

В ближайших номерах журнала:

Олег Ернев "Выкуп", "Час моржей"
 Мария Зелинская "Хуманитас Инжиниринг"
 Ольга Михайлова "Путь левой руки"
 Роман Михеенков "Дракула: перезагрузка"
 Марк Розовский "Человек-волк"
 Ксения Степаньчева "Полный вперед!"
 Лев Тимофеев "Репетиции в монастыре"
 Галя Узрютова "Утка смотрит"

Зарубежная драматургия

Тереза Ребек "Семинар"
 Джон Патрик Шенли "Четыре пса и кость"

История. Библиография

Иван Пименов "Интеллигенты"
 Алексей Зиновьев "Нейтралитет"
 Николай Эрдман "Красный самоучка"

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", проспект "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"!

Интернет-версия: <http://ruscont.ru/efd/177911>

Полный список опубликованных пьес (1982-2015):

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

Подписка на электронную версию: +7 (495) 680-99-71,

www.ruscont.ru

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

Современная драматургия, 2016, № 1, 1-264

Современная Драматургия

16+

Современная

Драматургия

В НОМЕРЕ:

Пьесы **П. ГЛАДИЛИНА**
Е. ГУЗЕМЫ
АЛ. ИВАНОВА
АН. ИВАНОВА
Ю. ЛОМОВЦЕВА
В. ОРЛОВОЙ
К. СТЕШИКА
Ю. ТУПИКИНОЙ

МАЙК ФОЛИ
 "Лимонад"

МАССИМО БОНТЕМПЕЛЛИ
 "Наша Богиня"

ЭДУАРДО ДЕ ФИЛИППО
 "Дженареннелло"
 "Опасно, но не смертельно"

1
январь-март
2016



Современная



Редакция:

Н. Мирошниченко
(руководитель)
А. Волчанский
(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. Болоткин
И. Вишневская
Е. Гремлина
В. Забалуев
Г. Коваленко
Н. Кошда
А. Коровкин
С. Новикова
И. Райхельгауз
П. Руднев
В. Рязанова
В. Федорова
М. Швыдкой

Драматургия

In this issue:

Reincarnation of Pelagov by P. Gladilin. Two elderly poets let themselves in for a risky undertaking to put up money for publication of their dead friend.

Turkish March by Yu. Lomovtsev. A young man, back from the army, finds out that his darling is pregnant by somebody else. The characters of this family drama belong to different generations, but everyone is dissatisfied and tries to find his own way.

No Theatre by Al. Ivanov. Despite the title, the action is set mainly in theatrical milieu and the characters are predominantly actors taking part in a doubtful venture of their principal director who hopes to attract the audience by giving it a reality show.

Overcoat for Gorgona by V. Orlova. A lyrical comedy tells the story of an elderly couple that managed to retain love and mutual attraction in spite of all the conflicts.

Lubimovka Play Contest-2015

The Whole Truth about my Father by Ye. Guzema. A confession made by a girl from a problem family where she feels abandoned and unhappy.

Red Wolf by An. Ivanov. A young man, anxious to assert himself among his peers, after an accident finds himself in a hospital ward where the patients try to bring home to him their life attitude.

Matches by K. Steshik. The playwright explores the type of the young ones who are so weak and unprepared for reality that sudden death for them may be the most likely solution.

Juliette Has Survived by Yu. Tupikina. An ironic anti-utopia about the coming future when people might lose close contact, even a need for one, and resort to relations via electronic devices.

Foreign Plays

Lemonade by M. Folie. A mild erotic comedy from a popular American author.

Critique. Theory

Sixteen reviews of premieres of modern and classical plays; talks with playwrights P. Gladilin (S. Novikova) and A. Pudín (S. Medvedev), director S. Zhenovach (P. Bogdanova); review of play contest Lubimovka-2015 (K. Matvienko), notes on the festivals Baltic House (G. Kovalenko) and Territory (S. Lebedev), which celebrated their respective anniversaries lately; and P. Bogdanova's article analyzing the sources of New Drama.

History. Bibliography

This section is mainly dedicated to Italian playwrighting of 1920-30's: *Our Goddess* by M. Bontempelli (commentary by A. Panfilova) and two one-acts from E. De Filippo, *Jenarriello* and *Dangerous But Not Deadly* (introduction by V. Popov). It is rounded up by A. Chepurov's review of a book from actor, director and philologist, V. Retseptor, about A. Pushkin's plays. Also the issue contains lots of information concerning playwrighting and theatrical events.

Над номером работали:

обложка — Г. Понагин
верстка — А. Рябчиков
корректур — Ю. Екстратова

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

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

Формат бумаги 70x100/16. Офсетная печать. Объем 33,07 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", 2016

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

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

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

1 Современная

январь — март
2016

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

Драматургия

<i>П. Гладилин</i>	3	Пьесы
<i>Е. Гузема</i>	27	Воскрешение Пелагова
<i>Ан. Иванов</i>	34	Вся правда о моем отце
<i>Ю. Тупикина</i>	49	Красный Волк
<i>К. Стешик</i>	63	Джюльетта выжила
<i>Ю. Ломовцев</i>	81	Спички
<i>Ал. Иванов</i>	99	Турецкий марш
<i>В. Орлова</i>	120	Не театр
		Пальто для Горгоны
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>М. Фоли</i>	134	Лимонад
		Критика. Теория
	152—181	В пьесе и на сцене (рецензии А.-М. Апостоловой, В. Бегунова, О. Булгаковой, А. Ким, Т. Купченко, С. Лебедева, В. Москвитина, И. Сафуанова, А. Скубы, Е. Смородиновой, М. Соболевой, О. Фукс, Г. Ырысбаевой)
<i>К. Матвиенко</i>	182	Обещание завтрашнего театра
<i>Г. Коваленко</i>	184	“В Петербурге мы сойдемся снова...”
<i>С. Лебедев</i>	188	На “Территории” времени
<i>П. Гладилин</i>	191	“Слово — как сверхэмоция!” (интервью С. Новиковой)
<i>С. Женовач</i>	195	“Невидимое делать видимым” (интервью П. Богдановой)
<i>А. Пудин</i>	201	“Театр должен быть разным” (интервью С. Медведева)
<i>П. Богданова</i>	206	Девяностые: предпосылки “новой драмы”
		История. Библиография
<i>А. Панфилова</i>	214	“Полное неожиданностей чудо...”
<i>М. Бонтемпелли</i>	223	Наша Богиня
<i>В. Попов</i>	246	Шаги к вершинам
<i>Э. Де Филиппо</i>	248	Дженареньелло. Опасно, но не смертельно
<i>А. Чепуров</i>	259	Театр как исследование
		Хроника. Информация
		25, 79, 98, 151, 213, 262—264

На обложке. Италия, Рим (к публикациям на с. 214—258).
2-я стр. обл. М. Керин, Д. Семенова и В. Панченко в спектакле РАМТ “Кот стыда” по пьесам И. Васьковской, Ю. Тупикиной (опубликованы “СД” в № 4, 2013) и Т. Сапуриной. Постановка М. Брусникиной.

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

Петр Гладилин: “Слово — как сверхэмоция!”

Беседу ведет Светлана Новикова

Петр Гладилин — московский драматург (пьесы “Тачка во плоти”¹, “Вещий сон”, “Ботинки на толстой подошве”², “Другой человек”³, “Афицские вечера”, “Любовь как милитаризм”, “Музыка для толстых”³, “Колизей”, “Мотылек”⁴, “Вышел ангел из тумана”, “Похищение Сабинянинова”⁵, “Пантера”⁶, “Апельсиновый айсберг” и другие), режиссер театра и кино, сценарист, художник-график. Окончил историко-философский факультет МГПИ им. Ленина. В 1991 году дебютировал книгой поэзии “Рыжий карамболь”. В 1992—1994-м участвовал в художественных выставках как график. В 1996 году состоялся его режиссерский дебют, позднее создал свою театральную компанию. В конце девяностых его пьесы дважды входили в десятку лучших пьес года. Они поставлены в более чем ста театрах России, шли за рубежом. Фильм “Аврора” по сценарию Гладилина номинировался от Украины на кинопремию “Оскар”. В 2007 году издательство “Вагриус” выпустило книгу его прозы “Платоническое сотрясение мозга”.

— В вашей новой пьесе “Воскрешение Пелагова” есть точное наблюдение: людям хочется смотреть на то, что им категорически не нравится, что вызывает раздражение. Чем хуже, тем выше интерес и выше рейтинг! Чем это объяснить?

— Тем, что человеку интересно наблюдать за процессом деконструкции, разрушения. Не важно, что разрушают... здание, норму поведения или традиционную культуру. И это разрушение сегодня превратилось в шоу. На языке философии это деконструкция, например, метафизики. Когда сносили храм Христа Спасителя, толпы собирались поглазеть. Что поделаешь — нравится людям смотреть, как рушатся дома, мосты, судьбы, семьи, государства. В этом есть нечто захватывающее, ужасное! Жестокое зрелище, а толпа находит удовольствие. В кино даже есть такой жанр — разрушение. Таково наше время, и пьеса “Воскрешение Пелагова” отчасти о том, как люди наблюдают за действительностью, в которой гибнет мир.

— А наблюдатели ваши — не безбашенная молодежь, а старики, поэты-шестидесятники. В вашей пьесе два полюса — пожилые поэты и молодые люди. Причем старые свободнее молодых — просто-таки отвязные семидесятилетние выдумщики.

— Я написал про своих друзей. Я помоложе своих героев, но с грустью наблюдаю, как целое поколение превращается в уходящую натуру, оценивая новую эпоху, как катастрофу. Уходит поколение, умевшее наслаждаться словом.

— Увы, шестидесятников остается все меньше. А вы кем себя ощущаете в поколенческом смысле?

— Я не принадлежу ни к одной группе, объединенной эпохой или манифестом.

— А что вы думаете о себе: вы состоялись?

— В каком смысле?

— В профессиональном. Как драматург.

— Я... можно сказать, да: более 130 постановок моих пьес в России и мире. Потрясающие актеры играли и играют, потрясающие режиссеры ставили, много картин, сериалов и прочее. Но время, в котором я живу, не кажется мне родным. Это не мое время.

— А есть время, в котором вам было бы хорошо, комфортно жить?

— То охваченное волей время, в котором мыслишь, творишь, пишешь, читаешь.

Окончание на с. 191

¹ “Современная драматургия”, № 4, 1996 г.

² Там же. № 3, 1998 г.

³ № 4, 2000 г.

⁴ № 3, 2002 г.

⁵ № 4, 2006 г.

⁶ № 1, 2008 г.



Осенью в Бресте, городе фонарей и каштанов, боевой славы и древней истории, культурной столице Беларуси, проходил юбилейный, 20-й по счету, международный театральный фестиваль “Белая Вежа”. Съехались театры из разных стран: Беларуси, России, Литвы, Латвии, Германии, Польши, Болгарии, Молдовы, Туниса, Израиля...

Так как фестиваль стал юбилейным, на него пригласили только театры, которые стали лучшими в прошлые годы, и в этот раз победителя не выбирали.

Идея проведения фестиваля в Бресте принадлежит художественному руководителю и генеральному директору Брестского академического театра драмы Александру Козаку. Он один из немногих руководителей театров, а может, и вообще единственный в Беларуси, который открыт экспериментам, свежим идеям, молодым драматургам. Александр Александрович Козак не просто говорит, что без современной драмы нет театра, он доказывает это своим репертуаром.

Брестский театр едва ли не единственный в Республике Беларусь, который отважился поставить пьесу Павла Пряжко “Урожай”, где используется ненормативная лексика. Спектакль просуществовал на подмостках театра целый год, несмотря на протесты.

На фестиваль “Белая Вежа” приглашаются интересные театры, у которых есть чему поучиться, новаторы. Однако на этот раз современная драматургия была представлена мало, театры предпочли привезти традиционную классику либо ее новую трактовку. А ведь именно спектакли, поставленные по пьесам современных драматургов, могли бы вызвать интерес критиков и публики. Мне кажется, нелогично привозить на театральный фестиваль без заявленной чеховской тематики спектакль “Вишневый сад”, как это сделал Молодежный

“Белая Вежа”: дефицит современных пьес

театр Литвы. Тем более плохо поставленный.

Назову то немного, что представляло на фестивале современную драму. Национальный академический драматический театр им. М. Горького из Минска привез комедию Рикардо Пиппа, созданную специально для этого театра. Она написана в стиле дель арте, и в целом ничто не выдает в ней связи с современностью. У меня возникло ощущение, что это халтура. В текст включены все стандартные диалоги из написанных прежде комедий положений. Все видно и слышано уже не раз. С этой пьесы хотелось стряхнуть пыль.

“Свой театр” Всеволода Чубенко из Вологды привез знаменитый уже спектакль “Кыся” по мотивам одноименного произведения Владимира Кунина. Но этой работе уже лет десять, и на фестиваль “Белая Вежа” Всеволод его привозит уже в третий или четвертый раз. Конечно, он идет с аншлагом, по два раза на день, но не мешало бы и что-то другое поставить.

Всеволод Чубенко, безусловно, отличный актер. И поставил спектакль хороший режиссер Яков Рубин. Пьеса привлекает внимание благодаря обаятельному образу кота, умеющего общаться с людьми посредством силы мысли, и несколько грубоватому, откровенному юмору. Не лишен Кыся и сексуальной привлекательности, не пропускает ни одной кошки и даже собаками не брезгует... Кроме того, зритель погружается в настоящий голливудский эжин с мафией, торговлей наркотиками, погоней и перестрелкой.

Театральный проект Роберта Акоюна из Еревана представил спектакль “Ночной разговор” по пьесе Р. Мкртчана “Тахикардия”. Это монолог, главный герой которой хирург, работающий в районной больнице. Во время очередного ночного дежурства он вспо-

минает свою не слишком удающуюся жизнь. Хочется выразить признательность Роберту Акоюну за то, что он рискнул и поставил произведение современного мало кому известного автора.

Показал современную пьесу и театр из Туниса “Новый взгляд”. Пьеса “Д — Сизиф” написана самим режиссером Меером Авахри. Также Меер выступает в спектакле как актер и танцовщик. В общем, человек-театр. Главный герой пьесы — строитель Хмаис, который, подобно персонажу предыдущей пьесы, проводит ночь на работе (здесь — строительной площадке) в нелегкой думе о жизни. Брошенный женой и сыном, не признанный государством, забытый Богом, не вполне согласный с религиозными убеждениями своего народа, Хмаис все равно не сдаётся, бросает вызов небу, хотя, возможно, его и ждет пекло. Возникают параллели с мифом о Сизифе.

Театры довольно часто стали ставить прозаические произведения. И современные драматурги начали тоже тяготеть к прозаичности текстов. Бывает даже, что под названием своего рассказа пишут слово “пьеса” и шлют его на драматургические конкурсы.

На фестивале “Белая Вежа” были представлены интересные современные трактовки классических произведений: “Фро” Рижского русского театра им. Михаила Чехова по рассказу Андрея Платонова, “Адам и Ева” Республиканского театра “Луцафэрул” (Молдавия) по роману Ливу Ребряну и “Дяды” по поэме Адама Мицкевича (Брестский академический театр драмы).

Спектакль “Дяды” поставил польский молодой режиссер Павел Пассини, приглашенный Брестским театром. “Дяды”, то есть “Деды” — это славянский народный праздник поминовения мертвых. Поэтому жанр спектакля квалифицирован как обрядовая драма. Это современное действо с элементами перформанса. Зрители вместе с актерами поднимаются на сцену, рассаживаются на

Окончание на с. 79



Нечасто (скажем даже точнее и резче — совсем редко) в нашей стране проходят ныне фестивали, посвященные творчеству одного драматурга — не классика, а нашего современника, который не ушел на покой, но “живеет всех живых” и продолжает активно творить.

В ноябре 2015 года прошел именно такой, причем международный, фестиваль “Смотрины”, посвященный творчеству прозаика, публициста, общественного деятеля, главреда “Литературной газеты” и (главное для нас) драматурга Юрия Полякова.

Фестиваль был организован при поддержке Министерства культуры России и Департамента культуры столичного правительства. Он стал фактически продолжением программы, приуроченной к 60-летию писателя, которое отмечалось в конце 2014 года. Тогда в рамках этого юбилея и были запланированы театральные фестивали, а также конференции.

Тогда удалось провести только научно-теоретическую часть: конференция “Творчество Юрия Полякова: традиция и новаторство” прошла в стенах Московского областного педагогического института им. Н.К. Крупской (писатель окончил факультет русской филологии МОПИ). На конференции выступили заместитель министра культуры Российской Федерации В.В. Аристархов и многие видные ученые, представители МОПИ и МГУ.

А смотр спектаклей по пьесам Ю.М. Полякова (названный как одно из его произведений) состоялся годом позже. Там не было жюри, которое решало бы, кто тут самый-самый лучший. Как было сказано в анонсе, “фестиваль сознательно отказался от принципа состязательности, предполагающего формирование некой “табели о рангах”. Любая попытка ранжирования достаточно субъективна. Как показывает практика, независимо от масштаба и художественной позиции фестиваля, решение даже самого

Международные смотрины Юрия Полякова

компетентного жюри вызывает больше возражений разной степени аргументированности, чем чистосердечного одобрения...”

Другое принципиальное решение организаторов: делать ставку не на образцы “постмодерна”, “авангарда”, экспериментаторства, нью-драмы, постановки “актуального театра”, но собрать в афишу фестиваля “Смотрины” спектакли, хранящие верность традициям российского психологического театра.

Именно этим традициям отвечают пьесы Ю. Полякова и, по большей части, спектакли по его произведениям. Так что на “Смотринах” были представлены не так называемые “фестивальные спектакли”, а те, что занимают прочное положение в репертуаре своих театров и стабильно, от сезона к сезону, собирают полные залы и удерживают заинтересованное внимание публики. Драматургическое творчество Ю. Полякова уже давно и неизменно пользуется вниманием театров и постановщиков. По его драмам и комедиям каждый сезон выходят все новые премьеры в столице, других городах России и за рубежом. Интерес театров и зрителей вполне понятен: яркие, типичные и узнаваемые персонажи, сочный язык, острые сюжетные коллизии, неожиданные повороты фабулы и узнаваемые, “знаковые” ситуации. К тому же автору не раз удавалось первым приоткрыть глаза современникам на те жизненные и социальные ситуации, которые долго и стыдливо не удостоивались внимания общественности и прессы, но затем оказывались на слуху, и вокруг них закипали волны всеобщего интереса и обсуждения...

Вот что было на фестивале “Смотрины”: постановки МХАТ им. М. Горького, Центрального академического театра Российской Армии и Московского академического театра Сатиры. А также спектакли Белгородского академического театра им. М. Щепкина, Кировского областного

театра драмы, Пензенского театра драмы им. А. Луначарского, Нижегородского драматического театра им. М. Горького. И еще спектакли зарубежных коллег: Ереванского русского театра драмы им. К.С. Станиславского, Горьковского театра из венгерского Кечкемета, Южно-Казахстанского областного драматического театра (г. Чимкент). И специально для участия в этой масштабной театральной встрече собрались артисты сформированного некоторое время назад московского Театра им. Рубена Симонова и сыграли (теперь уж наверняка в “самый последний”, на минутку, 564-й раз!) спектакль “Козленок в молоке”.

Церемония открытия фестиваля прошла во МХАТ им. М. Горького, а первым спектаклем стала постановка этого театра комедии “Как боги”. На ней “мысленно и душой” наверняка присутствовали коллеги из других городов и стран. Ибо особенностью фестиваля стало то, что он распространил свои границы далеко за территорию российской столицы и даже за рубежи нашей страны: многие театры включились в программу смотра, так сказать, в удаленном доступе, на расстоянии. Самарский “СамАрт” и питерский “На Васильевском”, театр Балтийского флота и волоградский “НЭТ”, владикавказский Русский драматический театр им. Евг. Вахтангова и подмосковный творческий центр “Жаворонки”, тульский Академический театр драмы, иркутский Драматический театр им. Н. Охлопкова и Хабаровский краевой театр драмы в эти дни сыграли спектакли по произведениям Юрия Полякова на своих площадках.

В программу фестиваля в качестве своеобразных мастер-классов были также включены открытые репетиции новых постановок пьес Полякова — “Женщины без границ” (в московском театре “Модерн”) и “Чемоданчик”, готовящийся к выпуску в Театре Сатиры, где давно уже идет комедия “Хомо эректус”, которым и завершилась программа этих небывалых “Смотрин”.

Наш корр.



скамейки по кругу, внутри которого все и происходит. Сцена сначала одета в белое, покрыта бумагой, затем бумага рвется, и под ней открывается земля. Настоящая черная земля. Детали оформления сцены — веревочные лестницы, могильные плиты и потрепанный рояль, явно привезенный специально откуда-то издалека.

С двух сторон сцены — экраны, где демонстрируется видеоряд: кресты, дамы в старинных одеждах, различные символы... Актеры разыгрывают поэму не только внутри круга, но и ходят вокруг зрителей, колотят по лавкам, иногда напевают что-то, иногда бормочут... Весь спектакль — скорее, музыкальное произведение, где все шумы, речь актеров, музыка сливаются в одно целое, симфонию самой жизни. Но в то же время и сюжет интересен, и в спектакль заложен глубокий смысл. Герои то и дело задаются вопросом, есть ли конец страданиям, смертям на земле и творили ли нас, людей, для самих себя... Становится даже страшно, когда восстают мертвые: непонятно, кто живой, кто мертвый, кто ангел, а кто сатана... Прямо на сцене происходит обряд экзорцизма. Актеры все вместе произносят: «Темно, люди, что-то будет, темно, люди, тихо, люди. Что-то будет...»

Из текста спектакля несколько выпадают монологи ангелов на русском языке, потому что все остальное звучит по-белорусски. Кроме того, ангелы почему-то вспоминают эпизоды Великой Отечественной войны. В целом же «Дяды» — работа, заслуживающая внимания, но пока не обкатанная, недотянутая до совершенства.

Латвийский театр в принципе бережно относится к тексту Платонова. Но так как рассказ «Фро» было сложно растянуть на полноценную пьесу, то появились

различные развлекательные, танцевальные, вокальные номера. Особенно зрелищным стал финал, где Фро с супругом крутят колесо, с потолка льет дождь... Зрители были в полном восторге. Видимо, за спецэффектами будущее театра, желающего скрыть за ними погрешности пьесы, актеров и режиссера.

Молдавский театр продемонстрировал, пожалуй, новое направление в искусстве — театротерапия. Я не читала роман Ливиу Ребряну, но, думаю, что такой спектакль можно поставить по любому литературному произведению. Основная роль отводится музыке, свету, цвету и пластике человеческого тела. Слов нет. Я назвала бы этот спектакль необыкновенной красоты медитативным. Музыка умиротворяет, пробуждает духовное начало. Пожалуй, в век, когда медитации и различные духовные практики сильнее укореняются в жизни людей, у таких спектаклей есть будущее. Они словно возвращают древние времена, когда театр служил оккультным наукам. Нужно бы даже создать такой театр специально для людей, занятых духовными поисками.

Мне удалось побеседовать с молодым режиссером Брестского театра драмы Денисом Федоровым. Он рассказал, как приживается (не без его помощи) современная драматургия в театре. Именно он поставил «Урожай» Павла Пряжко. В театре состоялся по этому поводу открытый худсовет. Пришел весь коллектив. Голоса за и против мата разделились. В итоге разрешили показать «Урожай» с ненормативной лексикой в Малом зале, с пометкой «18+». Зрители реагировали на спектакль по-разному, кое-кто кричал: «Ребята, прекращайте», уходил, хлопнув дверью.

Но именно такова задача Дениса Федорова как режиссера — спровоцировать публику на эмоции, расшевелить ее. Денис считает, что театр все больше стал напоминать музей или развлека-

тельный центр, а это не может радовать.

Федоров ставит и детские спектакли, но детей он, к счастью, не провоцирует. Режиссер пытается внести в привычные сказки элемент духовности и таким образом повлиять на детей, сделать их лучше. И вообще он считает, что провокация ради провокации никому не нужна.

Федоров поставил получившую популярность пьесу М. Ладо «Очень простая история» и пьесу «Купер» современного израильского драматурга Иосифа Бар-Иосифа. Денис очень рад, что нашел в лице Александра Козака достойного художественного руководителя, который идет навстречу начинаниям молодых режиссеров.

Совместно с Андреем Савченко Федоров создал документальный спектакль «Билингва». Его тема — существование людей в условиях двуязычия. С диктофоном в руках режиссер опрашивал на улицах жителей Бреста, выясняя их отношение к русскому и белорусскому языкам. В результате получилось цельное произведение, основанное на реальной жизни.

Проводит Денис в театре и читки современных драматургов: Максима Досько («Лондон»), Сергея Анцеливича («Осторожно, помидоры»), Лехи Чиканоса («Третий лишний, двое чересчур»).

Федоров считает, что в Беларуси не хватает такого театра, который бы ставил только современные пьесы. Он хотел бы прочитывать и поставить пьесу о нынешней Беларуси, основанную на наблюдениях окружающей реальности. Ему интересно, почему в Беларуси живут именно такие люди, что с ними происходит здесь и сейчас.

Фестиваль закончился... В последний день пошел дождь, провожая последних гастролеров. Надеемся, что в следующем году появится больше современных пьес, достойных быть представленными лучшими театрами мира на фестивале «Белая Вежа».

Наталья Якушина

¹ Там же. № 1, 2015 г.

Своим путем

С удовольствием представляю читателю новую работу своего коллеги по перу, замечательного петербургского драматурга Юрия Ломовцева. С его творчеством я знаком давно, с первой его журнальной публикации. Это была пьеса “Пирамида Хеопса”¹ — пронзительная драма о жизни семьи, потерявшей сына на чеченской войне. И сразу стало ясно: в литературу пришел талантливый автор. В ту пору Ломовцев только что окончил Литературный институт, где его учителями были известные писатели Владимир Орлов и Юлиу Эдлис.

На сегодняшний день Ломовцеву принадлежит более двух десятков пьес, причем все они непохожи друг на друга. Это кредо автора: в каждой из своих работ он не только разрабатывает новые темы, но ищет новые театральные приемы. Хочу заметить, что в отличие от многих новаторов последних лет Ломовцев в совершенстве владеет техникой драмы. Экономными и точными средствами он строит конструкцию пьесы, ее характеры и диалог. Примерами такого мастерского владения жанром являются “Танец семи покрывал”² (эту пьесу я считаю подлинным шедевром), окрашенные юмором “Фарсы XXI века”, исполненная лиризма притча “Le Chariteau (Мартышка)”³.

Ломовцев не подвержен влиянию литературной и театральной моды и уверенно идет своим путем. В его произведениях не встретишь привычный контингент ментов, бомжей, проституток, олигархов и продажных чиновников, его персонажи изъясняются нормальным человеческим языком без излишней лихости, густого жаргона или усердной эксплуатации компьютерных терминов. И вместе с тем стиль, строй, манера письма, проблематика его пьес вполне современны. В них отражаются боль, надежды и чаяния живых людей. Подчеркну слово “живых”, ибо персонажи пьес Ломовцева — живые, и это тоже знак литературного мастерства.

В центре внимания пьесы “Турецкий марш” — обычная семья. Эта тема для драматургии неисчерпаема: ведь “каждая семья несчастлива по-своему”. По-своему несчастливы и все персонажи этой пьесы. Старшее поколение еще пребывает в воспоминаниях о советской эпохе, среднее никак не может оправиться от лихолетья 90-х годов, а молодое инфантильно и никак не может найти путь в жизнь. Противоречия, конфликты, неудовлетворенность жизнью, их попытки найти решение своих проблем сообщают пьесе напряженный драматизм. Нет нужды пересказывать сюжет пьесы — она перед вами.

В заключение хочу сказать, что судьба драматурга Ломовцева в целом сложилась удачно. Его пьесы ставились, ставятся и, надеюсь, в дальнейшем будут ставиться в России. Некоторые из них были переведены и поставлены за рубежом. А с 2014 года Юрий Ломовцев ведет большую и полезную работу в качестве председателя Гильдии драматургов Санкт-Петербурга, всячески содействуя продвижению пьес современных авторов и их успеху. По его инициативе проводятся эскиз-спектакли и читки пьес, издаются сборники произведений петербургских драматургов, созданы сайты Гильдии, организуются творческие встречи, рассылаются в театры дайджесты пьес. Редкий случай, когда драматург заботится не только о своем личном успехе.

Хочу пожелать талантливому автору новых творческих удач.

Валентин Красногоров

¹ “Современная драматургия”, № 1, 1998 г.

² Там же. № 4, 2005 г.

³ № 2, 2002 г.



Казалось бы, любой сценический смотр, да еще включающий в свою программу разнообразные семинары, лекции и тренинги — отличная и естественная площадка для многообразных форм творческих встреч по обмену опытом во взаимодействии театра с драматургами и пьесами. Но в России это происходит далеко не на каждом театральном фестивале. В этом плане международный фестиваль спектаклей для детей “Гаврош”, который уже несколько лет проводит в осенней столице московский “Театрум на Серпуховке” под руководством Т. Дуровой, — приятное исключение. Вот и на “Гавроше-2015” (он посвящался польскому театру для детей) были мероприятия, связанные именно с современной драматургией.

В конце сентября молодой, но уже очень популярный и успешный польский драматург Малина Пиешлюга провела для российских коллег мастер-класс. По ее пьесам в театрах Польши поставлено 26 спектаклей, обращаются к ее пьесам и театры других европейских стран. В афише “Гавроша-2015” был представлен спектакль по пьесе Малины “Самый маленький бал в мире” театра “Бай Поморский” (г. Торунь). М. Пиешлюга — лауреат и дипломант множества фестивалей и драматургических конкурсов (как выразились организаторы встречи: если все призы перечислить, не останется времени на общение). Малина рассказала о методах и принципах своего творчества. Но поскольку она пишет не только для маленьких зрителей, но и для юношества, и для взрослой публики, то разговор зашел, особенно в финальной части, вопросах и ответах, о проблемах современной драматургии в целом.

Малина рассказала о своем творческом методе: какие сюжеты, темы и мотивы считает предпочтительными, как выбирает персонажей, ведущих героев своих пьес, как строит интригу и диалог. Каждый раз она оговаривалась, что это ее личный подход и у другого автора все может складываться совсем иначе. Однако иные из ее соображений представляются достаточно универсальными. Например, она счита-

Польская Малина

ет, что в пьесах для детей, особенно младшего возраста, длинные монологи тормозят действие и рассеивают внимание. В выборе персонажей для детской драматургии нет ограничений — люди, животные, предметы, даже понятия и мысли и отдельные слова могут быть вполне одушевленными персонажами. Малина сказала, что всегда отталкивается от того, каков главный персонаж. И чем он менее традиционен, тем меньше ограничений у автора при создании его характера и сюжетной линии. Ведь в ином случае культурный и литературный слой диктует те или иные черты героя. Хотя сказки, эпосы, мифологии и т.п. — богатейший и неисчерпаемый клад сюжетов и тем, важно понять, как они преобразуются в современной жизни и в современном мышлении. И чисто практический совет: как бы быстро ни был написан сюжет, самое лучшее — отложить его, дать ему вылежаться месяц, а то и больше. И через какое-то время, “остыв”, автор сам посмотрит на написанное другими глазами.

Общение заметно оживлялось, когда свой рассказ Малина перемежала конкретными заданиями-упражнениями для участников встречи. Что-то из того, о чем она говорила как о методе, технологии и приемах, было для россиян неожиданным и непривычным. Но особенно присутствующих взяли за живое ответы госты на вопросы о ее личном опыте сотрудничества с театрами и о том, как живет и развивается современная драматургия (в том числе для детей) в Польше.

Для начала, отвечая на вопрос, коснувшийся животрепещущей для любого автора темы, Малина сказала, что предлагает театрам и собственные сюжеты, и пишет по заказу. Но если ей неинтересно то, что предлагает сделать театр, она всегда отказывается. При этом никаких проблем с самореализацией не возникает. В том числе и потому, что в Польше театры активно интересуются новой пьесой и каждый театр хотел бы иметь в репертуаре что-то оригинальное. Но так

было не всегда, заметила Малина. Лет десять с лишним назад интерес к новой драматургии для детей и юношества почти отсутствовал. Это во многом касалось и вообще новой драматургии, и новых авторских имен. Но постепенно ситуацию удалось переломить. Во многом благодаря целенаправленной и активной адресной поддержке со стороны общества и государства.

Да, в классике немало того, что интересно и сейчас. И все-таки жизнь и ее реалии меняются. Возникает то, чего не знали предыдущие эпохи, и это порождает новые, неожиданные, не описанные в классике мотивы, ситуации, сюжеты и конфликты. К новым поколениям искусство должно обращаться на материале и языке современных реалий. В Польше о новой драматургии — в том числе драматургии для детей и подростков — активно и заинтересованно пишет пресса. Проводится много конкурсов новых пьес. Создаются целевые программы, которые, например, организуют для детей и учителей специальные походы в театр, учат их понимать язык театра и особенности сценического искусства. Примерно так, как, скажем, в Англии поступают в этом плане “Ройял Корт” и Шекспировский королевский театр.

А в старинном Кракове, к примеру, создан специальный центр современной драматургии. Он развивается весьма основательную многоцелевую деятельность: проводит мониторинг театральной жизни, организует конкурсы, смотры и семинары, продвигает новые пьесы и новых авторов на сцену, регулярно издает сборники новых пьес.

Конечно, из ничего ничего и не возникнет. Надо активно способствовать изменению ситуации. Наши молодые драматурги объединяются, совместно “атакуют” театры, ищут помощи и поддержки от заинтересованных лиц и организаций. Во всяком случае, Малине Пиешлюге были вполне понятны севотования российских участников встречи по поводу отношения российских театров к нашей новой драматургии, но в Польше на данный момент удалось преодолеть многие из подобных проблем.

Наш корр.

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Живая классика

Жизнь есть сон

*“Сон в летнюю ночь” У. Шекспира в
“Мастерской Петра Фоменко”*

Начиная с первых же своих режиссерских опытов в “Мастерской Петра Фоменко”, “Приключения” и “Балаганчика”, режиссер Иван Поповски всегда казался самым отдельным, самостоятельным среди других “птенцов гнезда Петрова”. “Сон в летнюю ночь” он выпустил к концу третьего сезона осиротевшего театра, третьего сезона драматических поисков своего пути, проб и ошибок (одно из важнейших понятий в лексиконе Петра Наумовича, поощрявшего своих актеров на пробы и так оценившего ошибки — мощный стимул движения к недоступному совершенству).

В этом “Сне” точно произошла реинкарнация молодой “Мастерской”, и все надлежащие этому поводу эпитеты — про “шепот, легкое дыханье”, психологические кружева и виртуозное лицедейство, про музыкальное чувство слова сразу всплыли в памяти. Но меньше всего этот спектакль хочется называть эпигонским — в нем проступает именно эстетическое родство, переданное через поколения, из рук в руки, от “старичков” (которые, впрочем, не так давно разменяли пятый десяток) к стажерам, которые не так уж много и работали с Петром Фоменко. Так и через поколение проступают родовые черты, доказывая, что порода — совсем не пустой звук.

Одной из этих родовых черт была и остается самоирония. Заслуженные “фоменки” — Карэн Бадалов в роли Тезея и Галина Тюнина в роли Ипполиты открывают спектакль, стоя на котурнах — давно и справедливо заслуженной славы, которая, ах, право, бывает утомительна. Их юные спутники — Лиандр (Александр Мичков) и Гермия (Серафима Огарева) — тоже на котурнах. Но чужие правила приличий, как чужая слава, жмут подобно тесным ботинкам, и при первом же удобном случае юные влюбленные скидывают эти дурацкие подставки.

Вместе с официальным женихом Гермии (Юрий Буторин) и влюбленной в него Еленой (Ирина Горбачева) они бегут от городских условностей в афинский лес свободы, тайны, освобожденного подсознания. Их бег становится полетом — на струящихся тканях, изображающих густые ветви. Они засыпают под ангель-

скую музыку сфер в исполнении парящих под колосниками музыкантов. Цирковое бесстрашие заставляет вспомнить другой “Сон” — может быть, главный “Сон” прошлого века, который Поповски скорее всего не видел, но о котором написано множество статей — спектакль Питера Брука. “Сон” Поповски — это не только родовая память эстетики Петра Фоменко, но и реверанс Питеру Бруку, сначала сознательно будившему в актерах самые потаенные, самые жесткие проявления “основного инстинкта”, а затем сознательно обуздывавшему разбуженную энергию цирковыми трюками: его актеры кувыркались, летали на канатах, а пресловутый цветок с чудодейственным соком любви изображали с помощью вращающихся на шестах тарелочек.

