реальные люди со своими судьбами и с совершенно различными жизненными историями, и делает их привлекательными для того, чтобы стать медиумами идей драматурга. Они — инструмент, посредники, через которых транслируются идеи. Чем разнообразнее и реальнее персонажи, тем обширнее потенциальная аудитория, до которой они могут достучаться — ведь зритель всегда идентифицирует себя с героем. А вернее, достучаться может автор — через их уста. (Интересный момент: важнейшие слова, которые персонажи произносят в кульминационной части своих историй, также являются своего рода “контактом”. Нечто божественное, с чем происходит контакт, является для людей чем-то непостижимым и диктующим так или иначе свою волю, заставляющим считаться с тем, что предложено. Так же происходит и у драматурга и его персонажей. Они не могут постичь автора, но могут и призваны исполнить его волю.)

Кроме того, что касается именно театральной специфики пьесы — здесь практически нет действия. На протяжении всей пьесы мы видим только одну ремарку — в монологе Эмили — и в ней нет указания на действие по отношению к кому-либо, только по отношению к себе. Также можно найти намеки на действия в финале двух монологов: Артем Гусев приглашает автора пройти на балкон, “где потише”, а Ник Скотт предлагает автору послушать “реально очень простую” музыку — оба этих момента не несут в себе конфликтного театрального начала, напротив, они призывают к некоторому успокоению,

<sup>1</sup> Студентка II курса театроведческого факультета ГИТИСа (РАТИ).

расслаблению. Так, действенность пьесы сводится к внутреннему движению в сознании героев. Они меняются, но действенные причины этих перемен драматург сознательно оставляет за рамкой нашего восприятия, фокусируясь на движении исключительно душевном, ментальном. Театр здесь предполагает форму внешне бесконфликтную (и в целом театр Ивана Вырыпаева именно таков, это максимально простое воплощение текста). Автору интересно не столкновение героев друг с другом, а их внутреннее столкновение с самими собой и даже больше — столкновение проповедуемых со сцены идей с разной степени ригидностью восприятия зрителя.

Одной из самых необычных и неожиданных и вместе с тем своевременной и логичной для «европеизированного», но и остро чувствующего кризис европейской цивилизации Вырыпаева звучит здесь тема экологическая. Герои пьесы наделены особым, очень нежным отношением к природе, к самой планете и жизни на ней. Так, музыкант Ник Скотт «подзаряжается» от объятий с деревом. Это единение сразу вызывает ассоциации с фильмом «Аватар», где представители народа нави особым образом соединились с Древом Жизни и прикасались таким образом к тайне мироздания. И словно в подтверждение этой ассоциации в следующем монологе Хильда Йенсен упоминает именно «Аватар», говоря, что он показывает жизнь слишком тускло. В следующих монологах также звучит тема силы природы, ее могущественности по сравнению с человеком. Так, бизнесмен Роберт Эванс ощутил контакт именно тогда, когда оказался в своем уединенном доме в тихом лесу, т.е. остался наедине с природой. И это единение принесло ему новое знание. Самый яркий пример — Джоанна Харрис. Здесь молодая женщина, христианка, католичка, находясь в командировке в Перу, сама того не желая, оказывается поглощена магическим пением перуанских женщин во время шаманского ритуала, и словно сами индейские джунгли, река, небо подсказывали ей, о чем думать, рассказывали ей что-то новое о ней самой, невзирая на конфессиональную принадлежность (точно так же, как это случилось с молодым парнем-мусульманином из первого монолога). И тут же насмешкой над экологически-пантеистическим пафосом выглядит профессия последнего героя, олигарха Виктора Ризенгевича — председатель совета директоров российской нефтяной компании.

Нельзя здесь обойти и тему религиозно-философскую. Понятие Бога в разных религиях представляется в числе прочего двумя аспектами: надличностным (Святой Дух, Аллах, Брахман), т.е. не обладающим конкретной сущностью, и персонифицированным, антропоморфным (Иисус Христос, пророк Мухаммед, Буд-

да). Надличностный аспект — понятие, обозначающее индифферентный абсолют, «душу мира», первооснову всех вещей и феноменов. С другой стороны, судьбы мессий и пророков, как правило, имеют некий путь преодоления, после которого они обретают Высшее знание. Так же и в пьесе: герои описывают «контакт» как нечто неопишное, им сложно подобрать слова, определения, это нечто не поддающееся осознанию. При этом до контакта или чуть раньше (не все, но почти все) проходят определенные изменения мировоззрения. В свете этого получается, что многие жизненные пути персонажей пьесы повторяют путь, условно говоря, Будды, обретшего просветление. В пьесе происходит попытка соединения, или того самого контакта — надличностного аспекта Бога с личностным, и каждый из нас, являясь творением Божиим, а значит личностным воплощением Бога на земле, должен сам в себе соединиться с Высшим началом, следуя по своему собственному пути. Этим приемом Вырыпаев словно прощается со всеми религиями мира как институтами, объединяющими и выполнившими свою функцию и умирающими, и делает это для того, чтобы помочь людям найти Бога в своем сердце без посредников. Таким образом, самого себя автор возводит в ранг современного философа и мыслителя, почти проповедника, что, впрочем, совсем небезосновательно, ведь раз за разом, пьеса за пьесой Вырыпаев с настойчивостью Сизифа поднимает гуманистические и даже во многом морализаторские темы. Ему необходимо объяснить нам всем что-то очень важное; отсюда его стремление цитировать самого себя, интертекстуальность его пьес, их связь между собой.

В названии пьесы видится некая провокация, отвлекающе-завлекающий маневр. С одной стороны — внешняя оболочка техногенно-явления отвлечет от пьесы чувствительно-верующее недремлющее око (маневр отвлекающий). С другой стороны — тема НЛО привлекательна для зрителей, в отличие от глубоких размышлений о жизни и т.д., но тот, кто пьесу открывает и прочитает хотя бы три первых монолога, тотчас же поймет, о чем речь, так как Вырыпаев из главной философской идеи тайны не делает, а всякие инопланетные штучки, как уже было сказано выше, попросту высмеивает, но тут зритель уже «на крючке» (маневр увлекающий).

Интрига пьесы строится на вопросе, который не ставится автором (ответ определенно ему известен), но который непременно возникает у читателя: а с кем, собственно, контактировали герои пьесы? Любых упоминаний описательного характера относительно второй стороны «контакта» автор старательно избегает (даже больше того, герои высмеивают общепринятые стереотипы об НЛО). А описанию,

причем подробно, обстоятельно, подвергаются ощущения, субъективные собственные ощущения, о которых идет рассказ от первого лица. Здесь это также выглядит не случайно: единственное, о чем мы более или менее достоверно что-то знаем — это мы сами. Говорить можно только о себе, о своих чувствах, пользоваться так называемым “я-сообщением”, что и делают герои пьесы. По Вырыпаеву, это единственно возможный путь созидания. Как только появляется описание кого-то-не-меня, как только появляется “ты-сообщение”, “контакт” тут же превращается в конфронтацию, конфликт.

Таким образом, человек здесь встречается с собой в некоем вакууме, где он может честно и без обиняков поговорить с собой же. И в этом смысле главный конфликт пьесы — конфликт человека с самим собой. Конфликт человека “до-контактного” и “после-контактного” и в широком смысле — человечества, тотально неспособного ужиться само с собой. Отсюда еще одна тема — тема войны, возникающая в самом первом монологе, где девушка Эмили вдруг остро почувствовала, что все люди всегда живут в состоянии опасности (“Мы даже не знаем, но мы живем с постоянным ощущением опасности. И мы даже спим с этим ощущением. Мы просто не знаем об этом, потому что нам не с чем сравнивать. Но вот когда я вот так вот оказалась тогда в этом состоянии полной безопасности, то я поняла, что я всю жизнь существовала иначе. И даже сейчас. Я вот сейчас в состоянии опасности. Но самое интересное, что и дома, когда я одна, я тоже в этом состоянии, и даже во сне. Мы все время живем в состоянии опасности. И поэтому мы все время напряжены. <...> Тот, кто сильнее, находится в состоянии опасности, тот хватается за оружие и начинает убивать. Это он так защищается. Он же в опасности. И он эту опасность вокруг себя все увеличивает и увеличивает”), и позже — размышление Мэтью О’Фаррелла о причинах появления Гитлера и связанная с этим тема, как ни странно и ужасно, благодарности, что, по Вырыпаеву, есть четкое понимание того, чем мы обладаем, и временность и краткосрочность этого обладания — эти размышления подводят к острейшей социальной теме, поднимающейся в пьесе. Происходит попытка глобального осознания, рефлексии, попытка понять место конкретного современного человека в современном мире. Практически совсем не используя драматургическую шоковую терапию, присущую в большей степени более раннему периоду своего творчества (поток одурманенного наркотиками сознания в “Снах”, жизнеописание кровожадного маньяка в “Июле”, похабные комические куплеты в “Бытии 2”, чернушные мотивы в “Кислороде”), Вырыпаев в “UFO” говорит о материях исключительно высоких: об от-

ношениях человека с самим собой, с другими людьми, с самой жизнью — возможно, излишне морализируя, но и пытаясь в разговорной речи своих персонажей сформулировать некие правила, основы, только осознавая которые человечество сможет выжить.

“Я вдруг, поняла, что вот он мужчина, вот я женщина, мы люди, мы живем на этой планете. Мы живем в этом космосе. Мы друзья. Он мусульманин, я атеистка, но мы оба в полной безопасности”. <...> “Вселенная — это одно целое. И вот поэтому мы ответственны не только за свою жизнь, но и за весь мир вокруг нас”. <...> “Нужен настоящий контакт. Контакт в своем сердце”. <...> “Нет никакой несправедливости, есть только мое отношение к этому миру. Есть моя связь с этим миром, мой контакт с этим миром”. <...> “И если ты вместе с силой, которая творит, то и ты творишь. А если ты против силы, которая творит, то ты сопротивляешься, и вся твоя жизнь это сопротивление этой силе. Сопротивление всей Вселенной”. <...> “Я понял, что нам в этом мире ничего не принадлежит, ну то есть все, что мы тут имеем, это все нам как бы дали, нам как бы это подарили”. <...> “Благодарность — это не нравственное понятие. Благодарность — это энергия, на которой можно жить”. <...> “Бог — это соприкосновение твоей жизни с творческой энергией этой Вселенной, этого мироздания. Бог — это твоя творческая жизнь в этом творении”.

Эти мысли приходят к героям настоящим откровением. Жить в мире с миром — это что-то новое, неизведанное для современного человека, ему гораздо привычнее постоянное освоение, борьба, конкуренция, завоевание. Вырыпаев ставит человека в позицию агрессора, угнетателя Земли и даже больше — Вселенной. И неосознанность своих действий не делает его, человека, менее виноватым. Об этом говорил еще Фрейд в своем “Недовольстве культурой”, подробно объясняя бессмысленность и конечность существования человечества, которое категорически не способно привести к общему знаменателю свое стремление к агрессии, добровольно-принудительно канализируемое цивилизационной культурой, и стремление к бесконечной свободе и отсутствию всяких запретов. Спасение же для человека, по Вырыпаеву, состоит в том, чтобы признать себя не директором мира, не главным его центром управления, а лишь одной из частей, и надо попытаться жить, целиком принимая этот мир и себя в нем.

В последнем из десяти (а по сути, одиннадцати, включая письмо автора) последовательно произносимых монологов происходит главная перипетия: герой признается, что вся документальность пьесы — выдумка. В этом монологе соединяется и кульминация пьесы, когда герой Ризенгевича рассказывает о том, что дра-

матург просто придумал всех этих героев, и развязка, где выясняется, что и сам Ризенгевич также не существует. Пространство и время пьесы тут же преломляется в совершенно другом свете. Если до этого место действия пьесы — весь мир (мы знаем, что автор нашел нужный ему материал в самых разных концах земного шара), а время действия определено длительностью конкретной беседы героя с автором, то теперь понятно — и пространство, и время действия находятся исключительно в голове у драматурга. Об этом говорит финал пьесы: «Главное, мы должны понимать, что реальность есть. И реальность одна. И сейчас я вам ее покажу. Сейчас я покажу вам, что во всей этой истории является по-настоящему реальным. А вот что.

*Виктор Ризенгевич замолкает. Он стоит и молчит. Пауза. Пауза должна длиться ровно столько, сколько нужно».*

Время и место действия — здесь и сейчас, в вашей голове, в вашей реальности.

В этот момент помимо драматургической кульминации происходит еще одна важная, сугубо театральная метаморфоза: сценическая условность теряет свое значение, опрокидывается изначальная негласная договоренность со зрителем. Заставляя зрителя поверить в документальность пьесы и затем признаваясь в своем обмане, драматург переносит фокус рассмотрения перипетии с пространства сценического в пространство субъективного зрительского восприятия; граница театральной рамки размывается, сюжет из театра выплескивается в реальность; сверхзадача драматурга заключена не в пьесе, а в самих зрителях и в их перемене после разговора с автором, осуществленного приемом «театр».

Вырыпаев — один из немногих современных драматургов, в полной мере использующих возможности монолога. Можно даже сказать, что монолог — одна из главных его драматургических форм. Монологи в более или менее объемных вариантах встречаются в пьесах «Июль», «Бытие 2», «Кислород», «Иллюзии» и т.д. Эта форма речи, которая теряется современным человеком во все более ускоряющемся темпе жизни, а значит и общения, разговора; исчезает широкая форма высказывания. Вырыпаев дает своим персонажам возможность высказаться в полной мере — неспешно разворачиваясь, постепенно набирая силу, смакуя отдельные слова и особенно важные фразы, монолог вырыпаевского героя молитвенным речитативом вторит сам себе. Отражаясь эхом в каждой следующей фразе, слова выплетаются, словно цепляясь петелька за петельку; рождая все новые и новые смыслы, играют сами с собой, как будто нечаянно, нехотя. Здесь герои произносят монолог, чтобы в конце пьесы признаться в том, что их не существует. Драматург рождает своих героев на один монолог, на одно высказывание, чтобы потом признаться в очевидной вещи: о том, что

он сам их, героев, выдумал. Прием для Вырыпаева не новый. Талантливый мистификатор, он часто интригует зрителя-читателя замысловатыми драматургическими прятками. Так, в пьесе «Летние осы кусают нас даже в ноябре» герои обозначаются одними именами, а называют друг друга совсем другими. В «Иллюзиях» об истории героев просто рассказывают некие рассказчики — первая женщина, вторая женщина и т.д. В «Бытии 2» драматург вообще говорит о том, что пьесу написал не он, а якобы пациентка психиатрической лечебницы Антонина Великанова, причем и он и она присутствуют в пьесе как персонажи. Вырыпаеву словно нужно за кем-то спрятаться, чтобы сказать то, что ему нужно сказать. И, возможно, в этом и проявляется театральная природа этих пьес и самого автора. Ведь каждый в театре надевает «маску», прежде чем высказываться, так и Вырыпаев включается в роль драматурга, чтобы высказаться как философ.

С твердой настойчивостью упоминаемое в каждом, кроме последнего, рассказе, звучит размышление о постижении истины, находясь в измененном состоянии сознания. А значит и о невозможности достичь этого, будучи «в здравом уме и твердой памяти». По Вырыпаеву, лишь только физически оказавшись за пределами привычного восприятия, за пределами собственного разума, сознания и как бы взглянув на себя и всю жизнь со стороны, можно понять что-то действительно важное. Невозможно, находясь внутри скорлупы, увидеть ее истинную форму и цвет. И драматург дает героям возможность проклюнуться сквозь эту скорлупу и взглянуть наружу, сталкивая их в ощущения до этого неиспытанные и во многом абсолютные: полная безопасность, абсолютная тишина, простота, яркость и прочее. Прежде чем уйти в этот абсолют, герои испытывают ощущения негативные, некомфортные, так как переход на другой уровень сознания (развитие, прогресс) всегда происходит через преодоление. Подобное измененное состояние сознания постоянно сравнивается с наркотическим опьянением или мистическим экстазом — состояния, в которые человек приходит с желанием попасть в иную реальность.