Хореограф Олег Глушков сочинил запутавшейся в своих чувствах четверке влюбленных уморительный пластический этюд: удвоенное “сплетенье рук, сплетенье ног, судьбы сплетенье”, где четверо молодых людей в едином клубке окончательно запутываются в своих руках, ногах и чувствах. Это так смешно, что жутковатая коррекция перенаправленных эмоций, где Робин (Амбарцум Кабанян), точно искусный хирург будущего, вживляет в страдающую душу удобную эмоцию, отступает на второй план. Так же уморительно смешна “кошачья” сцена между Гермией и Еленой, когда природа полностью подчиняет разум и в человеке просыпается хищник на тропе войны.

Царей над людьми, Тезея и Ипполиту,

дневную власть, дублирует власть ночная — Оберон и Оливия, цари эльфов. И там, и там Карэн Бадалов и Галина Тюнина играют любовь, зашедшую в тупик — возможно, будущее тех юных пар, что до изнеможения гоняются сейчас друг за другом по афинскому лесу. Для завершенности рифмы дневной и ночной, реальной и сказочной, провидческой и сновидческой жизни, обе роли — застегнутого на все пуговицы распорядителя празднеств Филострата и ветерком выщегося над сценой эльфа Робина — отданы гуттаперчевому Амбарцуму Кабаняну.

В распоряжении Тезея только земная власть, в распоряжении Оберона — все колдовство мира, но своей жестокой шуткой над Оливией, приговоренной влюбиться в осла, он пользуется как тяжелым лечением, в успехе которого вовсе не уверен. И тот, и другой не расстаются с театральным биноклем, и задумчивая реплика Тезея “где-то я уже это ви-

дел” еще больше узаконивает связь между ними. Точно приснившийся сон не дает ему покоя и заставляет искать в жизни то, что видел во сне.

Третий сюжет — про афинских ремесленников, решивших разыграть “прежалостную комедию о Приаме и Фисбе” “у нюниной гробницы” — в основном отдан “старичкам”: Кириллу Пирогову, Андрею Казакову, Рустэму Юскаеву, Олегу Ниряну, Никите Тюнину, Степану Пьянкову — давно люди театра не шутили над собой так остроумно и честно. Простодушные простолюдины мечтают выслужиться перед герцогом и заработать себе “шестипенсию” (перевод Осии Сороки содержит немало таких жемчужин) — и в уморительной самоцензуре этих простолюдинов таится горькая ирония на ситуацию, в которую попал весь наш театр, вынужденный задумываться, чьи чувства могут быть им оскорблены.

Ольга Фукс

Шаги Командора

“Мефисто” К. Манна в МХТ им. А.П. Чехова

Когда роман Клауса Манна “Мефистофель. История одной карьеры” увидел свет в 1936 году во Франции, а затем в Германии, не только друзья семьи Манн, но и многие читатели, эмигрировавшие после прихода к власти национал-социалистов или оставшиеся на родине, а особенно те, кто был близок театральным кругам Берлина и Гамбурга конца двадцатых — начала тридцатых годов, хорошо понимали, чьи личность, судьба, актерское дарование и даже внешность послужили материалом для образа Хендрика Хефгена — талантливого актера, идущего на сделку с совестью и делающего карьеру при преступном режиме.

Совсем не случайно было выбрано и название романа — в роли Мефистофеля блистал на сцене Театра на Жандарменмаркт в сезон 1931—1932 года Густаф Грюндгенс, в прошлом близкий друг и деверь Клауса Манна, Мефистофель был ролью его жизни, к которой он годами стремился и с которой не расставался вплоть до окончательного ухода из театра в 1963 году (стоит добавить, что в этой роли Грюндгенс впервые заметил Герман Геринг, высоко оценивший его талант и впоследствии внесший свою лепту в запутанную историю взаимоотношений художника и власти — уже непосредственно в жизни). Из всей насыщенной драматическими перипетиями человеческой и актерской биографии Грюндгенса в романе нашел отражение период его стремительного взлета и наивысшей славы, пришедшийся на самые темные и страшные годы существования Третьего рейха.

Не только главный герой “Мефистофеля”, но вообще большая часть персонажей имели

реальные прототипы: в Профессоре современники узнавали режиссера-авангардиста, великого экспериментатора и реформатора немецкого театра Макса Рейнхарда; в Доре Мартин — известную театральную и киноактрису Элизабет Бергнер; в Отто Ульрихсе — Ханса Отто, друга и коллегу Грюндгенса, одного из руководителей Рабочего театра в Берлине, коммуниста, подвергшегося преследованию и жестокой расправе; в Барбаре Брукнер — юную Эрику Манн; в экстагантной Николетте фон Нибур — Памелу Ведекинд, актрису, дочь Франка Ведекинда; в Теофиле Мардере — драматурга Карла Штернхайма. Вполне очевидный прототип был и у покровителя Хефгена, генерала авиации, всемогущего премьер-министра, ценителя изящных искусств и вершителя судеб.

Адольф Шапиро в своем спектакле полностью снимает этот смысловой слой, отсылающий к реальным лицам и жизненным обстоятельствам. Из предельно конкретной он

делает историю Хендрика Хефгена расплывчато-обобщенной, играет с текстом романа, меняя местами события и реплики, смягчая особенно ядовитые выпады Манна в адрес героя, вызывавшего у него несомненно сложные и противоречивые чувства. Режиссера занимает тема компромисса с властью, на который идет художник, надеясь сохранить свободу и возможность творить и незаметно для себя теряя в результате и то, и другое, — тема сделки со злом, заключенной буднично, без надрыва, как трудовой контракт. Но не в меньшей степени для него важны пугающие метаморфозы самой исторической действительности, способные подтолкнуть героя к такой сделке, — ситуация, когда, по его собственному определению, человек попадает “в новое пространство, новую страну” и вынужден приспособливаться к жизни в новой, агрессивной среде. Прозрачно намекая на вневременную и внеациональную природу этого сюжета, Шапиро корректирует реалии романа, например, заменяет сатирическую пьесу немецкого драматурга Мардера опереттой Франца Легара о русском царевиче.

В первом действии лихорадочный ритм жизни в Германии двадцатых годов передан в стремительно сменяющихся друг друга картинах, окрашенных во все цвета радуги и перемежающихся яркими музыкальными номерами. Художник Мария Трегубова использует сложную систему занавесов, которые, раскрываясь, создают эффект *mise in abime*, так что каждая следующая мизансцена оказывается вписанной в предыдущую, как в раму. Все внутреннее пространство спектакля постоянно находится в движении, поворачивается к зрителю то одной, то другой стороной, сужается, постепенно, слой за слоем, продвигаясь вглубь сцены. Буфет Гамбургского Художественного театра становится репетиционным залом, раскрашенная в кислотные оттенки лилового, зеленого и желтого квартира Джульетты Мартенс, где Хендрик разучивает замысловатые па под ритмичные и резкие африканские мотивы, — полупустой сценой с белым, расчерченным на клетки, как чистый тетрадный лист, задником (Хефген-режиссер намечает образный ряд нового спектакля, перебирает и в раздражении отбрасывает разные идеи, хватается то за одно, то за другое, мучительно нащупывает верное решение). Гримборная Доры Мартин с лазурными драпировками и огромным зеркалом в золоченой раме превращается в залитые алым светом подмости политического кабаре “Буревестник”, где Хефген исполняет перед рабочими “Левый марш” на музыку Ганса Эйслера.

Сама жизнь героя меняется с головокружи-

тельной быстротой: он делает новый спектакль, женится на Барбаре Брукнер, едет играть в Вену, затем в Берлин. Брак его вскоре распадается, зато карьера идет в гору. Гамбургская квартира Хендрика и Барбары представляет собой тускло подсвеченное белое пространство с мебелью под белыми чехлами, супруги сидят с двух концов длинного, накрытого белоснежной скатертью обеденного стола, зримо и веско обозначающего постепенно увеличивающееся отчуждение между ними. Смену власти в стране Хефген встречает, расслабленно лежа в ванне под хриплые выкрики радио, и это внезапное и болезненное вторжение внешнего мира в самые интимные, скрытые области частой жизни героя вызывает тревожное чувство, которое усиливают уже не белые, а коралловые драпировки (к концу действия они станут кроваво-красными).

Последний неожиданно мощный аккорд, подводящий некую зловещую черту под всеми событиями первого действия, — сцена из фильма, в котором снимается Хефген: на заменяющем задник экране отважный тореадор, ловко отражающий атаки разъяренного быка, не успевает увернуться от удара и на глазах у потрясенной публики окровавленным падает на землю. Декорации, расступившись, обнажают истинную природу нового режима, в объятия которого герой падает, как ему вначале кажется, шутя и только для вида, с привычным рвением и самоотдачей исполняя очередную предложенную жизнью роль.

Сам Хефген на протяжении всего первого действия появляется каждый раз в новом обличье, меняя элегантный костюм на гимнастическое трико или просторный халат, его — на пестрый камзол и шляпу с пером, их — на серую рабочую куртку и потрепанный шарф. Меняются его манеры, пластика, интонации: в зависимости от обстоятельств, он предстает то деспотичным руководителем, то робким влюбленным, то пылким борцом за коммунистические идеалы, то преувеличенно скромным и почтительным дебютантом — новичком в труппе знаменитого Профессора. За сменяющимися друг друга масками почти невозможно разглядеть, что же в действительности представляет из себя Хендрик Хефген, каков его характер, так что зритель невольно задается вопросом — есть ли у него характер как таковой, или перед нами человек без свойств, как хамелеон, всегда удачно сливающийся с окружающей средой.

Алексей Кравченко наделяет своего героя необыкновенно скупой для актера ми-

микой, за которой едва угадываются его настоящие мысли и переживания, — только в редкие моменты сильнейшего душевного смятения его лицо делается взволнованным, беззащитным. Кравченко — Хефген скрытен, замкнут, хотя старается производить впечатление очаровательного собеседника и души компании. В нем нет обманчивой искрящейся легкости манновского персонажа, его можно даже назвать тяжеловесным, но он, как и романтический Хефген, обладает поразительной волей к жизни и замечательным упорством. Амбициозность и огромное профессиональное тщеславие — его главные черты и основная движущая сила всего его существования. Место премьеры провинциального театра не может его удовлетворить, он рвется вверх, готов даже отказаться от ведущих ролей и внушительного жалования ради возможности покорить столичную публику, стать первым среди первых. Несмотря на презрение к новой власти и страх перед ней, покинуть страну, пожертвовать таким трудом заработанным положением, именем, славой, для него смерти подобно. “Мне нужен мой язык, я без него ничто” — говорит Хефген жене в ответ на разумное замечание о том, что, работая в государственном театре, он так или иначе вынужден будет занять позицию. “Шиллер — вот моя позиция” — с этой установкой он вступает в открывающийся перед ним новый мир.

Во втором действии спектакль становится черно-белым, словно из привычного радужного спектра вдруг исчезают все краски. Перед нами ярко освещенное, сияющее, стерильное пространство, где невозможно спрятаться, нельзя уйти от яркого света, заливающего каждый уголок. На белом фоне черный рояль, пупитры, стулья, на которых рассаживаются актеры — Государственный театр, он же — дом премьер-министра, он же — приемная, куда Хефген является узнать о своем будущем. Если вначале театр был тем миром, в котором протекала жизнь героя, и мир приобрел черты театра, теперь уже идеология, подменив разом этические и эстетические проблемы, встававшие перед актером и режиссером Хефгеном, вторгается в театр и делает его своей вотчиной. Хендрик переоблачается в официальный строгий черный костюм, который только однажды меняет на костюм Мефистофеля — тоже черный, но с алыми всполохами (впрочем, большую часть времени наряд фаустовского беса висит, переброшенный через спинку стула, посреди сцены, как молчаливое напоминание о настоящем смысле разворачивающегося пе-

ред зрителями сюжета).

Действие как будто замирает, фокус зрительского внимания смещается к отношениям между Хефгеном и его покровителем, в которых сосредотачивается все нервное напряжение. Николай Чиндяйкин играет премьер-министра сдержанно, крошечными штрихами прорисовывая образ ловкого и безжалостного политика с обманчиво мягкими манерами и спокойной, медленной речью. Ему нравится актер Хефген, который со своим талантом и исполнительностью может быть полезен для новой власти, еще только набирающей вес в глазах народа. С улыбкой генерал рассуждает о том, что не только Фауст, но и Мефистофель — национальный герой, “только людям об этом знать не следует”. Хефген, еще недавно с презрением отзывавшийся о новом правительстве и о самом премьер-министре, готов согласиться. “У вас мягкое рукопожатие” — замечает генерал. Настойчивый и целеустремленный во всем, что касается карьеры, Хендрик оказывается совершенно неспособным противостоять власти, к которой по-прежнему втайне испытывает отвращение, хотя и не такое сильное, как раньше. Можно занять пост интенданта Государственного театра и верить, что политика здесь ни при чем. Можно и из Гамлета сделать национального героя, совершенно отвечающего духу времени. Можно даже убедить себя в том, что идешь на уступки ради единственного, что по-настоящему имеет значение, — театра, но не тогда, когда театр становится политической ареной.

Кажется, что из просторного помещения, в котором уже без прежней уверенности движется герой, преследуемый прямым, безжалостным светом множества прожекторов, медленно выкачивают воздух. Один за другим гибнут товарищ Хефгена, коммунист Отто Ульрихс, и давний враг — националист Миклас, слишком скоро и слишком явно разочаровавшийся в режиме. Хефген приходит к премьер-министру просить за Ульрихса и слышит в ответ уничтожительное “заткнись, артист”, мгновенно расставляющее все по своим местам: в игре сильных мира сего он оказывается пешкой, не имеющей ни свободы выбора, ни права голоса. Договор с дьяволом заключен, и пути назад нет. В первом действии Хефген читает строки из второй части “Фауста”, в которых эхом отдается тяжелая поступь неотвратимо надвигающейся катастрофы. В финале спектакля слова “с ним время совладало” звучат как приговор герою и эпохе — и предостережение уже зрителю. Будет ли оно услышано?

Мария Соболева

Из истории человеческого сердца “*Liebe. Schiller*” по пьесе Ф. Шиллера “Разбойники” в Театре им. Вл. Маяковского

Спектакль Юрия Бутусова вырос из студенческих набросков гитисовского курса Сергея Женовача, с учениками которого Бутусов работал как педагог. Премьера спектакля состоялась в Санкт-Петербургском Театре им. Ленсовета, затем постановка перекочевала в Москву, на вновь открывшуюся Малую сцену Театра Маяковского на Сretenке, и сейчас, хотя и играет нечасто, входит в ее постоянный репертуар. Спектакль успел поучаствовать в пятом международном фестивале театральных дебютов “Tylos!” (Вильнюс, Литва), в рамках которого постановка Юрия Бутусова заняла первое место в номинации “Лучший спектакль”, а в номинации “Лучшая актриса” награды была удостоена исполнительница одной из ролей Наталья Ушакова.

Считается, что драматурга вдохновил на создание пьесы опубликованный в 1775 году в “Швабском журнале” набросок повести его соотечественника Шубарта о двух братьях “Из истории человеческого сердца”. В предисловии к первому изданию “Разбойников” Шиллер пишет, что хочет дать возможность посмотреть в своем произведении “...самые сокровенные движения души”. В спектакле Бутусова, название которого напрямую говорит о его содержании, речь идет о любви — сыновней, отеческой, романтической и о самом драматурге, философе Фридрихе Шиллере, как о великом представителе немецкой культуры, интерес к которой Бутусов демонстрировал, например, и в спектакле Театра им. Пушкина по пьесе Бертольта Брехта “Добрый человек из Сезуана”.

Известно, что сам автор переписывал текст пьесы неоднократно, впервые — по просьбе Мангеймского театра, где в 1782 году состоялась ее сценическая премьера. Но и позже Шиллер вновь и вновь возвращался к “Разбойникам”, меняя и обрабатывая текст. Неизвестно, какой из вариантов пьесы следует считать окончательным; учитывая этот факт, даже самые суровые ревнители классических канонов в театре не вправе упрекнуть режиссера Бутусова в том, что его трактовка “Разбойников” абсолютно авторская.

В драме Шиллера много действующих лиц, но в спектакле Бутусов оставил только четырех основных героев (это братья Карл и Франц Моор, их отец Максимилиан Моор и возлюбленная Карла Амалия) и лишь двух второстепенных персонажей. Здесь нет самих разбойников — не о них в спектакле речь, политическая и философская подоплека пьесы не является в постановке Бутусова основной. Один из шиллеровских головорезов, Мориц Шпигельберг, превращен волею режиссера из соперника и завистника Карла Моора в его

товарища и постоянного спутника, собеседника и оппонента в философских спорах. Главный герой, Карл, здесь, как и в исходном тексте пьесы, разделяет и интерес самого Шиллера к античным авторам; их философские беседы со Шпигельбергом касаются сочинений Плутарха и Флавия. Текст пьесы сильно сокращен волею режиссера, но ровно настолько, чтоб был понятен смысл взаимоотношений персонажей. Как обычно, Бутусов, чтобы обогатить смысловое содержание положенной в основу спектакля пьесы, дополняет действие стихами и отрывками из прозы других авторов: в исполнении актрис звучат стихи немецкого поэта-экспрессиониста Бена Готфрида, тексты Рильке и Ницше, забавное рассуждение Шопенгауэра о природе женской красоты. Как всегда в одном спектакле, на этот раз совсем небольшом по временному формату, у Бутусова уместились интеллектуальный портрет самого автора пьесы и значительная часть немецкой культуры, начиная с восемнадцатого века и заканчивая нашим временем.

Роли в спектакле исполняют пять молодых актрис, все они в 2013 году окончили курс Сергея Женовача. Двое из них — Полина Пушкарук (Шпигельберг, Амалия) и Евгения Громова (Карл Моор) — были приняты в труппу “Студии театрального искусства”. Наталья Ушакова (Франц Моор, Амалия) работает в театре “Современник”. Для Юлии Соломатиной (Амалия) и Веры Панфиловой (Старик Моор, Амалия) после выпуска из ГИТИСа стала родной сцена Театра Маяковского, где и состоялась московская премьера спектакля.

Как бы объясняя решение режиссера отдать им мужские роли, в начале действия из уст Карла Моора звучит цитата из произведения античного автора о героизме жен-

щин, которые смогли отстоять свой город в борьбе с врагами, и после этого каждый год в день битвы и в память о ней горожанки переодевались в мужскую одежду и вели себя по-мужски, всячески демонстрируя свое равенство и даже превосходство над сильной половиной человечества.

Юные исполнительницы в начале спектакля также надевают мужские костюмы, которые им явно не по размеру. Девушки натягивают брюки и пиджаки, смотрящиеся на их изящных фигурках мешковато и нелепо. Может быть, мужские роли в кровавой драме Шиллера актрисам не по росту?

Все последующее сценическое действие опровергает это предположение. Virtuозная игра, мастерство и актерский профессионализм заставляют зрителя безусловно верить, что перед нами мужские персонажи: Карл и Франц Мооры, их умирающий отец Максимилиан. Однако у Бутусова все не бывает так просто. Переодевания и превращения, частые перемены ролей актрисами, как и во многих его спектаклях, присутствуют и здесь. Мужские роли закреплены за определенной исполнительницей, а вот роль Амалии поочередно играет каждая из них. Режиссер и здесь верен себе: он продолжает свои сложные исследования артистической природы и актерских возможностей.

Как и положено спектаклю, выросшему из студенческой постановки, декорации и сценография здесь весьма аскетичные. Становясь на маленький, детского размера стульчик, Амалия при первом ее появлении на сцене — в данном случае ее роль играет Юлия Соломатина — умудряется исполнить полный изящества, эротизма танец, демонстрирующий нескрываемое торжество любви, счастье героини быть любимой и желанной. Она верит, что ее Карл жив, вернется и будет счастлив с ней, своей возлюбленной Амалией. Пластика этой же актрисы значительно меняется в сцене, когда она узнает о смерти Карла — теперь это танец сломленной души.

Лейтмотивом спектакля является (исполненный в совершенно непохожей на авторскую манере) куплет известной песни современного немецкого исполнителя Rummstein “Mutter”: еще один забавный смысловой перевертыш, рожденный фантазией Бутусова и укладываемый в режиссерскую концепцию спектакля — хоть речь в пьесе идет об отношениях сыновей с отцом, но ведь роль его исполняет женщина, поэтому не об отце поет свою грустную песню Амалия, а о матери. Лицо героини (Полина Пушкарук), ис-

полняющей “Mutter” под гитарный аккомпанемент, напоминает смазанный грим самого Rummstein. Здесь Амалия — отчаявшаяся девушка, потерявшая возлюбленного.

Ни в коем случае не умаляя достоинств других актерских работ, нужно упомянуть, что самая сложная, как представляется, задача досталась актрисе, исполнившей роль злодея Франца Моора, — Наталье Ушаковой. Но и ей довелось побыть в роли Амалии. Эта Амалия — сильная, неумолимая, несломленная, способная противостоять настоятельным ухаживаниям и угрозам ненавистного Франца.

Стоит отметить (и это ни в коем случае не является минусом актерского исполнения, а явственной частью режиссерского завывла), что какую бы роль ни играла в данный момент спектакля каждая из актрис, как бы правдоподобно ни выглядели созданные ими мужские персонажи, через любой их грим и костюм проступает невероятная нежность и ничем не скрываемая юная женская природа.

В руках персонажей спектакля нет оружия, которое щедро пускают в ход герои драмы Шиллера, — меч здесь всего один, да и тот картонный. Но и без кровавых сцен и при отсутствии многочисленных убийств, написанных автором изначально, актрисам удается воспроизвести настоящие страсть, любовь, боль предательства, невыносимость разлуки. Все это ощущает и зритель, втягиваясь в спектакль целиком, увлекаясь действием до перехвата дыхания, до полуоткрытого рта, до желания не пропустить ни один жест и ни одно слово. Все построено исключительно на актерском мастерстве и естественной человеческой природе исполнительниц.

Картонный меч, на котором якобы написано кровью завещание умершего Карла Моора, конечно, вызывает смех в зрительном зале. Но так ли иронизирует Бутусов в данном случае: ведь в пьесе Шиллера также нет железных доказательств словам коварного Франца Моора о том, что Карл, брат его, умер, — герои наивно верят ему на слово, довольствуясь такими же хлипкими, “картонными” доказательствами.

В финале спектакля нет разрубленных на куски тел и хладных трупов, никто из персонажей не умирает на глазах у потрясенной публики с предсмертным хрипом на устах, однако почему-то все равно вспоминается сделанный в другое время, другим великим режиссером и в другом спектакле вывод, который, однако, и здесь более чем уместен: “для любви не названа цена — лишь только жизнь одна...”

Ольга Булгакова

Обратная сторона Вия

“Вий” по Н.В. Гоголю в Театре-студии п/р О. Табакова

Василий Сигарев — недобрый, на первый взгляд, автор. И как драматург, и как сценарист, и кинорежиссер тоже. Вернувшись на театральное поприще уже в качестве постановщика, он и в гоголевском “Вие” показывает “гуманизм с кулаками”. И петухами...

Новый Гоголь, точнее “Вий”, вышел у него сильно укороченным. Буквально — “Вй”, как написано на афише и в программке “Табакерки”: белые буквы с красной “краткой” (бреве) и рядом, для наглядности, подвешенный за ногу белый же петух. Но о символике чуть позже. Сигарев, делая инсценировку повести сугубо для себя и того парня — актера театра Андрея Фомина, изначально, еще на уровне договора, предполагаемого исполнителя главной роли, обошелся без сантиментов и мистики. Но добавил “правды жизни”, начав историю с того, как пробравшийся в киевский шинок Хома Брут слышит от молодой похотливой шинкарки (Яна Сексте) известие об изнасилованной тремя бурсаками панночке. Что для сценарного цеха, к слову, не новость — Юрий Арабов довольно убедительно и в подробностях показал это в своем учебном пособии для ВГИКа. Точнее, приложении к нему — “Полет Гоголя, или Кое-что о фабуле и сюжете”. Впрочем, Сигарев учился у Коляды, да и тут копает в иную от автора повести сторону. У него не то что Гоголь — даже покойница не летает. Но констатировав преступление, он въедливо, с “достоевщинкой” и по-достоевски разбирается в наказании.

Не случайно в программке есть выдержка из словаря-справочника по славянской мифологии: Вий — судья над мертвыми, который карает беззаконников — тех, кто не понес наказания на земле. О том, что оно неизбежно, но отложено на время, в спектакле показано сразу: сценография Николая Симонова — это обшитая голым оцинкованным железом клеть с откидными нарами и, симметрично, разделочным столом. И нутро гроба, и внутренности кухни, камера-одиночка и холодильная камера одновременно. Под потолком вдоль стен — клетки с непотрошеными курами, а по центру — большая, до поры пустующая клетка.

В ней и повезут казаки пойманного бурсака на отпевание панночки. Выхватил его в шинке Явтух (Дмитрий Бродецкий) остроугольной, что единица, клюкой, посадил со товарищами под замок, да отправились все в путь. “Ну, поехали!” — это и старт, и тост: казаки пьют и

поют, не выходя из-за стола всю “дорогу”, выстукивая ритм алюминиевыми кружками, а для наглядности раскачивая клетку. И сам спектакль раскачивается долго. Сильно увлеченный киномонтажом Сигарев, похоже, оставил “склейку” многих сцен на потом, да так в итоге и вышло. Темпоритм у “Вия” и без того неровный, нередко просто тормозится, и актеры держат вынужденную, ничем не оправданную паузу. Притом что здесь нет проходных персонажей, все роли строго функционально очерчены, странно видеть, например, “стоп-кадр” с потерянно-застывшими казаками, у которых безвольно опущены руки.

Зато у Андрея Фомина здесь есть простор для детальной выделки своего персонажа. Трусоватого, заискивающего и вроде загнанного, но все же изворотливого хитрована, вздорного и к тому же языкастого — роль, к слову, во многом выстроена интонационно. “Хорошо сказал!” — то и дело одобряет его Дорош (Евгений Миллер), а раз даже комплиментом одаривает: “В Гоголи б тебе — по червонцу за лист имел!” Самоиронии Сигареву не занимать, да и “приветы” якобы живо похороненному классику звучат тут регулярно: выходя, панночка (Яна Троянова, подобно мумии с головы до пят укутанная в белое) обязательно простукивает алюминиевой кружкой стены — не дали перед смертью выпить. Но стучит-то, получается, из гроба. Такая “перекличка” с Гоголем — это еще выстраивание дистанции с классиком. “Мы долгое эхо друг друга”: Сигарев не перерабатывает в пьесу готового “Вия” — прямых цитат раз-два и обчелся, да и не все знаковые. И не стилизует он свой текст: при сохранении внешней фабулы — самостоятельный сюжет и неподражаемый язык. Отличной словесной игрой, рассчитанной на подкрепление сценическим действием, и броскими, порой взаимоуничтожительными афоризмами: “Я прежде казак, а не ветошь для протирки!” — пытается соблюсти достоинство вытасченный, словно тряпка, из петли неудачно вешавшийся бурсак и — “Боршехлебы!”, бро-

шенное казакам же разгневанной, с тряпкой наперевес, вдовой (Яна Сексте, сыгравшая в спектакле всех живых женщин). И в целом юмора, конечно черного, полно: “Да к чему мне без глаз ваши червонцы?!” — кричит Хома, пожаловавшийся отцу панночки на то, что по ночам покойница-хулиганка его зрения лишает. “Пе-ре-би-рать будешь!” — по интонации и иллюстрирующему слова жесту сотника (Роза Хайрулина) понятно, что и тому все ясно про “святую жизнь и богоугодные дела” бурсака.

Святости в Хоме тут ни на грош: в первую же ночь он мочится в храме да шарит по карманам прихожан — еще по приезде казаки, с утробно-замогильным “Помэрла!”, заколотили в стену покойницу и сбросили на крючья черные тулупы. Повиснув на рукавах, они болтаются вместо кулис, “оживая” то в кошмарных снах Брута, то наяву — приспешниками Вия. Вся эта нечисть выходит просто, но эффектно: ныряя и оказываясь в овчинах, надетых задом наперед, актеры превращаются в этаких хтонических существ. Прием, наверное, знакомый многим с детства по рождественским колядкам. Сигарев скуп на выразительные средства, но для нагнетания жути этого более чем достаточно. Пронзающий страх из ничего — хоррор по архаусному лекалу. Так, открывается в задней стене проем, а там в дымке — остов гроба, в следующий раз — силуэт панночки. На мгновение тьма — и она уже перед Хомой. Еще затемнение, и раскачивается во вспышках света на клетке, в которой заперся на вторую ночь бурсак. И просит уже не питья, а признания. Сам же виновник то ли рвет на голове волосы, то ли пытается по-детски спрятаться. А в руке мел, которым круг на стене чертил. Вот так, не покидая сцены, и поседел Хома.

А днем он напивается под пересуды мужиков и спит. В одном из снов из того же портала к нему является товарищ по разврату Халява (Евгений Константинов) — он в реке утоп. Выходит, чвякая и капая, и тоже советует еще живому подельнику во всем сознаться. О душе насильника-убийцы вообще заботятся лишь из загробного мира, в мире живых — относятся довольно прозаически. Даже ее символ — яйцо тут неизменно служит закуской с начальных сцен (в чем видится переключка с символикой культового

фильма Алана Паркера “Сердце ангела”, герой которого, детектив без памяти, ищет себя же, чтобы спасти свою душу). Хотя уже сотник при первой встрече, грозя расправой за неисполнение заупокойной службы, давит в руке яйцо сырое. А нечисть из сна вообще готовит на спине пана философа глазунью — бьют и бьют о хребет с десяток свежих яиц, как бы намекая, что поджарят его уже в аду. Но он, к тому же поддержанный мужиками (“Что есть эта самая халява?”), оставляет без внимания все эти знаки. И звуки — каждое утро якобы спасительный крик петуха переходит в кудахтающий смех панночки. Хорошо известный по сигаревским же фильмам уральский говор его жены ни с чим не спутать — он ничего хорошего не сулит. Ведь Брут по всем признакам попал на казачий хутор, как кур в ошип (sic!), и бутафорских вроде пеструшек здесь для наглядности ошипывают. Самого философа перед каждым служением тщательно, как перед положением во гроб, омывают, а в финале и осыпают перьями. О положении богослова иносказательно — и разговор мужиков про петуха, снесшего яйцо — из такого обязательно вылупится дьявол. В нежелающем каяться и даже упорствующем (совсем как у Достоевского: “Свету ли провалиться — или мне чаю не пить?”) Хоме, похоже, и зреет нечто недоброе. “Дурень!” — поначалу прощается с бурсаком не достучавшаяся и до него панночка, а после устало-разочарованного “Надоел ты мне, Хома!” зовет наконец Вия.

Нет, веки здесь не поднимают — переводчивают перед Хомой лист, которым каждое утро закрывался провал в теорисподнюю, обратной стороной. Зеркальной...

На рассвете казаки навсегда заколачивают крестом эту черную дыру. А на поминки является ритор Тиберий Горобец (Денис Парамонов, в паре с ним роль играет Павел Табаков). С повинной и все-таки подробным рассказом о том, с чего вся эта история началась: робкий ритор тело панны по малолетству и неопытности лишь бил. В ответ получает от Явтуха затрещину, кружку горилки да традиционную уже закуску. И сидит в одиночестве, точнее камере-одиночке, уставившись на вращающееся яйцо. “Бить или не бить” — вот тот вопрос, который он должен был задать вначале. Себе и тем парням...

Сергей Лебедев

“Вижу — поднимается...”

“Кому на Руси жить хорошо” по поэме Н.А. Некрасова в “Гоголь-центре”

“Кому на Руси жить хорошо” Некрасов начал сочинять после отмены крепостного права, писал тринадцать лет, не закончил, кое-как закруглил и отошел в мир иной. Но это “кое-как” в свое время Ленин взял эпиграфом к статье “Главная задача наших дней”, да еще обыгрывая по ходу текста, заявил, что вот-де уже сейчас Россия идет к национальному подъему, “чтобы перестать быть убогой и бессильной, чтобы бесповоротно стать могучей и обильной”. Это внимание вождя к не особо-то почитаемому и при жизни классику обеспечило его поэме прочное место во всех хрестоматиях по русской литературе. И хотя, пожалуй, редкий школьник прочел ее до середины, разошлась она на цитаты ненамного меньше грибоедовского “Горе от ума”. Но в отличие от последнего, до сцены добралась впервые. Хотя и “удачно” совпала с очередным, через полтора столетия от создания поэмы, “национальным подъемом”...

Но притягивать за уши всю эту публицистику в свою постановку Кирилл Серебренников не стал. Точнее, где надо — намекнул, а где следовало — обыграл. Гражданская лирика Некрасова без того актуальна и поныне — со временем поэта в “русском мире” мало чего изменилось. Вот на “отчего” это и “почему” режиссер и сфокусировал свой взгляд. А “кому” — дело десятое. Подумаешь: пролегла через поля теплотрасса (она же газовая или нефтяная труба — сценография Серебренникова), а стену вокруг барской усадьбы увила колючка, зато в крестьянские дома пришел телевизор.

Идея телекартинки и реализована в первом отделении спектакля. Во всех излюбленных народом жанрах — от ток-шоу, в формате которого показан “Пролог”, до хроники “Про холопа примерного — Якова верного” а ля Парфенов и компания. В такой вот телестудии “сошлись семь мужиков”. “Сошлись — и заспорили, — комментирует действие одетый под ведущего Малахова ли, Молчанова актер Илья Ромашко, — / Кому живется весело, / Вольготно на Руси?” “Роман (Иван Фоминов) сказал: помещику, / Демьян (Никита Кукушкин) сказал: чиновнику, / Лука (Семен Штейнберг) сказал: попу. / Купчине толстопузому! — / Сказали братья Губины, / Иван (Евгений Сангаджиев) и Митродор (Михаил Тройник). / Старик Пахом (Андрей Ребенков) потужился / И молвил, в землю гляючи: / Вельможному боярину, / Министру государеву. / А Пров (Филипп Авдеев) сказал: царю”... Вот ему-то — хипстеру-студенту в майке “Дни этого общества сочтены”, прочие восемьдесят шесть, или сколько их там уже, процентов тут же и навешают по самые ноздри — с разбитым носом, еще и выводя сукровицей свою правду-мат-

ку про царя-батюшку (аллюзия на картину Ф. Решетникова “За мир / Paix!”), он и будет то и дело высказывать этакой карикатурой на нынешнюю оппозицию, пока его в инсценировке “Последыша” вообще не нарядят в пионерскую форму.

Серые френчи сталинской поры наденут персонажи главы про холопа Якова. Но очная ставка хозяина и слуги, с направленными в лицо лампами, сделана меж тем в модном мультимедийном формате, с черно-белой видеопроекцией крупных планов. Свообразным показом русской народной моды стал выход перед главой “Пир на весь мир” актрис в оригинально решенных национальных и действительно высокохудожественно исполненных, в пику повсеместно мелькающим картонным кокошникам, костюмах (художники Полина Гречко и Кирилл Серебренников). Зато в главе “Последыш”, где крестьянам в обмен на пойменные луга предлагают “пожить по-старому”, изображая перед впавшим в маразм барином все еще верных крепостных, с радостью, как будто только того и ждали, все напяливают одежды застойной брежневской поры. Это уже совместное дефиле комедийных “Джентльменов удачи” и пародийных членов Политбюро. Да и репертуар тут эпохам под стать — в этом эпизоде шлягеры Зыкиной исполняет под Зыкину и загримированная Рита Крон.

К слову, музыки, живой и разнообразной, в спектакле очень много. Причем большинство “зонгов” — некрасовские же стихи: от лейтмотивом проходящего через всю постановку “Ой тени! тени черные! / Кого вы не нагони-

те?” (вариация на мотив “The House of the Rising Sun” группы The Animals) до льющегося с телеэкранов караоке-рэпа “Славно жить народу на Руси святой!”.

При таком стилистическом многообразии на почти четырехчасовом действии не заскучаешь. Даже в перерывах есть что посмотреть: в холле демонстрируется фильм Александра Горчилина “Кому на Руси жить хорошо” — еще один, наряду с наблюдениями для работы над ролями, результат поездки Серебrenникова с актерами “Седьмой студии” по некрасовским местам в Ярославской области. А в первом же антракте среди рядов бродят “пьяные”, пристают к публике, воруют сумочки. В начале третьего акта по залу же бегают коверный клоун (Семен Штейнберг) да “конь в пальто” (Евгений Сангаджиев), все ищут: “Эй! нет ли где счастливого? / Явись! Коли окажется, / Что счастливо живешь, / У нас ведро готовое: /пей даром сколько вздумаешь — / На славу угостим!..” И ведро водки (перед этим они демонстративно, слишком демонстративно и манерно, как это обычно выходит у Ренаты Литвиновой, сливают в него несколько бутылок), и огурец на закуску при них же. Так, среди прочих зрителей, пристали к актеру Евгению Миронову, который признался в том, что в “Гоголь-центр” попал впервые, отчего и счастлив. За что ему налили стакан “с горочкой”, да худрук Театра Наций, к тому же и арт-директор фестиваля “Территория”, в рамках которого этот спектакль и показан, не потянул — хочу, говорит, досмотреть спектакль до конца.

Ведь тут что ни сцена, то еще и срез современного российского театра: физический театр и театр документальный с таким, в рамках заданного текста, псевдовербатимом, contemporary dance и стэндап-номера, американский мюзикл и русская психологическая школа — под нее отведен сольный выход актрисы МХТ им. Чехова Евгении Добровольской с исповедью Матрены Тимофеевны Корчагиной (глава “Крестьянка”).

Но все это, по большому счету, яркий, местами вычурный багет для обрамления небольшого пластического шедевра — “Пьяной ночи”. Это второй акт, поставленный режиссером-хореографом Антоном Ада辛ским (пе-

тербургский авангардный театр “DEREVO”) на музыку Ильи Демущкого и Дениса Хорова. Для “Ночи” полностью оголена и погружена во мрак сцена, и начинается она с бессловесной пляски кататоников, по мере напряжения перерастающей в хоровод паралитиков. В ней мужики в исподнем то ли крестятся, то ли вшей вычесывают. Святость и мерзость в одном канкане, и все — согласно тексту, где “Народ идет — и падает, / Как будто из-за валиков / Картечью неприятели / Палят по мужикам!” И — картинам: в одну сторону пойдут, будто “Слепые” Брейгеля, но возвращаются уже “Бурлаками” Репина. Вдобавок с колосников сброшен канат, на котором под конец, зацепившись ногой, болтается головой вниз один из мужичков — то ли язык колокола, который начинают раскачивать остальные, но в космической пустоте ударять его не о что, и колокол, выходит, бессловесный. То ли карта Таро “Повешенный”, которая символизирует “время перемен, испытаний и жертв”. Как ни крути — все пресловутая квинтэссенция “русского духа” с его суестью и томлением, готовый карать безжалостно и сам ложиться на плаху. Которая затем прорастает в финал..

...и расцветает пестрыми майками с надписями “Я русский!”, “Сталин наш рулевой”, футболками с изображениями Путина, Вино-Пухова и Цоя, которые, одна на другую, натягивают на себя актеры, выстроившиеся у авансцены. Сурово и молча, но под песни Егора Летова. Примечательно, как здесь давно ставший классическим текст Некрасова незаметно скрещивается с современным сибирским панком: “Русь” — с “Родиной”: “Вижу — поднимается с колен моя Родина, / Вижу, как из пепла восстает моя Родина, / Слышу, как поет моя великая Родина, / Снова поднимается с колен моя Родина”. Но основной массе публики подмена начинает слышаться только уже во второй, плавно сменяющей первую — “Пуля виноватого найдется”. Такого Некрасов написать не мог. Но в жизни такие подлоги менее очевидны, и народ, слепо доверяющий телекартинке, радостно примеряет майку “вежливых людей”: “Славный урок, не в глаз, а в бровь. / Калачиком свернулась, замурыкала кровь. / Пуля виноватого найдет...”

Сергей Лебедев

Вечно немые

“Борис Годунов” А.С. Пушкина в Национальном драматическом театре Литвы при участии театра “Meno Fortas” в рамках фестиваля “Сезон Станиславского”

Изначально ставить драматический спектакль по “Борису Годунову” Эймунтас Някрошюс планировал в Москве и на музыку Мусоргского. Но помешали, говорят, экономические обстоятельства. Хотя, как пояснил худрук Национального театра Литвы и, кстати, человек, в конце таки инициировавший постановку пушкинской трагедии в Вильнюсе, Аудронис Люга, были семейные и потом совсем уж личные причины.

Найдя силы для работы, Някрошюс стал готовить свою трактовку трагедии уже с оглядкой на украинские события и поглядывая на подоспевшие на видео премьеры Константина Богомолова и Петера Штайна. А от музыкальной основы отказался. К слову, десятилетием ранее одноименную оперу упомянутого композитора он ставил во Флоренции. И тогда слишком пессимистическую для России, судя по отзывам критики, постановку везти на “родину героев” не решились. Да и нынешнего “Годунова”, привезенного на “Сезон Станиславского”, наспех, признались позже актеры, перекроили для московского показа.

Но и самоотцензурированный вариант многое говорит об “остроте момента”. Или — непреходящей для России ситуации, какой ее увидел литовский режиссер. Помасштабнее, чем “ночь, улица, фонарь, аптека” — в космическо-разряженной пустоте сцены торчит зубчатый (или ступенчатый — под каким углом да и в какой сцене посмотреть) кусок кремлевской стены (сценография Марюса Някрошюса). Часть государственного механизма — то ли изрядно подзаржавевшей пилы, то ли побуревшего от крови маховика, чьи жертвы тут же вмурованы в кладку: таблички с уже полустертыми или пока полупроявленными фамилиями, среди которых можно различить Гагарина — может и князя, а может, уже и космонавта. “Прошедшее в настоящем — вот моя задача!” — очевидно, Някрошюс не только вторит Мусоргскому, но еще и переворачивает по ходу действия первую часть этой известной фразы.

И его “Годунов” наполнен такими “отсылающими” цитатами, знаками, метафорами — зрителю остается только считывать, расшифровывать, а порой и просто отмечать намеки скрытые и аналогии прямые. Это спектакль уставшего человека и про человека уставшего: Борис, “вчерашний раб, татарин, зять Малюты”, в исполнении Сальвиуса Трепулиса, мало чего желает в этой жизни, мало чего ждет от нее. Он уже вступил в круг смерти, и круг этот

в первой же сцене очерчивает юридивый (Повилас Будрис), бегающий с противно скрипящим, словно скрежет зубовный, стулом-троном — аллюзия на пушкинские же “Маленькие трагедии” Някрошюса, в начале которых так же носилась с обручем девочка-смерть. В новой постановке много не только отсылок к прежним работам “литовского гения”, но и наработанных за годы приемов. Она, похоже, продиктована уже не вдохновением, а сделана упорным трудом. Мастерски, конечно, сделана... и точно соотнесена с первоисточником. Можно удивляться порой причудливости да изворотливости мысли и находок Някрошюса, но пища им — сам текст. Так, появляющиеся на сцене Шуйский с Воротыньским (Арунас Сакалаускас и Джюгас Сиаурусайтис соответственно) при фразе: “Наряжены мы вместе город ведать, / Но, кажется, нам не за кем смотреть: / Москва пуста...” — роняют в прозрачно-пластиковые пенальчики-аквариумы глазные яблоки и, погромыхая ими, словно сторожа колотушкой, продолжают свой “осмотр”. Ведь не просто “уже давно лишились мы уделов, / Давно царям подручниками служим”, но и на все предпочитают смотреть по-царски же “очами Годунова”, всему внимать “ушами Годунова”. Потому что “он смел, а мы...”

Все это может показаться вначале вычурным и чересчур формализованным подходом, но все же эти правила игры принимаешь быстро, втягиваясь и, главное, прислушиваясь к спектаклю. Во-первых, в чудную для российского уха литовскую речь, где “Борисас Годуновас”, “Басмановас” или “Воротыньскис” хоть и звучат как бы на реверсе, с отголоском, эхом, усиленным пустым пространством, но заведомо играют на понижение. Зал непременно хихикает при перечислении имен, да и режиссер нисколько не миндальничает с этой “знатью”: Шуйский у него — урка, курит и государст-

венные дела решает, сидя на корточках, Басманов — горец с пустыми газырями, играет в городки, использует сталинскую высотку как рукомойник. А во-вторых, вслушиваясь, как многолетний оперный опыт Някрошюса сильно накладывается на эту драматическую постановку — он заставляет растягивать и пропевать отдельные слова и фразы. Например: “Теперь пойдём, поклонимся гро-бам! Гро-бам!” — и раскачивающийся в такт, задевающий плечами бояр Годунов сам превращается в поминальный колокол. Да и про то, как тяжела ему шапка “Моном-аха! Моном-ах! Ах!”, сразу понятно.

Довольно наглядно объясняет режиссер и про народ (и если ключевые роли здесь — за някрошюсовскими актерами из “Meno Fortas”, то толпу играет труппа Литовского национального). И народ — не серая массовка, как у Штайна, и не зрительный зал, как у Богомолова, хотя и к залу здесь многое обращено, а пестрое, но “покалеченное племя”. С грохотом ковыляющее по сцене в деревянных сапогах ли, валенках, что еще и колодки, которые могли бы стать котурнами. Но снятые и составленные вдоль кремлевской стены, они белеют и ее зубцами, и выбитыми зубами безмолвствующего народа, загадка души которого кроется в том, что его, по Някрошюсу, “какая-то муха укусила”. И чтобы эту муху наказать, чем просто отмахнуться, он готов расшибиться в лепешку. В очередь, молча гоняясь за насекомым, каждый, каждый собирает свои шишки, получает свои увечья. А когда на сцену спускается уже не муха, но ангел во плоти, они и ему обрывают крылья, ошпиывают, как куренка. И так сплоченные — битые и перебинтованные, они устраивают пир горой, и горой тут служит кособокий, чуть ли не на *попа* поставленный стол. Но и на пиру “по-русски” то густо, то пусто — клеенку с натюрмортом из овощей на одной стороне и чистой, белой изнанкой вертят долго, накрывая во всех смыслах на стол. В итоге усаживаются за пустой и ждут “хлеба и зрелищ” от двора.

Ведь там — коронация нового царя. Хотя Борис слишком уже долго “морщится”, “что пьяница пред чаркою вина” — бояре и патриарх стоят наготове с бутылками в протянутых руках. Бояре, к слову, при параде — украшены огромными воротниками-хомутами, которые после церемонии возлагаются венками у кремлевской стены. “А музыка будет?” — вспрыгивает бойкая старушонка на колонку-динамик (про которую надо бы отдельно, но вскользь — она тут и глас вечно немного народа, и голос совести Бориса, ко-

торую он то и дело “душит”). Шуйский молча пинком ноги отправляет к ней бутылку. После распития одной — вопрос повторный, и вторая “беленькая” катится в толпу. Ради дармового пойла подданные готовы помолчать...

Отдельный разговор про царевичей, которых трое: убиенный, самозванный и свеженазванный. Три кровавых звезды в поворотных эпизодах загораются над Кремлем. Но на сцене появляется лишь самозванец. Гришка Отрепьев (Марюс Репшис) — крепко сбитый, да неотесанный малый. Чуть что, и в морду может двинуть. Не раз причем, будь перед ним хоть старец Пимен (Ремигиус Вилкайтис), будь польская красавица Марина Мнишек (Эльжбета Латенайте, чей персонаж уже костюмом нарисован — борзая на подоле платья и пояс-поводок на талии, который она готова вручить любому — Лжедмитрию Первому, затем Второму). Да и назвавшись Дмитрием, Отрепьев по-прежнему прилюдно портит воздух, пускает пыль в глаза — вдруг на рояле из классики изобразит. Свежо, знакомо. Но самозванец и есть самозванец, что Някрошюс подчеркивает еще в сцене с расколотым камнем: слушая рассказы Пимена, тот мнит себя то царем, то царевичем и, кипя “праведным” гневом на Бориса, разбивает “скрижаль”, где летописец правду для потомков высекал. Что повторяет разбивание глыбы льда в “Тамлете”. Но там законный принц получал кинжал — орудие оправданной мести, а тут пустышка. А в сцене объяснения с Мариной самозванец барахтается среди то и дело взбухающих разноцветных шлангов. Тут змеи Лаокоона и поливальщик Люмьеров в одном фонтане. Или не в фонтане — весь спектакль на сцене неприметно торчит наклонная плоскость с изображением подернутой ледком проруби. Народ использует ее в качестве столешницы, а в Кракове цивилизуют указателем “Wanduo” да подключают к трубопроводу. И вот тут уже Лжедмитрий борется ли со своими сомнениями и страстями или, выдергивая шланг из-под грозящей разоблачением Марины, перекрывает ли ей газ животворящий, а Польше и Литве — природный? Или же просто в сортире кого-то замочил...

Замачивает рубаху убитого царевича юродивый Николка. Распинает, пронесит как хоругвь по сцене, а после вымывает ею пол, на котором поскользывается Годунов. С этого и начинается его долгое, мучительное

схождение во гроб. Оно же — восхождение по лестнице-стене вслед за лучом света, пущенным или самим спустившимся Дмитрием. Перед смертью он успевает выдохнуть завещание сыну — в шарики, обычные воздушные шарики, пока его голос не уподобляется свисту выпускаемого воздуха. И тут бояре, начинавшие свой обход с глазными шариками Бориса, выходят к публике с целой связкой шаров — бело-сине-красных с вкраплением черных, чтобы сообщить о его смерти. А позже и о добровольном отравлении годуновской семьи. Люди же, видевшие воочию все сами, предпочитают промолчать. Наглядно обрывают

себе длинные черные, из картона, языки, и — “Народ безмолвствует, народ — безмолвствует” — раскачивается во фронтально выстроившейся у авансцены толпе юридический, единственный выходец из народа, которому в этом спектакле дозволено все.

Даже пригвоздить мошонку к брусчатке у Кремля — привет актуальному искусству. “А мне не больно! Мне не больно!” — только приговаривает он и когда его бьют, и когда сам себя прибывает. Приговаривает — приговор Някрошюса способному все снести соседу. Во всех смыслах слова “снести”...

Сергей Лебедев

Юность — это возмездие

“Танго бабочки” А. Николаи в театральном центре “Вишневый сад”

Московский театральный центр “Вишневый сад” всегда отличался взыскательностью в выборе своего репертуара и представлял на своей сцене если не классическую, то по крайней мере добротную, высокопрофессиональную драматургию. Вот и к открытию Малой сцены в своем новом здании коллектив во главе с режиссером Александром Вилькиным приурочил постановку спектакля по “хорошо сделанной” пьесе “Бабочка бабочка” итальянского автора Альдо Николаи.

А. Николаи не является драматургом первого ряда, однако пьесы его написаны с отточенным профессионализмом, сценичны и, несмотря на некоторый мелодраматизм и сентиментальность, порой поднимают и острые социальные проблемы, как, например, поставленное в Московском Художественном театре произведение “Немного нежности”. К своеобразным достоинствам многих его пьес можно отнести и экономичность — в них зачастую минимум персонажей, декорации не меняются в течение всего представления. Вероятно, отчасти и этим объясняется востребованность его произведений в театрах стран бывшего социалистического лагеря и прежде всего в России, где он, пожалуй, даже более популярен, чем на родине.

Обстановка спектакля, поставленного А. Вилькиным на Малой сцене нового здания театрального центра “Вишневый сад”, представляет собой интерьер большой двухуровневой квартиры с лестницей, уходящей на второй этаж. На сцене тахта, журнальные столики, портрет молодой женщины на стене.

Главная героиня, пожилая женщина Эдда (Ольга Широкова), нарядно одетая и обвешанная украшениями, поначалу вызывает сочувствие к ее проблемам: она одинока, страдает бессонницей. Даже телефон неделями мол-

чит. Все ее общество — это два кота и угрюмая, одетая в черное служанка Фока (Варвара Иванова). В верхней комнате умирает старик, которого Эдда называет своим отцом. Настораживает, что героиня с первых же реплик предстает как женщина, неспособная к сочувствию: так, она возмущается тем, что полиция не стреляет в протестующих против безработицы демонстрантов, перекрывших движение на улицах. Помыкает служанкой. Та, впрочем, в свою очередь, не дает спуска хозяйке, перечит и даже грубит ей. Когда Фока готовит хозяйке сердечные капли, та боится, что служанка приготовит слишком большую дозу и убьет ее (как выяснится в финале, боится не напрасно).

Неожиданно раздается звонок в дверь, и в квартиру входит двадцатитрехлетний Элио (Михаил Маликов), представившийся коммивояжером и предлагающий купить у него электрическую щетку.

Эдда уговаривает юношу поселиться у нее и выслушивать ее в вечерние и ночные бессонные часы. Она делится с ним воспоминаниями о бурной молодости: о том, что мать ее была графиней, а отец послом, что в нее были влюблены миллиардеры, нефтяные магнаты, министры и даже индийский

магараджа.

Актер М. Маликов убедительно передает напряжение душевных сил молодого человека, которому необходимо проявить немалую выдержку, чтобы целую неделю спокойно выслушивать рассказы пожилой дамы: ведь герой знает, что все это фантазии. Он осведомлен об истинном жизненном пути Эдды, потому что он — ее сын, которого сразу после рождения она сдала в приют для подкидышей. Лишь через шестнадцать лет его нашел отец, бедный столяр Альфредо — неудачник, пьяница, который через несколько лет умер.

Причина же визита Элио к матери в том, что отец, до конца жизни не переставший любить Эдду, перед смертью взял с сына слово, что тот найдет ее. Однако, найдя свою мать, Элио не останавливается на этом. Он выясняет все подробности ее жизни и рассказывает их Эдде, разрушает ее вымышленные красивые воспоминания. Все эти принцы, магараджи, миллиардеры и генералы были мимолетными возможностями, которые она упустила или даже не имела шансов ими воспользоваться. Наоборот, все мужчины лишь короткий срок пользовались ею и бросали, а последним был грязный, мерзкий старикашка, который ее избивал. Это его она выдавала за своего отца. В дни, пока гостил Элио, старик умер и оставил ей квартиру.

Элио беспощадно показывает, что Эдда оказалась банкротом в конце жизни, говорит ей: «Отец до последних дней верил, что вы могли бы прожить вместе прекрасную жизнь. Это была бы настоящая жизнь, и

тебе не надо было бы на старости лет придумывать себе фальшивые воспоминания, чтобы защититься ими от других, настоящих, которые мучают тебя и доставляют боль».

Высказав наболевшее, юноша покидает Эдду, и она оказывается полностью зависима от служанки, которая уже мечтает о том, как унаследует от хозяйки квартиру.

Жанр спектакля определен как трагикомедия. В самом деле, главная героиня, говоря словами Аристотеля, относится к «худшим» людям, которые могут быть героями лишь комедии. Однако комедия эта грустная, потому что все персонажи страдают.

Спектакль выстроен с помощью экономных выразительных средств: обстановка и костюмы соответствуют эпохе полувековой давности — времени написания пьесы (сценография Василия Валериуса, художник по костюмам Светлана Стацева). Мизансцены выверены, исполнители точны в выражении своих чувств. Эдда в филигранном исполнении О. Широковой в самом деле выглядит патологической лгуньей, которая сама верит своим фантазиям до тех пор, пока сын не тычет ее лицом в неприглядную истину. В. Иванова создает узнаваемый образ лишенной природных данных для жизненного успеха молодой женщины, которая, однако, тоже ищет и не упустит своего шанса устроить свое существование в суровом мире.

Таким образом, на наш взгляд, в первой премьеры в новом здании театральный коллектив показал достойный спектакль, в котором в полной мере реализованы сценические возможности драматургического материала.

Ильдар Сафуанов

Ускользящее «нечто»

«Зеркало Есенина» в Театре на Таганке

Во многом благодаря современному российскому, далеко не безупречному телевидению многие наши соотечественники видят в Сергее Есенине простого деревенского паренька, который только и знал, что писал себе стихи про поле и речку да скандалил в кабаках. Эту вопиющую несправедливость постарался исправить режиссер Влад Маленко, поставив на Таганке спектакль о поэте.

Таганка» всегда славилась тем, что ее спектакли погружали зрителя внутрь происходящего. Не случайно вот уже полвека визитной карточкой театра является спектакль Юрия Любимова «Добрый человек из Сезуана» по пьесе Бертольта Брехта. Основой школы Брехта служит идея о том, что театр

не должен стесняться отказа от условностей, показывая зрителю и свою изнанку, будучи предельно честным и достоверным. Степень «верю», по Брехту, должна быть максимальной, у зрителя должно складываться ощущение, что на сцене происходит не игра актеров, а некая духовная мистерия, ломающая

рамки между зрительным залом и сценой. Влад Маленко в “Зеркале Есенина” следует заветам как Брехта, так и Любимова. Спектакль представляет собой бескомпромиссную интроспекцию души поэта на основе его произведений. Центральное место в его композиции занимают стихотворение “Черный человек” и статья “Ключи для Марии”. “Черный человек” — одно из самых страшных произведений Есенина, нервный диалог с циничным и злым оппонентом, которого поэт видит в своем зеркале. “Ключи для Марии” — напротив, светлая статья о поиске духа византийского орнамента среди русских интеллектуалов начала XX века. Интересно, что два этих произведения не вложены в уста главного персонажа спектакля. Статью цитируют актеры, хаотично перемещающиеся по сцене. Женщины и мужчины сменяют друг друга, наперебой проговаривая фрагменты “Ключей для Марии”. Кто-то делает это нараспев, будто в церковном хоре, кто-то чеканит слова, подобно тому как студент отвечает на экзамене по зазубренному билету.

Роль Черного человека исполняют Сергей Цимбаленко и Роман Стабуров. Грузный Стабуров появляется на сцене в обществе приспешника, протягивая Есенину то связку близких книг, то *удавку*, и повторяет рефреном: “Этот человек проживал в стране самых отвратительных громил и шарлатанов”. В свою очередь, Есенин, роль которого отведена Никите Лучихину, пытается перекричать толпу своими стихами, но их, кажется, никто не слышит. В сценической свистопляске есть место и возлюбленной поэта Айседоре Дункан в исполнении Маргариты Радциг, и соблазнительной танцовщице, амплу которой примеряет на себя Юлия Стожарова. Есенин в этом “Зеркале” словно зажат в тиски: с одной стороны, его пытаются досконально изучить орды литературоведов, с другой — разные политические силы прикрепляют его к себе ради выгоды. В таких тисках поэт утрачивает свое первоначальное предназначение, его никто не слушает, все увлечены только своими рассуждениями о нем. Есенин мечется по сцене и не может найти себе места — места в этом обществе для него нет. Его слова коверкают, перевирают, используют в корыстных целях как расходный материал. И сегодня, и сто лет на-

зад многие пытались погреться в лучах чужой славы или, наоборот, создавали культ великого человека, заучивая его слова наизусть, однако не вдумываясь в их содержание. Такие условия невыносимы для настоящего поэта — даже если поклонники и меценаты слетаются на свет его имени, словно мотыльки на огонь. Поэт, жаждущий живого диалога или спора, попадает в среду, где все говорят лишь сами с собой, а если цитируют его произведения, то извращают до неузнаваемости их изначальный смысл. В случае с Сергеем Есениным окружающей среда оказалась для него губительной, убийственной в прямом смысле слова. Целью спектакля Влада Маленко стало проникновение во внутренний мир поэта — насколько это возможно. Сценография Елены Ахримцовой выполнена в традициях Бертольта Брехта — на сцене царит холодный минимализм. Подобное решение представляется верным: если мы вглядываемся в зеркало души поэта, ничто постороннее не должно нас отвлекать.

Музыка, за которую отвечают Татьяна Жанова и Владимир Нелинов, также подчеркивает душевные метания поэта, не заслоняя и не подменяя собой сценического действия. Конечно, автор спектакля мог бы поставить очередную историю о том, каким человеком был Сергей Есенин, обозначив ожидаемые акценты в его трагической судьбе. Однако гораздо сложнее было сделать центральной “фигурой” спектакля сам этот трагизм, наполнить пространство зрительного зала тем страшным воздухом, которым дышал поэт, когда писал “Черного человека”.

В статье “Ключи для Марии” Есенин говорил, что все исследователи влияния византийского орнамента упускают в русской культуре *нечто*. Это *нечто* родни духу в понимании философа Николая Бердяева: оно ускользает, как только ты начинаешь как-то классифицировать изначальную базу культуры, мотивацию к творчеству. В своем хлестком экспрессионистском спектакле Влад Маленко, кажется, смог уловить дух есенинского мира — и вдохновлявший поэта на творчество, и подводящий его к трагическому финалу.

Александр Скуба

Наши у столичной рампы...¹

Пространство диалога

*“Про мою маму и про меня” Е. Исаевой
в Московском областном театре юного зрителя*

Существует предубеждение, что ТЮЗ — это зайчики, белочки и какой-нибудь “четвертый гриб во втором составе”. В случае Московского областного театра юного зрителя эта установка верна лишь отчасти. Да, основная часть аудитории — дети. Да, в буфете неизменным атрибутом является карамель петушок на палочке. Да, в зрительном зале предлагают подушки, чтобы юным зрителям была хорошо видна сцена. ТЮЗ как ТЮЗ. Но это только на первый взгляд. Пока дело не дойдет до самого спектакля.

Он начинается, еще не начавшись фактически. Рассаживаясь, зрители уже улавливают сигналы ожидающего их действия. Звучат всем знакомые советские песни, на сцене перед занавесом “та самая” школьная парта. Не было произнесено еще ни одного слова, но ты уже непроизвольно начинаешь подпевать: “Школьные годы чудесные...”

Открывается занавес: и дальше яркий, красочный “театр в театре”. Если точнее — “театр в театре в театре”. Одновременно грустный и смешной, бодрый и лирический, активный и спокойный. Про время сегодняшнее и про время прошедшее. Про мою маму. И про меня.

Такое впечатление создается благодаря внимательной к тексту пьесы работе режиссера Андрея Горбатого и художника Виктории Просвирниной. На сцене создано многоплановое пространство. Действие включает несколько локусов, каждый из которых имеет совершенно особенную семантическую окраску. Авансцена (в точности с ремаркой Елены Исаевой) — пространство диалога актера со зрителем. Занавеска, разделяющая сцену на две части, по ходу спектакля то открыта, то закрыта — коллаж из старых фотографий, что создает дополнительную характеристику предложенных режиссером мизансцен, своего рода “разделяющее время”. В центре сцены на заднем плане экран, на который также проецируются снимки советской эпохи, сменяющие друг друга в зависимости от предмета диалога. Еще одна локация — “прореха” в занавеске, в которой также появляются герои, отделенные от основного действия конкретной сцены, своеобразная рамка для портрета. И, ко-

нечно, школьная парта. Отправная точка для главной героини Лены — не только найти “чего же хочу я” путем обращения к сочинительству и разговорам с мамой, но начать спектакль — исповедь своего взросления.

Этому “событию рассказывания” помогает умелое использование света и звука. Каждое “сочинение” превращается в уникальный маленький спектакль со своей собственной драматургией, создает свою собственную атмосферу. На сцене отсутствует бутафория. Но ты видишь, как оцепеневшая Рая стоит посреди минного поля и боится совершить движение, видишь проводки под ее ногами, и кажется, даже чувствуешь запах сырой земли. А когда Мама сообщает Гале по телефону, что “твой нажрался”, зритель точно знает: скорее всего, Галя сейчас на кухне — работает радио, пахнет чем-то жареным, а ее руки в муке. И поэтому ей совсем не хочется приезжать и забирать тело своего “гения с детским незамысленным взглядом”.

В актерских работах полностью сохранен мотив игры в куклы, заявленный в пьесе. Герои переодеваются, изменяясь на глазах. Перед нами карикатурные маски, в которых легко можно узнать свою соседку или учительницу. Они вызывают искренний смех зрительного зала. И искреннее сочувствие, когда эти герои-маски теряют любимых людей или заболевают. У каждого своя история — несмотря на то что в некоторых эпизодах постановщикам пришлось пожертвовать оригинальным текстом драматурга.

Единственный герой в пьесе, маску не меняющий, — Мама в исполнении Нонны Гришаевой. Сломан еще один зрительский стереотип: вместо клоунессы — актриса, вместо

¹ В этой части раздела публикуются главным образом рецензии на новые постановки пьес, опубликованных в разное время журналом “Современная драматургия”. (Ред.)

² № 3, 2003 г.

смеха — лиризм. Замечательная возможность выйти за рамки “медийного” восприятия актрисы и просто насладиться актерской игрой, которая, без сомнения, украшает данную постановку. При этом спектакль не превратился в бенефис популярной телезвезды: она ведет роль до изящества аккуратно, не стремясь заполнить собой целиком всю сцену и привлечь все внимание зала.

Важная особенность спектакля — монодраматическая форма литературного материала. Как отмечал в начале XX века Н. Евреинов, монодрама “являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия”. И здесь применен именно этот принцип воздействия на зрителя, который, включаясь в речь персонажа, получает возможность “зажить его (персонажа) жизнью”.

Герои постоянно взаимодействуют со зрителем — вплоть до телесного контакта. Учительница литературы раздает желающим в зале тетради и ручки и просит написать сочинение, далее собирает тетради, чтобы зачитать отрывки прозаических “творений”. Таким образом, зрительский текст включается в спектакль: смотрящий неожиданно для себя и окружающих становится действующим лицом.

Финальная сцена также соответствует монодраматической структуре пьесы и спектакля. Лена (Алина Сопова) и Мама (Нонна Гри-

шаева) на авансцене. Все маски сняты, игры закончились. Лена распустила волосы и сняла пионерский галстук, повзрослела. А мама осталась такой, как была. И этот сохранившийся образ молодой цветущей неунывающей женщины — бесконечная благодарность героини своей матери за ее мудрые советы, чувство юмора даже в самых непростых ситуациях, постоянную заботу, помощь в становлении личности.

Обращение Московского областного ТЮЗа к пьесе Елены Исаевой “Про мою маму и про меня” лишней раз показывает, что актуальная современная драматургия может и должна реализовываться на таких площадках. Результат такого выбора — тесный контакт зрителей и актеров, не просто транслирующий текст, но провоцирующий диалог со зрителем. И контакт двух эпох — ведь в зале сегодняшние дети и взрослые, для которых все события пьесы, вещи, смыслы — их собственное узнаваемое детство. Этот многоплановый контакт — лейтмотив пьесы об отношениях дочери и матери — формирует удивительно заряженный зал, единый в своих чувствах, и создает особое пространство самого театра. Такой ТЮЗ — не просто театр, в который приходят дети и подростки. Здесь, вне зависимости от возраста, каждый становится юным зрителем.

Анна-Мария Апостолова

Страхи мегаполиса

“Пустота” М. Черныша¹ в Центре им. Вс. Мейерхольда

Второй строкой варианта поиска после слова “пустота” Google предлагает сочетание “пустота в душе”. Четвертой — “пустота внутри”. “Википедия” вспоминает про нулевой указатель в информатике и пространство Вселенной — антипод материи в физике. Эта пустота, кажется, ближе всех к той, о которой размышляет в спектакле по пьесе Максима Черныша режиссер Лера Суркова — но притом, что Вселенной тут является “хомо мегаполикус”.

“Пустота” (другое название “Добби Бобби”) — одно из открытий “Любимовки” 2013 года. За названием, от которого можно ждать чего-то хипстерского про город и одиночество, скрывается пьеса, пытающаяся показать офисной драмой с соответствующим набором героев. Вот начальник Дима: он может в этом мире все, за полнотой жизни даже сходил на Эверест, но рад он только звонкам мамы.

Когда до Эвереста далеко, Дима может отправиться в забегаловку-тошнилровку на окраине и отвести туда своих приятелей — на экскурсию, за все той же полнотой жизни.

Вот Димин приятель Сева — у него четырехшка на Большой Якиманке, он разбирается в искусстве и верит в карму — ею объясняет даже то, что часто болеет. Вот Марина — пиар-директор компании, в которой за главного Дима. Марина знает тысячу способов провести презентацию, перелив красивые слова вроде эффективности и инноваций из пустого в порожнее, и тысячу и один способ запилить мужа-профессора Леню. Тот за полнотой жизни ходит на охоту и к любовнице Верке, которая не парится и живет, видимо, полнее всех остальных.

¹ № 1, 2014 г.

Вот Димина секретарша Света — она мечтает попасть в самый дорогой отель Ниццы, с шампанским и клубникой, но после работы оказывается в однушке в Алтуфьево с макаронами, которые приготовил ее пьющий сожитель Миша.

При этом пьеса Черныша — панорама непредсказуемых в своем развитии героев, только прикидывающихся типажам: провинциалка-секретарша, алкоголик-экспедитор, шикарный начальник, профессор... Все эти персонажи очевидно хорошо знакомы автору, до окончания Высших режиссерских и сценарных курсов работавшему в рекламе. Но выписанные подробно и нелинейно, герои выходят за рамки действий персонажей офисной драмы в ее традиционном понимании, оказываясь сложнее и противоречивее, чем можно было бы ожидать от офисного планктона. Например, секретарша тут думает о многомужестве — ее сил хватит и на пьющего сожителя, и на волшебника-друга начальника. А алкоголик Миша получает возможность сказать, что мужику сегодня и деться некуда, кроме как превращаться в бабу из офиса или стоять в пробке. И желать войны — как выхода из бесконечной жизненной пробки. Возможно именно поэтому несколько затянутая “Пустота” кажется многофигурным исследованием с попыткой поиска ответа на вечный вопрос о герое сегодняшнего дня.

Режиссер Лера Суркова, напротив, усилила типажность и довольно сильно изменила пьесу, превратив “Пустоту” в галерею узнаваемых персонажей и сделав свой спектакль неким средством групповой психотерапии для жителей большого города.

На сцене ЦИМа — слишком знакомые незнакомцы. Роскошная PR-директор Марина (Анна Котова-Дерябина) — с идеально убранными волосами и воротничком-удавкой. Ее муж, тихоня-профессор — в свитере с оленем. У секретарши Светы (Виталия Еньшина) — обтягивающее платье-мини, длинные серьги плюс хамоватость, разбавленная танковой стремительностью в голосе. Писатель Лева (Дмитрий Уросов), друг Светино начальника Димы, носит футболку с Путиным, у которого, однако, усы как у Лермонтова. А сам начальник Дима (Сергей Шевченко), во время подъема на Эверест видевший перед собой вместо красного комбинезона инструктора красное же мамино пальто, — так и не переросший желание доказывать свою крутость отличник и маменькин сынок в брутальной кожанке. Говорят эти персонажи будто подслушанными в офи-

сах вербатимами, которыми наполнена пьеса Черныша. На ощущение документальности работает не только “доковский” способ существования актеров (многие из которых хорошо известны зрителю театра, в котором “не играют”), но и смешение текста пьесы с реальными фразами участников спектакля. Лера Суркова признается: во время репетиций много рассуждали с актерами на тему пустоты, и в какой-то момент она просто включала диктофон. Так в спектакле появились фразы, которые нетрудно было бы обнаружить по тэгу “пустота” на просторах форумов: “Пустота — это степень координат, точка ноль”, “Ты работаешь, а после этого — пустота”, “Существуешь по траектории”. Эти фразы — своего рода прелюдия к спектаклю, которая начинается, пока зрители рассаживаются и выключают телефоны. Продолжают звучать размышления на тему пустоты и в момент, когда на заднике включаются проекции-картинки из серии “лучшие обои для вашего рабочего стола”. Картинки плывут на фоне оконной рамы, и получается своего рода “окно в окне”, в котором зрителю отведена роль подглядывающего и подслушивающего.

Впрочем, наблюдать за реконструкцией офисной жизни не получится. Усаженные художницей Екатериной Джагаровой за крупные, будто вынесенные из музея современные искусства алый стол и стулья, актеры даже кажутся меньше ростом. Уменьшая масштаб персонажей и иронизируя над ними с помощью деталей, Суркова вроде бы увеличивает дистанцию между ними, такими слишком узнаваемыми эгоистами, и нами, сидящими в зале. Но чем ближе к финалу, тем сильнее ощущение, что это тебя, а не вот этих директоров и секретарш поглощает пустота, маскирующаяся под страхи, хорошо знакомые жителю мегаполиса. Страх завести семью, страх настоящей близости, страх невозможности найти себя и оказаться нужным только на войне или на худой конец в пробке, где застряла экспедиционная машина, страх быть неглубоким и неправильным, заставляющий даже болеть по четкой инструкции, “отрабатывая карму”... От всех этих страхов мы любим прятаться там, что принято сегодня называть личным пространством. Но возведенное в абсолют, это пространство имеет свойство неконтролируемо расширяться и оказываться бесконечным пробелом, противоположностью материи — той самой пустотой, заложниками которой и оказываются герои спектакля Леры Сурковой.