Еще одно измененное состояние сознания, напрямую автором неупоминаемое, но способное собрать воедино весь смысловой вал пьесы, — процесс рождения. Состояния, через которые проходят герои пьесы, удивительным образом напоминают ощущения, которые испытывают непосредственные участники процесса родов. Здесь можно отметить гормонально обусловленное изменение сознания женщины, находящейся в родах: начиная с изменения восприятия времени и пространства, продолжая категорическим «уходом в себя», тотальным сосредоточением на собственном существовании



только здесь и сейчас, частичным затормаживанием обычных повседневных функций коры головного мозга и активизации некой корневой программы, записываемой “на подкорку” в неизменном виде в течение многих тысячелетий, заканчивая ощущением космичности и неизбежности происходящего и пониманием абсолютной уязвимости и незащитности человеческого существа. У младенца в родах также временно меняется тип функционирования головного мозга; человек находится в состоянии анабиотического сна — работают природные защитные механизмы, чтобы избежать огромного потрясения от изменений, произошедших в существовании этого конкретного существа. Этот момент — когда человек, возможно, проходит самое главное изменение в своей жизни — первое столкновение с самой жизнью, с самим миром. Все это очень похоже на описание “контакта” в пьесе и в целом присуще драматургии Вырыпаева. Испытать этот контакт в сознательном возрасте не всем суждено, но абсолютно все люди без исключения хотя бы один раз в жизни все же испытывают подобные чувства — в момент собственного рождения. Описание одного из таких мгновений мы находим в пьесе “UFO”. Персонаж пьесы Артем Гусев описывает свой контакт так: “Меня всего в это вовлекло. *(Момент инициации родов; как и отчего он начинается, ученые и врачи до сих пор точно не знают.* — Здесь и до конца цитируемого фрагмента курсив мой. — А.Г.) Я прямо в центре всего этого. *(Глобальный масштаб происходящего...)* Или даже так — не я в центре всего этого, а это все в центре меня. *(...и предельная концентрация на самом себе.)* И тут начало как-то все давить со всех сторон. *(Прямой намек на продвижение по родовому пути — здесь младенец испытывает сильное давление.)* Ну и я закричал. *(Первый вздох...)* Прямо так, очень сильно закричал, как будто меня пилой пилят на куски. *(...который доставляет боль из-за резкого раскрытия легких и проникновения в них кислорода.)* Прямо так заорал, изо всех сил”. Здесь совершенно явственно угадывается описание момента рождения человека.

Также интересная тема, связанная с родами и рождением, — связь человека с остальным миром. В пьесе Хильда Йенсен описывает это как разноцветные энергетические каналы, которые связывают все со всем и через эти каналы действия каждого влияют на весь мир. Но что есть этот канал, как не пуповина? Пуповина, которая не только физически связывает ребенка с матерью в период до рождения, но и тот канал силы, который уникален для каждой диады “мать — ребенок” и который остается после рождения и окончательно не прерывается никогда. Расширяя эти категории до масштабов мира, можно говорить о том, что все человечество является ребенком природы, его порождением, отпрыском Вселен-

ной. Как для младенца мать — это вся Вселенная (безопасность, тепло, питание, любовь), так и космос здесь — как необъятное, непостижимое для человечества пространство, рождающее Вселенную и все в ней находящееся, некий глобальный, единый исток. Обрывая ментальную пуповину между человечеством и — в глобальном смысле — природой, мы наносим сами себе глубокую травму, от которой чем дальше, тем сложнее вылечиться.

В этом контексте сиротства человечества во Вселенной совершенно другой подтекст получает и сама тема инопланетян в пьесе. Так, одна из версий ученых-уфологов о распространенном каноническом изображении инопланетян (вытянутое сглаженное лицо, почти полное отсутствие носа и рта, единственный акцент — темные глаза) — о том, что это изображение есть не что иное, как первое зрительное впечатление младенца: склонившееся над ним лицо матери, зафиксированное в подсознании в таком искаженном виде из-за младенческого временного астигматизма, незрелости зрительной системы и глубоко забытое из-за огромного количества информации и впечатлений, полученных впоследствии. То есть “контактируя с инопланетянами”, герои пьесы пытаются вернуться в момент своего рождения, им дается шанс обнулиться, начать все заново; является возможность заново осмыслить исток своего существования. Каждый из героев так или иначе упоминает о своих родителях, каждый из них хочет прояснить для себя вопрос взаимоотношений с ними и, возможно не случайно, последней “контактирующей” автор делает многодетную женщину, размышляющую отнюдь не о детях, а о собственном пути, где путь — это продвижение души и разума. Родительство как особый канал, через который человек пока еще имеет возможность прикоснуться к природе в ее вечном, непреходящем проявлении, в ее бесконечной преемственности. Может быть, эта корневая человеческая константа и есть ответ на вопрос, который автор задает в одной из своих предыдущих пьес: “Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе?” Может быть, постоянство и есть мы, люди, как бы странно это ни звучало...

Словно закольцовывает эту, на первый взгляд почти невидимую, тему космического материнства, нанизывая все другие темы на себя, как бусины на нитку, эпиграф пьесы: “*Madre es muy apreciada*” (“Мама — это самое дорогое”). Навивность и простота фразы совершенно нетипична для жестко-ироничного, сложно-философского, где-то даже брутального Вырыпаева, но она абсолютно логично вмещает в себя основной посыл пьесы: мы не боги, мы младенцы в этом мире, и для того чтобы не погибнуть, нам нужно вспомнить об этом.

## Теория

*Предлагаем читателю статью известного литературоведа, доктора филологических наук, заслуженного профессора РГГУ В.И. Тюпы. Его подход к предмету исследования представляет собой параллель тому, который мы встречаем у театральных специалистов. Тем интереснее познакомиться с толкованием драматического высказывания у представителя смежной дисциплины.*

Валерий Тюпа

### Драма как тип высказывания

*После металингвистики М.М. Бахтина и теории дискурса Мишеля Фуко аксиоматическим является утверждение о том, что любая коммуникативно организованная совокупность знаков, протяженно упорядоченная между маркерами начала и конца, представляет собой текст единого высказывания (дискурса), который может нести в себе множество внутритекстовых дискурсов. Текст драматургического литературного произведения является собой едва ли не наиболее показательную иллюстрацию сформулированного теоретического положения.*

Роман, рассказ и даже лирическое стихотворение также могут заключать в себе вкрапления чужой основному тексту, миметической (имитативно “изображаемой”) речи персонажей. Однако единство произведения как целого высказывания обеспечивается в этих случаях речью повествователя, рассказчика или лирического героя. Драматургическое высказывание (пьеса) лишено такой интегрирующей фигуры посредника между креативным (автор) и рецептивным (читатель, зритель) субъектами эстетической коммуникации. Авторские ремарки сами являются служебными маргиналиями к основному — звучащему — тексту обмена репликами, поскольку ориентированы не на зрителя, а на исполнителя реплик. Драма для чтения, уравнивающая в правах ремарки с репликами, — исторически весьма позднее явление, существенно модифицирующее изначально драматургическую дискурсию.

Изю всех модусов дискурсивности наиболее изученным в настоящее время является *нарратив*, которому в различных плоскостях противопоставляются то *дескриптив* (описательный дискурс)<sup>1</sup>, то *перформатив*, то *декларатив*. Древнейшая из такого рода оппозиций, заново актуализированная Жераром Женеттом<sup>2</sup>, была сформулирована еще в греческой античности: *диегесис* (нарративное высказывание) и *мимесис*. Мимесис не рассказывает, а показывает, имитирует. В речевой практике общения это

непосредственное воспроизведение чужих высказываний — от пиететного цитирования до передразнивания — без посреднической функции нарратора.

Те, кто, подобно Сэймуру Б. Чэтману<sup>3</sup>, относят драматургию к области нарративных высказываний, ошибочно недооценивают роль свидетеля в структуре события. Знаменательно, что Джеральд Принс, одним из первых заговоривший о нарративности драмы<sup>4</sup>, спустя пять лет в своем “Словаре нарратологии” отказался от этого<sup>5</sup>.

“Событие” и “повествование” (наррация) — два исходных понятия нарратологии. Ключевой признак нарративности — отнесение высказывания к некоторой событийности, актуализируемой повествованием в качестве референтной функции нарративного текста. *Событие* — это такая смена состояний жизни, которая своей единственностью и необратимостью противопоставляется *процессу* (законмерной смене состояний, доступной прогнозированию и не нуждающейся в свидетеле) или *ритуалу* (прецедентно воспроизводимой смене состояний). Первостепенное свойство событийности — ее *интенциональность*: событие не есть некая безотносительная к сознанию очевидность факта, оно неотделимо от сознания, удостоверяющего событийный статус данного факта в данном конкретном случае. Поэтому в нарративном дискурсе, которым человек овладевает сравнительно поздно

<sup>1</sup> См.: Шмид В. Нарратология. М., 2005; 2008.

<sup>2</sup> См.: Genette G. Figures II. — Paris, 1969 (Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. М., 1998).

<sup>3</sup> См.: Chatman S.B. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London, 1986; *он же*. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, 1990.

<sup>4</sup> См.: Prince G. Narratology: The Form and Functioning of Narrative. The Hague, 1973.

<sup>5</sup> См.: Prince G. A Dictionary of Narratology. Lincoln, 1987.

(за пределами мифа)<sup>1</sup>, на передний план “выходит новое и главное действующее лицо события — свидетель и судия”<sup>2</sup>.

Драматургический текст лишен такого лица, осуществляющего “опосредованность”<sup>3</sup> излагаемых событий свидетельствующим сознанием. Автор, “облеченный в молчание” (Бахтин), присутствует в равной степени как в драматургическом, так и в эпическом или лирическом тексте — присутствует не в качестве “свидетеля”, но в качестве творца, эстетического субъекта оцельнения воображенной реальности.

Разумеется, референтную основу текста пьесы составляет некая последовательность событий (интрига), манифестированная здесь цепью *речевых жестов событийного характера*. Внеречевые жесты, о которых сообщается в ремарках, в собственно драматургический (звучащий) текст не входят, что подтверждается наличием в поведении актеров на сцене значительного количества жестов, не предусмотренных драматургом. События, происходящие за сценой, свидетельствуются персонажами-вестниками, чьи реплики в этом случае входят в драматургический текст относительно малыми нарративными вкраплениями. Внесобытийные реплики (стереотипные приветствия, констатации, пустая болтовня и т.п.) могут присутствовать в речах персонажей, порой даже обильно, но они функционируют как деструктивные; конструктивная же роль<sup>4</sup> в организации драматургического дискурса принадлежит *перформативным* (событийным) репликам.

После Джона Остина<sup>5</sup> перформативным принято именовать “высказывание-действие”, которое “воплощает речевой акт в прагматических координатах непосредственного общения “я — ты — здесь — сейчас”<sup>6</sup>. Неперформативные речи Остин именовал “констативами”. Гораздо точнее их именовать репрезентативами, поскольку ни нарративный “диегезис”, ни драматургический “мимесис”, ни даже многие описания далеко не сводятся к констатациям, заключая в себе более или менее значительный момент интерпретации.

Особенностями перформативности в лингвистике признаются: эквиакциональность,

неверифицируемость, автореферентность, автономинативность, эквitemпоральность<sup>7</sup>. По сути дела, этот список избыточен, поскольку все перечисленные свойства вбираются в себя понятием *автореферентности*: здесь сказанное и само сказывание тождественны (“клянусь”, “проклинаю”, “приветствую” и т.п.). Тогда как нарративность предполагает, что “событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели) происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах”<sup>8</sup>.

Монособытийные перформативы — в противоположность двоякособытийным нарративам или драматургическим миметивам — являются речевыми *презентациями*, субъект перформативного слова не исполнитель речевого действия, а сам действитель. Если нарратив разворачивает (в воображении коммуникантов) отстоящую во времени цепь событийной смены жизненных ситуаций, то перформатив является таким непосредственным речевым действием (или жестом), которое само служит микрособытием, поскольку необратимо меняет коммуникативную ситуацию данного высказывания. После признания в любви или ненависти, после высказанного оскорбления, восхищения, обвинения, угрозы, опасения и т.п. коммуниканты уже не могут в полной мере сохранять неизменным прежнее состояние своих взаимоотношений. Никакой сколь угодно энергичный отказ от своего предыдущего высказывания не способен вполне устранить его из сложившейся коммуникативной ситуации. Именно такого рода реплики составляют основу драматургического текста. Тогда как рассказчик может возвращаться к уже изложенному, уточнять подробности, вносить поправки и даже радикально менять свои “свидетельские показания”.

Каждый участник драматургического взаимодействия говорящих субъектов одновременно является “свидетелем и судьей” коммуникативных событий общения, в которое он вовлечен. В принципе каждое действующее лицо драмы оказывается носителем собственной,

<sup>1</sup> См.: Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.

<sup>3</sup> См.: Stahzel F.K. Theorie des Erzählens. Güttingen, 1979.

<sup>4</sup> Ю.Н. Гынянов, вводя понятия конструктивного и деструктивного факторов речевой конструкции, мыслил деструктивными такие начала текста, которые — при всей их смысловой значимости — могут быть элиминированы из текста без разрушения его общей конструкции; напротив, устранение конструктивного фактора разрушает и конструкцию в целом.

<sup>5</sup> См.: Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М., 1985.

<sup>6</sup> Формановская Н.И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика. М., 2007. С. 277.

<sup>7</sup> См.: Богданов В.В. Речевое общение. Л., 1990.

<sup>8</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403–404.

весьма субъективной картины разыгрываемой на сцене событийности; каждый рассказал бы сцену своего взаимодействия с другими по-своему. Если пространственно-временные параметры этой сцены и заданы авторскими ремарками, то ценностно единая точка зрения на происходящее — в отсутствие нарратора — не может быть проявлена. Драматургический дискурс предоставляет главенствующую свидетельскую позицию зрителю, который призван самостоятельно наделять статусом событийности миметически воспроизведенные драматургом реплики.

Разумеется, автор ориентирует зрителя в этой протонарративной позиции потенциального рассказчика композиционными факторами начала и конца текста, членения его на акты, ремарками. Однако и в эпическом произведении имеет место аналогичная компоновка и подача речи нарратора.

Драматургическая архаика использовала хор как свидетеля совершающихся событий, представляющего на сцене формируемую им же зрительскую точку зрения. Но древнегреческий хор все же неотожествим с нарратором. Он вступает в перформативное взаимодействие с главными действующими лицами, что отнюдь не пересказывается (как бы это сделал рассказчик, являвшийся одновременно и участником повествуемых событий), а непосредственно воспроизводится драматургическим текстом.

Итак, драматургический дискурс, хотя и содержащий в себе движение интриги, членимое на эпизоды, что уподобляет его нарративному высказыванию<sup>1</sup>, по способу вербализации этого движения следует отнести не к нарративному, но к миметическому роду высказываний. “В драме, — по рассуждению В.В. Федорова, — происходит не событие повествования, а событие исполнения”; данное коммуникативное событие состоит в том, что “изображающее слово исполнителя совпадает с изображаемым словом героя, и таким образом возникает “эффект отсутствия” исполнителя”<sup>2</sup>. Но это только эффект (миметический).

Первоначально *миметив*, который гораздо архаичнее нарратива<sup>3</sup>, был частью обрядового действия и воспроизводил не коммуникативную событийность перформативных столкновений, а ритуальную прецедентность мифа. Собственно же драматургическая дискурсия (позднейшая относительно обрядовой, но генетически с нею связанная) — это *миметиче-*

*ская репрезентация перформативов.*

*Репрезентация* — в отличие от “презентации” — предполагает представление чего-то одного (референт) чем-то другим (субститут). Реплика, произносимая актером, лингвистически тождественная перформативному высказыванию персонажа, не тождественна ему по своей коммуникативной природе: она выступает всего лишь непосредственным представлением, воспроизведением, имитацией этого первичного высказывания. Приведу общеизвестный пример из романа “Анна Каренина”:

“ — Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя, — сказал он своим медлительным тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил”.