Елена Смородинова

Разрушенные мечты

*“Молоток” П. Павлова¹ и “Дурочка и зэк”
В. Лидского в “Школе современной пьесы”*

Театр “Школа современной пьесы”, оправдывая свое название, показал две новые пьесы российских авторов в постановке молодых режиссеров — выпускников ГИТИСа. Обе пьесы, ставшие лауреатами драматургического конкурса “Действующие лица”, написаны на злободневные криминальные темы: такие сюжеты обычно обрабатывались в текстах “новой драмы”.

Однако в сочинениях П. Павлова и В. Лидского нет ни чрезмерной ненормативной лексики, ни навязчивого внимания к насилию. Если это и “новая драма”, то скорее “новая драма-light”. Заметим, что в обеих пьесах ощущаются отголоски известных новодрамовских произведений, таких как, например, “Наташина мечта” Я. Пулинович, “Где-то и около” А. Яблонской и даже гораздо более ранней “Персидской сирени” Н. Коляды.

“Молоток” был поставлен режиссером Павлом Макаровым сначала на его родине — во Владивостоке, в Дальневосточной академии искусств. Спектакль оказался живым и удачным, и режиссеру было предложено осуществить постановку и на столичной сцене.

Из небольшого монолога, который можно прочесть за четверть часа, постановщики сделали почти полуторачасовой спектакль с семью действующими лицами, обильными музыкальными и визуальными эффектами и своеобразным пространственным решением (художник Татьяна Анастасова).

Спектакль имеет подзаголовок “Следственный эксперимент в одном действии”, и уже в фойе зрителей встречает обстановка места преступления. Это спортивная раздевалка со шкафчиками, разбросанными по полу кроссовками и очерченным мелом на полу контуром тела жертвы.

В зрительном зале зрительские места расположены буквой “п” вокруг площадки, наподобие боксерского ринга огороженной канатами. За площадкой — небольшая, в шесть-семь рядов, трибуна. Площадка расчерчена на беговые дорожки кирпичного цвета. Ведь главный герой, шестнадцатилетний паренек по кличке Жендос (Иван Василевский) — активный спортсмен, грезящий о мировом рекорде в беге на сто метров. Именно с кадров рекордного (9,58 секунды) забега Усейна Болта 16 августа 2009 года в Берлине, проецируемых на два телеэкрана и на трибуну, и начинается спектакль. Сразу после этого показываются кадры из фойе (раздевалки), где начинается следственный эксперимент и Жендос обещает рассказать всю правду о том, что привело его к убийству молотком товарища по спортивной

секции.

И. Василевский с наивным выражением простодушного лица рассказывает, как он рос в не очень благополучной семье с простыми родителями, которые тут же материализуются на сцене. Отец (Алексей Гнилицкий) — типичный работяга-выпивоха, мечтающий о карьере юриста для сына. Мамаша (Джюльетта Геринг) при первом появлении запикивает под затрапезную одежду “толщинки”. Такое обнажение приема должно, видимо, продемонстрировать, что женщина эта замучена бытом и не заботится о своей фигуре и внешности. Герою хочется вырваться из этого мира, и обнаружив в себе способности к бегу, он хочет стать великим спринтером и побить рекорд У. Болта. Его цель — фантастические 8,88 секунды, которые могут только сниться знаменитому ямайцу. Однако действительность сильно отличается от мечты. К пятнадцати годам Жендос выполняет лишь норму третьего юношеского разряда и только подбирается ко второму юношескому с результатом тринадцать с половиной секунд. А ведь Усейн Болт в этом возрасте уже пробегал стометровку за одиннадцать. Разница огромная, но объяснимая, если заметить, что Жендос и его товарищи не выглядят профессионалами спорта и даже тренируются не в легкоатлетических шиповках, в которых положено бежать стометровку, а в обычных кроссовках.

Результаты даются герою с трудом, и олицетворением этих препятствий становятся расставленные волей постановщиков на беговых дорожках барьеры.

К тому же появляется соперник — Иго-

¹ № 2, 2012 г.

рек по прозвищу Тюлень (Александр Цой), генеральский сын, “золотой мальчик”, которому все дается без всяких усилий с его стороны. Он играючи побивает все результаты Жендоса. А когда главный герой влюбляется в “девушку-мечту” (Даниэлла Селицка), выясняется, что и она принадлежит ненавистному сопернику. К тому же Игорек все время бездумно подкалывает бедного приятеля, что выглядит откровенной издевкой. И вот горестный финал: герой молотком пробивает своему врагу голову и для пушего эффекта прибивает гвоздем к полу.

Режиссер П. Макаров показал незаурядную изобретательность в выстраивании сценических эффектов, которые в значительной мере оживляют довольно-таки скучный для воплощения полноценных характеров текст. Так, эпизоды с “девушкой-мечтой” с помощью видеоряда представлены как яркие фантазии героя. Роль тренера (Евгений Козлов) решена в буффонадном ключе: он травмирован и приплясывает на сцене с загипсованной ногой. А. Цой сумел вдохнуть жизнь в небольшого объема роль Игорька: получился образ способного и неглупого, но удивительно легкомысленного молодца, который слишком далеко зашел в пренебрежении к другим. Возможно, эта роль благодаря актерскому воплощению стала самой драматичной в спектакле.

Хочется подчеркнуть, что ситуация, описанная в спектакле, вполне вероятна в окружающей нас жизни и подобные случаи то и дело происходят в каких-то населенных пунктах. Разумеется, такие явления заслуживают исследования посредством литературы и театра, но осталось ощущение, что все же для этого спектакля было маловато драматургической основы, и то, что он вырос из текста в половину печатного листа, в конце концов сказывается на результате: эта работа выглядит эскизом, перспективной заявкой на более содержательное художественное воплощение трагических ситуаций, вызванных завистью, а также противоречием между убожеством обывательской жизни, с одной стороны, и недостижимой мечтой — с другой.

Более или менее вероятной в реальной жизни является и ситуация, описанная в пьесе В. Лидского “Дурочка и эк”, поставленной Викторией Печерниковой. Мало ли случаев, когда жулики проникают в жилища беспомощных пенсионеров, обделенных разумом инвалидов, завладевают их средствами, порой значительными, обчищают квартиры.

Вот и только что освободившийся из мест

не столь отдаленных Зэк (Иван Мамонов) таким образом попадает в квартиру, где одиноко живет женщина, условно называемая Дурочкой (Татьяна Циренина): когда-то она попала в страшную автокатастрофу, в которой потеряла не только родителей, но и разум из-за черепно-мозговой травмы. О том, что семья была интеллигентной, а сама героиня училась в университете, говорит обстановка (художник Ася Скорик): стеллажи с многочисленными собраниями сочинений писателей и философов: такие принято было собирать в семидесятые годы (в восьмидесятые их было уже не купить, хорошие книги доставались лишь по блату или на макулатурные талоны); популярный портрет Есенина с трубкой в зубах. Теперь же героиня работает санитаркой в поликлинике за нищенскую зарплату.

Пьеса В. Лидского написана довольно обстоятельно, и в воплощении актеров с первых диалогов возникают выпуклые, убедительные характеры доверчивой и нежной хозяйки квартиры и ее гостя — вора-рецидивиста.

Зэк поэтапно завладевает душой Дурочки: сначала пытается на улице украсть у нее мобильный телефон и кошелек с деньгами. Потом ему приходит на ум идея воспользоваться ее слабостью и, напросившись к ней домой, пожить чем-то более существенным. Поэтому он возвращает и телефон, и кошелек. Когда Дурочка, накормив его, готова из жалости отдать еще и полторы тысячи рублей, Зэк убеждается, что хозяйка беспомощна, более того — слабоумна. Тогда он решает переночевать у нее, а потом обчистить квартиру.

В течение вечера, что пара проводит вместе, герой показывает себя фантазером похлеще Мюнхгаузена и Хлестакова вместе взятых: он и космонавт, общающийся с инопланетянами, и разведчик, организатор покушения на Гитлера, и лауреат Нобелевской премии, и потенциальный президент города Пальма-де-Мальорка, и даже перенесший пластическую операцию Владимир Высоцкий. Несмотря на явный гротеск, поведение героя не совсем неправдоподобно: в жизни встречаются подобные психопатологические фантазеры. Другое дело, что поначалу непонятно, почему Дурочка, у которой все же остались крохи и интеллекта (помнит “Войну и мир”, Сахарова и Солженицына, песни В. Высоцкого, смотрит сериалы, слышала про компьютеры, Интернет, инопланетян и т.д.), и здравого смысла (умеет готовить, рассчитывать деньги до зарплаты, знает, как про-

ехать в библиотеку и почему библиотека закрылась, представляет себе, что такое любовь), могла всему этому безоговорочно поверить. Впрочем, это можно принять, если допустить, что после аварии героиня частично впала в глубокое детство. Отсюда и забавные речевые ошибки (“жареновая рыба”, “нечестных людей”) в говоре бывшей студентки философского факультета.

Так или иначе, вполне охмутив бедную женщину, Зэк делает ей предложение и даже получает согласие — Дурочка одурманена любовью. Впрочем, ее избранник способен вызвать симпатию и сочувствие и у зрителей: персонаж вовсе не выглядит жестоким и циничным отморожком, а скорее светится внутренней добротой и даже простодушием.

Образ Зэка обогащен воспоминаниями безрадостного детства, когда он был обделен и мороженым, и игрушками. Возможно, этими воспоминаниями отчасти оправдывается неожидан-

ный поворот в поведении героя: уже покинув гостеприимную квартиру, прихватив кошелек с деньгами и столовое серебро, Зэк все же возвращается к уюту и домашнему теплу в жилище Дурочки и готов уже не ради забавы, а для собственного счастья жениться на своей бесхитростной жертве. Однако тут его поджидает суровая реальность в образе абсолютно нормальной Тети (Елена Санаева), опекуны Дурочки, которая быстро ориентируется в ситуации и вызывает милицию. Мечты и Дурочки, и в конечном счете и Зэка заканчиваются крахом...

Спектакль, однако, завершается на оптимистической ноте: выйдя из-за уже опущенного занавеса, два главных персонажа дуэтом поют жизнеутверждающую песню И. Крутого и Л. Фадеева (Генделя) “Пальма-де-Мальорка”, и такая концовка все же оставляет надежду — если не героям спектакля, то хотя бы зрителям.

Ильдар Сафуанов

Рождение режиссера

*“Инна” А. Слаповского и “Костик” М. Огневой¹
в московском творческом центре “Театральный особнякЪ”*

Пьеса и драматург рождаются в театре, проверкой на сцене. Хочется, чтобы и режиссер родился, создавая спектакль по современной пьесе. Алексей Васюков доказал свое право быть режиссером, поставив эти два произведения — опытного и молодого авторов. Васюков и прежде пробовал себя в режиссуре. Но именно эти работы показали, что складывается режиссер — вдумчивый, со своим твердым и ясным почерком. И не случайно, наверное, что оба спектакля (как и пьесы) названы именами главных героев: сложилась своеобразная диалогия о судьбах и жизни современных молодых людей.

Мятеж не может кончиться удачей...

Пьесе “Инна” Алексей Слаповский с год назад вместе с молодыми актерами и студентами представлял в виде читки именно тут, в “Особняке”, в программе “Театра читок” Льва Яковлева. Сюжет таков: в тюремную камеру помещают совсем еще юную студентку-гуманитария: она получила срок за участие в акции протеста сродни той, что совершили “Pussy Riot”. Земля слухом полнится, тюрьма тоже, так что от надзирательницы женщины-зэчки примерно знают, кого и за что им добавляют в сокамерницы. Инна чужда им всем и классово-социально, и по своему воспитанию, и по национальной принадлежности (она еврейка), и по убеждениям. Она твердо уверена, что человека нельзя унижать, что он всегда должен

иметь возможность сказать правду и стоять до конца в защите своих взглядов. И достоинство — неотъемлемая, ненарушимая основа его самоощущения и душевного строя. Сперва и староста камеры и прочие зэчки относятся к Инне терпимо; несмотря на неизбежное “искрение”, возникают и душевность, и доверие, и даже что-то вроде дружбы. Но принудительный труд с постоянным завышением норм, наказаниями и штрафами превращает зэчек почти в рабов — это унижительно! Так считает Инна и подбивает сокамерниц на протест. Надзирательница, пообещав им какие-то послабления, телевизор в камеру, велит сокамерницам проучить строптивницу. И, сами не желая того,

¹ № 1, 2014 г.

они забивают Инну до смерти...

Один против всех за правду... Смертию смерть поправ... Вечный и беспроегрешный сюжет. Но у Слаповского он получился несколько заземленным, в чем-то вторичным, хотя и актуальным. И даже вроде бы дающим намек на надежду.

Наверное, Алексея Васюкова в какой-то мере напрягло и это, и, может быть, еще более то, что фабула катит по накатанной колее, шаг влево или шаг вправо невозможен и финал предсказуем. Васюков на остром конкретном материале сделал спектакль о тщете и суете жизни вообще. Актрисы, студентки-пятикурсницы (это их дипломный спектакль в Ярославском театральном институте на курсе, которым руководит худрук “Обошняка” Леонид Краснов), одеты очень просто. Скупой свет, почти черно-белое тональное решение. Обстановки никакой. Только вдоль стен койки с подушками, сбоку столик с лампой и в центре серые кубы. Бытовые интонации только в речи персонажей. Но весь строй спектакля — почти абстрактная символистская притча.

Постановщик опускает в тексте пьесы ряд бытовых подробностей и убирает всю конкретику, обозначающую, что именно изготавливают заключенные. В спектакле они просто переставляют с четко фиксированным стуком, в определенном ритме кубы. По

кругу. Труд как бессмысленное монотонное занятие. И монологи зэчек о себе, и их ответы на вопросы невидимого следователя — монотонная речь, лицо под лампой, взгляд в пустоту — не столько раскрывают их судьбы и объясняют поступки (как в пьесе), сколько подчеркивают круговорот монотонности жизни (так сделано режиссерски, и этот настрой и смысл спектакля точно доносят молодые актрисы Василиса Болонникова, Александра Новосильцева, Любовь Калинина, Дарья Абраменкова, Ольга Васильева, Марина Жукова). Рассказывая о себе, зэчки лгут. Но и эта ложь, и преступления сокамерниц, и протесты Инны — все это в спектакле бунт против житейской монотонности. Именно она убивает нас, именно в ней самое большое покушение на достоинство человека. И надзирательница (Патрисия Андреева) не зверь, но монолитом стоит на страже неизменности сущего порядка. Сцену наказания Инны (сдержанно и точно сыгранной Галиной Попко) режиссер ставит так: ей делают “темную” — как в детском лагере отдыха, бьют подушками. Инна умирает не от побоев, а от несправедливости унижения. И нестерпимость унижения в том, что протест не имеет смысла и результата — ибо это бунт против самих основ жизни... По замаху спектакль получился выше и философичнее пьесы, но намного пессимистичнее.

У каждого свой путь к покою...

Пьеса “Костик” Марии Огневой — финалист фестиваля “Любимовка” и лауреат Волошинского конкурса. Два персонажа — девушка Алена, на взлете счастья утратившая юного возлюбленного Костика, и Светлана Викторовна, мама этого Костика. События сразу летят в карьер: мама явилась к Алене в дом, чтобы выяснить, куда и как пропал ее сын, и, ругаясь, сдруживаясь, опять ссорясь и вновь мирясь, юная и взрослая женщины, подруга и мать персонажа (о котором много говорят, из-за которого сыр-бор, но который так и не появится перед нами), они доискиваются правды и пытаются заставить “ответственных людей” и “компетентные органы” выполнить свой долг, найти пропавшего и, если надо, раскрыть и покарать преступление. “Жена” и “свекровь” в этих поисках и этой борьбе становятся подругами.

Пьеса “Костик” — череда сцен. Споры, поиски, общение с чиновниками, с прессой. Поток жизни. Будто бы не имеющий смысла: расходуются сбережения, чиновники равнодушны, телевизионщики шакалят, женщины

идут по второму кругу, по третьему... бег на месте.

Постановщик Алексей Васюков (он же автор светового и звукового решения) и художник Варвара Лотова обошлись минимумом: два серых параллелепипеда, стол, стул. Черные стены — знак незнания, ужаса и бессмысленности, в которую попали героини. То порознь, то вместе замирают, упершись взглядом в черную стену — мрак, тупик. Общение с другими — речь и взгляды обращены поверх наших голов, никто не появляется перед нами, кроме самих героинь: они взывают к пустоте. Ведь Алена говорит матери Костика: мы никому не нужны. Особенно в нашем горе... Режиссер просто и точно раскрывают внутреннее состояние женщин: иногда они описывают вокруг сцены симметричные круги — они ищут выход. Иногда движение несимметрично и идет в разные стороны — метания у каждой проходят по-своему. Вся эта череда то статичных, то бурных сцен раскрывает нам не сюжет поисков, а суть истории — выяснение взаимоотношений между женщи-

нами. В пьесе взят типичный сюжет: мезальянс. Девочке-сироте, детдомовке, “из низов”, достался мальчик из богатой и приличной семьи. Конфликт гарантирован. Но предмет конфликта исчез! Женщинам надо опереться на что-то в своем горе. Поиск правды объединяет их, заставляет взглянуться друг в друга. Молодая актриса Екатерина Жоглева в роли Алены и опытная Валерия Приходченко (мать Костика) на нюансах, без нажима показывают, как постепенно, мелкими шажками идут их героини к сближению. Они все равно чужды во многом, но не чужие друг другу. И когда они обе понимают это, Алена находит тело Костика, зарытое в парке. Актриса просто обрисовывает мелом силуэт на полу и говорит о том, что ничего не расскажет о находке матери Костика. Пусть надежда поддерживает мать — правду будет знать только Алена. Может, Костик и не стоил всех этих мучений. Но женщины смогут остаться вместе.

Сюжет заканчивается “благополучно”.

Обе женщины обретают смысл жизни. Обе находят опору друг в друге; вместе они — семья, “дом”. Пусть смысл существования мать Костика видит в мираже, в мороке, в попытке узнать и найти то, чего нет и не будет, но она находит силы жить и поддерживать Алену. Алена знает правду, но будет поддерживать заблуждение Светланы Викторовны — потому что тогда у самой Алены есть семья, старшая подруга и почти мать, потому что тогда Светлана Викторовна обретает силы жить. И потому что только так может преодолеть одиночество и наполнить свою жизнь смыслом Алена. Бывает так в жизни, что о чем-то надо промолчать. Пусть это ужасно — но тогда жизнь идет дальше и в итоге оказывается более человеческой, чем кажется. Парадоксальный финал в пьесе. И в спектакле. В чем-то не совсем праведный. Но странным образом утешающий и обнадеживающий.

Валерий Бегунов

Война без войны

“Пожалел дурак дурочку” (“Жульета”) С. Руббе в театре “АпАрте”

Сергей Руббе живет в Германии. Эта его пьеса стала победителем международного конкурса драматургии “Баденвайлер-2010” (для авторов, живущих за пределами России и пишущих на русском языке); опубликована в нашем журнале¹, поставлена в нескольких театрах России и Европы.

Что может нести в мир бродячий фокусник, который желает обратить свое умение в деньги? Профессия должна кормить! Особенно если ты предлагаешь людям праздник. Однако главный герой этой истории сам все время попадает в передраги, несколько нечист на руку... и его след — череда неприятностей, причиняемых окружающим.

Сергей Руббе построил “Жульету” на извечном сюжете: перипетии судьбы человека “перекати-поле”. Его несет по миру и по жизни; может, изначально, он сделал не тот выбор... может, виноваты близкие, предавшие и подставившие... но он не очень-то и горюет, этот бывший цирковой гимнаст на першах, работавший “верхним”, разбившийся, брошенный женой, ныне бродячий фокусник Рахманов. Смыслов он не ищет. Ловит за хвост удачу. Может прикарманить случайно попавшие под руку деньги. А то и стибрить что-нибудь у зрителей по ходу фокусов. А сюжет начинается так: после попойки, без денег

и совсем никакой, в пансионате заштатного городишка Рахманов просыпается в одной комнате с местным художником. Тот собирается вернуться в свой городок. Рахманов решает дать в том городке представление для поправки финансов. А уборщица навязывает ему полоумную родственницу Жульету — всего лишь завезти ее к сестре, это по пути.

Сценограф А. Петров ставит на авансцене полукруглые стильные диваны-кресла, пару столиков, сбоку пристраивает угол по контрасту обшарпанного дощатого забора с калиткой. А в центре и чуть в глубине располагает полукруглую площадку, задерживаемую сиреневым занавесом. Там прячутся и оттуда выскакивают персонажи. Это закулисье житейское и закулисье сцены или арены. И это сама же сцена, на которой Рахманов дает представление. И вообще все эпизоды спектакля, все перипетии становятся своеобразными выходами-выступле-

¹ № 2, 2010 г.

ниями каждого из персонажей со своими “номераами” — своей судьбой, своей историей, столкновениями с другими людьми.

Собственно, пьеса провоцирует к этому. Она сложена как поток случайных событий, отдельных сценок, после каждой из которых наступает поворот — порой забавный, но чаще катастрофический — в судьбах героев.

Сестры Жюльеты на месте нет — давно продала дом и уехала с мужем; Рахманов скандалит с новыми хозяевами... Куда девать девчонку? Он предлагает ей выйти ассистенткой в его представлении в местном клубе — и она заваливает ему программу. Появляются посылы от местного авторитета и заявляют, будто фокусник украл чей-то кошелек; его бьют, выворачивают руку. А одинокая директриса этого клуба вдруг берет его к себе в “приймаки” — пожалела “дурака”, как он перед тем пожалел дурочку Жюльету. Но он и от директрисы уходит: ему не сидится, он бродяга. Все, кто “западает” на него, обречены на расставание. А Жюльета его упорно дожидается! В итоге она и Рахманов попадают в мастерскую давешнего художника. Тот страдает по ушедшей жене-изменщице и готов все простить, ибо жить без нее не может. Фокусник поит художника, тот хочет выброситься в окно — чтобы ему помешать, Рахманов затевает драку и нечаянно его убивает: художник “получил, что хотел”. После этого Рахманов срочно продает свой автомобиль и на эти деньги помещает Жюльету в психиатрическую лечебницу и бросает ее там. А она обещает ждать его вечно, даже если он никогда не придет.

Постановщик Иван Сигорских смешал стилистику истории. От трагифарса он уходит в чуть ироническую мелодраму о жажде согревающего успеха. Честно говоря, эпизоды пьесы по манере написания и стилистике несколько отдают вторичностью: тут слышатся отзвуки и “Провинциальных анекдотов” Вампилова, и “Калины красной” Шукшина, и много другого. Эпизоды с бандюками и директрисой клуба несколько картинны и литературны, даже киношны — что-то есть от фильмов Феллини. Все эти сценки-знаки толкают к псевдонатурализму подчеркнутой жанровости и характерности (а кое-где есть просто нестыковки и авторская небреж-

ность). Но можно увидеть здесь и путь к социальной сатире и пародийности. Но сюжет остается манковым в любом случае — смысл житейской траектории таких вот людей “перекати-поле”, этих харизматичных бродяг, которые от всех ждут участия, но никогда не зажигаются близостью с другой душой. Могут ли они переродиться, останавливает ли их когда-нибудь совесть?

Постановщик этим сюжетом, понятно, пленился и все же сменил трагедийный тон на лирико-мелодраматический. Рахманов дает представление и вдруг начинает долгий (не совсем естественный в ходе выступления) рассказ о своих переживаниях. Этот монолог прерывается арестом фокусника. “Голос из пространства” на световой перебивке сообщает нам, что Рахманов был осужден, но быстро вышел по УДО. А Жюльета исчезла из клиники. Так заканчивается история у автора.

Но в спектакле это только переход к финалу. Режиссер ставит еще один эпизод: еще один концерт фокусника. Вместе с ассистенткой — Жюльетой в “концертном” платье. И все фокусы с блеском удаются под аплодисменты нас, зрителей. Раскрывается занавес на мини-сценке — а там все персонажи этой истории с восторженными глазами тоже аплодируют “дураку и дурочке”. Собственно, и весь спектакль поставлен как своеобразный концерт. Да, Сергей Карякин (Рахманов), Ксения Монсор (Жюльета), Максим Михалев (художник), да и все прочие актеры психологически точны и достоверны, играют сдержанно, лишь чуть-чуть кое-где иронизируя. Но пробуждение после попойки, мытье Жюльетой полов, стычка с бандюками, общение с домашними сестры или врачом в клинике, драка с художником поставлены то как эстрадные миниатюры, то как танцевальные экзерсисы (хореограф Н. Люшненко). И очень качественно сделаны фокусы (постановщик М. Цителашвили). Словом, страдания порой вознаграждаются праздником!

Правда, “за кадром” остался четко обрисованный автором логически неукоснительный и разрушительный путь бродяги-эгоцентрика к убийству. Но это осталось как бы побочным сюжетом удачного сценического представления.

Валерий Москвитин

Поэм Шекспира

“Титий Безупречный” по пьесе М. Курочкина¹ в Музыкальном театре им. Бориса Покровского

Премьера оперы “Титий Безупречный” состоялась в апреле и вызвала неоднозначные отзывы. Музыкальным критикам не хватило музыки, их покорила литературоцентричность зрелища. Драматические сетовали на то, что блестящий и остроумный текст недостаточно слышен. За полгода опера, кажется, эволюционировала. В ней ясно читается вышедшая на первый план трагичность.

Пьеса Максима Курочкина, классика новой драмы, была написана в 2008 году и получила в 2010-м главный приз тогда еще существовавшего фестиваля “Новая драма”. Ее тут же поставил в петербургском ТЮЗе пропагандист современных текстов, тонко чувствующий их природу режиссер Борис Павлович. Постановка вышла не совсем удачной. Трудно было справиться с ироничной и в то же время с серьезным подтекстом пьесой Курочкина. Владимир Мирзоев почувствовал, что пьеса нуждается в музыке, в превращении в оперу, при этом написанное им либретто просто чуть сократило текст, никак не лишив его художественных достоинств. Музыка по замыслу режиссера должна была придать пьесе дополнительную структурированность и ограниченность во времени. Жестко поставленные рамки должны были помочь “раскрыть” пьесу.

Театр Бориса Покровского, инициировавший создание оперы по “Титию”, имеет традицию работы с современной академической музыкой. Композитором стал Александр Маноцков. У Александра большой опыт работы с драматическим театром. Он писал музыку для постановок многих известных режиссеров-экспериментаторов, в том числе Дмитрия Крымова, Андрея Могучего, Кирилла Серебренникова. В частности, в серебренниковских “Мертвых душах” выступает полноценным соавтором режиссера. Лирические отступления от автора превращены композитором в красивейшие зонги, придавшие особую атмосферу всей постановке. В драматическом же театре у Маноцкова идет опера “Гвидон” в ШДИ по абсурдистской поэзии Хармса, которая раскрылась с совершенно новой, радостной стороны природного, естественного человека, открытого миру. Так что опыт работы с серьезной литературой и современным театром у Маноцкова немалый.

“Титий Безупречный” писался в 2008 году для конкурса пьес двух британских театров — Шекспировского королевского и “Ройял Корт”, пропагандирующего современную пье-

су и совершенно новые подходы к работе. Условием было обязательное наличие в новой пьесе шекспировских аллюзий. Для Курочкина это стало поводом к написанию философского произведения на тему смысла искусства. Потому что помимо бросающегося сразу в глаза смешения жанров — политической сатиры, утопии, космической киноэпопеи, комикса — сердцевину этой пьесы составляет мысль, что в самые последние времена для человечества надеждой и опорой остается искусство.

Действие происходит в далеком будущем. Человечество покорило все доступные ему планеты, но так и не вышло за пределы Солнечной системы, в мире царит ненасильственное единство, введена тотальная слежка, любовницы узаконены в виде нерегулярных жен, но борьба за власть интересует людей точно так же, как и во времена Шекспира. Потому покорение Вселенной больше напоминает имперское завоевание с уничтожением на ходу всего опасного — в данном случае, появляющихся новых форм жизни. Считается, что они угрожают человечеству. Поэтому главным становится Капитан, много лет выжигавший мыслящих белок и прочих существ, идеально субординированный и дисциплинированный, но оказавшийся способным выругаться в состоянии анабиоза. Неизвестная ему самому дерзкая внутренняя жизнь, подсознательно роящаяся в нем, делает его кандидатом на роль спасителя человечества. Теперь его задание — читать комиксы и ходить в театр, чтобы постичь внутренние смыслы сохранившихся произведений и через вскрытую тайну вывести человечество из экзистенциального тупика.

В театре Капитан смотрит переделанную до неузнаваемости пьесу Шекспира “Тит Андроник”. Она же одновременно является “новой драмой”, “галиматьей”, в которой “ничего невозможно понять”. Первая пьеса Шекспира, которую почти никто не знает,

¹ № 1, 2009 г.

будто бы, как первая пьеса Чехова, должна заключать в себе весь его будущий мир, который до сих пор питает мировую культуру. Впрочем, истина как будто бы проста: речь идет о семейных ценностях. Только твоя семья сможет прокормить и спасти тебя в тяжелые времена, а не верность долгу и ценностям. Впрочем, этот вывод никак не озвучивается ни Капитаном, ни драматургом. Только Капитан неожиданно предлагает своей жене пообедать вдвоем.

В пьесе театра будущего главный герой Титий Безупречный — военачальник и гражданин — отказывается от абсолютной власти, жертвует двадцатью пятью сыновьями ради честного имени, видит гибель собственной жены и умирает от голода в компании некоего Сгустка, потому что в электронном мире, пусть и в виде особой милости дарования частной жизни, отключенный от системы гражданин становится невидимым и ни на что не может повлиять, даже на открывание двери собственного дома.

Мир будущего представлен на сцене театра Покровского современно. Это мир очень упрощенный, мир без искусства, без рефлексии, без глубины. Ему соответствует музыкальный минимализм, шумы, речитативы. На сцене — серые постиндустриальные тона. Химеры с Собора Парижской Богоматери, воплощающие Добро и Зло, но выглядящие примерно так, как остатки былой великой архитектуры среди вновь выросших лесов в фильмах о будущем после катастрофы. Ощущение, что герои не имеют к скульптурам никакого отношения, не знают об их существовании. В глубине сцены — огромная темная золотая фигура, напоминающая Будду. Во втором действии, когда Титий оказывается дома среди семьи, она раскроется и мы увидим, что на месте сердца находится статуя Наполеона, а на месте головы — зеркало (художник Алексей Лисянский). Таков символический образ великого Тития, непроницаемого снаружи и довольно просто устроенного внутри.

Театр будущего, который составляет основную часть оперы, поразительно архаичен. Это античный театр о смертном, ослепленном богами, о человеке, терзаемом Роком. Так осмыслены Курочкиным тридцать четыре труппа шекспировской пьесы (а также три отрубленные руки и один отрезанный язык). Молодой Шекспир написал трагедию, буквально залитую кровью. Кровь, трупы и убийства стали у него материальным выражением подлинного трагизма. Костюмы героев (Нина Васенина) — смесь античных тог

и восточных кимоно с налетом футуристических фильмов начала XX века. Конструктивистский ретрофутуризм, оглядывающийся на “Аэлику” Якова Протазанова и на великий театр той поры, в частности Алису Кононен и ее Федру. В спектакле Таирова тоже были античность и мифологическая трагедия, спроецированная в будущее, и ощущение истинно трагического для России времени.

Мирзоев вводит в спектакль античный хор, и пусть это всего три человека, попеременно исполняющие то роль пророков, пришедших поздравить нового Генерального космического Бюрократа, то двадцать пять сыновей Тития, то Сгусток, присутствие хора в спектакле маркировано. Ведь именно хор в античном театре обладал всеведением, давал советы героям, ужасался их поступкам. Хор, в отличие от героя, все понимает. А понять смысл — новое задание Капитана.

Артисты поразительно четко пропевают сложный текст. Не остается невнятным ни одно слово. Они блестяще справляются и с драматической частью своих ролей. Для каждого режиссером придумано четкое амплуа. Жена нового правителя Субурбия Перл (Екатерина Ферзба) — восточная соблазнительница, это подчеркнуто и музыкой, и костюмами с восточными мотивами. Сам Субурбий (Борислав Молчанов) — хитрый восточный бюрократ-пустышка. Серый невнятный костюм не делает его ярче. Не выделяют интриги и убийства. Титий — храбрый воин-самурай, суровый и резкий. Воинственный макияж в красных тонах и кимоно подчеркивают его суровость и внутреннюю его окаменелость. Его жена Порк (Екатерина Большакова) — домашняя курочка, ее кудряшки, ее пухлость саркастически контрастирует с жертвенным характером ее роли. Уже много лет муж держит ее за шута, а она готовит свинину и ухаживает за детьми. Ее выходы идут под нарочито цирковую музыку с элементами ретро. Порк становится жертвой, жирной свиньей, которую не пожалеют к обеду. Подлый Субурбий, задумавший убить Тития, душит руками своего приспешника его жену, и стерпевший гибель двадцати пяти сыновей повелитель галактик не выдерживает и уничтожает убийцу.

Герои искаженной шекспировской пьесы в опере Маноцкова погружены в пространство трагедии. Им даны запоминающиеся арии, яркие эмоции, никаких шумов — настоящая музыка, хор и оркестр. Через двойное искривляющее зеркало (раму пьесы будущего с Капитаном, пьесу-пародию на шек-

спировскую пьесу и одновременно новизну этой оригинальной пьесы) вдруг всерьез оживает трагедия. И это самое интересное и ценное событие во всем этом проекте написания современной оперы по современной пьесе. Старинная опера как место подлинных эмоций, сострадания пусть и очень условным мифологическим героям возрождается.

Порк, которой приказано выполнять шутовские обязанности, насмехается над своим сыном, вырвавшим себе глаза подобно Эдипу. Она предлагает ему посыпать раны солью. Верная жена видит, как Титий убивает ее самого младшего сына. Ее короткая и прекрасная ария становится по-настоящему трагическим эпизодом спектакля.

В финале, когда вставная пьеса формально

заканчивается, и мы оказываемся в пространстве пьесы о Капитане, музыкально “пьеса в пьесе” не завершается. Герои пьесы, находящиеся вне театра, присоединяются к театру, к только что увиденной пьесе. Вымысел входит в их кровь, и они возвращаются в мир измененными, обогащенными новым эмоциональным, нереалистическим знанием, которое не выразить словами. Капитан ассоциирует себя с героем пьесы Титием, его мир стал более сложным, а значит, вариант развития жизни как в пьесе для этого будущего уже не пройдет. Как у Люка Бессона, таинственным элементом, не дающим миру погибнуть, называется Любовь.

Татьяна Купченко

...в Санкт-Петербурге и Уфе¹

Take it easy. Расслабься. Orom Şaved

“Беруши”² в Малом драматическом театре — Театре Европы

Эта пьеса молодого московского драматурга Олжаса Жанайдарова в 2011 году получила Гран При международного конкурса современной драматургии “Свободный театр”, а затем была удостоена первой премии международного конкурса драматургов “Евразия”. Осенью 2012 года ее отобрали для Фестиваля современной национальной драматургии, прозы и поэзии Малого драматического театра — Театра Европы “Мы и Они = Мы”. Фестиваль проходил целый год, с ноября по ноябрь: раз в два месяца молодые режиссеры выпускали на Малой сцене театра новые этюды, которые под финал были представлены друг за другом уже на сцене основной и сопровождались обсуждениями с участием зрителей, авторов, создателей и экспертов.

“Беруши” были показаны в веренище еще семи работ: “Очищение” финской писательницы эстонского происхождения Софи Оксанен, “Женщина и война” по мемуарам венгерки Алэн Польц, “Темный лес” польского драматурга Анджея Стасюка, “Человеческий фактор” по повести бельгийца Франсуа Эмманюэля, “Наш класс” польского автора Тадеуша Слободзянека, “Русский и литература” прозаика, драматурга, публициста Максима Осипова и “Дитя Европы” (поэтический поскриптум).

Самоценный, богатый на параллели текст Жанайдарова (например, заметна перекличка с библейской историей Каина и Авеля) за счет содержательного соседства зазвучал масштабнее. Своей задачей организаторы во главе с художественным руководителем Львом Доди-

ным видели знакомство Петербурга с образцами современной драматургии, прозы и поэзии, объединенными общей темой. Несмотря на то, что в большинстве текстов было прямое обращение к историческим событиям и их отголоскам в дне сегодняшнем, в фокусе оставался человек как таковой с присущими ему чувствами единственности и общности. Схожие проблемы настоящего подтверждали созвучность проблем прошлого, и наоборот. В итоге от обсуждения конкретных фактов театр вышел к этическим и экзистенциальным вопросам. Чтобы подчеркнуть и общий тон, и этюдный характер всех постановок сценарграф Евгений Никифоров сочинил единое, условное пространство из серых дощатых стен и глухих треугольных поддонов (будто

¹ Там поставлены две пьесы О. Жанайдарова, о них и речь.

² “Современная драматургия”, № 3, 2011 г.

дольки разрезанного на части круга), а художники Александр Порай-Кошиц и Анна Ицкович — строгие черно-белые одежды.

На этапе подготовительного периода предполагалось сконцентрироваться на самоощущениях стран постсоветского пространства. В какой-то момент география начала расширяться, в возникшей плотности межнациональных откровений частное раздражение (осмысляемое как постыдное, но малоконтролируемое) в адрес, скажем, граждан бывшего СССР, перестало носить локальный, бытовой характер. Возник разговор про толерантность как таковую, про которую — и это не каламбур — говорить вообще-то нетолерантно. Признавая свое в некотором роде великодушное отношение к кому-то, ты определяешь между ним и собой границы, различия, барьеры. А их нет. Вроде не должно их быть. И когда смотришь “Беруши” с такой установкой, понимаешь, что речь не о том, как двум живущим в Москве братьям-казахам сложно завоевать у коренного населения уважение и отвоевать место под солнцем. Противостояние, отраженное в том числе и в названии фестиваля “мы и они”, “свои и чужие” перестает восприниматься как столкновение индивидуума без прописки и социума. Это про самоидентификацию, когда и “они“, и “чужие” нужны, чтобы понять кое-что про себя самого. Ключевое слово — “нужны”.

На сцене расставленные доски обозначают типовую московскую квартиру, заполненную несколькими безликими приметами бедного быта (матрас, телефон, телевизор). Так могут жить приезжие рабочие или студенты, съехавшие от родителей. Режиссер Елена Соломонова “раскрашивает” безликость пространства национальной атрибутикой: исполнителям двух главных ролей братьев Жолана и Кайрата надевает тубетейки и позволяет стилизовать интонации. Головной убор помогает зрителю сориентироваться: двое из четверых артистов славянской внешности играют казахов, этнических казахов, которые выросли в России. В помощь и акцент, из-за нарочитости которого возникает нужный, “говорящий” сам за себя диссонанс: и русский у героев не освоен в совершенстве (Жолан признается: “Вроде по-русски говорю, а все равно что-то не то. Неродной язык”), и казахский требует усилий. Артисты не коверкают речь, не выдумывают слова, но вдруг делят звук там, где этого не надо, или выделяют нейтральные шипящие. Старый язык утерян, новый не обретен. Один из братьев использует беруши, всячес-

ки рекомендует второму... Раз ничего понятного сказано не будет, то можно и уши заткнуть. Искусственная глухота в спектакле — знак одиночества, обособленности, одичалости.

Этих темпераментных потомков Чингисхана должны объединять невидимые мощные родовые корни, генетическая память поколений, воспитание. Но ничего этого нет. Они не ассимилировались среди местного населения, но и между собой связи не сохранили. Большинство мизансцен решено с наглядным внешним противостоянием: во время разговора один сидит спиной к стоящему над ним, или оба стоят, но один на возвышении, на поддоне. Кайрат в исполнении высокого корпулентного Даниила Мухина движется свободно, широко, но не стремительно, а лениво. Несмотря на высшее образование, работает на стройке, о чем нам сообщает его непроходящая усталость и желание принять горизонтальное положение. Младший же брат Жолан у Станислава Ткаченко, наоборот, подвижный как на шарнирах, много говорит, суетится, все время строит планы на будущее, работает учителем без профильного диплома. Выходит, один как бы занял место другого. И это только первый пункт в длинном списке взаимного соперничества. Междоусобная вражда тянется с детства, начиная со спора, кого больше любила мама (Кайрата), а кого — папа (Жолана). Мальчики уже выросли, но договориться, кто едет на поминки матери (с этого начинается первая сцена), так и не могут: вроде бы хочет и должен Кайрат, но встречаться с отцом ему в тягость. В финале придет известие, что умер отец, и тут уже засобирается Жолан (дорога в аэропорт станет для него последней).

Остроту соперничеству на почве пресловутого кризиса среднего возраста добавляет, конечно, и женщина. Девушка Таня в исполнении самой Елены Соломоновой меланхолична, равнодушна и спокойна. Будучи в отношениях с Жоланом, она изменяет ему с братом. Потом врет, что беременна. Подозревая, что ребенок может быть от Кайрата, Жолан придумывает план мести: во-первых, дать новорожденному русское имя Иван, во-вторых, новоиспеченного папашу убить. Вместе со своим учеником Сергеевым в исполнении подростка Ивана Кудрявцева они продумывают план убийства, которому не суждено состояться. И Таня, и Сергеев принимают участие в этой домашней войне не по причине национальных пристрастий. Они сами страдают от одиночества и неприкаян-

ности: Таня влачит жалкое существование, подталкивающее ее к проституции, Сергеев же, сын богатого, но совершенно равнодушного к нему родителя, мается от безделья. Юноша учится в Лондоне и считает его своим домом, поэтому в квартире учителя занимает позицию наблюдателя — герой Кудрявцева как бы со стороны смотрит на то, какие бывают отношения между родственниками, которых он сам лишен.

Точку в этой непрекращающейся тирании всех против всех ставит безликий, равнодушный несчастный случай. Засыпая, Кайрат

шепчет молитву о погибшем брате на двух языках: “Бисмиллахир-рахманир-рахим... Бисмиллахир-рахманир-рахим... Господи, спаси и сохрани. Господи, спаси и сохрани. Господи... Господи”. Режиссер оставляет его лежать на убогом матрасе в проходе под умолкшим телефоном (единственной нитью, связывающей с родным Казахстаном). И двуязычность в данном случае носит не примиряющий, объединяющий характер, а символизирует глобальную не востребованность, ненужность человека ни на родной земле, ни на чужбине.

Анастасия Ким

Соотношение величин

“Джут”¹ в Башкирском академическом театре драмы им. М. Гафури

Режиссер Айрат Абушахманов поставил пьесу, где сюжетный материал происходит в двух исторических срезах. Наша эпоха представлена тремя персонажами, действие происходит в московской гостинице и ресторане. Во втором историческом времени через трагедию одной семьи описывается голодомор в Казахстане начала 1930-х годов. Границы между двумя эпохами скрепляет дневник деда, который был найден внуком во время ремонта квартиры.

Искусство театра имеет свои отношения с исторической хроникой. Иногда архитрагичный сюжет предвосхищает события будущего. Об этом говорит и сам режиссер. Тема спектакля как никогда актуальна: по всемирной статистике, сегодня каждую минуту от голода умирает одиннадцать детей. Человечеству не удалось прожить без войн даже в интеллектуальный век, мы свидетели того, как целые народы становятся беженцами. Постановщик “Джута” Айрат Абушахманов увидел в пьесе глубинную и существенную тему, которую заявил автор пьесы Олжас Жанаидаров, и принял его гражданскую позицию. Спектакль можно принять как и постановку на острую социальную тему, отражающую актуальные проблемы современного мира — выживание современного человека в урбанизированном мире, сохранение родного языка и культуры. Поднимаются вопросы демографии, миграции и ассимиляции народов. Обо всем этом в спектакле простыми словами и сравнениями говорит казах Ербол, и все сказанное им, казалось бы, не имеет ни силы, ни значения. Удивительно другое: каких бы проблем ни коснулся Ербол, мы понимаем, что это наша общая проблема и беда и она затрагивает каждый народ России в отдельности. И это уже не национальный вопрос, не плод досужей фантазии — это гражданский патриотизм, осознание каждым

из нас своего особого отношения к своему Отечеству.

Декорации жилищ главных героев начала 1930-х годов, изобретенные театральным художником Альбертом Нестеровым, имитируют внутреннее пространство кочевого шатра-юрты — в данном случае безликого, неуютного: посередине пустая детская колыбель и очаг под большим котлом, огонь под которым из последних сил пытаются разжечь герои — как символ надежды. Переход от одной сцены к другой происходит под звуки казахского кыл-кубыза. Музыка в обработке композитора И. Яхина, словно беспощадно стылый ветер на бескрайних просторах казахской степи, фоновым звучанием уводит вглубь истории, прочерченный миллионами потерянных жизней. Постсоветское время обозначается дешевой гостинично-ресторанной мебелью, служа фоном для легких отношений героев.

Главной тематической нитью пьесы проходит судьба целого народа, ставшего жертвой “великого джута” (в Европейской части страны его называют голодомором). Диалог двух исторических времен поднимает некоторые вопросы, но эстетическая программа спектакля не предусматривает готовых ответов. Перед зрителем разворачивается трагедия миллионов людей, ставших жертвами

¹ № 2, 2014 г.

государственной политики. Путешествуя в двух разных мирах, зритель может не только интерпретировать исторические события, но пережить их эмоционально.

Двое главных героев, Ахмет (Фанис Рахметов) и Сауле (Римма Кагарманова), представляют разные сословия. Она, некогда байская дочь, хранит в себе гордость, даже когда это, казалось бы, совсем неуместно, но она знает, что “все великое начиналось с малого, все малое может стать великим”. В ней живут сила духа и любовь, способная перешагнуть через смерть. Сауле понимает, что женщине нужно подняться над собой, осознать свою силу, чтобы поднять и повести за собой мужчину, своего спутника жизни. “Всегда оставаться человеком несмотря ни на что” — вот ее принцип жизни. Ахмета она выбирает продолжателем рода: он должен выжить и оставить после себя сыновей. Актриса создает живой памятник Матери, сумевшей выполнить свою миссию ценой отказа от собственной жизни.

Сауле заставляет Ахмета каждый день записывать все, что он видит вокруг. Его дневник должен стать повествованием о времени, о любви, и одновременно — посланием миру, обращением к будущему поколению.

Повествование о трагедии Ахмета и Сауле перемежается картинками нашего времени. Продолжатель их рода Ербол (в этой роли выступает Хурматулла Утяшев) приехал в Москву, чтобы встретиться со своими конкурентами, но столкнулся с обидным равнодушием к себе, хотя в свое время принимал их по всем правилам восточного гостеприимства. Он привез в Москву сохраненный дневник деда, надеясь напечатать его в каком-нибудь центральном издании и рассчитывая на помощь незнакомой столичной журналистки Лены (Милена Сираева). Их первая встреча в гостинице не обещает успеха в этом деле, она получает другое развитие. Соскучившись по живому общению и женскому теплу, одинокий Ербол находит повод зазвать Лену в себе в номер и... Короткая физическая близость неожиданно перерастает в отношения иного рода. По-мужски эгоистичный и ревнивый, щедрый и заботливый, Ербол ярко проявляет себя в своей национальной ментальности, и это производит сильное впечатление на Лену. Их встреча заставляет ее по-другому взглянуть на себя и свою жизнь. Она занимается нелюбимым де-

лом, живет с нелюбимым мужем, когда-то по своей вине потеряла ребенка-инвалида и уже не надеется забеременеть снова. Едва ли отношения с Ерболом будут продолжены, хотя он и говорит ей на прощание: “У тебя будет ребенок...” Она останется в Москве, он уедет к себе в Казахстан.

Своеобразное отражение события и сама тема спектакля получают в монологах эпизодического лица — официантки (Гульнара Исмагилова), наблюдающей за встречами Лены и Ербола в гостиничном ресторане. Молодая русская женщина судит о казахском госте по привычным обывательским стандартам, называет его то “урюком”, то киргизом, то узбеком, рассказывает: “У меня подруга с таджиком сошлась. Черномазого родила, дура. Зачем? Пользуют нас, как лампочки”. Но “под занавес” мы слышим ее телефонный разговор с мужем и понимаем, что рассказывала она о себе.

Три женских образа спектакля объединяет немаловажная деталь: все они матери. И у каждой своя история, своя мера, глубина материнской любви: Сауле старается уберечь даже мертвых своих детей; Лена ищет себе оправдания: “Он был тяжелобольной... мы оставили его в больнице... не могла я больше...”; официантка стесняется того, что родила ребенка от таджика, а значит в каком-то смысле предает обоих. В каждой из женщин говорит своя материнская печаль.

Много лет назад произошла трагедия. Под каток голодомора, граничившего с геноцидом, попали целые народы. Во времена СССР эта тема была запрещена на всех уровнях, в том числе и научных. Под пластами времени хранится история, которую автор пьесы и театр приблизили и показали современному зрителю, чтобы в потоке обыденности мы не теряли главные жизненные ориентиры, рискуя повторить страшные ошибки прошлого.

Центральная мысль спектакля звучит в финальной сцене: Ербол в разговоре с журналисткой рассказывает, как его дед, ветеран-фронтовик, вспоминая “великий джунт”, однажды произнес: “Голод страшнее, чем война!”

Иногда, чтобы оценить соотношение величин, нужно сопоставить несравнимые понятия. Необходимо произнести мысли вслух, чтобы заново осмыслить некоторые вещи — те, что никогда не теряют свою актуальность.

Голод страшнее, чем война.

Гульбану Ырысбаева

События

Обещание завтрашнего театра

Фестиваль молодой драматургии “Любимовка”

“Любимовка-2015” прошла в “Театре.doc”, к сентябрю сменившем третье место временного жительства. Молодая, свежая публика, которая наполняла целую неделю двор в Малом Казенном, дарит ощущение начала — если не новой жизни, то хотя бы хорошего сезона.

Важно, что, проходя широко раскинутое сито отбора ридеров, “любимовские” тексты и в эту осень предворажи будущий год, полный острых поворотов и черных тупиков, но в самом своем начале кажущийся богатым на темы, героев, языки. Многообразие голосов, связанных территорией (уже не скажешь “государством”, потому что в одном “котле” — как минимум украинские, белорусские и российские пьесы), отчасти общим прошлым и все еще — языком, дает то самое ощущение разности в одном, за которым не всегда успевают театр, но которое и является сегодня топовой темой для общества. Герои этих текстов, часто написанных совсем неизвестными авторами, принадлежат разным религиозным конфессиям, разговаривают вроде на одном языке, но с трудом друг друга иногда понимают, живут на съемных квартирах, переезжают из города в город, меняют страну, жену, работу — обещают интересный театр, пристально вглядывающийся в современную нам жизнь. Между тем, до театра далеко не все из этих текстов доходят — по разным причинам. В этом смысле очень даже понятно воодушевление, которое регулярно испытывают участники, зрители и организаторы фестиваля молодой драматургии: перед нами — накоротко свершившаяся мечта о “летучем театре”, театре мгновенной конъюнктуры, в одну секунду реагирующий на время и его причудливые переливы.

В программе “Любимовки-2015” была целая поросль молодых авторов, фиксирующих в своих текстах мироощущение 25–30-летних сверстников. Герои пьесы “Лапушка” Василия Алдаева из Красноярска проводят время в дружбе, разговорах, вечеринках, и постепенно из этой разряженной жизни очень молодых людей вырисовывается сюжет о любви одной девушки к другой, ее открытии самой себя и горечи потери. В этом тексте, поэтично и точно фиксирующем внутренний ход отношений (притом эпистолярных), есть удивительное чувство свободы, которой располагает человек на персональ-

ном, не социальном уровне. Стенограмма чувств, сосредоточенных на себе, не имеет отношения к гендерной принадлежности: в ней осуществляет себя детское, нежно желание любить:

Совсем в другом регистре, глумливо-веселом и циничном, показывает нам приключения своих отвязных “донжуанов” Иван Андреев в “Чихуахуа”: помещает их в жанровую рамку “коэновской” черной комедии и сбивает с толку, путая реальность в ее языковых подробностях и футуристическую фантазию, где все герои оказываются осужденными с разного цвета ошейниками, как собаки китайской породы.

Психологией в отношении занимается Наташа Боренко из Петербурга в своей новой пьесе “Феномен выученной беспомощности”: документальные фрагменты разговоров с врачом мешаются с короткими диалогами соседок по квартире, то съезжающихся, то бросающих друг друга. Настроения меняются, вслед за ними — тон разговора, нарочито спокойный или взвинченный, отстраненность идет в параллель с горячностью, и драматурга интересуют собственно подробности, почти начисто исключаящие нарратив, но вырастающие шаг за шагом в историю сложных взаимосвязей современных молодых людей в городе. Эта пьеса — такое немножко заклинание себя на тему “все пройдет, останутся следы на песке, и их тоже скоро не станет”. Угаданное настроение времени и человеческого нежелания бороться с обстоятельствами.

Замечательный, очень смешной текст Натальи Гапоновой (Нижевартовск) “В желтом платье вроде ничего”¹ начинается с разговора парней, размышляющих о том, где же все-таки лучше всего и дешевле всего “снимать” девчонок, а дальше неожиданно вырывается на то, как жизнь в лице одной из таких девчонок отомстила им — став надоедливой прилипалой, которая по-женски настойчиво не бросает своих любимцев.

Парой к “Желтому платью” была пьеса

¹ В прошлом номере журнала была опубликована ее комедия “Диван”. Рекомендуем. (Ред.)

“Настя” тюменского автора Алексея Нелаева, ученика Николая Коляды, пишущего за год с десяток пьес, о чем он и сообщил на “любимовском” обсуждении. Настя — девушка из провинции, собирающаяся устроиться в большом городе и пользующаяся для этого самыми разными методами. Не получилось с парнем — поеду к другому, неправильно понял дядька-начальник, начавший приставать в кабинете, — убегу, даже не захватив сумочку, чтобы на улице встретить снова спасительного парня. Настя — девушка с мечтой, она хочет лофт и табличку в подъезде с надписью “здесь живет такая-то”. На руке она носит отцовские часы, звонит матери-алкоголичке на автоответчик и так и остается на бобах, или, точнее, в ожидании туманного будущего, но это уже совсем другая героиня, чем, скажем, девочка Наташа из “Наташиной мечты” другой колядовской ученицы, Ярославы Пулинович. У них обеих за плечами дурные обстоятельства детства и отрочества, но там, где у Наташи — по законам натуралистической концепции — никакого будущего вообще, кроме тюрьмы, у куда более “лайтовой”, но по-прежнему доверчивой Насти — непонятно что, может, и обойдется.

С изысканностью человека, озабоченного в числе прочего и литературой, написал пьесу “Выход головой прямо в лобовое стекло” Олег Колосов (Излучинск). Как оказалось, он учился во ВГИКе на сценарном, вот и весь секрет этой хорошей кинопрозы. Любопытен и сам герой — хороший парень Саша, вяло переходящий от одной женщины к другой, попадающий в нехорошие истории, ничего никому не отвечающий и никогда не лезущий на рожон — современная версия вампиловского Зилова.

Именно в ощущении героя и сложных переплетений как бы ничегонеделания, принципиального отсутствия в жизни, а не ее активного завоевания Колосов как никто другой совпал с Константином Стешиком, пришедшим в этом году на “Любимовку” свой новый текст “Спички”. Тридцатилетний Толя живет в мире, каждый элемент которого агрессивнее его, стремится вторгнуться в личное пространство и нарушить хрупкий, на честном слове держащийся баланс. Даже покурить спокойно — и то нельзя, вот о чем “Спички”¹.

Эпиграфом к “Мишке”, причудливой

фантазмагории Михаила Соловьева из Ижевска, служат полудетские строки:

“Что в своей сущности есть человек,
Бледное существо на тоненьких ножках.
Но злобное!
Дети!
Не трогайте!
Укусит, отравит и съест!

А если погладить, то подобрее... немножко”.

Но в действительности, именно об инстинкте самосохранения в сложное воюющее время и говорили многие авторы нынешней “Любимовки”. “Пушечное мясо” Павла Пряжко, отправленное, как и положено пьесам “мэтров” во внеконкурсную программу и срежиссированное по всем музыкальным законам Дмитрием Волкостреловым, собрало в один пучок эту разбросанную по разным текстам и витающую в воздухе тему. Три героини (в читке их роли исполняли Анна Чиповская, Светлана Ходченкова и Светлана Устинова, три дивы нового российского театра и кино) — галеристка, ее подруга и художница, обретают себя и теряют снова в пустынных улицах и парках жаркого летнего города. Пряжко, с его чуткостью к существу момента, поймал в своем прозрачном и расфокусированном тексте ощущение времени и человека в нем — человека, сознательно уходящего внутрь себя и при этом живущего в тактильной связи с окружающим пространством. Этот многонаселенный и молчаливый мир словно застыл в ожидании чего-то или переживая что-то. Даже украинские пьесы прошли по краю войны, как “Привези мне из Львова чего в Запорожье нет” Анастасии Косодий, рассказывающая о бедствиях одной семьи, попавшей в водоворот истории. Тексты нынешней “Любимовки”, раскиданные географически и не только, собрались на одну неделю в “Доке”, чтобы стать моментальным снимком с действительности, сделанным через персональную оптику автора. Далеко не все из них будут поставлены — хотя приключения пьес бывают интересными; но сам факт, что люди собираются, чтобы услышать новые тексты в режиме читки, — любопытное свидетельство внимания к звучащему слову, к театру без всякого видимого подкрепления, в актерской и человеческой обнаженности дающему нам, зрителям, чувство присутствия. А большего в театре сегодня и не надо.

Кристина Матвиенко

¹ Об этой пьесе говорится и в предисловии к “любимовскому” блоку этого номера, где она опубликована. (Ред.)

Галина Коваленко

“В Петербурге мы сойдемся снова...”

Международный театральный фестиваль “Балтийский дом” отметил свое 25-летие. Этот серьезный юбилей, получивший название “Серебряная сотня”, принципиален для Петербурга, культурной столицы страны, не всегда оправдывающей это звание.

Сегодня международные фестивали — привычная форма, и мало городов в мире, где они не проводятся. Но фестиваль “Балтийский дом” — единственный, по крайней мере в нашей стране, чье значение невозможно переоценить. Он объединяет театральное искусство многих стран, в первую очередь стран Балтии. Италия, Германия, Франция, Голландия, Китай, Москва — желанные гости. Фестиваль сформировал публику, сравнимую только с былой публикой Ленинградской филармонии. Став окном в театральную Европу, он знакомит с выдающимися европейскими и отечественными режиссерами. Теперь, когда гастролей почти нет, на “Балтийском доме” можно увидеть московские спектакли Римаса Туминиса, Кирилла Серебренникова, Аркадия Каца, Адольфа Шапиро, Юрия Еремина, Иосифа Райхельгауза. За четверть века существования фестиваля сто театров из тридцати стран мира приняли в нем участие. Фирменный знак фестиваля — творческие клубы, на которых после спектакля в неформальной обстановке общаются режиссеры, актеры, критики и заинтересованные зрители. В этом году работал клуб “Территория не только театра”, как всегда представивший в записи знаменитые спектакли прошлых лет. На этот раз были показаны оригинальные кинофильмы Эльмо Нюганена и ряд телепрограмм Елены Лиопо из цикла “Балтийская сцена”, включая сюжет о XVII фестивале “Весь Някрошюс”. Театральная жизнь не ограничивается этим. На “круглые столы” приходят не только его участники, но и желающие расширить свои представления о театре. В течение восьми лет выдающимся деятелям искусства вручается международная премия “Балтийская звезда” за развитие и укрепление гуманитарных связей в странах Балтийского региона. Традиционно церемония проходит в Эрмитажном театре. Среди лауреатов прежних лет Донатас Банионис, Анджей Вайда, Джон Ноймайер, Ингмар Бергман, Анатолий Собчак и другие выдающиеся деятели культуры. В этом году премии удостоились польский писатель Януш Леон Вишневский, эстонский актер Лембит Ульфсак, художественный руководитель Санкт-Петербургской Капеллы

Владислав Чернушенко. В номинации “Память” — кинорежиссер Алексей Герман и режиссер Вадим Фиссон, в номинации “За поддержку культуры” — Фонд Михаила Прохорова.

Создатели фестиваля называют свою деятельность стройкой, себя — строителями и прорабами, театральные программы — архитектурой театра. К каждому фестивалю выпускается буклет, отражающий основную идею очередного “Балтдома”. Буклет юбилейного года открывается лаконичным, без фанфар и труб приветственным словом руководителя фестиваля, генерального директора “Балтийского дома” Сергея Шуба. Он представляет тех, кому мы обязаны долгой плодотворной жизнью фестиваля. Их пятнадцать. Это режиссеры, спонсоры — прежде всего “Балтийский банк” и один из его директоров Андрей Ловягин, много лет бессменный президент фестиваля. В буклете можно прочесть обо всех остальных деятелях.

Душа фестиваля, “прораб и строитель” — его художественный руководитель Марина Беляева. Перечислить все ее обязанности не представляется возможным. Она формирует программу, договаривается об участии в фестивале звездных режиссеров, чье расписание составлено на много лет вперед, делая их друзьями не только самого фестиваля, но и театра-фестиваля “Балтийский дом”. Люк Персиваль после участия в фестивале поставил здесь “Макбета” Шекспира, а Сильвию Пуркарете — “Сон в летнюю ночь”. Спокойная, доброжелательная, обладающая безупречным художественным вкусом Марина Беляева расширяет границы театральной жизни города.

На этот раз в фестивале приняли участие пять стран Балтии, Китай, Москва и Петербург. За две недели было показано шестнадцать спектаклей, на которых побывало восемь тысяч зрителей.

Почетный президент Международной ассоциации театральных критиков Жорж Баню, связанный с фестивалем все эти годы, сочинил лирическое эссе об истории фестиваля, тесно связав его с мировыми театральными, политическими и личными событиями: “Нет

блестящего будущего и мрачного прошлого, а есть просто человеческое настоящее. Свет, перемешанный с тенью”. Это личное признание, вызванное мыслями о фестивале. К нему могут присоединиться многие — от непосредственных участников до зрителей.

Юбилейный фестиваль посвящен Году литературы в России. На афише Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чернышевский, Эрдман, Улицкая, Шекспир, Кафка, Таммсааре, Бернхардт...

Эймунтас Някрошюс — постоянный участник фестиваля. Он сформировал свою публику, откликающуюся на его эксперименты. После того как он несколько лет привозил свои выдающиеся спектакли по Чехову и Шекспиру, он стал показывать этюды и наброски будущих спектаклей. Петербург увидел незавершенные “Времена года”, “Божественную комедию”. Это высшая форма доверия. На этот раз он показал эскиз спектакля театра “Meno Fortas” по новелле Франца Кафки “Голодарь”, написанной в 1924 году, последнем году его жизни. В “Дневниках”, наедине с собой, писатель полностью раскрывается, размышляя о своей поглощенности творчеством, приносящем ему страдания. Но эта обнаженность чувств не выливается в его творениях: “Все возникает передо мной как конструкция”. По этому принципу написан “Голодарь”. И хотя Някрошюс представляет свой спектакль как этюд, это законченное произведение, в котором сочетается обнаженность чувств, как в “Дневниках” Кафки, с жесткой конструкцией формы. Не представляется парадоксальным, что художника воплощает молодая женщина, его anima (душа). Виктория Куодите при первом появлении кажется далекой от неудовлетворенного собой художника, “мастера голода”. Поэтика Кафки не сразу проявляется, погружение в нее происходит постепенно. Трое в черном (Вигандас Вадейша, Вайдас Вилюс, Геннадий Вирковский), какие бы роли они ни исполняли в спектакле, а их несколько, создают обобщенный образ преследователей, часто встречающихся у Кафки. Таковы два господина в сюртуках, сопровождающих на позорную казнь К., героя “Процесса”; “помощники” землемера К. в “Замке”, семейство Грегора Замзы в “Превращении”. Эти трое — постоянные соглядатаи художника, обладающего непостижимым даром голодать. Измученное одухотворенное лицо актрисы выражает целую гамму чувств — от счастья творчества до отчаянной неудовлетворенности. Иногда кажется, что ее героиня на грани самоубийства. Города, большие и малые, мелькают, как в калейдоскопе. Но вот кольцо замыкается. Новые миры появились у публики, голодание как

творческий акт наскучило. Спасение — цирк. В этих сценах материализуется метафора Кафки: фантастическая конструкция, напоминающая аппарат для казни из новеллы “Исправительная колония”. Художник осваивает этот аппарат, чуждый творчеству. Спровоцируемый чудовищными криками и пошлым мотивом, наигрываемым на губной гармошке, опутанный веревкой Мастер, потерявший свободу, отринул искусство. Герой Кафки умирает, освободив место в клетке для пантеры. Героиня Някрошюса перебирает бесчисленные награды как ненужные побрякушки. Мелькает мысль: не подлинны ли это награды самого режиссера? Мысль отгоняешь, но... Някрошюс создал потрясающую метафору. Вмешав в нее “всего Кафку”, не вмешал ли он в нее “всего Някрошюса”? В трепещущей, как птица в клетке, душе хрупкой мужественной Виктории Куодите, которая мечется и страдает в поисках творческого абсолюта, недостижимого, как Фата Моргана? Или же голод есть тоска по совершенству, и в этом истина? Ответ, разумеется, предполагаемый, можно получить, посмотрев документальный фильм “Отодвигая горизонты”, зафиксировавший репетиционный процесс “Бориса Годунова” на последнем этапе работы с артистами Национального драматического театра Литвы. Фильм снял театральный критик, художественный руководитель Национального театра Литвы Аудронис Люга. Эпиграф к фильму взят из “Энеиды” Вергилия: “Вот это подвиг, вот это труд”. Фильм начинается с размышлений Някрошюса: “У меня всегда была позиция: для театра мне хватает веры в Душу, в Тело, в Бога”. Репетиции рождали у актеров радость, сомнения; они уставали, спорили с режиссером, пробовали, но не теряли веры в конечный результат. Спектакль рождался в диалогах и спорах. Исполнители главных ролей предстали крупным планом, камера зафиксировала многие моменты работы над ролью. Банальное словосочетание “заглянуть в творческую мастерскую” обрело в фильме первозданный смысл.

Спектакль опровергает ожидаемые впечатления, подтвердив непредсказуемость Някрошюса. Он не впервые обращается к Пушкину. Мы помним его “Маленькие трагедии”, исполненные метафор, одна из которых, Девочка-смерть, незабываема по своей глубине и одновременно простоте.

“Борис Годунов” столь же метафоричен, но смысл метафор совершенно другой. Они лишены поэзии, близки к реальности, их дешифровка нетрудна, но эмоционально действенна. Главный образ спектакля (сценография Марюса Някрошюса) — лестница, знаменующая взлеты и падения властителей. Это

так называемая “лестница Йесснера”: Някрошюс дает цитату из спектаклей 20-х годов прошлого века немецкого режиссера-экспрессиониста Леопольда Йесснера. В небольшого размера здании, напоминающем Министерство иностранных дел в Москве, угадывается Кремль. Как снижена материальная часть спектакля, так снижены и персонажи почти полным отсутствием внутренней жизни. Все активно вовлечены в события, включая Патриарха (Витаутас Анужис). Вместо многоумного философа-мистика, представленного Пушкиным, — чиновник высшего эшелона, циничный и лживый.

Впервые в сценическом воплощении пушкинской трагедии отсутствует “четвертая стена”, как в театре Брехта. Нервные, прерывистые ритмы народных сцен задают темп спектакля. Временами кажется, что толпа хлынет в зрительный зал и сольется с ним (с нами). Някрошюс отказался от пушкинской идеи “Судьба человеческая, судьба народная”. Народ заменен толпой, несчастной, измученной, в деревянных колодках каторжников. Время от времени колодки сбрасываются, ёрничаящая толпа ими развлекается, создавая конфигурацию зубчатых кремлевских стен. Не ведет эта толпа, во что она превращена сменяющимися правителями. Но мы это видим. Как в античном театре, народ — хор, корифей в нем — юродивый Николка (Повилас Будрис), почти не покидающий сцену. В Николке нет ничего от блаженного. Он зорек и умен, ему понятна подоплека действий всех — от Бориса Годунова и его приближенных до толпы. Но он, в отличие от толпы, не “безмолвствует”. Он — совесть тех, кто прежде был народом. Някрошюс отказался от жанра, которым Пушкин определил свое творение. Он поставил не трагедию, но мощное политическое действие, которое вызывает не параллели и ассоциации с реальностью с ее непрекращающимися войнами, терроризмом, религиозной нетерпимостью, несчастными беженцами, но будит мысль. Никакие страшные телевизионные картины не могут сравниться с этим зрелищем по силе воздействия. Годунов (Салвиус Трепулис) окружен выскочками от политики и понимает это. Он искренен только в сцене со своими детьми. Критическая точка в поведении Годунова: в ответ на просьбу помолиться за него и услышав отказ юродивого, он чернеет лицом, поняв, что народ, который он называет чернью, его не приемлет. А “народ” развлекается. Увидев спускающегося ангела, толпа хватается его, вырывает перья и набивает ими подушку: негоже пропадать добру... Другая выразительная метафора — назойливо жужжащая муха, которую Юродивый прячет в спичечный коробок, и откуда раздается

мощное, усиленное динамиком жужжание. Жуткое, бессмысленное жужжание толпы, ни к чему не приводящее.

Самозванец (Марюс Репшис) жаждет только власти, стремится к ней, ни перед чем не останавливаясь. Даже слова, в которых выражается гордость, он произносит походя, зная по себе, чего стоит это мнение. Он плоть от плоти толпы:

“Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов? Не войском, нет, не польскою помощью, А мнением, да, мнением народным”.

В сцене у фонтана он ведет себя оскорбительно по отношению к Марине. Он еще недостаточно пообесался, но главное, Марина задевает его плебейскую гордость. Да и фонтан — резиновые шланги ядовитых расцветок. Надо сказать, это мало что добавляет к характеристам Самозванца и Марины, разве что воспоминание о ведре вместо фонтана в спектакле Юрия Любимова. С другой стороны, для Самозванца что тот фонтан, что этот...

Режиссер противопоставляет Борису во всех отношениях неравного ему Самозванца. Но Борис внутренне сломлен, и смерть его прозаична и человечна. Скорее всего, это инфаркт. По заведенной традиции, актеры, каждый в меру своего таланта, всегда старались показать трагедию. Вершина — Шаляпин. В его Борисе разрывалось сердце. Здесь мы просто ставим диагноз. Еще один правитель, возможно не худший, сошел с властной сцены. Пожертвовав трагедией, Някрошюс обращает спектакль к действительности, трагизм которой стал привычным, едва ли не будничным. Такое решение режиссера есть не только художественный, но гражданский акт.

Римаса Туминаса, представившего спектакль Малого театра Вильнюса “Минетти” по пьесе австрийского драматурга Томаса Бернхардта, теперь именуют литовско-русским режиссером. В центральной роли Владас Багдонас, литовско-русский актер. Он восхищал в спектаклях Някрошюса в театре “Мено Fortas”, играл в спектакле “Балтийского дома” “Чайка” в постановке Оскараса Коршуноваса. И вот теперь он, блуждающая звезда — артист Минетти из одноименной пьесы. Бернхардт был профессиональным актером, и актерская психология ему известна досконально. Пьесу он написал для артиста Минетти, который должен был воплотить маргинала от искусства, мечтающего сыграть короля Лира после изгнания из театра тридцать лет назад. Тень Минетти витает над пьесой, но Туминас поставил, а Багдонас изобразил бесприютного скитальца, жаждущего совершенства в возведенном им воздушном храме. За плечами Багдонаса такие вершины классического репертуара, как Отелло и Фауст. В ана-

литическую пьесу Бернхардта актер вдохнул жизнь, окрасив ее собственными эмоциями, бесстрашно явив свое “я”. Несмотря на наличие других персонажей, по сути, он сыграл моноспектакль о судьбе великого артиста, которого мир так и не узнал. Интервью, которое дал Багдонас в фестивальные дни, заканчивалось вопросом: “А как отличить театр от настоящей жизни?” Ответим сами: трудно и даже невозможно, если актер существует на сцене как протагонист спектакля “Минетти”.