Произносимая героем фраза — это перформативное по своей коммуникативной функции высказывание (эквивалентное любовному приветствию), перформативность которого дезавуирована повествователем. В действительности Каренин произносит иронический репрезентатив, имитируя того, “кто бы в самом деле так говорил”. Актер на сцене мог бы это продемонстрировать при помощи интонации и мимики, чем по ходу спектакля нередко дискредитируется серьезность или искренность звучащих со сцены речей. Однако по причине анарративности драматургического текста в театре данный эффект достигается лишь паралингвистическими средствами. К тому же актер не сможет заговорить “медлительным тонким голосом” самого Каренина (только своим, хотя бы и видоизмененным) и, тем более, не сможет тоном своей реплики передать, что Каренин этот тон “всегда почти употреблял с ней”. Здесь, как и вообще в обычном романном тексте, доминирует ценностная интенция нарратора<sup>4</sup>.

В миметическом тексте драматурга субъект нарративной интенции отсутствует. Герой — не свидетель, а участник представляемых событий (со своими интенциями). Роль свидетеля, удостоверяющего статус событийности представляемого в драме, оставляется читателю или — при посещении им театра — частично передоверяется актеру. Но сценические высказывания исполнителя (в классическом театре) не становятся повествованием о его герое, они лишь вносят в его речевое поведение интерпретирующие акценты, которые, будучи

<sup>1</sup> Согласно Полю Рикёру, “неустранимость эпизодического аспекта построения” составляет родовую особенность нарратива (см.: *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1. М., 2000. С. 186).

<sup>2</sup> *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 150, 149.

<sup>3</sup> См.: *Фрейдберг О.М.* Происхождение наррации // *Фрейдберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978.

<sup>4</sup> Бахтинская идея “полифонического романа” заключается в отказе от такого доминирования в романах Достоевского.

обращены к зрительному залу, сохраняют позицию “судии” за зрителем.

Примером драматургического высказывания в чистом, так сказать, беспримесном виде может служить радиопьеса Станислава Лема “Лунная ночь”. Будучи якобы магнитофонной записью последнего обмена репликами гибнущих астронавтов, текст этот принципиально не может быть представлен на сцене, ибо визуализация происходящего разрушила бы его организующий принцип. Авторские ремарки служат здесь для указания на шумы, фиксируемые магнитофонной лентой, и драматургически факультативны.

Традиционные ремарки также не являются нарративными высказываниями. Это тоже репрезентативы, как и драматургические реплики, только не субъектные (миметивные), а объектные (дескриптивные). Здесь слово представляет ментальному взору реципиента некую внеречевую действительность, не подвергая ее событийному форматированию, чем по природе своей является рассказ. Единство дискурсивной природы реплики и ремарки особенно отчетливо проявляется в тех случаях, когда ремарка фиксирует коммуникативно значимое молчание, репрезентирует нулевое высказывание (“*Народ безмолвствует*”).

Наррация также являет собой некоторый род, или лучше сказать *модальность* репрезентации. Специфика ее состоит именно в том, что нарративизация изложения придает излагаемому событийный статус. Пользуясь терминологией Женетта, можно сказать, что даже “итеративное” повествование, лингвистическими маркерами несовершенного вида указывающее на повторяемость ситуаций, преподносит их нашему воображению в “сингулярной” форме. Например:

“Потом каждый полдень они встречались на набережной, завтракали вместе, обедали, гуляли, восхищались морем <...> И часто на сквере или в саду, когда вблизи их никого не было, он вдруг привлекал ее к себе и целовал страстно” (А.П. Чехов, “Дама с собачкой”).

Нарративное форматирование референтного высказыванию семантического поля (“мира”) состоит в образовании *событийной цепи* состояний, то есть в наделении повествуемого интригой и членением его на эпизоды (участки текста, репрезентирующие фрагменты мира, характеризующиеся единством места, времени и состава актантов)<sup>1</sup>.

Дескриптивная модальность репрезентации отграничена от мимесиса вербальной опосредованностью своего тематического содержа-

ния, аналогичной наррации. Но в противовес последней дескриптивность предполагает *процессуальный статус* референтной тексту смены состояний. Таковы, например, научные изложения хода эволюции или симптоматики протекания заболеваний. Описательный текст, фиксирующий одно-единственное состояние, репрезентирует, так сказать, “нулевую”, нерезультативную процессуальность (вербальное развертывание модели атома или картины интерьера). Тогда как “нулевая событийность” в нарративном тексте невозможна в силу его дискретно-эпизодической природы, создающей напряжение интриги: несостоявшийся побег в рассказе Чехова “Мальчики” — это тоже событие, а не отсутствие события.

Миметическая модальность репрезентирования может соотноситься как с событийностью, так и с ритуальной процессуальностью бытия. Не следует думать, что миметическая репрезентация перформативного слова встречается только в театре при разыгрывании драматургических текстов. Таково же по своей дискурсивной природе слово *литургии*. У них общая генеалогия (архаический ритуал), однако их коммуникативная функция принципиально различна.

Между воспроизводящей речью актера и событийной речью драматургического персонажа, совмещаемыми в одной и той же театральной реплике, всегда имеется дистанция — ироническая или патетическая. Заговорив непосредственно “от себя”, актер переходит от репрезентатива к самопрезентации (перформансу) и разрушает художественную условность спектакля.

Литургическая речь священника или прихожанина также состоит в имитации несобственного слова и столь же условна (хотя условность здесь иной природы). Но она не дистанцируется от сакрально-прецедентного слова, она его не профанирует, а соглашается с ним, у них общая интенция. Так и в повседневном речевом общении мы порой выражаем свое согласие тем, что повторяем реплику собеседника. Литургия по природе своей есть не что иное, как “диалог согласия”, который, по Бахтину, “никогда не бывает механическим или логическим тождеством, это и не эхо; за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)”<sup>2</sup>.

Исполнение драматургической реплики может происходить со стороны актера как с позиции внутреннего согласия, так и несогласия. Но в целом драма, будучи в основе своей “разнонаправленным” высказыванием<sup>3</sup> (кон-

<sup>1</sup> Подробнее см.: Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 41—48, 310—319.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 364.

<sup>3</sup> См.: Волькенштейн В. Драматургия. М., 1923.

фликтность — родовое свойство драматургии), предполагает конструктивно значимое рассогласование перформативной и репрезентативной интенций составляющих ее речевых актов. Это рассогласование адресовано рецептивной инстанции зрителя, которая литургией принципиально не предполагается.

Многие общеизвестные особенности драматургии (тяготение к единствам времени и места, канонизированным классицистической поэтикой; сконцентрированная во времени перипетийная динамика развития интриги; сведение сюжетной последовательности эпизодов к композиционной последовательности явлений и актов; диалоговая организация текста и т.д.) вытекают из перформативной природы драмы как высказывания. При этом перформатив, составляющий референтное содержание драматургического репрезентатива, до настоящего времени изучен значительно менее основательно, нежели нарратив. Немалые усилия лингвистов в этом направлении малоэффективны, поскольку остаются в плоскости “употребления языка” как процесса, не выходя на уровень “дискурса” как “коммуникативного события” (тогда как Тойн А. ван Дейк эти аспекты эффективно разграничивает<sup>1</sup>).

Нарративная “установка”, по мысли Юлгена Хабермаса, “упраздняет коммуникативные роли первого и второго лица”, тогда как “повседневная практика” общения “доступна нам только в перформативной установке”<sup>2</sup>. Перформативный дискурс характеризуется коммуникативной векторностью. В отличие от сообщений о чем-либо актуальные речевые действия состоят в преобразовании одной из сторон коммуникативной ситуации: они направлены или на объект дискурсии, или на адресата, или на самого говорящего. Если речевые действия не носят ритуального характера (формальное приветствие при встрече, например), то обретают событийное качество поступков. Перформативность таких поступков состоит в “переформатировании” (установлении, уточнении, оспаривании) ценностного статуса субъектного, объектного или адресатного аспектов коммуникации, что до известной степени аналогично архаическому вербальному действию — магическому заклинанию.

Многие перформативные дискурсы совре-

менной словесности глубоко укоренены в культуре магических заклинаний подобно тому, как исторические корни нарративов нашего времени уходят в миф. Если нарративность в основе своей *предикативна* (репрезентация цепи событий — это, прежде всего, цепь предикатов), то перформативность — *номинативна*: в перформативном высказывании назвать означает (воз)действовать.

Перформативы, как и репрезентативы (миметический, дескриптивный, нарративный), различаются своей модальностью. По рассуждению Н.И. Формановской, человек становится человеком, “приспособив гортань для производства членораздельных звуков, чтобы *сообщить* нечто другому, *побудить* его к чему-то, *спросить* о чем-то, приправляя рождающуюся в общении речь богатым арсеналом невербальных, жестово-мимических и фонетических средств. Три глобальные интенции: *сообщение, побуждение, вопрос*, впоследствии безмерно расширившие свой диапазон и репертуар, видимо, лежали в основе содержания общения — речи — языка”<sup>3</sup>. Данную версию истоков дискурсии и одновременно трех перформативных модальностей можно принять с некоторыми уточнениями.

Термин “сообщение” слишком прочно связан в нашем восприятии с передачей готовой информации, которой у первобытного человека часто еще не было. В рамках мифа как первоначальной моноформы культуры высказывания с *объектной* интенцией были не столько “сообщениями”, сколько конститутивными *утверждениями* о жизни, эмпирическими обобщениями, своего рода дефинициями прототеоретического характера.

Перформатив такой модальности можно определить как *декларативный*. Своим “проясняющим” (этимологическое значение термина) действием он направлен на некий виртуальный объект коммуникации (коммуникативный объект вообще по природе своей виртуален). Перформативное утверждение *теоретически* преобразует свой объект: отмежевывает, идентифицирует, проясняет, углубляет, ориентирует среди иных виртуальных объектов, устанавливая или уточняя его статус. “Когнитивную основу ментатива<sup>4</sup> составляет не знание в строгом смысле, а понимание, которое, будучи достигнутым, исключает воз-

<sup>1</sup> См.: Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 122 и др.

<sup>2</sup> Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб., 2006. С.73.

<sup>3</sup> Формановская Н.И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика. С. 15.

<sup>4</sup> Эквивалентный в данном контексте “декларативу” термин, введенный в научный оборот Н.В. Максимовой и И.В. Кузнецовым (См.: Кузнецов И.В., Максимова Н.В. Текст в становлении: оппозиция “нарратив — ментатив” // Критика и семиотика. Вып. 11. Новосибирск — Москва, 2007, а также их более ранние работы), представляется излишне аморфным по своей категориальности. Он приложим не только к объектным и субъектным перформативам, но и к ментальным (нехронотопическим) событиям, которые в “Нарратологии” Шмида рассматриваются как важнейшая форма событийности.

возможность возвращения к прежнему уровню представлений о мире”<sup>1</sup>.

“Вопрошание” первобытного человека как перформативный речевой акт, противоположный утверждению, следует, по-видимому, мыслить *субъектной* (автосубъектной) интенцией общения. Жизненно важный вопрос интроспективно направлен на преодоление субъектом своей дезориентированности в мире, вопрошание как поступок служит первым шагом к личностному самоопределению, которым человек овладеет много позднее.

Перформатив *самоопределения*, эксплицирующий статусно-ценностную позицию самого субъекта высказывания, может быть корректно определен как *медитативный*. Этот термин привычно применим к лирике как культурно-конвенциональной манифестации аутокоммуникативности (адекватно протекающей в недискурсивных формах внутренней речи). Будучи вербализованным актом мышления, высказыванием, разворачивающимся в дискурсивной форме адискурсивные процессы сознания, перформатив с субъектной интенцией имплицитно содержит в себе вопрос, на который отвечает, или даже сводится к вопрошанию (ср.: “Дар напрасный, дар случайный...” Пушкина). Как замечает Хабермас, “в философии можно задавать правильные вопросы, не находя на них правильных ответов”<sup>2</sup>.

Сопряжение лирической и философической медитаций в одной перформативной модальности представляется знаменательным и закономерным: философия столь же интроспективна (платоновский разговор души с самой собой), как и лирика. “Философия (по крайней мере, традиционная), — по рассуждению И.П. Смирнова, — оппозитивна теории в том плане, что представляет себе Другое как некое инобытие чувственно воспринимаемого мира <...> Вразрез с этим теория не метафизична, она ищет Другое в сущем, а не за его пределами (т.е. извлекает идеальное из реального)”<sup>3</sup>, а не привносит его из субъекта, как философия.

Наконец, для перформатива с *адресатной* интенцией, претендующего на *апеллятивную* действенность (приказ, просьба, призыв и иные способы “побуждения”), адресат служит одновременно и целевым предметом речевой акции, устанавливающей или переопределяющей его ценностный статус. Нередко представления о перформативности сужаются до сферы апеллятивных высказываний.

Отчасти эта парадигма векторов (модальностей) перформатива соотносима с парадигмой

грамматического лица (соответственно, третьего, первого и второго). Однако интенция перформативного речевого поведения — более глубокий аспект коммуникации, определяемый не грамматической формой, а стратегическим выбором говорящего.

Текст пьесы в конструктивной основе своей является сплетением миметически репрезентируемых со стороны автора перформативов всех трех названных модальностей. Рассмотрим в этом отношении взятый почти наугад небольшой фрагмент из общеизвестной комедии:

**“Городничий.** И не рад, что напоил. Ну что, если хоть одна половина из того, что он говорил, правда? <медитатив> (*Задумывается.*) Да как же и не быть правде? Подгулявши, человек все несет наружу: что на сердце, то и на языке. Конечно, прилгнул немного; да ведь не прилгнувши не говорится никакая речь. С министрами играет и во дворец ездит... <декларатив> Так вот, право, чем больше думаешь... черт его знает, не знаешь, что и делается в голове; просто как будто или стоишь на какой-нибудь колокольне, или тебя хотят повесить. <медитатив>

**Анна Андреевна.** А я никакой совершенно не ощутила робости; <медитатив> я просто видела в нем образованного, светского, высшего тона человека, <декларатив> а о чинах его мне и нужды нет. <медитатив>

**Городничий.** Ну, уж вы — женщины! Все конечно, одного этого слова достаточно! Вам всё — финтирлюшки! Вдруг брякнут ни из того ни из другого словцо. Вас посекут, да и только, а мужа и поминай как звали. <декларатив> Ты, душа моя, обращалась с ним так свободно, как будто с каким-нибудь Добчинским. <апеллятив>

**Анна Андреевна.** Об этом я уж советую вам не беспокоиться. <апеллятив> Мы кой-что знаем такое... <медитатив> (*Посматривает на дочь.*)

**Городничий (один).** Ну, уж с вами говорить!.. Эка в самом деле оказия! До сих пор не могу очнуться от страха. <медитатив> (*Отворяет дверь и говорит в дверь.*) Мишка, позови квартальных Свистунова и Держиморду: они тут недалеко где-нибудь за воротами. <апеллятив> (*После небольшого молчания.*) Чудно все завелось теперь на свете: хоть бы народ-то уж был видный, а то худенький, тоненький — как его узнаешь, кто он? Еще военный все-таки кажется из себя, а как наденет фрачишку — ну точно муха с подрезанными крыльями. <декларатив> А ведь долго крепился давеча в трак-

<sup>1</sup> Корчинский А.В. Философия и нарративное знание: к поэтике ментального события // Событие и событийность. М., 2010. С. 205.

<sup>2</sup> Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. С. 79.

<sup>3</sup> Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб., 2008. С. 9.

тире, заламливал такие аллегории и екивоки, что, кажись, век бы не добился толку. А вот наконец и подался. Да еще наговорил больше, чем нужно. Видно, что человек молодой”. <декларатив>

Соотношение указанных модусов перформативности в речах отдельного персонажа, а также и в тексте пьесы в целом может послужить существенным предметом аналитического интереса. В частности, в репликах городничего на протяжении “Ревизора” превалирует декларативность, тогда как в репликах Хлестакова — медитативность, а в высказываниях женских персонажей — апеллативность. Можно в этих терминах вести речь о различии их коммуникативных стратегий в сюжетных ситуациях комедии. Медитативная стратегия Хлестакова в сочетании с целым рядом аллюзий романтического самоопределения делает его достаточно очевидной пародией на “романтический” тип личности<sup>1</sup>. Любопытна в предлагаемом аспекте рассмотрения фигура городничего, который благодаря декларативности своей коммуникативной стратегии парадоксально совмещает в себе черты двух традиционных типажей сатирической комедии: центрального разоблачаемого (мнимо добродетельного) персонажа и одновременно резонера.

Недостаточная на сегодняшний день изученность перформатива сказывается и на исследованиях в области драматургии: особенности анализа драматургического текста разработаны в гораздо меньшей степени, нежели аналитика эпического и лирического родов литературы. Но уже сейчас можно сказать, что отсутствие постоянного нарратора, этого посредника между миром персонажей и миром зрителей, имеет для драматургии гораздо более существенное значение, чем это представляется некоторым нарратологам.

Дело в том, что нарративная речь повествователя с необходимостью манифестирует некий *кругозор*: свидетельствовать о событийности повествуемого можно лишь на фоне нормированного жизнепроцесса в относительно стабильном мироукладе. Наррация не сводится к предложениям с глаголами совершенного вида в прошедшем времени (типа “Король умер”). Она включает в себя освещение мно-

гочисленных хронотопических, итеративных, детализирующих моментов сосуществования актантов, а порой и иных причастных событию фигур. Вся совокупность видения и вневизуального ведения повествующей инстанции составляет некий кругозор, который читатель посредством *фокализации* — фокусировки воспринимающего воображения, отсутствующей в миметивном дискурсе драмы, — принужден разделить с нарратором, чтобы стать участником “события рассказывания”.

Однако персонажи нарративного дискурса имеют дело не с кругозором рассказывающего о них, а с актуальным для них *окружением*<sup>2</sup>. Их речевое поведение по преимуществу перформативно. И хотя каждый из них, разумеется, имплицитно также обладает собственным кругозором, перформативный дискурс не манифестирует этого кругозора. Лишь когда персонаж (эпический или драматургический) сам берется рассказывать некоторую историю, только в этом случае, обретая статус внутритекстового нарратора, он получает возможность проявить свой кругозор эксплицитно.

Поскольку драматургический дискурс представляет собой анарративную имитацию перформативов, здесь события не охвачены эпическим фоном нарративного кругозора (авторский кругозор имеет место во всяком роде художественного письма, но повсюду присутствует только имплицитно). Зритель спектакля, кем является и читатель пьесы, воспринимающий ее в своей собственной произвольной “режиссуре”, принужден опознавать и свидетельствовать событийность представляемого, опираясь на рецептивный потенциал своего личного кругозора.

Таков теоретический инвариант драматургического дискурса как репрезентативно-миметического высказывания с перформативной референтностью. В позднейшие времена нашей современности он может варьироваться как в сторону его *нарративизации* (выведение на сцену фигуры рассказчика, обрамляющего своим изложением репрезентируемые сцены, а не включенного в них, как это бывало с фигурой вестника), так и в сторону *перформативизации* (прямые обращения к зрителям, вовлекающие их в непосредственное соучастие в театральном действе).

<sup>1</sup> См.: Тюна В.И. Хлестаков и Чичиков в отношении к романтическому концепту “Я” // Юбилейная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. М., 2009.

<sup>2</sup> О соотношении “кругозора” и “окружения” как бахтинских универсалиях нарратологического анализа см.: Баршт К. О трех уровнях событийности // Событие и событийность. М., 2010.



## Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков

(Подготовительные материалы)<sup>1</sup>

**Читка**<sup>2</sup> — промежуточная стадия между печатным и сценическим вариантом текста, репетиционная фаза чтения пьесы по ролям либо просто чтение текста вслух — автором, режиссером, кем-то из актеров для различных прикладных целей, например, представление нового материала коллективу театра или узкому кругу заинтересованных лиц. В “новой драме” читкой называют отдельный театральный жанр, связанный с особым типом репрезентации текста на сцене. Сегодня, в связи с появлением разнообразных форм представления НД — от лабораторных проектов до фестивальных читок пьес — назрела необходимость в осмыслении этого понятия, в том числе и в его историческом аспекте.

Изначально культура устного прочтения пьесы пришла к нам из Франции XVI—XVII веков. Она была связана с очень распространенным на тот момент явлением — салоном. Как отмечают исследователи М.И. Аронсон и С.А. Рейсер, “в XVI—XVII вв. мы имеем целый ряд блестящих французских салонов: Рамбулье, Поле, Бурдоне, Скюдери и др., где авторы беседовали о литературных новинках, упражнялись в импровизации мадригалов и сонетов, слушали чтение новых произведений, вели живой и остроумный разговор и, наконец, просто развлекались и веселились” (Аронсон, Рейсер. С. 23). При этом не было различия между чтением драмы, поэмы или новеллы. Объектом внимания становился новый текст.

Появление салонов в России датируют серединой XVIII века. Уже в 30—40-е годы XVIII века мы находим закрытые, “интимные” литературные кружки. Например, в Сухопутном шляхетном корпусе, в бытность там молодого Александра Петровича Сумарокова, т.е. в 30-е годы XVIII века, воспитанники читали друг другу свои литературные сочинения и переводы, а сам Сумароков назвал их “Обществом любителей Российской словесности”. Чуть позднее, к 1750-м годам, относится основание салона И.И. Шувалова, который посещали Ломоносов, Сумароков, Державин, Оленин, Шишков, Дашкова, Дмитриев.

В 1760—80-е годы писателями практиковались нерегулярные, публичные и домашние чтения, где произведения не разбирались и не обсуждались, потому мало чем отличались от живого альманаха. Есть несколько ярких описаний подобных “читок”. В “Летописи русского театра” Пимена Николаевича Арапова рассказывается со слов Ивана Борисовича Пестеля о чтении “Недоросля” в доме его отца, московского почт-директора: “Большое общество съехалось к обеду; любопытство гостей было так велико, что хозяин упросил автора, который сам был прекрасный актер, прочитать хоть одну сцену безот-

лагательно; он исполнил общее желание, но когда остановился после объяснения Простаковой с портным Тришкой об укороченном кафтане Митрофана, присутствовавшие так были заинтересованы, что просили продолжить чтение; несколько раз приносили и уносили кушанья со стола, и не прежде сели за стол, как комедия была прочитана до конца” (цит. по: Пигарев. С. 32). Уже в этой коротенькой зарисовке мы имеем дело с комедией, представленной на суд публики актером.

Можно с уверенностью сказать, что постепенное образование литературных кружков и салонов привело к более осознанному и продуктивному варианту работы над текстом, нежели “застольные” беседы и благотворительные акции. Культура читок развивалась стремительно. “Среды” и “воскресенья” Плетнева, “среды” Кукольника, “четверги” Греча, “пятницы” Никитенко, Жуковского и Воейкова, “субботы” Аксакова стали местом критики и коллективного исправления читаемых произведений. Кроме того, на них уделялось огромное внимание декламационному стилю — тому, как преподносится текст. Уже в 30-е годы XIX века многие тексты Гоголя бытовали на сценах российских театров в виде эстрадных выступлений с чтением произведений и театральных пародий на гоголевские сюжеты. Исполнение отрывков из сочинений Гоголя в концертах начало практиковаться еще при жизни писателя. Так, известно, что в 1843 году большим успехом на литературно-художественных вечерах пользовался Пров Садовский с номером из “Повести о капитане Копейкине”. А в 1846 году сам Михаил Семенович Щепкин на вечере в доме С.Ю. Самариной в Москве читал повесть “Заколдованное место”.

Но одновременно с этим культура частных представлений-обсуждений продолжала бытовать в литературных кругах. Исследователь творчества Гоголя С.С. Данилов пишет, что в начале 1835 года автор читал отрывки комедии приехавшему в Петербург М.П. Погодину. В августе того же года комедия была публично прочитана Гоголем в большом обществе в доме Погодина в Москве. Кроме того, широко известен факт, что Александр Николаевич Островский часто посещал дом Ростопчиной и читал свои пьесы. Он также принимал непосредственное участие в работе актеров над ролью. Каждую свою новую комедию еще задолго до репетиций прочитывал по нескольку раз в кругу артистов и дополнительно проходил с каждым его роль отдельно. “Начиная с великого Мартынова до последнего актера, всякий желал слышать мое чтение и пользоваться моими советами” (Лобанова. С. 57).

Утраченную значимость и совершенно новое — профессиональное — наполнение этот термин полу-

<sup>1</sup> Продолжение. Предыдущие части Словаря (составитель С. Лавлинский) опубликованы в № 4, 2011; №№ 1, 2, 2012; №№ 1, 2, 3, 4, 2013; №№ 2, 3, 4, 2014; № 3, 2015 г. (Ред.)

<sup>2</sup> © Сизова М.И.

чает в начале XX века. Это было связано с деятельностью Московского Художественного театра, где Константин Сергеевич Станиславский ввел как основу начала работы над пьесой так называемый застольный период — чтение и разбор произведения перед сценическими репетициями. “Во время застольного периода коллектив исполнителей под руководством режиссера подвергал тщательному анализу все внутренние мотивы, подтекст, взаимоотношения, характеры, сквозное действие, сверхзадачу произведения и т.д.” (Кнебель. С. 5). Станиславский исходил из того, что разбор пьесы за столом является в основном анализом психической стороны жизни образа. “Сидя за столом, актер всегда смотрел на действующее лицо как бы со стороны и поэтому, когда ему надо было начинать действовать, это физическое действие всегда было трудным. Создавался искусственный разрыв между психической и физической стороной жизни героя в предлагаемых обстоятельствах пьесы” (Кнебель. С. 12). Станиславский называл такую работу “разведка умом”.

По мнению режиссера, всякое механическое запоминание текста приводит к тому, что он “садится на мускул языка”, то есть штампуется, становится мертвым. Кроме того, есть “логическая, психологическая и люфтпауза (воздушная пауза). Люфтпауза — самая короткая остановка, необходимая для того, чтобы взять дыхание, но часто она служит и для выделения отдельных слов. Логическая пауза дает возможность вывить мысль, заложенную в тексте” (Кнебель. С. 12).

Еще одним важным моментом во время чтения роли является ощущение близости с партнерами по пьесе. Серафима Бирман, актриса МХАТ-2, режиссер отмечает два важных момента читки, актуальных до сего дня: “читать текст роли надо ясно, четко, не судорожно, по громкости так, чтобы было слышно всем сидящим в репетиционной комнате; нужно читать текст роли как слова, которые я когда-то от лица образа буду говорить; пока на первых считках я читаю их вслух сама для себя и довожу слова до сведения моего партнера” (Бирман. С. 18).

Получается, что читка кроме ознакомительной и литературной функции стала одним из этапов сценической работы.

Но и в своей прежней, литературной функции читка бурно развивалась в конце XIX — начале XX века. Так, через “Телешовские среды” проходили обычно в рукописях еще неопубликованные новинки писателей: Максима Горького, Леонида Андреева. В большинстве случаев читали сами авторы. Например, первое чтение “На дне” проходило здесь. Читал сам Горький.

К концу XX века читка вновь утратила свой важный статус, и хотя в драматических лабораториях пьесы по-прежнему читались, но представлением стала премьера или публикация.

Новый виток обостренного внимания к тексту был связан с фестивальной практикой современных драматургов. “Любимовка”, “Новая драма”, “Территория” — те места, где пьесы не просто фигурируют в рамках конкурсной программы, но и представляются в читках. Соответственно, организаторами и организаторами фестиваля был разработан новый свод требований. Например, заявленный на одной из

“Любимовок” режиссером, драматургом, организатором “Театра.doc” Михаилом Угаровым перечень базовых элементов читки:

“Читка — минималистский жанр. В нем, совершенно точно, нельзя заниматься театром в самом дурном смысле этого слова. Режиссер проводит грамотный кастинг, выбирает текст, определяет место. Что еще? Пожалуй, дальше есть необходимость поговорить о том, чего делать не следует, чего практически никогда нет на любимовских читках: использовать музыку; надевать броские театральные костюмы (при большой необходимости — детали); бесконечно долго ходить по сцене с листами текста (читка, если угодно — сидячий жанр); раскрашивать речь; сокращать авторский текст.

То есть целью любой современной читки становится трансляция пьесы”.

Комментируя высказывания теоретиков и практиков, можно прийти к выводу, что именно прием читки позволяет актерам найти некий “пограничный” способ существования: с одной стороны? максимально отдалиться от персонажей, с другой — ухватить их черты, сохранив при этом эффект одновременного узнавания текста пьесы актером и зрителем. Подобные опыты “литературизации” театра еще в 1930-е годы подробно формулирует в примечании к “Трехгрошовой опере” Бертольд Брехт. Говоря о том, что “литературизация” как слияние “воплощаемого” с “формулируемым” дает возможность театру примкнуть к другим институтам, также призванным к духовной деятельности. Целью брехтовского метода, т.н. “эффекта отчуждения”, было, как мы знаем, аналитическое, критическое отношение зрителя к изображаемому событиям.

Равно как и в немецком варианте, наш “зритель” не просто не “вживается” в материал, но и практически не видит персонажа в исполнении того или иного актера. “Высвобождение сцены и зрителя от “магнетического” эффекта и всяких “гипнотических полей” театра происходит последовательно и точно. “Неживание” в роль, если такой термин применим к читке, происходит на уровне актера. Эффект удивления и отчуждения, столь важный для немецкого драматурга, становится определяющим и в русском варианте т.н. “читок” и “эскизов”.

Суммируя высказывания, можно предположить, что читка в своем развитии прошла несколько значимых этапов: литературный: знакомство с текстом, представление автора (XVIII век); чтецкий: на первое место выходит личность пьесы и роли; подающего текст (XIX век); сценический: читка как часть репетиционного, “застольного периода” (начало XX века); драмоцентричный: на первое место вновь выходит личность драматурга (наши дни).

**Лит-ра:** Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. М.: Академический Проект. 2000; Бирман С. Труд актера. М.-Л.: Искусство. 1938; Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли: Учебное пособие для театральных вузов. 3-е издание. М.: Искусство. 1982; Островский А. Докладная записка об авторских правах драматических писателей // А.Н. Островский. О литературе и театре / Вступ. статья и коммент. М.П. Лобанова. М.: Современник. 1986; Пигарев К. Творчество Фонвизина. Академия Наук СССР. М.: 1954.

М.И. Сизова



Продолжение. Начало на с. 159

ках программы “Открытая сцена” стремится перевести литературную основу — прозу или пьесу — в визуальный ряд. Пройдем мимо терминов “новаторский”, “экспериментальный”, “авангардный поиск”, “актуальный сценический язык” и пр. Обозначения эти неточны и к нашим дням ужасно затерты. Суть не в них. А в том, что яркая визуализация текста через образительно-действенный невербальный, план — так сказать, “фирменный”, режиссерский авторский почерк Инны Ваксенбург.

В начале мая она показала на площадке творческого центра “Фабрика” свою новую премьеру: спектакль “Граница” по давней пьесе Славомира Мрожека “Дом на границе”. Изначально это была телепьеса. Сам Мрожек воспринимал ее как рассказ, но позже адаптировал к сцене. Последние два-три сезона эта пьеса оказалась необычайно востребованной на сценах России и Украины. Ее “предсказанная актуальность” попадает ныне едва ли не в самую болевую социополитическую точку. Фабула: дипломатические чиновники наново прочерчивают межгосударственный рубеж — и он проходит по усадьбе добропорядочной семьи, прямо через дом. Сад по эту сторону, дом по ту. Граница легла через столовую; прервав семейный ужин, чиновники делают растаможку продуктов тут же на обеденном столе. Граница идет по супружеской постели... бред унижайнейших ситуаций по досмотрам, запросам, разрешениям легко представить! Шлагбаумы и пункты пропуска установлены между буфетом и столом. Частные — семейные, деловые и личные — отношения становятся частью межгосударственных дипломатических проблем. Ныне так поделены прямо по огородам городки и села в белорусском, российском, украинском, польском, молдавском, румынском приграничьях. Пьеса “Дом на границе” поставлена в последние сезоны, например, в России — в Биробиджанской областной филармонии епархиальным молодежным театром-студией “Образ”, в Ли-

тературном театре Дома культуры моряков в Калининграде, в студенческом театре НИУ БелГУ; в Украине — в Херсонском областном академическом музыкально-драматическом театре им. Кулиша и Киевской академической мастерской театрального искусства “Сузір’я”...