Эстонский режиссер Эльмо Нюганен, один из участников первого фестиваля, известен не только своими спектаклями на родине, но и поставленными в Петербурге. На этот раз он привез спектакль 2009 года “Я любил немку” по роману эстонского классика Антона Таммсааре, написанному в 1935 году. Это спектакль о любви эстонского юноши Оскара и юной немки Эрики. Оскар — студент, Эрика — гувернантка, остзейская баронесса с огрубевшими от черной работы руками. Остзейские немцы, долго занимавшие господствующее положение в стране, были оттеснены, многие лишились имущества, как случилось с семьей Эрики. Три актера почти в пустом пространстве воплотили не только личную драму, но предчувствие надвигающейся катастрофы в канун Второй мировой войны. В то время президент Эстонии провозгласил идею оптимистичного национального героя, чего не могли принять думающие люди. К ним относятся и Оскар (Тынн Ламп), натура, сомневающаяся в себе и в окружающем мире. Студент, член корпорации, которую он исправно посещает, он ощущает себя одиночкой. Встреча с Эрикой меняет его жизнь. Но он по-прежнему не может преодолеть сомнений, и актер тонко дает понять, что причина тому — не только его характер, но и общая, давящая атмосфера, породившая у него комплекс неполноценности. Светлая открытая Эрика (Кюлли Теэтамм) притягивает его, но неуверенность и недоверие к себе разрушают их любовь, их духовную близость. Молодой человек, полный сил, мучает себя мыслью об их неравенстве, хотя юная баронесса теперь стоит с ним на одной социальной лестнице. Его терзает комплекс неполноценности: “Низший не может любить высшего. Волк воет на луну, но луна до сих пор на волка не выла. Таков закон жизни”. Он предает себя и ее. Эрика способна на самостоятельный поступок, он — нет. В его сознание слишком глубоко внедрилась навязанная идеология — союз эстонца и немки невозможен для верноподданного. Появив безошибочным женским чутьем его сомнения, Эрика уходит. Через много лет, по-прежнему не забывая ее, он получает письмо от любимой, которой уже нет в жи-

вых. Со дна души в нем поднимаются чувства, которые он упорно загонял вовнутрь, в душе понимая, что эта трагедия произошла по его вине. В инсценировке Эльмо Нюганена действует еще только один персонаж — дедушка Эрики (Калью Орро). Роль эпизодическая, но важная. Старый барон, в отличие от героя понимая всю сложность ситуации, отпускает внучку ради ее любви. В этом, казалось бы, лирическом спектакле режиссером точно расставлены акценты: прочитывается разрушительная сила идеологической пропаганды. Важнейшей художественной составляющей спектакля, решенного в эстетике “бедного театра”, всю декорацию которого составляют три венских стула, является световое оформление Кале Каринди. Свет привносит поэзию, создавая атмосферу, подчеркивая значительность ситуаций. История, произошедшая в 30-е годы прошлого столетия, оказывается созвучной нашему беспокойному времени.

“Театр № 13” из китайского города Гуанчжоу показал “Воскресение” Льва Толстого в постановке российского режиссера Леонида Алимова (он же автор инсценировки). Не претендуя на раскрытие всех философских идей романа “долгого дыхания”, как определил его сам писатель, спектакль показал путь воскресения Дмитрия Нехлюдова. Несмотря на значительное число персонажей, спектакль — монодрама героя. Это представляет для молодого актера Ло Вэя большие трудности. Он одновременно повествователь и действующее лицо. Потрясающий эффект спектакля в том, что мы слышим и понимаем слово, произнесенное на чужом языке, наполненное смыслом, окрашенным эмоциями. Столь редкое актерское самораскрытие было принято публикой с пониманием и благодарностью. Нехлюдов — Ло Вэй предстал “голым человеком на голой земле”. При таком режиссерском решении Катюша Маслова оказалась отодвинутой на второй план. Яркая темпераментная актриса Ли Хэ лишь однажды попадает в центр внимания. Нехлюдов видит в безмолвной, ко всему равнодушной каторжанке “мертвую женщину”, неспособную к воскрешению. Лишь ее медленное духовное возрождение, которым она обязана политкаторжанину Симонсону, дает силы Нехлюдову вернуться от неестественной, вымученной жизни праведника к самому себе. История странствий души Нехлюдова по Чистилищу пробуждает желание обратиться вновь к великому роману Толстого.

В это обозрение попали далеко не все спектакли юбилейного фестиваля, но лишь те, которые показались знаковыми не только в пространстве фестиваля, но и в пространстве современного театрального процесса.

Сергей Лебедев

На “Территории” времени

В 2015 году “Территория” отметила свое десятилетие. Буднично, в рабочем режиме. При этом тема юбилейного фестиваля никак не формулировалась, но она негласно обозначилась сформированной программой. И тема эта, что в свете юбилея вдвойне символично, — время. Время как категория физики и философии, как форма протекания исторических и психологических процессов. Время как количество и время как координата. Наконец, наше время как понятие современности — “modernité”, предложенного художникам еще Бодлером, и время ушедшее как свойство памяти. Все это нашло отражение в постановках X фестиваля-школы “Территория”.

Не случайно одним из его хедлайнеров стал Рашид Урамдан, французский хореограф алжирского происхождения. С показа в Театре Наций его пластического спектакля “Sfumato”, решенного в одноименной живописной технике, и стартовал фестиваль. “Сфумато” — это изображение без четких линий и очертаний, словно бы в дымке. В этой дымке — как метафизически, так и реально, физически воссоздаваемой — будь то клубы дыма или струи льющейся воды — исчезают целые пространства, пропадают люди. Режиссер при помощи танца, музыки и средств визуализации пытается рассказать о пропавших беженцах и экологических катастрофах, о том, как уходят отдельные, причем, близкие люди и заканчиваются целые исторические эпохи. Танцовщики в этом спектакле то растворяются в пространстве сцены, то, напротив, отвоевывают свое место на нем. Если продолжить предложенную автором спектакля изобразительную аналогию, то здесь графический карандашный рисунок сменяется мокрой акварелью. А ключевой эпизод — завораживающее кружение Лоры Юодкайте. Это и бешеная секундная стрелка, и стремительная водяная воронка, и — эпицентр песчаной бури. Технически совершенная передача одновременно и красоты, и ужаса любой природной стихии. И то, как она меняет, трансформирует и налаженный человеческий быт, и даже человеческие тела, наглядно демонстрирует танец под непрерывным потоком воды: ладные и хорошо организованные танцовщики постепенно превращаются в угловатых и гротескных персонажей, словно бы с оживших рисунков Эгона Шиле. Но даже и в этой ситуации нет места отчаянию, что следом демонстрирует Жан-Батист Андре, буквально сухим выходящий из воды и отбивающий на узком помос-

те вдоль авансцены затейливую четчатку.

Но все же преобладающий тон — минорный: спектакль обрамляет закадровый текст Сони Кямберто “Короткая тайга”, который читает Чулпан Хаматова. Это или обрывки беспокойного сна, или же полные экспрессии наброски травелога о таежных впечатлениях. В тексте, как и во всей постановке в целом, сквозят тревога и надежда. И это заставляет зрителя пристальнее всматриваться в размытые силуэты на сцене — в ожидании их спасительного выхода, прорыва в другое измерение из спиралью скручиваемого, казалось бы, навсегда исчезающего пространства. Что от всего этого остается? Наглядно воплощенная метафора — рояль, на протяжении всего представления то мокнувший, как и артисты, под дождем, то издающий исполняемую на нем мелодию Жана-Батиста Жюльена. К слову, эту картинку, точнее снимок, Урамдан увидел в одной из японских газет, рассказывающих о последствиях цунами, и она стала отправной для всей его постановки. Так что, если быть еще короче — *Vita brevis, ars longa*.

О быстротечности и вечности, а также о балансировании на их грани, то есть о попытке удержать мгновение — еще одна, совершенно новая постановка французского хореографа на репетитивную (минималистическую) музыку все того же Жан-Батиста Жюльена, показанная в рамках нынешнего фестиваля. Под оригинальным названием “Tenir le temps” ее впервые станцевала труппа Лионского балета на фестивале танца во французском Монпелье — 1 июля 2015 года состоялась ее мировая премьера. А уже 5 октября на “Территории” ее исполнили танцовщики “Балета Москва” — название российской премьеры получило перевод “Удерживая время”. Как это было представлено на

сцене ЦиМа? В решении Урамдана время — это и бесконечная, казалось бы, прямая, и спираль, переплетающиеся, словно цепи ДНК, потоки и хаотичные, как при броуновском движении, частицы. И то, что все это привычные, обыденные для нас явления, на которые мы давно не обращаем внимание, подчеркнуто костюмами артистов. Точнее, их отсутствием — танцовщики пришли кто во что горазд, в повседневной и даже скорее домашней одежде: халатики и платица, шорты и слаксы, легинсы, рубашки... Пестрый хоровод времени, в котором каждый миг неповторим.

Своеобразной переключкой с работами Рашида Урамдана стали выставка французского художника Лорано Перно “Фрагмент бесконечности” в галерее Музея современного искусства на Тверском бульваре и проведенный в ее пространстве перформанс российского хореографа Анны Абалихиной. Свою работу, посвященную времени как проводнику памяти, Перно создавал специально для России — в ее экспозиции и навечно вросший в лед велосипед, и обросшие сосульками коньки, ракушка с несмолкаемым морским прибором и калейдоскоп с одним-единственным слайдом — каникулы у моря. Здесь и развевающаяся занавеска с распахнутого в ночь окна, и бесконечный звездопад на потолке — мгновенные вспышки воспоминаний, возвращающие нас в детство. Его полустертými отпечатками — блеклые фотографии давно ушедших людей, чьи имена не припомнить, сколько ни листай родительский альбом, раскинувшийся в галерее на всю стену. Чем больше вдохновлялся художник при создании своего “Фрагмента” — более близкой ему прозой Пруста или куда как “родными” для нас фильмами Тарковского, решать уже зрителю.

Свой взгляд, причем взгляд ретроспективно-рекурсивный, на память детства и о детстве предложили костромская компания “Диалог Данс” и французский хореограф Карин Понтъес. Их совместная работа “Потерянный рай” — это еще и своеобразное скрещение культур: высокой и низкой, классики и современности, русской и французской. Но этот микс — отнюдь не *pubrow* (термин, предложенный Джоном Сибрукком для описания господствующей ныне коммерческой культуры), как может показаться из этого перечисления, а тонкая игра, где есть

место и аллюзиям на Джона Мильтона с его одноименной поэмой, и “Крылатым качелям” из советского детства. Собственно, качели — отправная точка этого путешествия в мир детства, где оживают куклы (петрушка и механический песик — Иван Евстигнеев) и обижают малышей. И все, что вынес оттуда пухлый мальчик (Евгений Кулагин благодаря своей пластике и накладным толщинкам — Малыш и Карлсон в одних штанишках), уже не вернешь, не переиграешь. Да и сам не вернешься, как бы ни старался запрыгнуть на заботливо сброшенную с небес (?) подножку последнего вагона воспоминаний. К тому же пора взрослеть, как бы того и ни хотелось в современном, полном соблазнов и развлечений мире. Очень точная и жесткая, даже жестокая сказка о потерянном времени.

Истории о потерянной памяти представил для зрителей “Территории” режиссер Талгат Баталов. Его спектакль “Беспамятные” — спецпроект Театра Наций и самого фестиваля при участии Центра психиатрии и наркологии им. В.П. Сербского. Идею постановки о биографической амнезии “подкинул” Евгений Миронов, оформила драматург Любовь Стрижак. В работе и над текстом, и над спектаклем в целом использовался опыт сотрудников из Центра Сербского и программы “Жди меня” — исследованием темы в России занялись только одиннадцать лет назад. Что происходит с людьми, которые потеряли память, можно ли ее восстановить и возвращаются ли они после к прежней жизни? Врут ли голливудские фильмы о беспамятных и можно ли подстраховать себя для идентификации — по статистике, три процента людей на Земле пережили биографическую амнезию? Баталов с актерами, рассказывая все эти истории, предложили зрителям и довольно провокационную игру, заставившую их не только задуматься о сиюминутности своих и переживаний, и воспоминаний, но и буквально — схватиться в финале за карманы: а что есть я? Порой любая мелочь, застрявшая среди личных вещей, расскажет о человеке гораздо больше, чем записанный номер телефона или банковской карточки.

О том, как обращение к поэме Николая Некрасова “Кому на Руси жить хорошо” помогает осмыслить время сегодняшнее, показал в своем спектакле Кирилл Серебренников. Но о премьере “Тоголь-центра” — отдельный разговор¹.

¹ См. стр.

О случайности, переменчивости и непостоянстве наших мыслей — уже спектакль Хайнера Геббельса “Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой”, поставленный им в “Электротейатре Станиславский”. Или, точнее, восстановленный — первый его вариант был показан в швейцарском театре “Vidy-Lausanne” еще в 1998 году. Сохранив его изначальную форму — свет, звук и пиротехнические эффекты, которые в 2015-м уже выглядят на сцене несколько архаично, на главную (и единственную) роль режиссер выбрал актера Александра Пантелеева. Его игра — живой, драматический контрапункт техническим ухищрениям, которыми постановка напичкана под завязку. Сценография — лаборатория сумасшедшего ученого, в которой и под его руководством и помимо его воли постоянно что-то искрит, дымит и взрывается. А сам герой тем временем занят решением всевозможных лингвистических, математических или философских задач. Человек, одержимый “фурией мышления”, не может остановиться ни на миг, цепляясь за любую подвернувшуюся деталь и даже собственный жест и возводя на этой почве невероятные словесные конструкции, представляющие собой образцы “нечеткой логики”. Той самой fuzzy logic, основы которой в конце 30-х годов прошлого века заложил американский философ Макс Блэк. Сегодня на ее принципах работает примерно двадцать процентов компонентов любого компьютера, стиральные машины меньше шумят и затрачивают электроэнергию, а автомобили экономно расходуют бензин.

Фрагменты дневников самого Блэка, а также Поля Валери, Людвиг Витгенштейна и Георга Кристофа Лихтенберга и легли в основу монолога, без усталости и остановки, несмотря на вспышки магния или короткие замыкания, произносимого на протяжении всего спектакля. Причем высказывание последнего, Лихтенберга, хорошо объясняет, для чего в спектакле пиротехнические эффекты: “Эксперимент со взрывом гораздо лучше эксперимента тихого; следовательно, надо молиться о том, что если уж небеса позволят нам что-то открыть, то пусть это будет что-то взрывающееся”. И как результат — запоминающееся. Запоминающееся еще и тем, как человек может ежеминутно, ежесекундно

даже “изобретать себя”.

Изобрести заново Чехова, точнее его “Трех сестер”, удалось Тимофею Кулябину. Его спектакль, поставленный в новосибирском “Красном факеле” и показанный под занавес фестиваля в Центре им. Вс.Мейерхольда, произвел оглушительный эффект. При том, что сам он сыгран на языке жестов. Полностью — актеры театра учили его несколько месяцев, а сам текст пьесы здесь дан в субтитрах. Эта особенность постановки отражена и в сценографии: на сцене дом Прозоровых полностью, но нет ни стен, ни перегородок — только разметка комнат по планшету (привет из “Догвилля” фон Триера) да подробный план для зрителей.

Персонажи должны постоянно видеть друг друга, чувствовать и прикасаться. Но единственный говорящий персонаж — эпизодически появляющийся Феррапонг, сторож земской управы, лишь подчеркивает степень и оторванности дома Прозоровых от остального мира, и человеческой разобщенности, непонимания между даже двумя близкими людьми вообще. Отдельно это показано и с помощью современных гаджетов — у чеховских персонажей есть айфоны и планшеты, и даже ремарки здесь переведены на язык смс. Они делают совместные селфи, играют в компьютерные игры, но все так же далеки друг от друга. Можно долго рассказывать о том поразительном воздействии, которое производит “немая” игра на зрителя, но главное здесь то, как заново и по-новому раскрывается казалось бы хорошо, давно и наизусть известный чеховский текст. Просто и ясно становится, о чем писал и что хотел сказать автор. При выходе из зала чувствуешь себя, как герой романа Л. Добычина “Город Эн” — тому все время казалось, он отлично видел жизнь и подмечал все ее мельчайшие подробности, а в конце оказалось, что ему нужны очки. Мальчик-то близорук...

И предоставлять такие очки время от времени российскому зрителю — одна из задач фестиваля “Территория”. И тому, как менялась его оптика, а также ключевым событиям этого процесса была посвящена ретроспектива, параллельно с фестивалем проходившая в Центре современного искусства “Гараж”. Еще одна функция “Территории” — образовательная. Но это также отдельная тема.

Мастерская

Петр Гладилин: “Слово — как сверхэмоция!”

Беседу ведет Светлана Новикова

Окончание. Начало на с. 2

— **Что пишете сейчас помимо пьес?**

— Пишу философские концепты, иногда по несколько в день. Так накатывает, случается! Вдохновение философа, художника-концептуалиста. Написал две книги. Одну по теории драматургии (кстати, драматургию я преподаю), вторая книга — философские хокку.

— **Ваши профессиональные интересы — поэзия, графика — видны в пьесах. В пьесе “Фотоаппараты” чувствуется восхищение предметным миром, характерное для художника.**

— В Театре на Юго-Западе до сих пор идут “Фотоаппараты” в постановке Валерия Беляковича. На мой взгляд, выдающийся спектакль. Вы попали в точку: в моем воображении сюжет почти всегда возникает из картинки. Она, как правило, монохромная — черно-белая. У меня так с детства: вижу картинку — и возникает сюжет. Много лет назад я обедал с Валентином Гафтом в ресторане “Ностальжи”, и вдруг в моем сознании возник солдат в галифе, сапогах и балетной пачке. Так родилась пьеса “Мотылек” про солдата-срочника, превратившегося в девушку. Она шла в театре Фоменко, в БДТ и сегодня широко ставится в России и за рубежом. Однажды я прочитал у Лотмана про это: “Образ — ген сюжета”. По этой схеме — от визуального образа к сюжету — и складываю истории. Технология моя проста: расшифровываю посредством слова визуальные образы. Так появляется пьеса... или роман.

— **Я заметила, художники нередко владеют и кистью (или пером), и словом. Хотя за слово и за зримый образ отвечают разные участки мозга.**

— По большому счету, все творцы: художники, писатели, музыканты — питаются энергией визуального образа. На меня огромное впечатление произвела книга Юрия Борисова “По направлению к Рихтеру”. Великий пианист все исполняемые произведения переводил в метаморфозы визуальных образов. То есть музыку в картины и картинку! Эйзенштейн писал, что кинематограф — это когда образ, постоянно обновляясь, проявляет себя в неожиданном сюжете. Это жизнь образа во времени. Иероглиф, образ могут ожить и задвигаться. Я каждый день просматриваю фотографии на сайтах “35 фото” и “Фото.ру”. Конечно же, в поисках сюжета. Иногда картинку сами всплывают в сознании. Стоит закрыть глаза.

— **Какой жанр фотоискусства любите больше?**

— Как график я предпочитаю черно-белую гамму. И фотографию люблю тоже черно-белую. Сейчас все поголовно увлекаются фотосъемкой. Интересно, что люди, которые никогда не учились фотографии, делают мощные работы. Вчера за полчаса прогулки я встретил человек двадцать пять—тридцать с фотокамерами. Половина совсем юных. Это вселяет радость, обнадеживает!

— **Я не видела спектакля Беляковича, но при чтении “Фотоаппаратов” подумала: любопытно, как театр решает внешний вид таких персонажей, как человеческие эмбрионы?**

— Об этой пьесе думают, что она об особенностях перинатального периода, психологии будущей матери, о вреде аборт. На самом деле тема глубже. О вреде абортов можно написать прекрасную статью в медицинском журнале, при чем здесь театр! Я писал об оставшемся мгновении.

— **Я бы сказала — об умении насладиться мгновением.**

— Не просто об умении насладиться. Вот жизнь проходит, а что остается? Память. Она

статична — мы запоминаем снимки. Это не кино, а фото.

— **Разве память непременно статична?**

— Наш мозг сохраняет статичную картинку. Согласно принципу экономии. Человеческая память — сумма статичных изображений.

— **А у меня есть и динамика, развитие сюжета...**

— Значит, мы разные, у всех по-своему. Мои картинки неподвижные.

— **Для художника — нормально. Но вы и в кино работаете — пишете сценарии, снимаете. По пьесе “Воскрешение Пелагова” и прочим я поняла: вы любите хеппенинг и сюр. И тему смерти. Да?**

— Мне хотелось, говоря о магии слова, сказать, что же стоит за словом. Сам по себе хеппенинг — пустая забава, если не нагружен надеждой на маленькое экзистенциальное или философское открытие, которое провокационно станет существовать в памяти. В пьесе старики открывают молодому человеку мир слова. Магия в том, чтобы не пользоваться языком исключительно утилитарно, а жить в языке по другим законам, которые имеют отношение к расширению пространства, к игре, к творческому открытию, созданному по законам другого — параллельного — мира. Театр может легко существовать и без слов, но это уже будет другой — невербальный театр. В нем вместо слова — знак. Природа слова и знака морфологически едины. Очищаем слово — остается знак. Слово магично, оно было в начале...

— **И слово было “Бог”, как сказано в Библии. Только я не понимаю, кто же тогда его произносил, если слово возникло прежде Бога?**

— В Библии это имеет другой смысл. Двоичный код “0-1” — это тоже своего рода слово. До того как мир наш появился, он уже существовал как некая потенция к рождению. Все как в музыке. Она еще не зазвучала, но уже была, была всегда, если когда-то зазвучит! В понимании мистическом слово есть абстрактный символ, который несет в себе информацию. В Библии сказано, по сути, что мир появился из информации. В мире есть только энергия и информация. Если мы возьмем материю, то это неким образом упакованная энергия. Способ упаковки — информация.

— **А если возьмем эмоцию, чувство?**

— Тоже упакованная энергия. Тонкая энергия. Что такое слово? С его помощью можно поднять восстание, совершить космический полет, создать ядерную бомбу. Мир создан из информации об этом мире. Маркс говорил: чтобы создать предмет, человек должен сначала его представить идеально, то есть создать в своем сознании. Наши представления о Господе как о человекоподобном существе наивны. Слово есть тайна, и нам дано знать совсем немного. Но нам намекнули, что мир произошел из слова, то есть информации. У нас на театре идут бесконечные дискуссии — можно ли использовать на сцене, ну и на экране, конечно, обценную лексику, одним словом, мат. Ответ есть в Евангелии: “Возлюбите чистое словесное молоко!” Священные тексты, заповеди защищают слово.

— **Вы перевозите слово, будто чувства уже не играют роли. Дети рождаются от чувств, а не от слова.**

— В человеческом мире многое из чувств.

— **Но в XX веке с проявлением чувств хуже, чем в XIX. А уж в XXI... У Тургенева друзья при встрече бросались друг к другу в объятия...**

— Помните первую сцену у Хуциева в фильме “Застава Ильича”? Молодой человек возвращается из армии, его встречают друзья, они бросаются друг к другу, обнимаются и катаются по земле. Это очень чувственная сцена! Я преподаю в театральных институтах, со школьниками тоже немного общаюсь. Молодые живут эмоциями! Противоречий между словом и эмоциями не вижу. Слово хуже пистолета! То есть эмоциональней! Им можно убить. Слово — как сверхэмоция!

— **Так есть чувства у современных молодых людей?**

— Я вижу: у детей, у молодежи эмоции есть. Но с возрастом происходит вымораживающие чувственной сферы. Из-за неврозов.

— У нас что, массовый невроз? Почему?

— Невроз — это обида. Обида на свое положение в социуме. Результат травмы, полученной в детском или юношеском возрасте. Искусство перестало быть чувственным, и сегодняшний театр — если мы посмотрим, что происходит на сцене — это все больше не о чувствах. Так что в чем-то вы правы. Эпоха любви, нежности, близости, внимания к человеку — уходит, но не ушла целиком. В двадцатом веке искусство было куда чувственней!

— **Боюсь, мы разучились слушать даже ближних своих. Нам некогда.**

— Трудно сказать. Я, наверное, могу судить только по себе. Я слишком занят для того, чтобы давать эмоциям свободу! Рисую, пишу, ставлю в театре, снимаю! Много работаю!

— **Чем объяснить такое “многоканальное” существование?**

— Сходством с отцом. Он был такой же. Хотя по профессии он морской офицер. Писал картины маслом, был превосходным художником, инженером, сочинял музыку.

— **Значит, у вас впереди есть еще один неохваченный рубеж — музыка?**

— Музыку не сочиняю, но пару лет назад мы с Ваней Замотаевым создали музыкальный ансамбль “Замотаев-бэнд”. Репетировали в театре, нужна была песня, мы долго мучились и не нашли. Я говорю: “Ваня, давайте сами напишем песню!” Написал текст, Ваня сел за фортепиано — и через несколько минут песня зазвучала. Наша первая песня! А недавно мы записали диск. Двадцать песен! У нас хорошие результаты на радио, мы в топе! В “пятерке”!

— **Каким образом вы можете заниматься всем?**

— Сам поражаюсь. Очевидно, на “диске” и в “оперативке” хватает места. Я могу писать параллельно шесть пьес. Помню всех персонажей, стратегию каждого. Могу одну из пьес забросить и через три года помню, на чем остановился.

— **То есть “комп” все время в работе. А время на жизнь? На семью?**

— У меня такой возраст, когда хочется побыть одному. Стал ценить тишину и молчание. Как написано в духовных текстах: после пятидесяти человек может уйти из семьи. Я с детства говорливый и веселый. Но сейчас стал уставать от пустословия! Мне хочется молчать самому, слушать тишину. Чтобы внутри нечто вызревало. С возрастом я все больше влюбляюсь в покой, в одиночество. Вот поставил спектакль — потом полгода коплю мысли, прячусь в тишину.

— **У Генриха Бёлля есть рассказ “Молчание доктора Мурке” о человеке, который работает на радио. Он так устал от словоговения, что вырезает паузы и склеивает, а еще просит свою девушку молчать и записывает ее молчание.**

— Вы попали в “десятку”. Я как раз сегодня придумал близкое к этому произведение, основанное на молчании. Это колоссальная тема. В Евангелии и в “Бхагават Гите” написано, что нектар жизни, Царствие Божие, находятся внутри человека, и чтобы им наслаждаться, надо научиться молчать. У христиан это исихасты, в индуизме это основополагающая доктрина — встреча с источником наслаждения в душе человека! Молчание приводит нас на другой уровень понимания себя и мира. Я с возрастом стал уподобляться аскету.

— **В пьесе “Пантера” ваша героиня берет в обработку героя и насаждает, чтобы он женился на ней. Как Глафира в “Волках и овцах” Островского.**

— Разве? *(Смеется.)* А ведь да, действительно.

— **Вам попадались в жизни такие активные женщины?**

— Конечно! Дело не в женитьбе. Помните стихотворение, где Пушкин обращается к черни: “Тебе бы пользы всё — на вес, / Кумир ты ценишь Бельведерский. / Ты пользы в нем не зришь. / Но мрамор сей ведь бог! Так что же? / Печной горшок тебе дороже, / Ты пишу в нем себе варишь”.

“Пантера” — пьеса непростая. Она о вечном конфликте между прекрасным и полезным. Женщина продолжает род. Она природой назначена заботиться о пользе — об очаге, пропитании, детях. Мужчина как существо менее ценимое природой — экспериментирует.

— **И вы очень активно экспериментировали в разных сферах: в графике, в театре; в девя-**

ностые даже создали свою театральную компанию с громким названием “Театральная ассамблея Петра Гладиллина”. А что насчет киносектора? Не пробовали создать свою киностудию?

— Вы опять попали в точку, я об этом думаю. Это сверхсложно, но необходимо! Сегодня мы превращены в культурную колонию американского кинематографа. Мы — потребители!

— Кем превращены? Не наше ли качество кинематографа тому виной?

— Мы проиграли холодную войну — и наше кинопроизводство, как и вся экономика, переформатировано. А вот индусы не позволили, чтобы их превратили в культурную колонию — Индия смотрит свое кино. Пока мы неспособны перевернуть ситуацию, это связано с экономикой, политикой.

— Сегодня наше искусство — не проводник государственной политики, государству оно не нужно.

— В США понимают, сколь велика роль американского кинематографа. Американское кино абсолютно коммерциализировано и политизировано. Американские интеллектуалы и художники этого не стесняются, умело используя преимущества этой системы. Наша интеллигенция считает ненормальным, если государство защищает и продвигает русское кино. Большая ошибка! В эпоху глобализации, постиндустриального общества государство не может не защищать интересы большого бизнеса! Неважно, что это — сталь, нефть или кинематограф! Бжезинский в своей книге “Великая шахматная доска” уже десять лет назад признался, что культурное пространство — это поле битвы, основное место международной глобальной политической конкуренции. Здесь основная схватка. Чтобы победить врага, ему нужно, как оспе, привить собственный культурный миф и получить право формировать его культурную элиту.

— Какова роль драматурга в этой глобальной конкуренции?

— Представьте античную Грецию без мифологии. Что мы знали бы об этой цивилизации? А ведь она оказала огромное влияние на последующие: на Европу, да и на весь мир, благодаря истории, оставшейся в мифах. Эту работу сделали античные писатели и драматурги. Институт драматургов крайне важен для общества! Мифология — это, в сухом остатке, результат цивилизации. СССР кануло в лету. Осталась мифология: фильмы, книги, биографии чудесных личностей. Бездонный кладезь! Мы от него до сих пор оторваться не можем. И во многом это заслуга драматургов тех лет.

Если общество неспособно создать собственную мифологию, неспособно производить героев, удивительных людей, оно неизбежно превратится в культурную провинцию или культурную колонию, что, собственно, и происходит сегодня с Россией! Профессия драматурга крайне интеллектуальна. Все самое интересное в мире, в массовых и элитарных жанрах, рождается на стыках драматургии, психологии, антропологии, философии, социологии. Написать качественную пьесу, киносценарий, сериал требует колоссальных интеллектуальных затрат и знаний. И эта технология во всем мире растет. Как на дрожжах. Мы же продолжаем говорить только о таланте.

— Сейчас идет резкая поляризация общества, раскол в кругу друзей и даже семьи. Вас это коснулось?

— Естественно. Политика способна друзей сделать врагами. Дьявольский напиток! Я поражаюсь, как люди забывают историю! История хороша тем, что повторяется, а значит, можно сделать прогноз. Я хочу обратиться к людям, которые любят спорить: читайте, побольше читайте! О десятых, двадцатых, тридцатых годах прошлого века. Мы выходим сегодня к аналогичному периоду, витку в истории. У нас на дворе примерно десятые годы двадцатого века — время, когда интеллигенция раскололась на группировки, вела нескончаемые дебаты. Мы вышли на эту точку. Сейчас всем надо успокоиться и консолидироваться. А главное — понять, что иная точка зрения не предполагает личной ненависти. Ведь мыслить — значит иметь свою, отличную от другого точку зрения. Инакомыслие — это и есть творчество, философия — это *личномыслие*, и оно нормально. За другую точку

зрения не убивают! Для нас очень важен гражданский мир. Мир между людьми разных национальностей, различного имущественного положения, разных религиозных конфессий — мир любой ценой.

Сергей Женовач: “Невидимое делать видимым”

Беседу ведет Полина Богданова

Сергей Женовач — режиссер, имеющий огромное количество постановок, которые он сделал за годы своей работы сначала в театре-студии “Человек” (1988—1991), потом на Малой Бронной (1991—1998), выпуская спектакли также на других сценах Москвы — в МХТ, Малом, “Мастерской” его учителя Петра Фоменко. Он активно занимался педагогикой и в 2005 году, уже будучи вполне зрелым режиссером, создал вместе со своими учениками свой театр — “Студию театрального искусства”, занявшую видное место в театральном пространстве столицы. Работает, помня лучшие традиции нашего “золотого века”, когда театр вели за собой большие мастера режиссуры. Студия сохраняет ансамблевость, отказывается от премьерства, выпускает спектакли на основе хорошей качественной литературы. Сергей Женовач называет “Студию” своим домом и отстаивает творческое бескорыстие и преданность главному делу жизни, коим и является театр.

— В последнее время органы власти и управления как будто пытаются предложить искусству, культуре некие установки, которыми культура и искусство должны руководствоваться, появляются даже документы на эту тему. Как может к ним отнестись современный художник?

— Начну с того, что с этими документами я незнаком и ничего о них не слышал. Кроме того, я считаю, что никакие документы, спущенные сверху, не властны над художниками. Люди, занимающиеся творчеством, исходят из своих внутренних установок. Как чувствуют, как дышат, так и работают. Все развивается по своим внутренним законам. Мне кажется, что власть не должна вмешиваться в творческий процесс. Потому что это момент очень хрупкий. Очень сложный. Как человек дышит, так он и выражается. Более того, спектакль или фильм, или стихи не должны всем нравиться. Наоборот, все это должно вызывать споры. Провоцировать на какие-то столкновения мнений и мыслей. Если спектакль не вызывает споров, если фильм не будоражит, то считайте, что этот спектакль или фильм не удался. Направлять, ставить на какие-то “правильные” рельсы, тем более запрещать, мне кажется, это не тот путь, по которому надо идти. Никто не имеет право решать, жить этому художнику или не жить, работать или не работать. Между людьми власти и художниками должны быть другие взаимоотношения.

— Да, согласна. Но у нас стали возникать некие охранительные идеи. Это с одной стороны. А с другой — ставка на экономическую эффективность, кассовый сбор, количество зрителей. По этим показателям оценивают театры.

— На мой взгляд, глупо оценивать, например, тот же великий Московский Художественный театр по количеству зрителей. Это же неверно. Если вы возьмете книгу профессора Орлова о классическом Художественном театре времен Станиславского и Немировича-Данченко, где он пишет о том, сколько было спектаклей в сезон и сколько было продано билетов, то выясняется, что стопроцентный сбор был большой редкостью. Знаменитая “Чайка” шла раз в месяц и не собирала полные залы. Полные залы собирал “Царь Федор Иоаннович”. Эти показатели свидетельствуют о том, что нельзя искусство измерять голыми цифрами. Любая попытка через голые цифры указывать, соответствуешь ты или не соответствуешь профессии, неверна. Наша профессия, к счастью, мировоззренческая. Люди

воспринимают мир так, как воспринимают, и делятся своими ощущениями так, как им это удастся вне всяких цифр, подсчетов и разговоров об экономической эффективности. В театре бывают периоды, когда можно подряд выпустить семь премьер. А бывают периоды, когда нужно переждать, сделать паузу. Спланировать все заранее невозможно.

Мы занимаемся частным театром. И свою жизнь подчиняем исключительно творческим проблемам. Если ты работаешь честно, если работаешь для зрителя и в то же время занимаешься еще и художественным поиском, то люди приходят и смотрят. Выстраивать правильные отношения между государством и театром — дело тонкое и деликатное. Вот наши отношения с людьми, которые вкладывают деньги в наш театр, тоже сложная и тонкая история. Надо уметь сговариваться. При этом отстаивать свои права, если необходимо, искать взаимный компромисс. Невозможно просто смотреть в рот спонсору и выполнять все, что тебе скажут. Сегодня аппарат чиновников, мягко говоря, находится не в лучшем состоянии. А если говорить резче, то у них кризис. Люди, которые пытаются что-то определять в театре, иногда просто не любят театр и не чувствуют его. Это, к сожалению, так. Должно быть полное доверие к тем художникам, которых сегодня страна вырастила. Творческий человек все равно будет опережать сознание среднего человека, прорываться в незнаемое. Невидимое делать видимым. И хотелось бы, чтобы среди тех, кто руководит культурой и искусством, было больше людей, которые чувствуют искусство. Если человек не имеет музыкального слуха, как он может руководить оркестром или советовать, сколько концертов давать?