Ваксенбург оставила от текста только самые ключевые фразы — чтобы был понятен исходный посыл сюжета и чтобы сохранилась связность причинно-следственного ряда. И назвала спектакль “Граница”, указав в программке: “по мотивам пьесы”. И заново обозначила жанровую природу: “причуда”. Все причуда! Причудлив мир, в котором мы живем; причуды! Из-за них жизнь вовсе выворачивается наизнанку. Но главное, причудливо воображение художника, и невероятным образом отражаются причуды жизни в причудах творческой фантазии. Само по себе пространство игры Ваксенбург и соавтор идеи постановки Владимир Васько не загромождают вещами. Стол, постель, стулья, какие-то пуфы, ящики, немного одежды, посуды — только то, что необходимо для обозначения пространства дома. И среди этого устроенного, устоявшегося быта семьи возникают шлагбаумы, разграничивающие линии, столбики новой границы. И тогда пространство жизни начинает заново переустраиваться новыми, причудливыми направлениями вынужденного движения (постановщик пластики Светлана Скосырская). Какие-то нервно-взбрыкливые и при этом вальяжно величавые жесты и позы “главного от чиновников” — Дипломата. Он норовит передвигаться весомо и внушительно, по периметру квадратной площадки, по прямым линиям. Но его все время сносит — ведь ему мешают “линии” прежней жизни несчастной семьи. То он оказывается не вовремя у стола. То попадает в самый неподходящий момент в супружескую постель... Члены семьи пытаются вписаться в эти новые навязанные траектории. Раз за разом и глава семьи, и Тесть, Жена и даже вечная назидательная спорщица Теца начинают одно и то же движение — такой своеобразный реф-

рен-знак: попробуем теперь, как нам предписывают. Но их тоже сносит — то с их пути, то вообще из дома. Временами упорядоченное движение смывается стихией почти конвульсивной групповой пляски-пантомимы. Но ломая устоявшуюся жизнь, государственная политика начинает и сама ломаться и конвульсировать — ибо она же не сама по себе! И пластика Дипломата тоже то и дело становится почти конвульсирующей. То он сбрасывает поджак, то вновь его надевает, то пытается объяснить, то командует. Он же тоже теперь — чем дальше, тем больше — не может “вписаться”... Это, однако, не бессловесное действие. Ваксенбург сохранила наиболее яркие диалоги и реплики, чтобы обострить и подчеркнуть нравственную дилемму. Глава дома с понятным напором чувств произносит: “Эта пограничная жизнь неважно действует на нервы”. Еще бы! Рутинный скандал за обедом, выпитый драматургом и постановщиком намеренно стереотипными знаками и узнаваемыми репликами, невозможно довести до желанной кульминации: все время лезут новые пограничные запреты — даже для поливки сада надо запрашивать визу! И мешает этот посторонний, но уже почти член семьи, хотя и не друг дома — Дипломат, в своем парадном серо-бело-жемчужном костюме-тройке, в роскошных белых туфлях... В этом и смысл названия, даного спектаклю: для Инны Ваксенбург любая “граница” — порождение запретов, страхов и покорности. Их символ. Где границы терпению и покорности? Тем более если “границы внутренних запретов” и взаимной отчужденности народов и людей, властей и граждан не только прокладываются законами, но и проходят через сердце каждого человека? Визуальная, зрелищная причудливость действия (вариаций на темы пьесы) усиливается всевозможными сценическими трюками: световыми (Лариса Комарова), звуковыми, пластическими. Эмоциональный эффект усиливают гротескные костюмы (Любовь Подгорбунская) и клоунский грим (Эля Макушева). Несколько интелтуализированный, чувствен-

Окончание на с. 221

# История. Библиография

## К 100-летию Артура Миллера

### “Опрометчивый моралист”

Уникальное своеобразие многих — причем именно самых известных! — пьес Миллера в том, что, вырванные из исторического, жизненного контекста, они часто могут показаться (и оказаться) почти резонерскими, чрезмерно, что ли, “идеологизированными”, рационально-морализаторскими (“опрометчивый моралист” — так он сам себя назвал в автобиографии). Грандиозность Миллера (а одновременно наша беда и боль) в том, что эти его пьесы слишком часто, вновь и вновь, попадают в “контекст”, становясь много лет и десятилетий после их создания актуальными и злободневными. В том, как угадывал Миллер эти неуклонно повторяющиеся болевые точки, — его редкостный дар. Дар драматического предвестника, который так чутко слышал жизнь, что она, временами, казалось, от него отворачивавшаяся, снова и снова к нему возвращалась как к точнейшему своему хроникеру и документалисту.

Впервые Миллер испытал чувство нерасторжимости того, что он написал, с судьбой целого поколения своих соотечественников, чувство, что ему удалось интуитивно угадать и выразить то, что хранилось под спудом в семейных хрониках десятков тысяч американских домов, в памяти миллионов американцев — это великое и очень нечасто выпадающее на долю писателя *чувство сопричастности*, — после премьеры пьесы “Смерть коммивояжера” (1949). Собственно, даже еще до того, как спектакль был поставлен, и даже еще до того, как пьеса была написана. То, как в своей книге воспоминаний “Наплывы времени” Миллер излагает историю ее создания — вот это и есть истинная картина высочайшего писательского счастья, того экстаза, что посещает художника на самом деле очень-очень редко. Первое действие пьесы Миллер написал за сутки, оторвавшись от стола только один раз, чтобы пообедать: “Ложась спать, я вдруг понял, что плакал — глаза сильно щипало, горло першило, оттого что я кричал и смеялся, проговаривая все реплики вслух”. На второе действие ушло шесть недель.

Эту пьесу сделала великой ее тема и степень ее адекватности тому, что было пережито Америкой, — пережито и еще не забыто. Меня поразило то, как описывает Миллер реакцию Эли Казана — первого человека, которому, как будущему постановщику, он дал читать рукопись: “Когда Казан позвонил, его голос был на удивление мрачным. “Я прочитал твою пьесу”. Казалось, он не знал, как сообщить очень дурные вести. “Боже, какая она печальная”. — “Так и было задумано”. — “Только что кончил. Не знаю, что тебе и сказать. Мой отец...” Его прорвало: он был

первым из великого множества мужчин и женщин, которые скажут мне, что Вилли Ломен — это их отец”. И еще одна деталь, связанная с премьерным спектаклем, сыгранным в Филадельфии. После окончания Миллер обратил внимание на незнакомого ему пожилого джентльмена, которого почтительно вели к выходу, в то время как он что-то взволнованно говорил сопровождавшему его человеку. На следующий день Миллер узнал, что это был владелец сети универсальных магазинов, там же, в зале, отдавший распоряжение впредь никогда никого не увольнять по возрасту. После этого факта можно сколько угодно рассуждать о риторичности, рациональности, идеологизированности и прочих миллеровских “грехах” — но кто из писателей может похвастаться вот таким, немедленным и вполне практическим откликом? Таким непосредственным воздействием на умы? Ведь о подобном театре, — каковой, как известно, есть “кафедра” и прочее — может только мечтать. К этому он и стремится.

Я не думаю, чтобы нечто похожее в плане “административного резонанса” когда-либо имело место после, скажем, прочтения каким-нибудь нашим большим начальником “Архипелага ГУЛАГ” или “Реквиема”, произведений, также затрагивающих самую суть национальной трагедии. Но то, что для миллионов американцев пьеса Миллера стала тем же, чем явились для миллионов русских Солженицын и Ахматова, — это точно. Их голосом. В предисловии к своему “Реквиему” Ахматова пишет о женщине, узнавшей ее в одной из бесконечных тюремных очередей и спросившей: “А это вы можете описать?” И она ответила: “Могу”. Мне кажется, что в своей пьесе “Смерть коммивояжера” Миллер описал *это*. Описал трагедию, затронувшую всю нацию. Потому так понятна была эта пьеса, потому вызвала она такой отклик.

Конечно же, Миллер писал ее не с чужих слов — собственная его семья пережила годы Великой депрессии ровно так же, как и все остальные американские семьи. Хотя примечательна одна деталь: Миллер, куда ближе ощущавший свою мать, нежели отца, почему-то во всех своих ранних пьесах (ведь не только “Смерть коммивояжера”, но и “Все мои сыновья”, 1947, более поздняя “Цена”, 1968, корни своими уходят именно туда, в эту великую американскую трагедию XX века) весь свой дар психолога — и свое чисто человеческое любопытство тоже — отдает отцам: Джо Келлеру, Вилли Ломену... Быть может, в неоднозначности, в противоречивости его героев-отцов, ко-

торые несомненно интересны не только как люди, но и как представители своего времени и своего поколения, сказалось это его детское, а потом уже и недетское желание: проникнуть в тайну отцовской личности, понять, что скрывается за этой respectable внешностью преуспевающего буржуа. Что скрывается за его отношением к своим сыновьям: любовь или равнодушие, забота об их будущем или полное к нему безразличие, мечты о своем в них продолжении или формальное исполнение долга? Такое впечатление, что Миллеру безумно интересен этот человеческий тип: люди, во имя любви к семье эту же семью сами и разрушающие. Ему было явно необходимо запечатлеть на бумаге, как вступали в неразрешимый конфликт чисто еврейская патриархальность внутрисемейных связей и отношений — и современная жизнь, ничего патриархального не только не предполагающая, но, напротив, всем своим ходом сметающая ее на своем пути, сопротивляясь которой бесполезно и губительно.

Отдельной страницей в творческой биографии Миллера по сей день остается пьеса “Суровое испытание (The Crucible)”, несмотря на то что с момента ее создания (1953) прошло почти семьдесят лет. Как и большинство его произведений, эта пьеса (уместно напомнить, что у нас она больше известна под названием “Сейлемские колдуньи”) была написана под впечатлением вполне невыдуманных событий современной Миллеру американской действительности, хотя формально ее действие и происходит в далеком XVII веке. Надо сказать, что в нашем столетии и “благополучной” Америке довелось пережить много “суровых испытаний”: и после предвоенного кризиса, масштабы которого блекнут разве что в сравнении с голодом в России, унесшим в те же годы миллионы жизней; и после войны, чьи последствия также были вовсе не безобидны — или безобидны в сравнении со странами Европы и нашей страной. После всего этого, едва Америка начала оправляться от ран физических и душевных, грянуло третье: маккартизм, охота за ведьмами. В этих трех “этапах большого пути” Америка в точности повторила “русскую схему”, подтвердив тем самым, что мир един, и то, что происходит на одном его конце, неминуемо аукнется на другом. Потом, хотя трудно (невозможно!) сравнивать большевистский террор с событиями, происходившими в эти же годы за океаном, “генетика” у них одна, общая, равно как схожи и методы. “Маленькая”, конечно же, “деталь”: в Америке не было ГУЛАГа, не было массовых расстрелов, но атмосфера всеобщего страха и подозрительности, террора психического, морального, массового психоза, искоренения инакомыслия, жизнь, когда каждый был под подозрением, и брат доносил на брата, а друг на друга, когда никто не мог чувствовать себя в безопасности, — все это повторено было с точностью удручающей, подчас просто ошеломительной. Примечательно: ровно в

эти годы Миллер перерабатывал для бродвейской постановки пьесу Ибсена с таким “говорящим” для нас названием, как “Враг народа”. Вот в этой атмосфере, когда радио и газеты ежедневно сообщали об очередных “признаниях”, сделанных в Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности (само название, как кажется, убийственно советское, но оно при этом вполне, увы, американское), в одно прекрасное утро, включив радио в машине, Миллер услышал информацию о том, что такое признание сделал его любимый Казан, — в такой атмосфере он и создает свою “историческую” пьесу. Кстати, единственную из всех, к тому времени написанных, которую он называет “драмой”. А ведь мог бы с полным правом назвать и трагедией тоже.

Потому что безумие, охватывающее целую страну (в пьесе, правда, “всего лишь” один город), когда наружу выходят самые ужасные, самые чудовищные, поистине первобытные инстинкты, перед которыми отступают, становятся бессмысленными и беспомощными доводы рассудка, логика, здравый смысл, когда наступает время темной, неуправляемой силы, когда все недозволенное становится дозволенным, а все незаконное осекает именем закона, когда все человеческое вмиг втаптывается в грязь, превращаясь в прах и тлен, — то это трагедия в ее самом откровенном и безусловном обличии.

Безумие наступающего фашизма — происходящее словно бы “за кадром” публикуемой пьесы “Осколки” в действительности становящееся главным ее “мотором” — явление того же ряда.

Ее оригинальное название “Broken Glass” по-миллеровски “в лоб” отсылает к английскому определению того, что в русском переводе с немецкого оригинала (Christall Nacht) стало печально известно как “хрустальная ночь”: “Broken Glass Night”. Написанная в совсем “другой” жизни, даже, можно сказать, “другой” стране (1994 год — это не 1950-е), она, тем не менее, вновь сильно прозвучала. Премьера — в Нью-Хейвене, в театре “Лонг Уорф”, связанном с именем Юджина О’Нила, далее — Бродвей, “Бут Тиэтр”; в том же году — лондонский Национальный театр (премия “Оливье” за лучшую пьесу года). В рецензии, опубликованной “The Sunday Times”, она была названа “одним из величайших созданий американского театра”.

В 2010 году, уже в одном из театров Вест-Энда, в роли Гелльбурга в ней выступил прославленный Энтони Шер. Миллера уже не было в живых — однако, как ни странно, и XXI век, по-видимому, принял в свое лоно этого “опрометчивого моралиста”, чей голос тем особенно хорош, что нимало не похож на другие голоса. Когда писатель согласовывает себя только с собой — это чем дальше, тем большая редкость. Не так ли?

**Юрий Фридштейн**

<sup>1</sup> О некоторых событиях ее сценической истории в России см. с. 250.

## Галина Коваленко

# Изгибы времени

Трудно представить, чтобы достойный  
своего времени театр не стремился  
к усовершенствованию мира.  
Артур Миллер

*Автобиографическую книгу Артур Миллер назвал “Timebends”. В 1998 году, спустя двенадцать лет после ее публикации в США, она вышла в России в переводе С. Макуренковой под названием “Наплывы времени”. Позволю предложить свой вариант названия: “Изгибы времени”.*

Миллер написал эмоциональную лирическую прозу, где главным действующим лицом, как у Марселя Пруста, стало Время, драматические изгибы которого он описал, пропустив через себя. На его жизненном пути таких изгибов было множество. Некоторые из них вылились в пьесы. В начале 50-х, в эпоху маккартизма, названную по имени незначительного сенатора из штата Висконсин, многие попали под каток Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Среди них был и Миллер, вышедший с честью из этого испытания в отличие от ряда его коллег с громкими именами. Его перестали ставить и печатать. В 1952 году он написал пьесу “The Crucible”. У нас она известна под несколькими названиями: “Салемские ведьмы”, “Салемские колдуны”, “Тяжкое испытание”, “Крестный путь Джона Проктора”. В предисловии к изданию 1957 года драматург писал: “Я знал про салемскую охоту на ведьм задолго до наступления маккартизма. Охота эта навсегда вошла в мое подсознание. Пьеса была воспринята как холодный антимаккартистский трактат. Я же никогда не писал более страстно — пьеса была неминуема в моей судьбе. Чем дальше отходит эпоха маккартизма, тем чаще моя пьеса ставится во многих странах. В кровавой книге салемских процессов я увидел зарождение самосознания. Маккартизм порождал таинственный страх — не дай бог быть зачисленным во враги верховной власти. Администрация формировала сознание человека, заранее его планируя. Так создавалась новая религия, парализующая всякую мысль. Этим пропитано каждое слово моей пьесы”. Стремление рассматривать пьесу с точки зрения правых или левых Миллер назвал политической паранойей.

В 1953 году на спектакле бродвейского театра Мартина Бека люди вставали, когда Проктора вели на казнь: свежа была память о казни на электрическом стуле супругов Розенберг, обви-

ненных в разглашении СССР секрета атомной бомбы.

Однако пьеса Миллера не политическая и не историческая, хотя ее сюжетом стали события 1692 года, случившиеся в городке Шолом, что значит “мир”, переименованный на английский лад в Салем. Миллер поставил универсальные вопросы бытия о духовной свободе, совести, морали. Эти вопросы жители Салема решали каждый в отдельности, наедине с собой.

Пьеса написана более полувека назад, но в переломные эпохи к ней обращаются театры всего мира. Так случилось в Ленинграде в 1991 году (постановка Темура Чхеидзе) и в Петербурге в 2009 году (постановка Анджеев Бубеня, Польша). За плечами обоих режиссеров стояла история их стран и их личная судьба. Постановки разделяет почти двадцать лет, однако в концепции режиссеров разных поколений и разного исторического опыта есть общее. Если суммировать высказывания обоих режиссеров, то, как и Миллера, их, более чем политический, интересовал нравственный аспект: что толкает людей на преступления.

По ряду обстоятельств Темура Чхеидзе вынужден был покинуть Грузию и свой Театр имени К. Марджанишвили. Георгий Александрович Товстоногов пригласил его в Большой Драматический, где Чхеидзе великолепно поставил “Коварство и любовь” Шиллера. Пьесу Миллера он начал репетировать под названием “Охота на ведьм”, а на премьерной афише значились “Салемские ведьмы”. Спектакль вышел за пять недель до августовского путча и за семь — до возвращения Ленинграду его исторического имени. Уже в достаточной степени было известно, что представляет изнанка идеологической власти, влекущей едва ли не всеобщее душевное одичание и спасительные провалы

<sup>1</sup> Речь идет о книжном издании. Первая журнальная публикация состоялась намного раньше, в одиннадцати номерах “Современной драматургии”: 1—6, 1990; 1—5, 1991 г. (Ред.)

памяти. В августе наше сознание пробудилось. Убитых в Москве у Белого дома провожала в последний путь вся страна. Темур Чхеидзе, несший в себе трагедию Грузии, поведал о многом до начала этих событий. Спектакль продержался недолго, хотя официально запрещен не был. Мою рецензию не опубликовали ни в Петербурге, ни в столице. Ее взял журнал “Искусство Ленинграда”, недолго продержавшийся в нашей “колыбели революции”. Текст, отпечатанный на журнальном бланке, мне вскоре вернули, а издание было закрыто. Статья пролежала у меня все эти годы вместе с интервью Темура Чхеидзе, которое и сегодня представляет интерес. Многих актеров уже нет — Андрея Толубеева, Людмилы Макаровой, Николая Трофимова, Юзефа Мироненко. Созданные ими образы при всем несовершенстве моего пера должны остаться, как и мысли постановщика об этой пьесе. Привожу фрагменты его интервью, взятого в период репетиций спектакля.

**Т. Ч.** Я очень давно люблю эту пьесу. С молодых лет жила во мне неудовлетворенность оттого, что я не поставил ее. Все время в душе моей жила полумечта поставить ее. Не хочу говорить о каких бы то ни было политических ассоциациях. Но сегодня мы живем на сплошных нервах. Еще один шаг... и начнется “охота на ведьм”. Этого допустить нельзя. Никаких расправ быть не должно. Сам народ должен этому противостоять. Взять Германию времен Гитлера: диктатор осуществлял свои черные намерения, пользуясь поддержкой народа. Если же среди людей нормальные человеческие отношения, это невозможно! Мы знаем, что в другой транскрипции ведьма — враг народа. О замысле говорить не буду. Я даже от актеров держу его в тайне. Получитая, полуиграя, мы анализируем, что происходит, и тут же репетируем. Я предлагаю разные версии, и вместе с актерами мы договариваемся, о чем будем играть.

**Г. К.** Джона Проктора репетирует Андрей Толубеев. Трудно создавать героический характер...

**Т. Ч.** Должен вас разочаровать. Проктор не герой. Он делает все, чтобы ни в чем не участвовать. Внутренний сюжет мы выстраиваем так: Проктор не желает быть ни борцом, ни героем; готов пойти на сделку с властями, чтобы сохранить жизнь. Но замешаны его друзья и соседи. То есть на наших глазах самый обыкновенный человек становится героем, идет на казнь. Необязательно быть героем, надо быть просто порядочным человеком”.

Чхеидзе поставил спектакль о частном человеке, подробно воссоздав неспешную, полную трудов жизнь Салема. Сценография Георгия Алекси-Месхишвили это подчеркивала. Почти всю сцену занимал просторный деревен-

ский дом, отлично приспособленный для фермерской жизни. Он выстроен с пуританской неприязнательностью из вековых деревьев, и дерево это “дышит”. Вращающийся круг переносит из одного помещения в другое. От всего веет патриархальностью, будь то уютное жилище преподобного Пэрриса, заботливо ухоженный дом Прокторов или безликий зал суда. Даже совсем юные девушки не могут позволить себе ничего яркого, что веселило бы глаз. Радость для них запретна, в цене лишь чопорная добродетель.

Кровавые события, разыгравшиеся в Салеме, начались с житейских передраг. Монотонная жизнь заставила девушек искать развлечений. Они уговорили рабыню-негритянку Титубу (Ируте Венгалите), вывезенную преподобным Пэррисом с острова Барбадос, где он занимался торговлей, прежде чем принять духовный сан, вызвать духи умерших. Пэррис, случайно застав их за этим занятием, перепугал девушек и свою малолетнюю дочь Бетти (Елена Перцева). Девочка от страха впала в прострацию. Яркое пятно света высвечивало лицо ребенка. Выросшая без матери, брошенная отцом, девочка поверила, что может улететь к умершей матери.

Мизансцена тревожна: замер в молитве коленопреклоненный Пэррис (Геннадий Богачев), свою молитву творит обращенная в христианство Титуба. Доктор бессилен помочь ребенку. Проносится страшное слово “колдовство”, втягивая в орбиту событий весь Салем. Девушки из страха наговаривают на соседей, рождая миф о колдуньях. Для кого-то миф оказывается на руку. Стяжатель Патнэм (Юзеф Мироненко) намеревается расширить свои земли, посылая соседей на виселицу. Его жена (Ольга Волкова), у которой из восьмерых детей выжила только дочь, фанатично доказывает, что во всем виновна Ребекка Нерс, мать одиннадцати детей и бабушка многочисленных внуков. Фарисействующей Энн Патнэм удается из малой искры разжечь пожар. Местные власти запускают механизм судилища. Его жертвами становятся лучшие из лучших, включая семидесятилетнюю Ребекку. Ее Бог — добрый, Бог Энн Патнэм — злой, истинный Бог Ветхого Завета. Противостояние этих женщин — противостояние не только добра и зла, но ординарности и неординарности. Людмила Макарова создала поэтический образ женщины, в которой годы не убили женственности. Она пленительна в своей мудрой старости. Ребекка, по признанию Артура Миллера, его любимая героиня. Ей посвящены возвы-

шенные строки в очерке “Путешествие в Салем”. Свою дочь он назвал Ребеккой.

Движимая плотской страстью к Проктору, Абигайль (Ирина Сенотова) идет на все. Эта жестокосердая Лилит использует ситуацию с безошибочным инстинктом, обвинив жену Проктора в сношениях с дьяволом. Она становится предводительницей испуганных девушек. Это час ее торжества. Точка отсчета начинается с того, что она, прежде ничем не выделявшаяся в стайке девушек, срывает с себя чепец, высвобождая великолепную гриву белокурых волос и, подобно вакханке, победительно ею встряхивает. Девушки ей подчиняются. Она превратила будни в праздник. Не задумываясь, они обвиняют соседей в колдовстве, обрекая их на смерть.

Но в Салеме есть праведники. Это Джайлз Кори (Николай Трофимов), деревенский философ и балагур. Одна из вершин спектакля — сцена его допроса. Поняв бессилие слов, он воспаряет над мерзавцем Патнэмом, вцепившись в него спину. Его полет неправдоподобен, но он свершился. Страх, витающий над Салемом, преображает многих жителей. Юной Мери (Дина Шишляева) льстит ее статус официального свидетеля, но она боится разоблачить “ясновидящую” Абигайль. Но ее незащищенность вызывает сочувствие. Наоборот, портной Чивер (Юрий Стоянов), вознесшийся до звания секретаря суда и жаждущий заполучить свою толику власти, становится ее опорой.

По-своему драматична судьба преподобного Пэрриса. Нелюдимый, нелюбимый прихожанами, он пешка в этой игре. Но он пытается встать на защиту Проктора, с которым находится на ножах. Попытка заканчивается крахом, окончательно согнув этого выпускника Гарварда.

В противостоянии власти и личности судья Готорн (Анатолий Пустохин) негибает. Ему суждено войти в историю благодаря его потомку, писателю Натаниэлю Готорну, некоторое время служившему на таможне в Салеме. Готорн всю жизнь не забывал зловещей роли прадеда в салемском процессе, породившей в нем вечное чувство вины.

В суровой стилистике спектакля сначала казался странным полномочный представитель губернатора Дэнфорт (Олег Басилашвили). Его легко было бы представить среди персонажей “Факультета ненужных вещей” Юрия Домбровского или среди болтунов-депутатов Думы всех призывов. Но можно вспомнить и пророка Экклезиаста: “Что было, то и будет; что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем” (Экк; 1, 9).

Спектакль давал возможность провести множество параллелей — от библейских и ис-

торических до недавних событий.

Герой спектакля — Джон Проктор (Андрей Толубеев). Живущий на отшибе, почти не посещающий богослужений, он занят крестьянским трудом. Землю любит языческой любовью, восхищаясь неяркой природой Новой Англии, где “сумерки летом пахнут сиренью”. Его интересы сосредоточены на семье, хотя бес его попутал: Джон не устоял перед Абигайль. Он любит жену. Елена Попова (Элизабет Проктор) неброскими красками рисует свою героиню, воспитанную в суровой пуританской морали. Она напоминает женские портреты той эпохи, в избытке представленные, например, в Музее изящных искусств Бостона. Запас любви в семье Прокторов неисчерпаем. Это становится ясно в их черные дни. Обвиненная в колдовстве Элизабет выпущена из тюрьмы: она ждет ребенка. Холод, возникший в их отношениях из-за Абигайль, исчезает. Страдания их сближают. Проктор до конца защищает свое право жить. Он без труда разоблачил бы козни Абигайль, не войди она в контакт с властями, что было акцентировано в спектакле. У Проктора достаточно жизненного опыта и ума, чтобы обойти хитросплетения процесса и вместе с женой вырваться из западни. Но перед ним встает дилемма — заплатить предательством за право жить или сохранить доброе имя. Пройдя свой крестный путь, он попадает в братство салемских праведников — Ребекки, Джайлза и еще шестнадцати человек, повешенных на Висельном холме, по сей день возвышающемся над Салемом. Высший момент в жизни Проктора — Толубеева суд. Чтобы жить, он признается в сношениях с дьяволом, но от него требуют назвать других. Он бросает в лицо Дэнфурту: “Огонь пожирает меня. Я слышу шаги Люцифера, вижу его мерзопакостный лик — это мой лик и ваш, Дэнфорт!” Эти фразы были опущены в спектакле, но Толубеев сумел явить миг прозрения своего героя. В неравной борьбе власти и личности победу одерживал он.

Свой крестный путь прошел преподобный Хейл (Валерий Ивченко). Призванный в Салем как ученый авторитет в борьбе с дьяволом, попав в эпицентр трагедии, Хейл осознал, сколь бессильны его теории. Истина куплена им самой дорогой ценой — жизнью невинно убиенных. Величественный, подобно пророку Иеремии, он остается в Салеме. С крыш домов злой ветер срывает солому. Скорбные слова, в пьесе обращенные к Элизабет, в спектакле он произносит в одиночестве. Их заглушает музыка, сочетавшая ритмы хоральных песнопений и дья-



вольских плясок (композитор Георгий Гачечиладзе). Она звучала все громче и бесстыднее. Лик Хейла — Ивченко был подобен лику Иеремии, оплакивающего разрушенный Иерусалим. Салем превратился в мертвый город, и как сказано в Евангелии: “Если царство разделится само в себе, не может устоять царство то. И если дом разделится сам в себе, не может устоять дом тот” (Мк; 3, 24—25). До распада СССР оставалось несколько месяцев.

Поляк Анджей Бубень принадлежит к иному поколению, чем Чхеидзе. Окончив Варшавский университет, он получил режиссерское образование в Петербургской театральной академии. Десять лет работал в Польше, создал международный театральный фестиваль “Контакт” в Торунь, ставил спектакли в Европе. Движение “Солидарность” оказало влияние на мировоззрение его сверстников. Исторический опыт отразился на его трактовке пьесы Миллера, поставленной в петербургском Театре Сатиры в 2009 году. В спектакле ощущается позиция частного человека, которого волнуют нравственные проблемы. Он изгнал быт, игравший важную роль у Чхеидзе. Сцена превращена в арену, покрытую ядовито-яркой зеленью травы, подчеркивающей ее искусственность (художник Елена Батракова). На ней резвятся девушки в одних рубашках, отнюдь не похожие на юных пуританок Новой Англии XVII века. Разворачивающаяся драма не затрагивает эту стайку соблазнительных нимф. Судилище происходит на несминаемой искусственной траве. С появлением полномочного представителя губернатора Дэнфорта (Юрий Ицков) меняется ритм спектакля. Изувер и истязатель, он вносит в судебный процесс нервозность, она превращается во всеобщую истерику.

Почти во всех рецензиях на спектакль ключевыми словами являлись “политическая система”, “социальная несправедливость” и даже аббревиатура НКВД. Есть и такое определение: “русский саспенс из американской жизни”. Действительно, резвящиеся в начале спектакля нимфы превращаются в жертв нацизма, коммунизма или любой тоталитарной системы. Некоторые стремятся обогатиться за счет тех, на кого доносят. Ситуация знакомая, сотни раз описанная в художественной и документальной литературе. Но если у Миллера есть протагонисты, Проктор и Элизабет, то в спектакле Анджея Бубеня они теряются среди других жертв. Свою концепцию режиссер изложил на пресс-конференции, заявив, что его “интересуют бытовые корни “охоты на ведьм”, порож-

денные душевной ленью людей, не слышащих и не видящих друг друга”.

В пьесе Миллера много любви. Драма местами написана страстным языком пуританских проповедей, словарь которых исполнен лексикой Ветхого Завета, прекрасно переданной переводчиками Ф. Крымко и Н. Шахбазовым. Эта языковая характеристика важна в речах Проктора на суде. Если Чхеидзе вымарал одну из реплик, то Бубень отказался от реплик, рисующих Проктора как человека, следовавшего кодексу пуританской морали: “Ад и небо вступили в единоборство... И хлещет на нас ветер, ледяной ветер Господа Бога”. Андрей Толубеев, обладая мощным темпераментом, передавал эти эмоции; Проктору (Дмитрий Воробьев) такое не было позволено режиссером. Элизабет (Елена Мартыненко) явила лишь женскую прелесть, но не способность понять и принять выбор мужа — разделить участь лучших и пойти с ними на смерть.

Запомнилась интересной трактовкой Наталья Кутасова в роли Энн Патнэм, показанной как женщина, впадшая из-за потери детей в шизофрению: манипулировать ее горем оказалось легко.

Спектакль получился современным. Режиссер счел нужным обойтись без психологических мотивов, заменив их логикой, сильной рукой демиурга добившись от актеров донесения своей мысли. Но он лишил спектакль миллеровской интонации и глубины.

Спектакль Чхеидзе явил темперамент мысли, донесенный редкостным актерским ансамблем индивидуальностей. Спектакль Бубеня продемонстрировал политическую модель нашего времени, где порядочность уже есть героизм, на который способны лишь единицы. Он отдал им должное, но не выделил из общей массы, несправедливо унифицировав. А между тем Миллер подчеркивал значение личности, он был убежден, что “вопрос в том, является ли совесть органически присущей человеку и что происходит, когда человек предает не государство и его порядки, но друга или жену. Между этими вещами большая разница, и “Салемские ведьмы” — попытка отразить большую степень самосознания, чем в предыдущих пьесах”.

Изгибы времени диктуют концепции, неизменным остается только мерило — совесть.