— **У вас театр особенный, возник на базе курсов, которые вы выпускаете в ГИТИСе. Вам удалось его создать. Но что за чехарда с назначениями худруков в государственные репертуарные театры? Такое возникает впечатление, что у нас мало лидеров среди средних поколений режиссуры.**

— Вот это неправда. Это глубокое заблуждение. Худрук не рождается, если ему не дать возможность проявить себя. Надо дать возможность режиссеру руководить театром, чтобы понять, может ли он руководить. В сорок лет у режиссера уже есть зрелое мышление. А у нас считается, что оно возникает только после шестидесяти-семидесяти. В общем, я хочу сказать, что надо людям доверять. Не должно быть вкусовщины: “вот давайте этому дадим, а этому не дадим”. Надо пробовать, заключать контракты на три года или на пять лет. Делать это открыто, как это во всем мире делается. Нет лидеров? Есть лидеры, только дайте им возможность проявиться. А потом посмотрим. Если человек не тренируется, как вы поймете, космонавт он или не космонавт. А режиссеры люди достаточно ранимые, достаточно зависимые, не все публично признаются, что хочется руководить театром. И если в режиссера не верить, не поддерживать, то можно его погубить, не дав развиваться, встать на ноги. У нас потеряно много поколений режиссеров. Надо давать возможность руководить театром, иначе вы не поймете, может ли, например, режиссер Миндаугас Карбаускис руководить театром или не может. Вот он доказал, что может. А что было с Романом Козаком? В Театре Станиславского что-то у него не сложилось, а в Театре Пушкина он заварил очень хорошую историю. Учеников привел. И по сей день они там работают.

— **А в театре Станиславского до Юхананова? Бесконечная череда режиссеров.**

— Не берусь обсуждать. Но те, кто приходили и уходили, имели на это право. Я знаю, что не просто так ушел Володя Мирзоев. Не мог там работать. Знаю историю с Валерием Беляковичем, она не очень этичная. Поэтому в вопросе назначения должна быть умная политика, надо не по телефону спрашивать критиков, выяснять, что они думают по поводу назначений того или иного режиссера. Конкурсная основа должна быть продуманной, есть образцы и европейского театра, и российского. Не надо бояться ошибок. Если из шести-семи назначений три-четыре сработают, это уже хорошо. Просто нужно знать свое театральное хозяйство, доверять людям. На кого-то делать ставку, кого-то поддерживать. Кому-то дать возможность отдохнуть, потом снова дать театр. Развить институт очередных режиссеров. Дать возможность возникнуть молодежным центрам, ну и так далее. У нас, к сожалению, нетеатральные люди это все затевают. Режиссерская профессия ред-

кая. Немассовая. Поэтому надо режиссеров охранять, ценить их.

— **Вы, несомненно, правы. У вас частный театр. Это дает вам какие-то преимущества или, наоборот, что-то усложняет?**

— На сегодняшний день я счастливый режиссер. Потому что человек, который нам помогал, — мощная личность. Тех людей, которые дают деньги, тоже надо уважать и относиться к ним очень внимательно. Тогда и они будут тебя уважать. Тот человек, который так много сделал для нашего театра, — феноменальный человек. Поэтому, конечно, он не может быть просто спонсором. Он тоже принимает участие в жизни театра, тоже затрачивается на это. И деньги, которые он дает, не самое главное. Главное сговориться. Понять друг друга. Ведь и те люди, которые вкладывали деньги в создание Художественного театра, хотели помогать рождению нового, хотели изменить мир. Тот же Морозов, тот же Мамонтов — это не просто так: “я дал деньги и делайте с моими деньгами что хотите”. Так люди не поступают. Если они в кого-то вкладывают, то хотят отдачи. Создание театра — очень сложный, трудный процесс, который требует не только много сил, но он требует от чего-то отречься в себе, убрать эгоистические моменты. Театр — коллективная история. Надо уважать людей, которые здесь, давать им высказываться. У нас так получилось, что возник курс. Возникли дипломные спектакли, где зрители записывались на два-три месяца вперед. Возник человек, Сергей Эдуардович Гордеев, который был взволнован спектаклем “Мальчики”. Потом мы с ним пошли пить чай, долго-долго говорили. В результате через какое-то время возник театр. Небольшой театр. У нас не так много артистов, три выпуска. Я не могу держать большую труппу. Сейчас у нас двадцать три человека. Спектакли ставит только художественный руководитель. Потому что мы можем выпустить только один-два спектакля в сезон, больше не потянем. Люди утром репетируют и вечером играют. У нас есть артисты, которые играют каждый спектакль. И всего 17 — 20 спектаклей в месяц. Не все такой режим могут выдержать. Ребята уже не очень молодые, некоторым за тридцать, под сорок. Нужно сниматься в кино, нужно развиваться. При этом ни одного спектакля, который был рожден в Студии, мы еще не сняли. Они все еще собирают залы, и играют ребята интересно. У нас есть постоянная группа артистов. И есть так называемая переменная. Это ребята, которые играют в других местах. Среди них и режиссеры, которые тоже играют, пытаются и свою творческую семью организовать.

О себе могу сказать, что мне просто везет на талантливых людей, на талантливых друзей, учителей, зрителей. Когда я почувствовал, что должен набирать курс, ко мне пришли интересные ребята. Как только я начал с ними работать, почти сразу у ребят возникло желание быть театром. Я стал пытаться соответствовать. Стало складываться. И деньги появились, помещение появилось. И у ребят в глазах возник азарт. Главное было не свалиться в рутину, не стать, как я это называю, “поганым” театром. А все-таки сохранять желание радоваться друг другу и с любовью заниматься драматическим искусством, получать радость.

— **На вашей афише практически нет зарубежных названий. Это принципиально? В основном русская классическая литература XIX и XX века. Это сознательная позиция, не скажу — концепция?**

— Нет, я вообще не понимаю, как театр можно делать с концепцией. Жизнь сама все расставляет на свои места. Когда мы начинали, и Шекспир у нас был, и “Мариенбад” Шолом-Алейхема. Репертуар был разный. Просто возникает сегодня вот такой интерес. Я например, чувствую, что надо сделать вот это. Есть такие группы артистов, которые это сыграют. Зрители хотят, как я понимаю, получить ответы на эти вопросы. И ты это чувствуешь. Тем более что сейчас происходит глобальное переосмысление советского периода жизни, и мы снова возвращаемся к замечательным авторам советских времен. Их много, многие в свое время были в подполье. Многих людей из этих поколений нет, но произведения остались. Хочется к ним обратиться. Я имею в виду Эрдмана, Венедикта Ерофеева, Булгакова. Кроме того, это связано со сложным положением современной драматургии. Хочется, чтоб она была. Но не возникает новых лидеров, новых идей. А те, которые разви-

ваются, сами себя очень быстро исчерпывают. Это беда. Я надеюсь, что появится новая современная драматургия, качественная, художественная, тем более что все этого хотят. Поэтому у нас складывается так, как складывается. Я сначала должен был в Таллине ставить “Карамазовых”, потом в Художественном театре после “Белой гвардии”. Сначала возникла идея сделать спектакль про Митю Карамазова. Мы договаривались об этом с Пореченковым. Потом я поехал в Старую Руссу и там понял, что надо сделать “Мальчиков”. И потом с моими ребятами — это был год Достоевского — родился такой спектакль. Идея, связанная с неоконченным романом Лескова (“Захудалый род”. — *Ред.*) была у меня давно. Мы с ребятами начали эту работу. Это был наш первый спектакль, я привел своих замечательных друзей, потрясающих людей — художника Александра Боровского, композитора Григория Гоберника, художника по свету Дамира Исмагилова. В спектакле хотелось рассказать о том, что такое наш род. Это трудный, вязкий спектакль, но он уже идет десять лет, развивается. И никогда не думаешь: а почему взяли Лескова, а не что-то другое? Взяли потому, что это волновало и были люди, которые могли это сыграть. Потом возник спектакль по Диккенсу, мы ездили в Лондон, ходили по рынкам. Скупали реквизит, все было интересно. Потом вокруг камина читали Диккенса. И когда спектакль вышел, многие его не поняли, но сейчас он один из самых востребованных. Все возникает из внутренних потребностей. Вот мы готовили спектакль по Зошечко. В какой-то момент за пару недель до начала нового сезона — мы были в Греции на отдыхе с Боровским — я начинаю читать и понимаю, что композиция, которую я сложил, сама себя исчерпывает. Мы уже придумали и пространство, и пьесу вроде сложили, но почувствовали, что не получается. И вдруг на следующее утро мы с Александром Давидовичем, не сговариваясь, пришли к идее поставить “Самоубийцу”. А где в Греции мы возьмем пьесу Эрдмана? Приехали в Москву, берем пьесу, читаем. Это трудно объяснить, но все возникает как-то так, будто тебя что-то ведет сверху. Заставляет вот это делать, а не другое.

— **Когда вышли “Мальчики”, потом спектакль по Диккенсу, такое складывалось впечатление, что ваш театр проповедует идею добра. Было ли это осознанно?**

— Еще раз хочу сказать, что спектакли в том случае, когда мы пытаемся подвести их под какую-то концепцию, ее не выдерживают. Кто будет отрицать, что мы не хотим про добро поговорить? Но никакой там проповеди нет. Просто я же не первый день в театре и мне уже не двадцать четыре года. За мной много чего было, поэтому я понимаю, что приходят молодые ребята, они только-только формируются как люди и надо дать им то, что их объединит. Ты ведь чувствуешь, что вокруг все распадается, во всех театрах свальный грех, что уже нет ансамблей артистов, а есть просто киносьемочная группа, где артисты подбираются по типажам. Мне хотелось просто всему этому противостоять. Хотелось, чтоб сохранилась любовь к профессии, чтоб вы выходили на площадку с теми, с кем вам хочется выходить, чтобы вы были увлечены друг другом. Увлечены какой-то затеей. А для этого нужен вот такой материал. Поэтому он и возникает. Поэтому если бы был большой театр, то был бы другой репертуар. И никаких тут других идей нет. Есть просто люди, судьбы, и ты понимаешь, что есть такой человек и такой и им надо дать роли. Я люблю зарубешную прозу, мы делали Фолкнера. Но сейчас понимаю, что зрителям ближе русские имена. И для ребят это было важно. Ребята с каждым годом меняются, взрослеют, мамы-папами становятся. Снимаются в кино. Что-то в жизни теряют, что-то приобретают. Сейчас они играют спектакли совсем по-другому, чем прежде. И спектакли так сделаны, что внутри у них идет бурная жизнь, кто-то приходит, кто-то уходит, случается много вводов. Но они держатся интересом к материалу. Поэтому как угадать, чтоб работа не завяла, чтоб продержалась в репертуаре? И я понимаю, что в таком театре артист от спектакля к спектаклю, от роли к роли может развиваться и становиться подлинным артистом. И это совсем не то, что существовать на проектах, которые быстро заканчиваются.

— **Вы сами употребили это слово — “противостоять”. Да, вы противостояете в том смысле, что берете качественную литературу, что создали ансамблевый театр, каких сейчас практически нет, что ваши актеры производят свежее, светлое впечатление, у них какой-то**

другой дух, далекий от модного эпатажа, от соблазнов коммерческого успеха. И еще обращает внимание то, что вы не берете так называемую “новую драму”, эти скандальные или полускандальные “черные” пьесы, любующиеся, а порой спекулирующие жестокостью жизни, они тоже своего рода коммерция.

— Я поддерживаю всех, кто хочет что-то написать. Но то, что сейчас возникает, мне неинтересно, создается впечатление, что эти авторы не театром увлечены, что у них нет задачи открыть какие-то новые сценические миры. Возьмем Чехова, там заложена оригинальная театральная идея. В театре Брехта тоже свои правила игры. Беккет что-то третье. Разные системы координат. А нынешняя “новая драма”, на мой взгляд, — возвращение в 20-е годы, к документальному театру Киршона, Погодина. Эти пьесы хороши читками. Они и действительно играют только в этом жанре: собрались, почитали, разошлись. А здесь мы занимаемся другим театром. Мне он больше нравится. Этот театр сочиняет спектакль, разгадывает драматургию, в нем внутри заложено какое-то событие, есть стилевое жанровое разнообразие. В нем можно изобрести какую-то форму. Помучиться, поискать свои правила игры, свой контакт с залом. Вот это вот мне интересно в театре. Надеюсь, что и ребятам, которые вокруг, тоже интересно придумать форму сегодняшнюю, острую. А не просто ограничиться читкой. Еще раз говорю, что у нас возникает такой театр, потому что мы располагаем такой группой артистов. У нас очень много прозы. Рассказов от второго, третьего лица. Я терпеть не могу фальшь в театре, наклеенные бороды, нарисованные морщины. Но, повторяю, все идет от артистов. Если бы не было Алексея Верткова, наверное, я никогда бы не взялся за “Москву — Петушки”. Алексей прекрасно чувствует себя в форме монолога. Но ему бережно, тонко вторят другие артисты. Мы сосредотачивались на поэтической ткани этой удивительной поэмы. Вот сейчас возник интерес к Эрдману. Мы ничего не выстраивали специально.

— Почему у вас возник интерес к Эрдману?

— Эрдмана поставили на эту полку, где стоят авторы, судьба которых не сложилась. А возьмем киносценарии Эрдмана. Мы ведь на этих фильмах росли и воспитывались. Включаю телевизор, смотрю документальное кино о человеке, который пожизненно находится в тюрьме. Кинематографисты сняли один день этого человека в его камере. Он не знает ни Эрдмана, ни вообще никого. Но он вспоминает мультфильм “Дюймовочка”, а это ведь Николай Робертovich: “Вот поспали, можно поесть. Вот поели, можно поспать”. “Морозко”, “Веселые ребята” — это тоже он. Я недавно пересматривал “Веселых ребят” и поражался, как можно такое выдумать. Похороны и праздники — любимая эрдмановская тема. Сегодня, когда жизнь человека обесценивается, мне хочется рассказать про этого человека.

— Поколение, которое постарше вас — Васильев, Гинкас, Фокин и другие, много лично вкладывало в свои спектакли. Вы можете о себе такое сказать?

— В любом случае ты опираешься на свой опыт, на свою боль, только ты не купаешься в ней, и все равно опираешься на нее. В этом смысле все работы у меня личностные. И то, что мы сделали про одиночество Венички и обреченность его, и неприкаянность, мне лично очень близко. Я попал в армию после института. И там столкнулся с ситуацией противостояния человека более тонкой организации с людьми более толстокожими, эта мысль мне тогда приходила. И ты понимаешь неприкаянность Венички. Главное, чтобы и в артистах это отзывалось. У них своя неприкаянность в этой жизни.

— Ваш театр ансамблевый, это сегодня поражает. Отсутствие премьерства у молодых, в общем, актеров, у которых так много соблазнов в кино, на телевидении. Как вам это удается?

— Наш театр построен как ансамбль солистов. У каждого свое соло, нужно просто доверять дирижеру, который знает, в какой момент кому это соло дать. Сегодня ты ведешь, завтра другой. Если попадешь, например, в Малый театр, играешь в игру этого театра, там другой способ общения. А здесь одно поколение ребят, у которых я педагог, папа. Я считаю, что заслуга “Москвы — Петушков” не только в том, что Алексей Вертков замечательно играет. А в том, что ему помогают играть. Ведь там присутствует некий хор, окружаю-

щий главного героя. Но это не массовка. Запоминается и Маша Курденевич, и другие. Если бы там были другие артисты, может, Леша и не взял бы такой высокий градус. Там все на него работают. Такие правила игры. Трудно создать ансамбль, когда в труппе разные поколения, разные характеры, группировки. Здесь тоже это возникает. Но ты с этим борешься. Чувство семьи, вот что хочется сохранить для молодых, чтобы они вкус к этому почувствовали. Театр — это искусство коллектива. Единственный вид искусства, где все зависит от всех: и от реквизитора, и от костюмера, и от помрежа, и от осветителя. Не надо объясняться в любви и ходить под ручки, нет. Но важно, чтобы театр в твоей жизни становился главным. Вот это хочется сохранить. И никогда не думаешь о том, что кому-то противостоишь. Хочется, чтобы такого было побольше.

— **Вы педагог. У вас нет ощущения, что в режиссуру и в актеры сегодня идут не самые интересные люди?**

— Я бы сказал, что время изменилось. Театр сейчас занял другое место, стал досугом. Раньше любой человек, геолог, физик, хотел быть режиссером. Хотел встать у камеры и снимать как Тарковский или Иоселиани. А сейчас рушатся творческие династии. Родители-актеры и режиссеры не хотят, чтобы их дети шли по их стопам. Поэтому у многих не возникает желания заниматься театром. Критерии сегодня смещены. В людях все смещено. Сейчас рейтинги, которые создаются, никакого отношения к реальному театру не имеют. Простые зрители пишут о том, почему их тянет, к примеру, в наш театр. Они не хотят пойти только на имя артиста или режиссера, они хотят прийти в дом, где угостят яблоками или на чеховском спектакле напоят чаем с вареньем. Черного хлеба дадут на “Реке Потудани”. Кому-то это может нравиться, кому-то нет. Но ты меньше всего про это думаешь. Пока можешь этим заниматься, слава богу. Хочется сделать дом, хотя это бывает мучительно. Иногда хочется во взрослый театр убежать и сделать спектакль с ровесниками, с актерами постарше. Но у нас сложился театр с учениками, так мы и развиваемся уже десять лет и хочется продолжать то, что мы наделали за этот срок. И никто не знает, что будет дальше.

— **В обществе упал престиж искусства и художника. А как вы все-таки умудряетесь в такой ситуации привлечь так много интересных зрителей, к вам приходят люди среднего возраста, не совсем старые и не совсем молодые, хотя молодежь, конечно, ваш театр посещает. Многих сюда тянет, в этот очаг культуры, и понятно, что публика, заинтересованная в культуре, все-таки существует.**

— Делаешь то, что тебе нравится, работаешь с теми, кто тебе нравится. Если мне нравится человек и художник Боровский, я с ним работаю. Возникают взаимоотношения. И то же самое с артистами. Начинаешь думать про людей, а не заниматься карьерой. Я вообще это словно ненавижу. Хочется делать то, что тебе самому доставляет радость и тому кругу людей, с которым ты связан. Чтобы связь времен не прерывалась, сохранить то лучшее, что было в наших учителях. При этом показать то, что ты воспринимаешь уже по-другому. Поэтому я и занимаюсь педагогикой. Мы с коллегами по ГИТИСу дорожим третьим этажом режиссерского факультета, потому что понимаем, что там работали Попов, Кнебель, Буткевич, Васильев, Фоменко, Захаров, Гинкас, Роза Сирота и многие другие. И сейчас мы стягиваем туда разных мастеров независимо от эстетических пристрастий, которые бы занимались этим живым делом — театральной педагогикой. Чтобы был момент истины, чтобы сохранить настоящее искусство. Чтобы понимали, что сейчас принято строить государственную антрепризу, а надо сохранить маленький домик, в котором творческий момент определяет главное. Не моменты карьеры, удовлетворения тщеславия и так далее. Хотя время такое, что нас растаскивает в разные стороны. Но пытаешься это преодолеть, потому что ты помнишь, кто был за твоей спиной. Недавно Бахрушинский музей провел замечательный цикл встреч, посвященный юбилею Эфроса. Этот режиссер для многих — уже другая планета. И если о нем не рассказывать, то уходит память. Главное не собой заниматься. Не искать свое место в театральной истории. А поддерживать талантливого человека, даже если он мыслит по-другому.

Александр Пудин: “Театр должен быть разным”

Беседу ведет Сергей Медведев

Александр Иванович Пудин родился 16 января 1958 года в селе Мордовский Пимбур, Мордовия. Драматург, публицист, общественный деятель. С 2000-го по 2014 год жил и работал в Москве. Работал советником вице-мэра Москвы, впоследствии заместителя Председателя Государственной Думы РФ Л.И. Швецовой. Действительный член Попечительского Совета издательских программ Данилова монастыря и Патриаршего Центра духовного развития детей и молодежи. С 15 июля 2014 года Пудин — художественный руководитель Ростовского академического театра драмы имени Максима Горького.

— **В свое время вы закончили техникум электронных приборов.**

— Это мое первое образование. После восьмилетней школы я пошел в техникум.

— **Чувствовали тягу к технике?**

— Нет, не настолько. Думаю, что я тупой в этом плане. Но в подкормку что-то попало. Сейчас и выключатель могу починить, и розетку поменять. Занимаюсь этим с удовольствием. А раньше мне это все казалось чужим. Особенно черчение. “Вид сверху, вид сзади” — сплошная мука. Школьные деревенские навыки по черчению были очень слабыми. Но упорство и старательность все-таки позволили закончить техникум с красным дипломом. Но вместе с тем у меня была надежда работать в литературе, поэзии.

— **Наверное, вы уже в те времена предпринимали какие-то попытки в этом направлении?**

— У меня были публикации. Поэтические — в журналах, газетах. Я писал на двух языках, русском и мокшанском. На родном языке вполне хорошо печатался. Ко второму — третьему курсу техникума меня заметили в Союзе писателей республики. Покойный председатель СП Мордовии Илья Максимович Девин дал мне рекомендацию в Литературный институт. И я поехал в Москву как молодой мордовский поэт. Если интересно, первые стихи написал в четыре года. Я сильно болел, а когда чуть полегчало — запел стихами в адрес своего исцелителя. Это была песня благодарности. Вообще, благодарность святое для меня чувство.

— **А когда вы пришли в драматургию?**

— Где-то к третьему курсу Литинститута. Сначала появился страх, что Егор Исаев выбросит меня из своего семинара. Потому что я пришел в институт с одной поэзией, а к концу первого курса стал писать совершенно другие стихи — в экспрессивной манере типа бодлеровской. Исаев этого категорически не принимал. Он — взъерошенный, в красной рубашке — кричал: “Ты же начинал совсем с другого, с земли, а теперь оторвался от корней!” Мне стало казаться, что наши отношения не заладятся. А со мной на обсуждения ходил Володя Малягин, он был драматургом, учился у Виктора Сергеевича Розова. Когда я понял, что Егор Александрович с меня не слезет, подумал: может, мне к Розову перейти. И написал пьесу.

— **О чем?**

— Она была далека от драматургии, в которой я работал и сейчас время от времени продолжаю работать, — драматургии, завязанной на людях, на их взаимоотношениях, судьбах, на проблемах семьи, общества. Такая понятная традиционная драматургия. Самыми главными своими достижениями я считаю достоверность и правдивость характеров, может быть, их необычность, язык. Мой герой, как правило, живет древним родовым мифом, поэтому ищет в своей душе, в своей клетке остатки, осколки того нравственного закона, который он унаследовал от предков, а потом по пути подрастерял или отверг...

А тогда в Литинституте все искали какие-то идеалы, какие-то нарочито обостренные ситуации. В дальнейших моих литературных работах этого, повторяю, не стало. Но та пер-

вая пьеса мне и не пригодилась вовсе. Потому что Егор Александрович получил Ленинскую премию и ему было уже не до семинара. А потом я женился и решил уйти на заочное отделение — после третьего курса. Руководителем семинаров стал Валентин Сидоров, очень спокойный, мирный человек, он занимался Индией, культурой и философией индийской. Мне дали спокойно защититься как поэту. К тому времени у меня уже и книга стихов вышла на мордовском языке, вполне пристойная для молодого поэта. До сих пор эти стихи цитируются, они есть в мордовских хрестоматиях, на них сложены песни.

Кстати, когда я работал уже в Государственной Думе, жизнь меня снова свела с Егором Исаевым. Я гордо сказал, что являюсь его учеником. Естественно, о противоречиях никто не помнил. У нас появились искренние чувства во взаимоотношениях. Он прочитал весь трехтомник моих пьес, а потом, скупой на похвалу, взял да рекомендовал меня на Государственную премию России в области литературы. Как лауреат Ленинской премии он имел на это право. Скажу честно, его оценка для меня стала самой настоящей наградой. Очень жаль, что летом прошлого года его не стало. Поминаю его и добрым словом, и молитвой в храме...

— **И когда же вы занялись театром?**

— Театром я занялся, когда вернулся в Мордовию. Это был 1985 год. У меня появилась первая настоящая пьеса — “Фейерверк”, комедия. А Министерство культуры России как раз прислало письмо в Союз писателей Мордовии с просьбой направить молодых драматургов на семинар. Семинар был в Чебоксарах, на базе отдыха “Кувшинка”. Там мой “Фейерверк” хорошо приняли. Я понял, что драматургия мне интереснее поэзии. А потом появилась пьеса “В пустом доме люди”. Пьеса хорошо пошла, “Современная драматургия” ее напечатала...

— **В те времена публикация в журнале “Современная драматургия” открывала какие-нибудь горизонты?**

— Да, конечно, это очень авторитетное издание. И тогда и сейчас. Это была практически единственная возможность для драматурга показать себя... Пьесу перевели на итальянский, в Риме шли репетиции, меня приглашали туда на премьеру. В 1987 году “В пустом доме люди” в Саранске, в Русском драматическом театре поставил Сергей Арцибашев.

— **Как вы с Арцибашевым нашли друг друга?**

— Через Малягина познакомились. А они вместе учились в Свердловском театральном училище, были друзьями не разлей вода. А я с Малягиным в одной комнате жил. Где-то со второго курса мы и с Сергеем стали друзьями. Когда была возможность, я помогал ему, организовывал творческие встречи в Мордовии.

— **В тридцать два года вы стали заслуженным писателем Мордовии.**

— Да, так все и было. К тому времени у меня уже были постановки, рецензии в центральной прессе.

— **А на что вы тогда жили? Постановки могли принести деньги?**

— Конечно же, нет. Больших денег они не давали. Поэзия еще кормила. Я переводил с мордовского на русский: перевел своего учителя покойного Девина, сказительницу одну перевел. Но и на службу ходил. Когда из Москвы приехал в Саранск, четыре года работал редактором книжного издательства. Потом пять лет литературным консультантом Союза писателей Мордовии — работа была очень комфортной: сидишь себе рецензируешь, читаешь рукописи, рекомендуешь к изданию. Без рекомендации Союза писателей тебя бы никогда не опубликовали. Поэтому все рукописи и маститых, и новичков проходили через Союз писателей.

— **Вы оценивали уровень текста или были какие-то другие соображения?**

— Только качество, я был придирчив. Старался не опускаться ниже литинститутской планки.

— **Много писателей было в Мордовии?**

— Пятьдесят членов Союза. Даже больше. Это немало. И нечлены Союза шли косяками, приезжали из деревень: в сетках картошка, а рядом рукописи. Помню, один дедушка

принес свою первую повесть. Ему было около девяноста лет. Звали его Иван Васильевич. Мне запомнилось, как он сказал: “Вас, наверное, интересует, почему я так долго живу? Я долго живу потому, что я никогда в жизни не пил. Я никогда в жизни не курил. И третье — я очень люблю свою родину”. Я рекомендовал главы его повести для издания в сборнике... А еще часто выступал от бюро пропаганды художественной литературы. Был Союз писателей, а при нем бюро пропаганды. Если ты член Союза, тебе платят от пятнадцати до восемнадцати рублей за выступление. Если за месяц выступил десять раз, то получается сто пятьдесят. Для того времени это были немаленькие деньги.

— **То есть членство в Союзе писателей было выгодно?**

— Это было престижно. Ты мог еще и здоровье свое поправить, больничные выдавали. Было негласно узаконено, что член Союза писателей СССР “обязательно болел”. На практике получалось, что члены Союза писателей СССР жили от гонораров и больничных. Исписавшиеся члены Союза жили только на больничный. Эта контора давала и защиту, и уважение. И квартиру. Я приехал в Саранск, мне, еще не члену Союза писателей, дали однокомнатную квартиру от Литературного фонда.

— **В вашей биографии написано, что вы основатель Мордовского национального театра. Как это получилось?**

— В 1989 году из Щепкинского училища в Саранск приехал курс. Открывался новый театр моей пьесой “Анахореты”, и еще у них были два-три своих дипломных спектакля. В новом театре вчерашний студент стал директором, он же был еще и артистом. Но у него не было концепции, как делать театр, тем более национальный. А у меня все это было. И я говорил, в том числе и министру, что невозможно делать национальный театр на чистом листе бумаги, без связи с историей, языком народа, без ощущения своей работы как миссии — культурной, образовательной, общественной. Министр, ныне покойный Николай Яковлевич Наумкин, посмотрел полгода, как голые ребята бегают по сцене, и сказал мне: иди забирай театр и работай.

— **В Саранске вы были не только художественным руководителем, но и директором?**

— Так же как здесь, в Ростове, художественная, административная и хозяйственная часть тоже были на мне.

— **Что-то изменилось с тех пор в вашем подходе к театру?**

— Принципы построения театральной жизни и моя позиция с тех пор не изменились. Актерская природа — основной материал при строительстве театральной жизни, — и театр как общественного института, тоже особых изменений не претерпела. Самое главное — убедить людей в целях, к которым мы идем, и показать результат. Если результат не достигается, люди быстро остывают.

— **Какова ваша цель?**

— Развитие традиционного психологического театра, возвышающего душу и дух — как человека, так и нации.

— **То есть цель чисто художественная?**

— И художественная, и гражданская. А какая еще? Я очень плохо отношусь к литературе и к искусству, которые роняют человеческое достоинство, унижают его, утверждая, что человек с рождения дерьмо... Ну, может быть, сегодня я готов согласиться с тем, что театр должен быть разным. Но хорошим. Если посмотреть тот же “Тихий Дон” у нас, там есть не только психологический театр. Это синтетическое искусство. Там есть и прочувствованные образы, но есть и картинка, кино. У себя в Национальном театре я это с трудом могу представить.

— **В 1989 году театр был дорогой затеей?**

— Нищета тогда была. Выручало то, что кто-то помнил моего отца, уважаемого председателя колхоза, авторитетного руководителя. Поэтому в какие-то кабинеты я заходил... И мы получали разнарядки на ткани, на пиломатериалы, машину могли пробить или автобус для труппы. Сегодня, если есть, конечно, хорошее бюджетное финансирование, есть спонсор, театр может позволить себе все. Или почти все. А тогда все надо было пробивать.

Вымаливать.

— **Долго вы работали в Саранске?**

— Почти пять лет. Мы быстро показали себя... Леонид Андреев хорошо пошел (пьеса А. Пудина по повести Л. Андреева “Жизнь Василия Фивейского”, режиссер Юрий Шилов. — С. М.). Этот спектакль приносил призы на финно-угорских фестивалях. В Финляндию ездили. В истории национального театра это такое хорошее пятно. Еще мы ставили мордовскую классику, Мольера. Постановщики в основном были приезжие. Как и сейчас, впрочем.

— **С постановщиком нынешнего ростовского “Пигмалиона” Сергеем Яшиным познакомились еще в Саранске?**

— Нет. Когда я был в Москве чиновником.

— **А как получилось, что вы стали чиновником?**

— Как говорила моя покойная руководительница в Москве Людмила Ивановна Швецова: “Все это от общественного темперамента”. Я помимо театра занимался публицистикой. И президент Мордовии Меркушкин Николай Иванович предложил поработать у него пресс-секретарем. А мы с ним хорошо знали друг друга еще до того, как он стал президентом. Потому что его покойный дядя Григорий Яковлевич Меркушкин был драматургом. А кроме того, еще идеологом в обкоме партии, долгие годы возглавлял Мордовский университет. Очень уважаемый, авторитетный в республике человек, фронтовик. Он, собственно, и вырастил главу республики, племянника своего, первые должности ему давал... И вот я взял и “поднял” дядю. Драматургов же мало национальных. Вот у эрзя есть Ксения Петрова, а мокшанского драматурга как раз не было. И я взялся за Григория Яковлевича. Род меркушкинский огромный. Они были мне очень благодарны... Мы дружили с Николаем Ивановичем, хотя на каком-то этапе были политическими оппонентами, я его критиковал в газете. Сейчас он губернатор Самарской области. Мы с ним постоянно в контакте, поздравляем друг друга по разным праздничным поводам.

— **Когда вы работали пресс-секретарем, писали пьесы?**

— Да, и книжки издавал. Все успевал. Хотя помощников в пресс-службе не было. В марийском театре у меня одномоментно шли пять или шесть пьес. Любопытная судьба сложилась у пьесы о Сибелиусе — великом финском композиторе. Она вылилась в совместный финско-марийско-мордовский проект. В Хельсинки и Тампере проходили спектакли на аншлагах — “Сибелиус” стал событием на Международном театральном фестивале, о нем писали взхлеб финны, и шведская пресса была хорошая.

— **А как попали в Москву?**

— Опять общественный темперамент сыграл свою роль! После пресс-секретарской работы я был еще и главным редактором газеты “Известия Мордовии”. В каждом номере на первой полосе были мои колонки, в которых я нещадно критиковал либералов и Бориса Ельцина за их антинародную политику. Однажды я приехал к своему другу Владимиру Шукшину в Москву (а в мечтах своих я Москву не забывал), который на тот момент возглавлял службу безопасности мэра Москвы Юрия Лужкова и являлся его советником. Владимир Семенович представил меня Нурали Латыпову — советнику мэра, креативному идеологу. А тот возьми и дай почитать мои газеты мэру! Юрий Михайлович пожал руку, похвалил. Должности поначалу никакой не было, а потом у Людмилы Ивановны Швецовой, первого заместителя мэра Москвы по социальным вопросам, ушел пресс-секретарь... Швецова — женщина необыкновенных человеческих качеств. Руководитель и организатор грандиозного уровня! И при этом была очень творческим человеком. Барды Москвы и всех краин до сих пор боготворят ее — она давала жить авторской песне в советские годы. И за это получала выговоры по партийной линии. После ухода Лужкова Людмила Ивановна была одна из четырех кандидатур, выдвинутых президентом Дмитрием Медведевым на пост мэра столицы. В 2000 году она ушла в Государственную Думу, стала заместителем председателя, а я снова ее советником, пресс-секретарем. Работал до позапрошлого лета, а потом появился в моей жизни Ростов. Конечно, неспроста. Ведь это же ее ро-

дина! В 1967 году она закончила здесь математическую школу... В московском театре на тот момент я не хотел работать принципиально, а Ростов... Людмила Ивановна сказала: «“Трактор” (как называют здание Ростовской акдрамы из-за его “индустриального” вида. — С.М.) — хороший вариант, благословляю». Наверное, меня тут хорошо приняли потому, что так хорошо благословила. Но когда 29 октября позапрошлого года Людмилы Ивановны не стало, мне этот город стал некомфортным. И работа, в первую очередь, естественно. Об этом прямо сказал своим большим кураторам: мол, мне некомфортно здесь работать без своего покровителя, может быть, я съеду отсюда? Но мои сомнения были отвергнуты. А потом родился спектакль “Тихий Дон” (режиссер-постановщик Геннадий Шапошников, премьера состоялась в апреле 2015 года. — С. М.), который во многом изменил жизнь театра, коллектива и вообще отношение окружающих к нашему театру. Так что сейчас я себя ощущаю вполне комфортно.

— **Вы сейчас пишете пьесы?**

— Сценарий для новогоднего шоу пытаюсь дописать. Мы ведь должны в Новый год зарабатывать. В прошлом году худсовет просил прекратить эпопею с шоу “Брызги шампанского”, но ведь такое представление и сказка для детей приносят деньги. За счет Нового года мы поставили “Тихий Дон”. Губернатор Василий Голубев, спасибо ему огромное, выделил нам три миллиона двести тысяч, а надо было добавить еще столько же, не меньше. “Пигмалион” на собственные средства поставили. Свои кровные мы инвестируем в основные средства — то отопление “полетит”, то ворота... Для сравнения: в прежние годы, за пять последних лет, инвестирование собственных средств в сам театр было меньше, чем при мне за один год. Хочу, чтобы меня запомнили как руководителя, при котором театр вышел на столичный уровень, а еще при нем укрепилась материальная база. Поэтому будет новое новогоднее шоу “Звездный серпантин”. Скажу по секрету, это будет ледовое шоу. Всю сцену оденем в лед.

— **Какая у вас сейчас средняя посещаемость?**

— За восемьдесят процентов, а многие спектакли идут со стопроцентной заполняемостью. Мы зарабатываем на спектаклях. До меня чаще пускали гастролеров, и это не очень нравилось труппе. Если как-то химичить, может быть, это и выгодно кому-то, но не коллективу. Я могу за сто пятьдесят тысяч рублей отдать в аренду зал. Или за двести. А если я заставлю администраторов работать, “Тихий Дон” мы можем продать за пятьсот — шестьсот... Гвоздков в Самаре (генеральный директор Самарского академического театра им. М. Горького. — С.М.) считает, что у него самые лучшие показатели в стране. Они на один бюджетный рубль дают два своих заработанных. У нас сейчас практически то же самое.