## Былое

Валерий Прозоров

## Чернышевский, Москва — Саратов, 1970...

*Из истории Театра на Таганке*

*Пять сохранившихся архивных документов воссоздают некоторые детали художественно-исторического сюжета, связанного с именами двух выдающихся людей — всемирно известного московского театрального режиссера Юрия Петровича Любимова и саратовского университетского литературоведа Евграфа Ивановича Покусаева.*

История эта такова. 1970 год, Москва. Со всем недавно состоялся окончательный разгром властями журнала “Новый мир” А.Т. Твардовского. Как вспоминал А.И. Солженицын в своих очерках “Бодался теленок с дубом”, «перейдена была мера унижений, мера стойкости, и 11 февраля Твардовский подписал столько лет из него выжимаемое: “прошу освободить”». И еще: «Есть много способов убить поэта. Твардовского убили тем, что отняли “Новый мир”...» После памятного вторжения советских танков в Прагу (1968) окончательное фиаско терпят надежды на “социализм с человеческим лицом”. В начале 1970 года по столице ползут слухи: академик А.Д. Сахаров в соавторстве с В.Ф. Турчиным и Р.А. Медведевым в открытом письме руководителям страны выдвинул требование демократизации общества...

Одним из островков свободы, жестко регламентированной в стране развитого социализма, был тогда основанный в 1964 году и сразу ставший знаменитым Театр на Таганке под руководством Ю.П. Любимова. Каждая новая его работа становилась событием не только в мире искусства, в общественной жизни нашей страны, но и в истории советской театральной цензуры. Так, в 1968 году был запрещен к показу любимовский спектакль “Живой. Из жизни Федора Кузькина” по Борису Можаеву. В 1970 году спектакль Таганки “Берегите ваши лица” по Андрею Вознесенскому запретили уже после премьеры. Травля театра официальными кругами не прекращалась и в дальнейшем.

Тем временем неутомимый и дерзкий столичный режиссер задумывает спектакль по мотивам романа Н.Г. Чернышевского “Что делать?” и сам пишет инсценировку. Разумеется, властные инстанции по своей стойкой трусливой привычке безусловного разрешения на постановку Любимову не дают: мало ли какие идеологические изъяны и скрытые политические подвохи упрятаны в новоиспеченной пьесе. Но и запретить ее “просто так” не решаются: на дворе год столетия В.И. Ленина, которого, как известно было каждому советскому школь-

нику, именно Чернышевский “всего глубоко перепахал”. Для перестраховки Министерство культуры потребовало от театра представить рецензии на инсценировку, принадлежавшие авторитетным литературоведам — специалистам по изучению Чернышевского.

В этом замысле таилось очевидное коварство. Известно, что в советскую эпоху у литературоведения среди других общественно-гуманитарных наук был особый, неписанный статус несколько вольнолюбивой отрасли, стоявшей чуть-чуть особняком от оголтелого официоза. Этой науке соприродны были постоянно вызывавшие небезосновательные подозрения у властей всякого рода “туманные многозначности”, “вредные аллюзии”, “своевольные интерпретации, подтексты, контексты”, “эзопова речь” и т.п. Это с одной стороны.

А с другой — на идеологически особо важных и ответственных участках, к которым относилось и наследие Н.Г. Чернышевского, по-хозяйски располагались свои неусыпные охранители. Эти проверенные временем и практикой “критики-грамотеи” призваны были “всюду слышать отголоски недозволенных идей” (А.Т. Твардовский, “Теркин на том свете”). Их имена сегодня по большей части справедливо забыты, но в 1970-м они с высоты своих “выдержанных” идеологических позиций зорко и пристрастно следили за чистотой идейных помыслов “подозрительно незрелых” коллег по гуманитарному, общекультурному цеху.

Как в такой ситуации быть режиссеру и что делать (говоря словами того же Чернышевского)?

Ю.П. Любимов доверительно спрашивает совета у друга своего театра А.А. Лебедева. Александр Александрович Лебедев (1928—2002) — критик и историк русской литературы и общественного движения, известный своими свободными от правоверного догматизма взглядами автор широко почитаемых в российском гуманитарном мире работ о Гри-

боедове, Чаадаеве, Чернышевском, Плеханове, Луначарском, Антонио Грамши. Лебедев печатался в опальном “Новом мире”, замечен был в постоянных симпатиях к Театру на Таганке и прямом сотрудничестве с этим театром.

Сам он вряд ли мог в глазах власть предрежащих быть “объективным” критиком любимо-вской инсценировки. Но Лебедев хорошо знал цену своим собратям по литературоведческим занятиям. Выбор рецензента должен быть во всех смыслах безупречным и точным: театру нужна быстрая и надежная помощь и поддержка.

И Лебедев делает такой выбор. Вернее, советует его сделать Любимову. Но сначала сам пишет человеку, в нравственных качествах которого несколько не сомневается.

Адресат его письма — заведующий кафедрой русской литературы Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского профессор Е.И. Покусаев. Саратов — родина Чернышевского, признанный центр изучения его наследия, а Покусаев — один из самых авторитетных исследователей творчества своего выдающегося земляка.

Евграф Иванович Покусаев (1909—1977) принадлежал к поколению ученых-филологов, сформировавшихся в послереволюционные годы. Талантливый ученик А.П. Скафтымова, он посвятил свою жизнь изучению творчества Салтыкова-Щедрина. В 1957 году в Ленинграде, в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) АН СССР, блистательно защитил докторскую диссертацию на тему “Идейно-творческий путь Салтыкова-Щедрина в шестидесятые и семидесятые годы”. После отъезда из Саратова Ю.Г. Оксмана и ухода на пенсию А.П. Скафтымова Покусаев — общепризнанный лидер научной жизни филологического факультета Саратовского университета. Своим огромным педагогическим, редакторским, исследовательским трудом он поддерживал и приумножал авторитет саратовской школы литературоведения. Горячее увлечение щедринским творчеством вылилось в монографии, статьи, очерки, комментарии, в огромную организаторскую и редакторскую работу над самым полным, 20-томным собранием сочинений великого писателя. Покусаев знал цену острому сатирическому слову и пониманием своим заражал учеников. обстоятельно и тонко исследовал он способности щедринской сатирической типизации, особенности гротескного рисунка, взаимопроникновение комического и трагического, реального и фантастического начала, художественные и нравственные смыслы финальных решений в сатирических циклах и романах Сал-

тыкова-Щедрина “История одного города”, “Помпадуры и помпадурши”, “Современная идиллия” и др.

Одна из вершин исследовательского искусства Евграфа Ивановича — предложенный им анализ “Господ Головлевых”, продемонстрировавший мастерство Салтыкова-Щедрина в изображении диалектики пустого, обманного, праздного слова, лишеного живого человеческого смысла и способного лишь разобщать и тиранить людей.

Работы Покусаева посвящены также истории русской литературной критики и журналистики XIX века, творчеству Белинского, Добролюбова, Герцена, Чернышевского. Его книга о Чернышевском за короткий срок выдержала пять изданий. По инициативе Покусаева и под его редакцией регулярно выходили в свет межвузовские сборники, посвященные Чернышевскому и его эпохе, закрепившие за Саратовским университетом авторитет крупнейшего центра по исследованию наследия писателей-шестидесятников.

Покусаев (скажу на правах одного из многочисленных и благодарных его учеников) снискал себе славу талантливого и щедрого учителя, зажигательного университетского лектора, темпераментного оратора, остроумного и азартного полемиста, неформального общественного деятеля. В его присутствии оживало любое полусонное официальное собрание. Одним жестом, одним комически неожиданным взглядом и иронически простодушной репликой он способен был взорвать любую казенную и пресную церемонию.

Он был членом Союза писателей, членом редколлегий журналов “Филологические науки” (Москва) и “Волга” (Саратов), председателем диссертационного совета. По его инициативе в Саратове широкомасштабно отмечались литературные юбилеи Тургенева, Некрасова, А.Н. Островского, Достоевского.

К театру Евграф Иванович был особенно неравнодушен. Он всячески поощрял творческие инициативы самодеятельного университетского студенческого коллектива под руководством выпускника саратовского университетского филфака и Щукинского училища в Москве Марка Зильбермана (впоследствии заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР), ставившего в 1960-е годы “Дракона” Евгения Шварца, “Клопа” Владимира Маяковского, “Белую болезнь” Карела Чапека. Покусаев пристально интересовался драматургией Гоголя и не пропускал случая посмотреть новые постановки его

пьес. Увлеченно делился с учениками и коллегами яркими впечатлениями от спектаклей Г.А. Товстоногова. Добрые отношения связывали Покусаева и с бессменным руководителем легендарного в российской провинции саратовского Театра юного зрителя народным артистом СССР Ю.П. Киселевым. Когда над нашим ТЮЗом сгустились очередные мрачные властные тучи, Покусаев, пользуясь своим авторитетом, воодушевленно и смело защищал театр. Так было, в частности, при очень трудной сдаче одного из первых на отечественной сцене мюзиклов — спектакля по мотивам фонвизинского “Недоросля”. На саратовской сцене в 1970 году его поставил Леонид Эйдлин, а автором слов и музыки был запрещенный тогда Юлий Ким, вынужденный скрываться под псевдонимом Ю.Михайлов. Областные власти быстро почуяли неладное. Устроили закрытый просмотр, за которым последовало закрытое же обсуждение увиденного. Премьера была под угрозой. Театр пригласил со своей стороны Покусаева. И Евграф Иванович сказал свое веское, доказательное, весело-озорное слово. Сказал так, что после него дрогнули, отступили четкие ряды стражей идеологического порядка...

А.А. Лебедев знал Покусаева не понаслышке, часто с ним доверительно общался. Лучшей кандидатуры для помощи Ю.П. Любимову сыскать было трудно.

Перед нами письмо А.А. Лебедева Е. И. Покусаеву<sup>1</sup>:

“Дорогой Евграф Иванович!

Есть такой в Москве “Театр на Таганке”. Вы, конечно, слышали о нем. А может быть, и видели что-нибудь в этом театре. Театр этот “модный”. Есть в его работах и элемент некоей внешней эффективности и некоего “шума”, что ли. Но есть у этого театра и доброе, честное, искреннее. Что — редкость. Нынче, вслед за “Новым миром”, театр этот переживает трудную пору.

Не так давно театр решил поставить “Что делать?” Чернышевского. Но Министерство культуры чего-то забоялось тут. Возникли трудности, препятствующие началу работы. (Думаю, впрочем, что дело тут вовсе не в Чернышевском.) От театра потребовали рецензий специалистов на сценарий! Юрий Петрович Любимов — гл. режиссер театра, по моему совету, решил обратиться по этому поводу к Вам. Думаю, что (если, естественно, сценическое решение романа не вызовет у Вас протеста, не оттолкнет Вас) Вы сделаете доброе дело и очень поможете театру в критический для него момент, поддержав эту его работу.

Сценарий родился в недрах театра. Я же —

со своей стороны — согласился консультировать постановку. Обращение к Вам в данном случае представляется мне вполне оправданным и по существу, и внешне (Саратов — центр “чернышевсковедения”, Вы — руководитель этого центра). И титулы Ваши здесь необходимы.

Ну, вот и все.

Положение у нас серьезное. У меня лично еще не так плохо. Только что прошла корректура 2-го издания моего Луначарского. С чем я связываю, в частности, и свои надежды писать Вам в будущем без угрызения совести. Здоровы ли Вы? Ежели найдете время — напишите мне несколько слов.

Кланяюсь Вам.

Ваш Ю. Лебедев  
28.02.70”.

Судя по всему, Е.И. Покусаев не замедлил с ответом и сразу же дал свое согласие на отзыв. Спустя две недели после письма Лебедева авиапочтой пришла официальная бумага на бланке Московского театра драмы и комедии на Таганке за подписью директора театра Николая Лукьяновича Дупака, датированная 10 марта 1970 года:

“Уважаемый Евграф Иванович!

Обращаемся к Вам с большой просьбой. К 100-летию со дня рождения В.И. Ленина театр готовит спектакль “Рассказы о новых людях” по роману Н.Г. Чернышевского. Вам, вероятно, об этом писал А.А. Лебедев.

Нам бы очень хотелось знать Ваше мнение об этой пьесе. Ваши советы нам были бы очень полезны.

Просим прочитать пьесу и прислать нам Ваш отзыв.

С уважением

Директор театра Н. Дупак”.

Заваленный массой комментаторских, диссертационных, журнально-рецензионных, кафедральных, учебных и других забот, мужественно преодолевая близко уже подступающую к нему тяжелую болезнь, Евграф Иванович с ответом, тем не менее, не замедлил. Спустя еще три недели на письме Н.Л. Дупака рукой Покусаева сделана короткая приписка: “отпр.[авлен] отзыв 31.03. — 1970”.

Отзыв был составлен так, что не оставляя официозным охранителям ни малейшего шанса на какие-либо претензии к инсценировке Ю.П. Любимова. Здесь и признание несомненных достоинств театральной версии романа Чернышевского, и заключение об абсолютной близости пафоса инсценировки и книги, и необходимые, марксистскими авто-

<sup>1</sup> Архивные документы публикуются с сохранением авторской пунктуации. (Ред.)

ритетами освященные цитатные заслоны, и другие оборонительно-наступательные спасительные пассажи. Рецензия должна была отбить охоту у тех, кто горазд был методом изнурительных придинок и бдительных “прицепок” утопить инсценировку и будущий, обязанный ей своей жизнью спектакль.

По сути, этот отзыв — апология любимовской инсценировки, высшая похвала из всех возможных в ситуации обращения к роману “Что делать?” Покусаев тонко почувствовал главную особенность вольного режиссерского почерка Ю.Л. Любимова, проявившуюся, в том числе, и в нехрестоматийном подходе к книге Чернышевского. В отзыве отчетливо говорится о так называемом принципе открытой игры. Он свойственен и Чернышевскому-романисту. Речь идет о неожиданном сближении известных повествовательных приемов автора “Что делать?” с излюбленным любимовским способом сценического существования актера — художника и “человека из нашей жизни” в его эмоционально напряженном и поразительно естественно общении со зрителем.

Отлично владея законами эзопова иносказания, Покусаев не отказывает себе и в удовольствии упредить властные реакции и мимоходом укорить самодовольно-невежественных и “ни бельмеса не смыслящих” в литературе и театре “оценщиков”. Высказанные им и необходимые в таких случаях замечания носят отчетливо рекомендательный характер и выдержаны скорее в тоне комплиментарном: “допускаю, что сценическое воплощение <...> все поставит на свои места и, возможно, не без эффекта”.

Приводим полностью этот текст, сохранившийся и в рукописи, и в авторизованной машинописной версии:

#### “ОТЗЫВ

о пьесе Ю.П. Любимова “Рассказы о новых людях (об идиллиях, снах и реальностях по роману и другим произведениям Н.Г. Чернышевского)”

Нет нужды распространяться, сколь сложна творческая задача, за осуществление которой взялся автор новой драматической композиции по знаменитому роману Чернышевского. Сравнительно с предшествующими опытами в таком роде, насколько они мне известны, Ю.П. Любимов создал произведение, которое вплотную приблизилось к верной, образно-выразительной передаче пафоса “Что делать?” — пафоса общественно-социального, нравственно-психологического, идейно-философского. Покоряющая сила романа Чернышевского заключалась в том, что он убеждал в истинности, красоте и величии нового, передового в жизни; отвечал на самый главный вопрос эпохи:

что делать людям, ненавидящим старое, не желающим жить по-старому, стремящимся укоренить в жизни идеалы социалистического будущего. Именно с этой стороны воспринимался роман властями дум русской марксистской интеллигенции (Г.В. Плеханов: «...кто не становился под его влиянием чище, лучше, бодрее, смелее?.. не задумывался над собственной жизнью, не подвергал строгой проверке своих собственных стремлений и наклонностей? Все мы черпали из него и нравственную силу, и веру в лучшее будущее. “И доверенность великую К бескорыстному труду”». В.И. Ленин: “Он меня всего глубоко перепыхал... Это вещь, которая дает заряд на всю жизнь”). Литературные достоинства предложенных для театральной постановки “Рассказов о новых людях” несомненны. Драматическое повествование Ю.П. Любимова, в пределах возможностей избранной формы, включило все существенные сюжетные линии романа: освобождение из домашнего плена, трактованное как история борьбы русской женщины за свободу личности своей, за социальное равноправие; привлекательный мир новых человеческих отношений (Лопухов — Вера Павловна — Кирсанов); революционно-рахметовская сфера. Удачно трансформировалась в пьесе необычайная композиция “Что делать?” (до романа Чернышевского в русской литературе не было, на мой взгляд, произведений столь сложно построенных), воссозданы главные композиционные пласты: “четыре пояса” (Луначарский) — “пошлые люди”, “новые люди”, “высшие люди” и “сны”. Без нарочитости вошло в пьесу и все то, что составляло специфику жанровой структуры романа: “воспроизведение жизни” в контрастных картинах “грязного”, “злого” дворянско-буржуазного мира и светлого мира новых людей сопровождается открытым авторским “объяснением” того и другого. Как и в романе, в пьесе Ю.П. Любимова оно не скучно-назидательно. Это “объяснение” разнообразится ярким обличительным или призывным публицистическим словом, язвительным спором автора с “рабами” рутины (“проницательный зритель” — собирательный тип реакционного обывателя, глупого, невежественного, самодовольного, назойливо берущегося рассуждать о вещах, в которых “ни бельмеса не смыслит...”), поражающим воображение широтой познаний и глубиной мысли, философским обобщением событий, процессов вековой истории человечества и т.д. В рецензируемой пьесе продемонстрировано искусство “монтажа”, если последний понимать как емкий, подлинно творческий, целенаправленный принцип компоновки художественного материала. С тактом и образной чуткостью ис-

пользованы, кажется, все потенциально-драматургические возможности романа — диалоги; острые повороты действия; конфликтные ситуации; психологические, душевные напряжения; “сновидения” как романтические полеты мечты, как “заглядывания” в прошлое или в историческое завтра; образ повествователя, который получил в романе Чернышевского, как известно, некоторую композиционную (и сюжетную) автономию; и многое другое. Принцип “монтажа” распространен и последовательно проведен и в языковой ткани произведения. Кажется невероятным, но Ю.П. Любимов действительно обошелся в пьесе стилистикой и речью романиста Чернышевского, языком персонажей “Что делать?”, словом документального источника — административного, мемуарного, либо какого другого.

Что касается критических замечаний, то они сводятся к следующим немногим пунктам.

1. Несколько выпадает из концепции и стиля этой сценической композиции ее финал. В настоящем своем виде он словно бы из другой пьесы. Я имею в виду конкретное литературное решение заключительной части. В романе есть автобиографический материал. Включает его образ повествователя, “я” романа. Некоторые сцены (напр., пикника) и главы (“Перемены декораций”) буквально прослоены “биографизмами”. Так что у автора пьесы были основания завершить ее тем или иным эпизодом (эпизодами) из реальной жизни Чернышевского. Но в таком случае финал должен быть исподволь подготовлен. Ведь логика повествования и в романе, и в пьесе ведет и к финалу, условно говоря, “романическому”, “литературному” (известно, что Чернышевский — узник Петропавловской крепости верил в революционный взрыв в недалеком будущем), и к финалу, так сказать, реально-историческому — судебной расправе над Чернышевским. Поколения читателей “Что делать?” имели в виду, держали в памяти своей и тот и другой аспекты окончания истории жизни новых людей. Вовсе не бесспорен вопрос, какой из этих аспектов и для революционного поколения Ленина и в настоящее время наиболее актуален.

2. В пьесе (в ее настоящем виде) комментируют происходящее многие “голоса”, многие эпизодические лица, порой индивидуально неразличимые, на мгновение появляющиеся. Невольно возникает желание что-то здесь прокорректировать. Впрочем, допускаю, что сценическое воплощение этого литературного ряда все поставит на свои места и, возможно, не без эффекта.

В целом же драматургия “Рассказов о новых людях” Ю.П. Любимова добротна литературно, идейно, сценически.

Доктор филологических наук,  
профессор Саратовского университета  
Е.И. Покусаев  
31 марта 1970  
Саратов”.

Спектакль Ю.П. Любимова состоялся. Премьеру сыграли 18 сентября 1970 года. Сегодня в Интернете доступна его аудиоверсия. В “Рассказах о новых людях” были заняты Леонид Филатов (Автор), Зинаида Славина (Вера Павловна Розальская), Инна Ульянова (Мария Алексеевна Розальская), Валерий Золотухин (Лопухов), Дальвин Щербаков (Кирсанов), Александр Трофимов (Рахметов), Нина Шацкая (Невеста всех невест), Семен Фарада (Жан, Буфетчик, Важный господин, Извозчик), Иван Дыховичный (Серж), Марина Полицеймако (Матрена, горничная Розальских) и многие другие. На сцене воссоздан был амфитеатр длинных студенческих скамей с высокими спинками. Театр словно представлял собой одну большую лекционную аудиторию. Сценическое оформление (художник Давид Боровский) органично объединяло сцену и зрительный зал, выявляя много неожиданных постановочных возможностей для аллюзионного звучания романа Чернышевского...

И наконец, документ, завершающий наш рассказ. Речь о письме Ю.П. Любимова Е.И. Покусаеву (без даты, на знакомом фирменном бланке Театра на Таганке):

“Дорогой Евграф Иванович!

Я бесконечно тронут Вашим теплым откликом.

Весь Ваш интересный и тонкий разбор очень помог нам в работе.

С глубоким, искренним уважением — Ю. Любимов

Р.С. Прошу извинить меня, я был очень задерган трудными обстоятельствами по работе”.

Документально подтверждаемый диалог знаменитого театра с Е.И. Покусаевым — одно из очевидных свидетельств деятельного солидарного сопротивления, которое люди науки и искусства, по-настоящему умные, совестливые и честные исподволь оказывали мрачным и душным предлагаемым обстоятельствам нашей общественно-культурной жизни.



Окончание. Начало на с. 159

но-рассудочный, если можно так выразиться, строй постановки эмоционально подогревается и даже уточняется музыкальным оформлением в стиле фьюджен (разностилевая музыка наших и зарубежных авторов). А живую музицирует “внутри картинки” Семен Балан (флейта, ковал).

Такой тип театра требует от артистов особой, синтетической подготовки. В целом, с задачей справляются все — глава дома (Андрей Столяров) и Жена (Ника Ваксенбург), Тесть (Алексей Левшин) и Теща (Инна Ваксенбург) и, особенно, Дипломат (Максим Макушев). Но определенных “встречных усилий” такое действие требует и от публики. Кому-то, более тяготеющему к привычному разговорно-психологическому, “похожему на жизнь” театру, эта постановка покажется слишком “крутой”. Но она удерживает внимание молодых зрителей. И такой способ сценического высказывания позволил режиссеру Инне Ваксенбург перевести в личностный, эмоциональный пласт восприятия такие “скудные” темы, как “актуальность политических и социальных проблем”.

### Пушкин и Геккерны: догадки о подоплеке дуэли

В том же мае с.г. на 20-м международном фестивале “Русская классика-2015” в Лобне Московской области московский театр-студия “Фрегат” в молодежном блоке показал спектакль “Жужжание клеветы” о последних годах А.С. Пушкина.

Это сочинение руководительницы театра А. Алексеенко: она постановщик и она же автор литературной основы.

Композиция включает в себя только документальные тексты: личную переписку участников тех событий, официальные письма и запросы, выдержки из следственных и прочих материалов, справочные сведения и т.п. Внутри общего сюжета прочерчиваются три линии: фон — деловые и житейские сложности, мучавшие Пушкина в последние годы перед дуэлью; исто-

рия сватовства к Натали Гончаровой и женитьбы; собственно история последней, фатальной, пушкинской дуэли. Но все вместе, сплетаясь в один клубок, вскрывает подоплеку событий, их восприятие участниками и роль каждого из них. Здесь нет никаких “авторских дописок”, “ремарок”, “догадок”, “реконструированных” диалогов или поступков. Только документальные свидетельства. Но А. Алексеенко удалось так их выстроить, используя приемы “параллельного рассказа” и инверсии времени (когда в той или иной линии мы как бы возвращаемся назад и, всматриваясь в предшествующие факты, открываем истинную подоплеку последующих событий), что перед нами не просто “документирование” эпохи, нравов и поступков, но внятно раскрытая внутренняя этическая суть того, что произошло.

До сих пор, несмотря на опубликованные интереснейшие открытия и исследования архивистов и историков в последние годы, многое в гибели Пушкина остается как бы размытым. Туманным, неоднозначным. Но даже уже однозначно доказанные моменты не укрепились в общественном сознании и даже выпадают из учебников, где все еще встречаются явно устаревшие мнения и взгляды. А в композиции Алексеенко проявляется явно и недвусмысленно следующее.

Практически все — и участники той истории, и сторонние наблюдатели — отдавали себе отчет в том, против какого великого поэта плетется интрига. Притом что в те времена в обществе Пушкина как поэта ставили на третье место, однако из текстов, отобранных Алексеенко в ее композицию, ясно видно, что все понимали грандиозность и значение пушкинского творчества и его поэтической личности. И ужасались этой интригой!

Второе: практически все, чьи письма цитируются в композиции или о ком идет речь в использованных документах, более всего ужасались и от сути самой интриги. В обществе она всеми воспринималась как необычайно грязная и подлая. Ну бывали подметные письма. Ну посылали анонимные провока-

ционные “откровения”. Ну устраивались флирты и бурные романы и измены едва ли не на глазах мужей и жен. Но в том, что сплетали барон Геккерн и его молодой “приемный сын” Дантес было нечто чрезвычайное, необыкновенно грязное и подлое! Удалось Алексеенко показать и то, что в целом — как сквозит это в цитируемых письмах и докладах: от светских дам и барышень до офицеров, от Бенкендорфа до членов царской семьи, включая императора — общество было на стороне Пушкина. И с некоторым облегчением вздохнуло, когда противники поначалу вроде бы примирились. Но дело завертелось опять! И никто не понимал, почему по сути сам Пушкин обострил ситуацию и практически своими необычайно грубыми выпадами в письмах к барону Геккерну сделал дуэль неизбежной. Собственно и сейчас нет ясного ответа на этот вопрос. Да, Геккерн на самом деле не хотел останавливаться. Но и Пушкин “внезапно” взъярился заново — и не на шутку. И не против Дантеса, а именно против его “приемного отца”. Версии есть довольно убедительные. Но нам кажется, что Алексеенко в своей композиции сделала маленькое открытие — указала на истинную причину и проявила подоплеку непримиримости Пушкина.

Пушкин сам хотел прояснить — в чем причина интриги. Ему очень быстро стало ясно, что и участие в ней Идалии Полетики, и заигрывание Дантеса с сестрами Гончаровыми, и флирт с Натали, и сватовство к Александрине, и попытка вязать-впутать сюда Николая I — все это несколько искусственно. И сватовство Дантеса к сестре Натали — не “извинение”, не прикрытие его флирта с женой Пушкина. Но все это — как и знакомство именно с Натали и само вхождение в дом Пушкиных — имеет какую-то иную цель, и тут есть некая тайная причина. Пушкин не сомневается в верности жены. И он понимает, что молодой Дантес — подставная фигура. Инициатор и пружина всего — сам барон Геккерн. И в композиции Алексеенко показано, что открыл для себя Пушкин. Через письма и документы рассказывается о том,

каковы отношения Геккерн и Дантеса. Их случайная встреча, возникшее чувство со стороны барона (а в том, что здесь присутствует гомосексуальная связь, никто тогда, судя по документам и письмам, и не сомневался). По сути, Дантес был соращен Геккерном. Но он скорее вынужденно поддался, чем испытал ответное чувство: покровительство Геккерн обещало радужные перспективы, успех, карьеру... Усыновление Дантеса Геккерном было совершено чрезмерно быстро и с нарушениями французских законов (чуть ли не через подлог муниципальных официальных документов и справок). А потом, закружившись в вихре светских и амурных успехов, в мгновенном невероятном служебном успехе, Дантес охладил к приемному отцу и, самое главное, стал увлекаться женщинами всерьез. Так что, может, влюбленность в Наталью Пушкину и была случайностью. Но чувства Дантеса разгорелись не на шутку. И оскорбленный "изменой" барон Геккерн начинает раскручивать интригу мести. Но мстит не Дантесу! Он мстит Пушкину. Ибо его жена стала вольной-невольной "разлучницей". Так это дело в конце концов представилось Пушкину (ибо он быстро понял, кто писал и отправлял анонимные доносы друзьям поэта и кто пытался инициировать на эти письма соответствующую реакцию). Вот откуда вдруг заново вспыхнувшая необычайная ярость Пушкина, породившая его оскорбительнейшие письма Геккерну — не Дантесу, а именно барону-дипломату! После этого дуэль стала неизбежной. Показана в композиции Алексеенко и реакция общества на результат дуэли: в одном из писем к Николаю I императрица-мать потребовала вышвырнуть Дантеса из страны. Попутно Алексеенко показала и то, что было истинной причиной опалы молодого Лермонтова за его стихи "На смерть поэта". Не за то, что они были неподцензурными и ходили в списках. Не за последнюю, в один присест

дописанную резко разоблачительную строфу. А за то, что Лермонтов фактически обвинил высшее общество и правителей в том, что они пытались скрыть подоплеку событий. И хотя осуждали — искренне! — то, что случилось, но стремились утаить все среди "своих" и решить дело кулуарно. И потому вина лежит и на этом высшем свете, и на этих правителях. Ведь из композиции Алексеенко явствует: почти все в культурных слоях общества понимали, что произошло, и догадывались о подоплеке. Лермонтов вытащил сор из избы на свет божий. И заплатил...

Конечно, композиция Алексеенко — художественное сочинение, хотя и документальное, лишённое авторских домыслов и предположений. И предназначено для художественного воплощения на сцене театра. Все, о чем здесь рассказано, вытекает из строя этой композиции — но это еще не доказательство. Но, тем не менее, они впечатляют.

Сам строй постановки, определенной в программке как "спектакль-концерт", довольно рыхлый и не несет в себе каких-либо ярких решений. Артисты поочередно выходят на сцену, иногда присаживаются в кресла или к журнальному столику, нередко просто стоят во фронтальных мизансценах, несколько однообразных по композиции, и, раскрыв папку, зачитывают соответствующие тексты. У некоторых, кто выходит только в одном облике (Пушкин, скажем, или Дантес), костюмы подробны и не переменяются, иные, у кого по несколько персонажей, меняют в костюмах аксессуары. Но все эти визуальные подробности весьма условны и не имеют отношения к исторической достоверности. Хотя в таком-то сюжете хочется как раз постановочно-визуальной историчности: декораций, причесок и нарядов, не в "застроенности" сценграфии. Может, было бы лучше, если костюмы были бы еще проще и

лаконичнее и только отдельные, яркие, броские, точные детали характеризовали бы и обозначали того или иного персонажа. Пока все действие выглядит чересчур монотонным и равным. Актеры едва-едва обозначают эмоции. И только "Пушкину" позволено накалять градус ярости и ненависти к обидчикам почти до чрезмерности. Но Алексеенко как постановщик и не претендует на раскрытие своего сочинения театральными средствами. А это жаль — такое ощущение, словно она и сама, сложив эту композицию, не до конца уяснила собственные открытия и какие обозначила или подчеркнула узловые точки той давней истории и проблем в ее изучении.

Во многом этот спектакль остался "вещью в себе". Переработав огромный объем материала, обозначив болевые точки — и в культуроведческом, и в моральном, и в художественном плане, — Алексеенко словно бы не поняла масштаба и уровня собственного замаха. И все же обобщенный ею материал, его образное сгущение, отбор важнейших текстов, их компоновка действуют, и действуют достаточно сильно.

Конечно, в полной мере все, что наметилось у автора композиции и какие возможности она открывает, могут оценить те, для кого история и история культуры интересны; кто ориентируется в теме и в связанных с нею проблемах, знаком с последними публикациями и сообщениями на эту тему, заново открывающими и переосмысливающими и роль старшего и младшего Геккернов, и роль Идалии Полетики и многих других участников этой истории с фатальной пушкинской дуэлью.

Хотелось бы пожелать автору композиции и спектакля пройти дальше по тому пути, который наметился. А в заключение хочется лишь раз подчеркнуть, какие порой благодатные возможности открывает сочинение самим театром литературной основы для действа.

**Наш инф.**