— **Какие спектакли в дальнейших планах?**

— В новом году планируем поставить “Цыгана”. Как раз столетие Анатолия Калинина будет, хочется, чтобы “Цыган” красивым получился. Собираемся “Поднятую целину” ставить в следующем сезоне. Если я буду работать дальше, то впереди Горький, скоро у него тоже юбилей. Хотелось бы поставить Солженицына, Брехта, которого люблю и ценю. Что касается Солженицына, то у меня уже была попытка работать с его прозой. В 1989 году я написал пьесу по повести “Один день Ивана Денисовича” для Татьяны Дорониной. Даже получил разрешение цензуры, что было непросто в советское время — ведь нобелевский лауреат жил за границей. Но в последний момент Александр Исаевич сказал: нет, не надо. У меня до сих пор хранится его письмо, в котором он просит снять спектакль с проката в Чите и других городах, где он шел, поскольку “Иван Денисович” написан прозой и представить его в другом жанре Солженицын не может. Хотя если бы он прочитал инсценировку, возможно, и поменял бы свое мнение. Тем более что писал я с любовью.

Тенденции

Полина Богданова

Девяностые: предпосылки “новой драмы”

В девяностые годы в России начала складываться новая социокультурная ситуация. Что произошло с основным населением страны после того, как рухнул социалистический мир? И какое все это имеет отношение к “новой драме”, культовому продукту новой эпохи?

Основное население страны в послевоенный период, а именно с конца 40-х до середины 80-х годов, то есть практически полвека, жило в достаточно стабильной социальной и психологической ситуации. Поскольку большая часть населения Советского Союза разделяла все советские идеологемы и мифы, постольку свое существование рассматривала как устойчивое и защищенное. Привыкло жить под опекой государства, которое обеспечивало бесплатное образование и медицинское обслуживание, жилплощадь и другие жизненные потребности и придавало существованию населения страны устойчивость. Что касается перспективы, то она в официальных программах обозначалась как наступление коммунизма. Этим программам даже если не до конца верили, все же они тоже придавали существованию народа ощущение, что исторический процесс имеет некий рациональный смысл. Победа в Великой Отечественной войне скрепляла народы Советского Союза на почве патриотизма и гордости за державу. А национальная политика дружбы между народами сообщала дополнительные ощущения того, что страна обладает огромным пространством, военной мощью, многомиллионным населением, и потому в глазах простых людей она выглядела как “могучая, непобедимая, самая любимая” и пр., как пелось в известной советской песне. Противостояние со странами Запада и Америки внушало людям уверенность в правоте социалистических принципов и убежденность в том, что любой враг будет повержен.

Этот тотальный патриотизм, социальный оптимизм при отсутствии чувства личной гражданской ответственности (поскольку все решало и обеспечивало государство) и создал, как тогда говорили, “новую историческую общность” людей — советский народ. Где, по демагогическим уверениям власть имущих, существовало равенство и сотрудничество двух основных классов — рабочих и крестьян, с интеллигенцией, которая классом тогда не называлась, а именовалась “прослойкой”.

В хрущевские времена этот советский опти-

миз нагнетался с особой силой, чему способствовала демонстрация наших достижений в освоении космоса. Гагарин, Титов и Терешкова были самыми популярными персонами в СССР. Вообще вся официальная политика была направлена на воспитание масс в духе марксизма-ленинизма и пролетарского интернационализма. Официальный позитивный образ советского человека складывался из его преданности линии партии, активности в строительстве социализма, декларации высоких моральных качеств, главным из которых почитался трудовой энтузиазм и героизм. Официальная пропаганда нуждалась в образах положительных героев, которые должно было поставлять искусство — кинематограф, литература, театр и пр.

Весь этот комплекс идейных позиций базировался на рационалистических принципах марксизма, который утвердил очень удобную схему смены общественно-экономических формаций, движения исторических закономерностей. Согласно марксизму, социализм наступил по неуклонной логике самого исторического процесса, который движется экономикой. А экономика в свою очередь определяется тем, кто владеет собственностью на средства производства. В XIX веке, по теории марксизма, собственником на средства производства была буржуазия, а пролетариат выступал в роли эксплуатируемого класса. Но эта ситуация не могла быть, как считали марксисты, долговечной. В результате социалистической революции по логике истории пролетариат должен был сбросить гнет буржуазии и стать собственником и больше не продавать свой рабский труд. Таким образом, пролетариат возглавит исторический прогресс и поведет общество к коммунизму, когда вообще не будет никакой собственности и все получают по потребностям.

Утопичность подобных воззрений уже в советские времена была очевидна, по крайней мере, интеллигенции. Но на протяжении почти всего XX столетия в СССР теория марксизма у народа не вызывала сомнений. С ее помощью был создан устойчивый и комфортный

миф, который обеспечивал человеку неизбежность счастья и удовлетворения всех материальных и духовных потребностей.

Что касается вопроса о духовных потребностях, то он решался исходя из знаменитой формулы Ленина “бытие определяет сознание”. Эта формула убеждала в том, что если у человека будут удовлетворены потребности бытия, то есть материальные потребности, то духовные потребности удовлетворятся сами собой. К духовным потребностям марксизм-ленинизм относил патриотизм, любовь к родине, солидарность со своим классом, ненависть к эксплуататорам класса, а также врагам родины.

Нельзя сказать, что советскому народу в послевоенный период, по крайней мере, была присуща “негативная идентичность”, как утверждали социологи Л. Гудков и Б. Дубин. “Негативная идентичность” — продукт уже 90-х годов, когда советский социалистический миф был отменен. Вот эта отмена и явилась шоковым событием для населения страны.

С отменой ожидания коммунизма, а также с переходом государственной собственности в частные руки, с ослаблением роли государства со всеми его институтами, включая гарантированные государственные поставки продуктов питания, у населения страны рухнула вся прежняя система ценностей. Девяностые годы и прошли под знаком этого стремительного и болезненного процесса.

Бывший советский человек оказался предоставленным самому себе и больше не мог рассчитывать на опеку со стороны государства. Это чувство брошенности и незащищенности и стало основным чувством людей в 90-е годы. Именно оно диктовало разные попытки выхода из сложившейся ситуации и поиска новой опоры. Болезненность этого процесса привела большие массы населения, особенно молодежь, к различным спасительным средствам, в большей степени агрессивным. Потому что именно агрессия таила в себе попытку защитить себя.

Начавшиеся процессы расслоения в обществе усилили чувство фрустрации бывшего советского человека. Стремительное обогащение одних слоев и столь же стремительное обнищание других слоев значительно усугубило общую дисгармонию общества. Отказ государства в период президентства Б. Ельцина от репрессивных подавляющих мер привел в действие криминальные структуры, которые заполнили социальное пространство и стали претендовать на то, чтобы управлять экономическими процессами и отвоевывать себе значительную долю прибыли. Рэкет, заказные убийства, наркотики — весь этот набор средств и

действий, который принес с собой криминал, погрузили страну в пучину разбоя и беспредела.

Развивающийся бизнес — деньги из воздуха. Все это не могло не поменять нравственного климата в обществе. Понятия честности, порядочности были поставлены под сомнение. Или практически отменены. Достижение прибыли достигалось любой ценой, в том числе и ценой обмана, воровства, убийств и прочих прежде запредельных средств.

Воровство распространилось очень широко и охватило собой все сферы жизни, начиная от государственных структур, директоров заводов и предприятий, нефтедобывающей и прочей промышленности природных ресурсов до простых рабочих, которые стали растаскивать прежнюю государственную собственность без зазрения совести.

Все это привело общество в состояние мощного обвала. За перестройкой, от которой остался один лозунг, поскольку ничего по существу не перестраивалось, последовал крах во всех сферах экономики, государственной политики и т.д.

Правительство пыталось инициировать некие программы перемен. Таковой была программа “500 дней”, но эта и подобные ей программы никакого результата не принесли. Государство оказалось неготовым к переменам, не готово было и общество. 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.

Но если в Соединенных Штатах давно существовала религиозная протестантская нравственность, которая определяла отношение к труду, честность деловых отношений, то в безрелигиозной России не на что было опереться. А вместе с тем широким фронтом утверждались те новые либеральные ценности, которые опирались на понятие пользы, индивидуального обогащения, вырабатывая психологию утилитаризма и прагматизма.

Все действия и активность населения всех слоев в 90-е годы были направлены на обогащение или простое выживание. 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 ме-

нять 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 допущение “игры не по правилам”. В бизнесе нравственные запреты рухнули в первую очередь, поскольку деловые отношения и деловая конкуренция были движимы только желанием прибить 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 цель окончательно исчезла. О потере цели шестидесятники 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.

Но кардинальной цели, которая бы обеспечивала 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.

Итак, основной импульс, который возник в сознании людей в 90-е годы, был импульс отрицания. Все, что в 60—80-е интеллигенция почитала как некие нравственные нормы и правила, теперь в 90-е были опрокинуты. Деяностые отказались и от самой интеллигенции как передовой части общества, законодательницы в нравственных, моральных и творческих критериях.

Вперед вышли представители иных слоев. В первую очередь политики и бизнеса. В обществе сменились приоритеты профессий. Выпускники школ устремились в экономические

вузы, наиболее престижными и практичными профессиями стали аудитор и бухгалтер-экономист. Статус творческих профессий вместе со статусом культуры и искусства значительно понизился. Художник больше не мог претендовать на роль общественного лидера, идеолога в жизни. Искусство вернулось к самому себе и заняло собственную нишу. Стало понятным, что художественные специальности, профессии литератора, музыканта, живописца, режиссера были преувеличены в своем значении. Упал престиж и гуманитарных профессий.

Все это не могло не повлиять на умонастроения тех, кто еще работал в сфере искусства или гуманитарных специальностей. Художники больно ощутили потерю бывшего статуса. Выпускники школ уже не так активно стремились в актеры, режиссеры, писатели.

Начался этап освоения не столько духовной, сколько бытовой культуры. Стали заниматься интерьерами квартир, строительством коттеджей, ремонтами, приобретением автомобилей. Эстетика быта поднялась в цене. Люди стали привыкать к комфорту.

Развивался туризм. Бывшие советские граждане большими потоками выезжали за границу, в Европу и Америку, страны Азии.

Значительно расширился рынок услуг. Большое значение приобрел досуг. Культура тоже постепенно стала вливаться в эту сферу. Она должна была теперь обеспечить отдых и развлечение.

Появление гигантских супермаркетов, шопинг как основное и увлекательное занятие граждан становится повсеместным явлением. По выражению американского социолога Д. Сибрука, возник новый тип культуры, который он определил как “культуру супермаркета”¹. Она значительно изменила прежние культурные приоритеты. Все вместе потребовало от населения большей деловой активности, предприимчивости.

Престижным в обществе стало благосостояние. Идеал бедного талантливого художника, живущего на чердаке или в подвале, полностью померк. Художник, писатель перестал быть авторитетным для публики. Во всяком случае, он больше не давал рецептов, как жить и во что верить.

Общество потребления создало новый тип человека, который описан у Ж. Бодрийера². Человека, потребляющего не вещи, а знаки вещей. И таким образом решающего свое статусное положение в обществе. Знак вещи — фантом, иллюзия. Поэтому человек стал по-

¹ Сибрук Д. Nowbraw. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. М., 2012. С. 33,

² Бодрийер Ж. Общество потребления. М., 2006.

ребителем фантома, пустоты. Российский культуролог Н.Б. Маньковская в духе положений постструктуралиста Ж. Бодрийера пишет, что в условиях постмодерна “вещь из незаметного, но необходимого элемента обыденной жизни превращается в своего рода “сакрализованый” предмет культа неумеренного потребления”¹.

СМИ создали гиперреальность, оперирующую симулякрами, тоже своего рода фантомами. Тотальное отчуждение человека от производства, от себя самого становится характеристикой этого общества. Россия, вступив в рыночную экономику, сразу почувствовала на себе все проявления потребительского ажиотажа, погоню за знаками и мнимой ценностью. Неизбежность этого процесса продиктована самим ходом материально-технического прогресса и навряд ли может быть скорректирована какими-либо разумными социальными мерами. При этом надо учесть, что в России потребительский бум имеет свои национальные особенности, связанные с низкой покупательной способностью населения, обрекающей людей на потребление товаров низкого качества и вкуса, отставанием в производстве вещей широкого потребления, отсутствием национальных брендов, дешевым туризмом, низкопробной эстрадой и пр.

Положительные стороны этого процесса все же есть. В обществе постепенно должна создаваться интеллектуальная элита, внутренне противостоящая погоне за знаками и миражами; истинное творчество, ориентированное не на массовый спрос, а на художественное качество; заинтересованность в научных исследованиях технического и гуманитарного направлений. Все это требует от человека ответственности и трезвости понимания ситуации, выбора индивидуального пути, а не следования за массовым ажиотажем. Подобного рода теории уже высказываются в гуманитарных кругах Европы и Америки. Однако в России для этого пока не созданы социальные механизмы поддержки науки и творчества.

Общество потребления, на наш взгляд, и является тем этапом цивилизации, который следует за этапом культуры. Заканчивается большой культурный цикл, который мы рассматриваем начиная с эпохи “оттепели”. Однако можно усмотреть границы этого цикла и на рубеже XIX—XX столетий, когда началась эпоха модернизма. В России и в Советском Союзе она имела свои фазы, связанные с революцией 1917 года, что предопределило наступление тоталитарной эры Сталина, и даль-

нейших попыток освободиться от наследия тоталитаризма, что и началось с “оттепели”. В начале XXI столетия мы наблюдаем пока еще не начало нового цикла, а окончание, стирание предыдущего, что находит свое отражение в искусстве, в частности театральном. Главным основанием, которое позволяет прийти к такому выводу, является то, что искусство театра до сих пор существует на “привязке” к идеям и умонастроениям шестидесятых, главным образом в своих негативных вариантах. Отталкивание от идеологии шестидесятых у новых поколений режиссеров и драматургов говорит о том, что эти поколения хотят сбросить гнет уже не устраивающей их идеологии. Но пока не могут предложить ничего принципиально иного. Новое когда-то предложили шестидесятники, и это новое для них заключалось в демократизации жизни, в исправлении социализма, в активном воздействии на социальные общественные процессы, наконец, в создании образа нового человека, обыкновенного человека с богатым внутренним миром.

У поколений, рожденных девяностыми годами, нет ничего кроме пафоса отрицания предыдущего опыта и все тех же интеллигентских умонастроений 60—70-х с ориентацией на Запад, это стремление сменить русскую идентичность, а не развивать ее. По сути, в этом кроется стремление к комфорту по западной модели, идеологии либерализма, утилитаризма и пользы. Во втором десятилетии XXI века часть российской интеллектуальной публики, представители гуманитарных и художественных профессий, определенные политические силы ратуют за западный путь развития. Происходит раскол в среде интеллектуалов и гуманитариев, возникает боязнь возвращения к советской тоталитарной модели. Символом борьбы сторонников западного пути развития становится свобода сексуальных меньшинств, что значительно снижает пафос этой борьбы. А вместе с тем снижает и пафос бывшей советской интеллигенции, видевшей преимущества западной модели в свободе политической и идеологической. По существу, борьба за так понимаемую толерантность является пародией на умонастроения той интеллигенции, во главе которой были академик А. Сахаров и писатель А. Солженицын. Снижение порога свободы в сторону отсутствия нормы, тотальный отказ от каких бы то ни было критериев — проявление постмодернистской релятивности, практически утверждающей право всех на всё, размывание нравственных постулатов, признание модели хаоса как един-

¹ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Постмодернизм как парадигма: конец или начало? // От искусства оттепели к искусству распада империи. М., Канон. 2003. С. 644.

ственно действенной модели общественного и социального бытия. Отказ от понятия нормы, от правила, от оценки по существу является признанием безумия мира как единственной нормы. Постмодернизм привел западную цивилизацию к такому порогу, за которым открывается конец цивилизации, возможность глобальных войн, самоуничтожения наций, отсутствие нравственных опор, которые на протяжении всей истории западной цивилизации помогали и противостоять фашизму, и искать выход из тупиков и крайностей, в которые нередко заводила история. И если еще в 90-е годы постмодернизм, очень активно изучаемый российскими исследователями, выглядел как новое необычное привлекательное явление, то уже в последнее десятилетие про-

износятся суждения о том, что за постмодернизмом “скрывается глобальная растерянность духовно-эстетического сознания современности”¹. И далее: явления постмодерна “не содержат в себе никаких ценностей, ибо возникли как их сознательное отрицание, не претендующее ни на какое-либо созидание и ни на какое развитие. Это, по большому счету, хаосоморфные состояния в культуре *между* чем-то и чем-то. Их смысл именно в переходном характере <...> — между одной грандиозной упорядоченностью (Культурой) и, возможно, иной грядущей упорядоченностью какого-то принципиально иного порядка и характера, чем Культура, но замещающей ее по функциям внутри уже супертехногенного монстра цивилизации”².

Тренд “новой драмы”

В 90-е годы, эпоху постмодерна, возник и стал набирать скорость и широту распространения феномен “новой драмы”. Она отражала ту стадию развития общества, которая, как уже говорилось, характеризовалась отказом от прежних норм и представлений. “Новая драма” развивалась в русле тренда жестокости, “чернухи”. Она демонстрировала жизнь постсоветского общества именно со стороны ее недостатков, грубости, бедности, жестокости. “Жизнь жестока, и мы не можем быть мягкими” — эта фраза из брехтовской “Трехгрошовой оперы” могла бы стать лозунгом “новой драмы”.

Э. Бояков, наиболее дееспособный и прагматичный менеджер (а менеджер — это уже представитель нового общества, в котором экономические профессии и экономические понятия, если не сказать идеология, становятся ведущими и наиболее массовыми), стал инициатором создания представительного общероссийского фестиваля “Золотая маска” (учредители Министерство культуры РФ и правительство Москвы, 1994 г.), о котором мы еще поговорим. Он же в рамках этого фестиваля учредил в 2001 году не менее претенциозный фестиваль “Новая драма”, ставший очень заметным явлением в театральном мире целого десятилетия. Этому фестивалю предшествовали семинары, которые проводил английский театр “Ройял Корт”, обучая технике вербатима. Вербатим и документальный театр, таким образом, пришел к нам с Запада.

Театр “Ройял Корт” — достаточно скромное, но характерное театральное учреждение Лондона. Миссия этого театра заключается в

попытке постановки и решения социальных проблем всякого рода маргиналов и незащищенных слоев населения. Западные коллеги, экспортируя свой опыт, имели в виду развитие навыков гражданского общества в постперестроечной России. Стремилась предложить способ, каким можно активизировать театральную российскую среду для решения насущных социальных проблем. “Ройял Корт” не коммерческий театр и не преследовал ни развлекательных целей, ни чисто эстетических, которые бы заключались в поиске новых средств театральной выразительности. Вербатим, в сущности, не художественный метод, а скорее просто технология сбора материала, почти не подвергающегося художественной обработке. Вербатим — чистый бытовой сленг, необработанная речь, допускающая всякого рода нарушения, в том числе и грамматические, что как раз и должно удостоверить ее подлинность, документальность.

Однако на российской почве эта западная модель документального театра претерпела определенную трансформацию. С одной стороны, она решила проблему нового материала для драматургов и режиссеров, которые в начале 90-х годов находились в кризисе, поскольку их советский опыт к этому моменту обнаружил определенную узость. Культурная и социальная ситуация 90-х годов требовала смены тем и ориентиров, приближения к актуальным запросам дня. Наши драматурги и режиссеры нашли такой материал в совместных усилиях российской стороны и Британского совета. Этот материал располагался главным образом в сфере маргинальной жизни. В ре-

¹ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Указ. соч. С. 644.

² Там же. С. 643.

зультате был создан “Театр.doc”, который возглавили М. Угаров и Е. Гремина, первой постановкой здесь стала пьеса А. Родионова, выполненная в технике вербатим, “Борьба молдавн за картонную коробку”. Она рассказывала о жизни бомжей на продовольственных рынках Москвы.

Впоследствии “Театр.doc” стал расширять проблематику, обратившись к работе сельских врачей, затем деятельности СМИ. Еще позднее театр стал ставить спектакли на политические темы.

Однако, как уже было заявлено, модель документального театра, выполненная по западным калькам, по существу оказалась чисто российской моделью с ее негативной идентичностью. Театр стал показывать спектакли, в которых демонстрировались “язвы” российского общества не с целью привлечь внимание к той или иной социальной проблеме и инициировать пути ее практического решения, а с укорененным негативизмом российской интеллигенции, которая стала зарабатывать себе свой символический капитал. Традиционная российская “чернуха”, имевшая корни еще в советской действительности 70—80-х, стала основным материалом “Театра.doc”.

Но сейчас, по прошествии двух с половиной десятилетий, уже можно охватить ситуацию постперестроечной России в целом. Увидеть некие общие закономерности и основания. Главное, что стало понятным по прошествии этих двух с половиной десятилетий: 90-е и нулевые не были новым этапом жизни России. Как это ни парадоксально, но они явились завершением советского периода, можно сказать — цикла, включив в себя этот постсоветский этап девяностых и нулевых, которые закончили определенную целостную эпоху. Эпоху, которая началась с “оттепели” и затем, после ее краха, продолжала разлагать модель советского тоталитаризма. С каждым новым десятилетием все ниже и ниже опускаясь по линии отказа от оттепельных ценностей и иллюзий. Размывая попытку шестидесятников преобразовать социализм, построив его на новых гуманных демократических основаниях и уважении к личности. Крах “оттепели” больно ударил по интеллигенции. И дальнейшее движение было движением вниз, процессом, которым управляли негативистские идеи, идеи отрицания, критики, демонстрации общественных язв и фрустрации. Это находило отражение в драматургии 70—80-х, которая по понятным причинам почти не попадала на сцену, но зафиксировала этот процесс, эту негативную идентичность, если пользоваться выражением социолога Л. Гудкова.

Девяностые, отказавшись от советской

идеологии, на самом деле продолжали линию этой негативной идентичности. Прародителями новой драмы, рожденной девяностыми, были Л. Петрушевская, Л. Разумовская, Н. Садур. Отказ от советской идеологии только сыграл на руку “новаторам” девяностых, которые теперь могли без оглядки на цензуру и государственный контроль слагать свои мрачные баллады о неких вымышленных древоточках, сила и доблесть которых только и могли противостоять окружающему тотальному злу (“Собиратель пуль” Ю. Клавдиева).

“Новая драма” девяностых по сути была продолжением того, что в советские времена окрестили “чернухой”, так радовавшей вдумчивых и образованных интеллигентных зрителей, ибо ее негативистский настрой совпадал с интеллигентской ненавистью к советской системе.

Девяностые и последующие за ними нулевые, вплоть до нашего десятилетия, шли и идут под знаком негативной идентичности, которая уже сегодня в самое последнее время выглядит недостаточной для того, чтобы поднимать дух и искать основания для построения новой положительной идентичности России. Ибо только этот поворот от негатива к позитиву сможет обеспечить дальнейшее движение страны.

Вообще движение, связанное с “новой драмой”, к которому был подключен и “Театр.doc”, и театр “Практика”, и Центр драматургии и режиссуры (долгое время являвшийся основным поставщиком новых режиссеров и драматургов), и фестиваль “Новая драма” — это именно движение, которое получило определенную силу и мощь в конце 90-х — начале нулевых годов. Оно включает в себя множество участников. Интересно, что это движение стало одним из наиболее успешных в коммерческом отношении. За счет грамотного пиара и рекламы, той новой технологии продвижения продукта на рынок, которой советское общество не знало и которой счастливо обладал новый менеджер Э. Бояков, на новые пьесы, их постановки и на созданный Э. Бояковым фестиваль “Новая драма” охотно давали деньги различные государственные и коммерческие структуры.

Возникший феномен популярности, моды, пиара и сделал “новую драму” успешным коммерческим продуктом. “Новая драма” как продукт грамотного пиара стала очень заметным явлением. Э. Бояков на вопрос в интервью, почему он так охотно пропагандирует и ставит “новую драму”, выдал довольно традиционную формулу о том, что “новая драма” отражает жизненную правду. (Так в свое время мог говорить шестидесятник О. Ефремов,

имея в виду пьесы В. Розова, А. Володина и др.) Старый лозунг в устах новомодного и успешного продюсера звучал как удачный пиар-ход. Задачей Боякова на самом деле было прежде всего создать успешный продукт, а “жизненная правда”, за которую он так ратовал, становилась только оберткой этого продукта. В принципе на “жизненную правду” уже никто не реагировал, ибо социальные проблемы не интересовали общество потребления. Интересовало другое — те сильные, щекочущие нервы эмоции, которые вызывали ситуации и герои “новой драмы”.

Фестиваль “Новая драма” стал коммерческим продуктом, на котором можно было хорошо заработать. Поэтому фестиваль и зарабатывал, а не был мероприятием группы энтузиастов, бескорыстных любителей искусства, решивших поведать стране о ее насущных бедах. Одна из наиболее скандальных пьес “Монологи вагины” подавалась громко и была рассчитана на сенсацию, которой, впрочем, не добилась, так как пьеса на самом деле содержала довольно скучные откровения нескольких женщин-феминисток.

Вообще такого рода резкие движения типа феминизма служили целям опять же рекламы и пиара. Неважно, на чем завоевывалась популярность. Конкретное содержание движения было не так уж важно. Но за счет умелого пиара оно становилась фактом общественного сознания. А представители движения получали славу.

Технологии, заимствованные из Европы и Америки, проходили как будто успешную апробацию на российской почве. Но вот прошло два десятилетия, и феминизм, в частности, так громко подаваемый в 90-х, сегодня заглох и перестал кого-либо интересовать. Стало понятным, что все высокотехнологичные сред-

ства привлечения внимания действуют на очень коротком отрезке времени. Это тоже один из признаков постмодерна. Он имеет короткое дыхание. То, что сегодня становится сенсацией, завтра улетучивается из памяти и общественного сознания. Слава модернистов, Баха, Бетховена и Вивальди, живет в веках. Слава постмодернистов — явление временное.

Поэтому, кстати, и фестиваль “Новая драма” существовал не слишком долго (2002—2008). Э. Бояков сам закрыл его, по-видимому, ощутив как чуткий эксперт, что движение исчерпало себя.

Движение шло с периферии. Это тоже один из существенных признаков постмодерна — оживление периферии, наступление на центр, лишение центра своего бывшего значения. Сам Э. Бояков тоже представитель периферии, который сумел взбудоражить театральную столицу и заполнить ее пространство короткими сенсациями странных эпатажирующих пьес.

Отражая жизнь маргинальных окраин, “новая драма” и представляла субкультуру провинциальной молодежи, брошенной в пучину бед постперестроечной России.

Негативная идентичность “новой драмы” не помешала ей быть коммерчески успешным продуктом. В потребительскую эпоху все продается и все покупается, даже живописание национального бедствия. Главное, чтоб это описание было занимательным и щекотало нервы. “Новая драма” — это симулякр. Такой симулякр стал нашим национальным продуктом, поскольку он базировался на имитации реалистического стиля, дальнего потомка старой натуральной школы, физиологических очерков. В реальности XXI века и натуральная школа, и сам реализм — не более чем симулякры, создающие магическую гиперреальность социального кошмара.

Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. М., Республика, 2006. С. 269.
2. Бычков В., Маньковская Н. Постмодернизм как парадигма: конец или начало? // От искусства от-тепели к искусству распада империи. М., Канон, 2003. С. 644.
3. Гудков Л. Негативная идентичность. М., НЛЮ, 2004. С. 816.
4. Гудков Л., Дубин Б. Интеллигенция. СПб., изд. Ивана Лимбаха, 2009. С. 302.
5. Костина А., Кожаринова А. Конструктивный социальный потенциал массовой культуры. М., Лепанд, 2015. С. 244.
6. Кравченко С. Социология постмодернизма. М., изд. МГИМО, 2010. С. 400.
7. Лаваль К. Человек экономический. М., ИЛР, 2010. С. 430.
8. Сибрук Д. Nowbrow. Маркетинг культуры. Культура маркетинга. М., ООО “Ад Маргинем Пресс”, 2012. С. 240.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность. Новосибирск, ВО “Наука”, Сибирская издательская фирма, 1993. С. 592.



В конце октября минувшего года на площадках московского творческого центра “Театральный особнякЪ” прошел драматургический практикум “Постфактум”. На самом деле это был финал, подведение итогов и награждение лауреатов всероссийских драматургических конкурсов “Факел памяти” (пьесы о Великой Отечественной войне) и “Долг. Честь. Достоинство”, которые традиционно поддерживаются, в том числе финансированием, Министерством культуры Российской Федерации. (В свое время организатором этих конкурсов была редакция нашего журнала совместно с Фондом развития и поощрения драматургии.) Основным исполнителем стала драматургическая программа “Премьера PRO” при участии Литературного института им. А.М. Горького, детского музыкально-драматического театра “А-Я”, ЦТ “Театральный особнякЪ” и “Театра читок” Льва Яковлева. Арт-директором программы стала Светлана Кочерина.

Представительным было жюри конкурсов — в его состав вошли актер и режиссер Александр Галибин; театральные критики Григорий Заславский и Павел Руднев; драматург, заместитель главного редактора журнала “Современная драматургия” Родион Белецкий; драматург, режиссер, педагог Николай Коляда; драматург, историк Владимир Забалуев; театровед, начальник отдела художественного кинопоказа ГТРК “Культура” Анна Добровольская; профессор Литературного института им. А.М. Горького, доктор филологических наук, автор монографий о литературе на военную тему Анатолий Громов.

Конкурсы вызвали активный интерес авторов: на рассмотрении экспертов и жюри было прислано весьма немалое количество пьес — более четырехсот.

Девизом финальных читок и пресс-показов, да, пожалуй, и конкурсов в целом, стало латинское “Post factum” (после сделанного, после произошедшего, после свершившегося: революции, войны,

Эхо минувшего в современных пьесах

всего XX века). И в драматургическом практикуме “Постфактум” были представлены пьесы, вышедшие в финал конкурсов и в полной мере соответствующие этому девизу. Вот какие это были произведения.

Виктория Доценко, “Исповедь уцелевших” (основная номинация “Долг. Честь. Достоинство”, режиссер показа Даниэль Романов) — пьеса о жизни и работе российских воинов, сотрудников спецслужб и полиции. Шесть персонажей — шесть ветеранов. В судьбе каждого из них была своя война: Великая Отечественная, афганская, чеченская, а у кого-то войной оказалась вся жизнь. Материал для пьесы составили интервью с пензенскими ветеранами, вошедшие в текст почти без изменений.

Анжелика Четвергова, “Снегирь” (специальная номинация “Эхо войны” конкурса “Факел памяти”, режиссер Эрвин Гааз) — пьеса о ветеранах Великой Отечественной войны и вопросах исторической памяти. Изюм дня в день умирают старики и ветераны, а внуки остаются один на один с их “богатством”: старые вещи, старые газеты, отрывные календари... Жизнь бежит наперегонки с урбанизацией. Что же, прошлое на помойку?..

Юрий Лугин, “Горел” (основная номинация “Факел памяти”, режиссер Валерия Приходченко) — пьеса о Великой Отечественной войне. Действие происходит в детском доме на Урале. К 1945 году там уже нет здоровых морально и физически людей: однорукий директор, однорукая учительница истории, умственно отсталый мальчик с обожженным лицом по имени Горел, агрессивные подростки — малолетние уголовники... Исключение составляет старый добрый Иваныч, завхоз и сторож, словно уравновешивающий два полюса — воспитанников и руководство.

Владимир Зуев, “Восемь” (специальная номинация “Историческая пьеса” конкурса “Долг. Честь. Достоинство”, режиссер Ольга Лысак) — пьеса о последних днях

жизни великого князя Сергея Александровича Романова, великой княгини Елизаветы Федоровны и их близких. Не столько историческая хроника, сколько описание подоплеки действий убийц царственной семьи. Наступает пресловутое “царство хамов”, сталкиваются диаметрально противоположные миры. Нравственность, чистота великой княгини и членов ее семьи — и сила, жестокость комиссара Ефима Соловьева и его сподвижников.

После каждого показа проходило награждение дипломом автора-лауреата. Состоялись также обсуждения показанного. Мнения тут тоже сталкивались диаметрально противоположные. Может быть, в пьесах-лауреатах хватает и вторичности, и проступают отзвуки стереотипов (включая идеологические и эстетические) ушедшего времени, и “выглядывают уши” стандартов “советского стиля”, и далеко не в полной мере уловлены новые знания и новое, более углубленное понимание противоречий и сложностей того, что было в прошлом. Но можно сказать, что и в финальных списках конкурсов оказалось достаточно много острых сочинений, предлагающих непростые сюжеты и неоднозначную их трактовку.

Конечно, как всегда по итогам любого конкурса, кому-то кажется, что в лонг- и шорт-листах остались пьесы, более сильные, чем вышедшие в финал. Но чтобы отвести всяческие упреки в невнимательности к сильным авторам или в предвзятости, организаторы подготовили итоговые справочные буклеты-сборники, в которые включена информация обо всех финалистах-лауреатах, всех пьесах, вошедших в короткие и длинные перечни: автор, сведения о нем (включая постановки и публикации, включая Интернет), контакты, релиз и аннотация пьесы с ее фрагментом, сведения о других произведениях в авторском “портфеле”.

Эти буклеты в печатном и электронном виде рассылаются в почти тысячу российских театров.

Наш инф.

История. Библиография

Алена Панфилова

“Полное неожиданностей чудо...”

Сегодня термин “магический реализм” у всех на слуху, он употребляется и в кинематографе, и в живописи, и, конечно, в литературе. “Википедия” дает ему такое определение: “Магический реализм — это художественный метод, в котором магические элементы включены в реалистическую картину мира”.

Среди теоретиков магического реализма называют Франца Роха, немецкого искусствоведа, который в 1925 году выпустил монографию “Постимпрессионизм — магический реализм: проблемы новейшей европейской живописи”, наградив группу молодых художников-авангардистов звучным именем “магические реалисты”. Термин “магический реализм” он использовал для описания картин, которые изображали измененную реальность.

Применительно к литературе считается, что этот термин был впервые предложен французским критиком, знаменитым обозревателем из “Ле Нувель Литерер” Эдмоном Жалю в 1931 году в статье “Дух книг” (“L’Esprit des Livres”, “Nouvelles Littéraires”, 7—XI, 1931). Вот что он писал: “Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического — тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям”¹.

Между тем, итальянец Массимо Бонтемпелли на несколько лет раньше Эдмона Жалю теоретически обосновал это направление в литературе. Уже в 1926—1927 годах в цикле своих статей “Четыре преамбулы”, опубликованных в журнале “Новеченто”, характеризую новое литературное течение — “новечентизм”, — он писал: “Ближе всего к новечентистам, к их искусству и духу стоит искусство итальянских художников Кватроченто: Мазаччо, Мантеньи, Пьетро дела Франческа. Они удивительным образом близки нам своим достоверным реализмом, окутанным дымкой светлого изумления. <...> Нигде не видим столь полного воплощения того “магического реализма”, который могли бы принять в качестве лозунга своего течения”².

Одна из главнейших задач искусства двадцатого века, считает Бонтемпелли, — “открыть

личность, уверенную в себе, уверенную в ощущении себя; в ощущении себя, а не других. <...> Словом, все сводится к геометрии духа”. Для этого “надлежит заново обучиться искусству созидания и найти свежие образы, дабы возникла новая атмосфера, необходимая нам как воздух. <...> Мир воображения устремится оплодотворить мир действительности. <...> Научиться укрощать этот мир и низвергать его законы по собственному усмотрению — вот цель. Ныне господство человека над природой есть магия”.

Мир произведений “магического реализма”, по Бонтемпелли, это не мир сказки, но обыкновенный мир прозаической повседневности: “Воображение, фантазия... Но ничего похожего на сказки добрых волшебников. Никаких “тысячи и одной ночи”. Не сказки мы жаждем, а риска. В самой обыденной и привычной жизни хотим увидеть полное неожиданностей чудо...”³

Понятие “магического реализма” активно применялось в 1930-е годы, но затем забылось. Возрождение “магического реализма” наступило благодаря венесуэльскому писателю и критику Артуро Услару-Пьетри⁴, который в 1948 году причислил к этому направлению нескольких представителей латиноамериканской литературы. Очень долго “магическими реалистами” называли писателей только из Латинской Америки: в 1950—1970-е годы мировую известность завоевали книги Алехо Карпентьера, Мигеля Анхеля Астуриаса, Хулио Кортасара, Габриэля Гарсиа Маркеса, Марио Варгаса Льосы, Хорхе Луиса Борхеса.

Однако магический реализм явление не только латиноамериканской, он имеет большие европейские и мировые традиции и жив и до сего времени. Представителями магического реализма называют Михаила Булгакова, Харуки Мураками, Кобо Абэ, Владимира

¹ Шаршун С. Магический реализм. В журн.: “Числа”, 1932, № 6. С. 229.

² Бонтемпелли М. Четыре преамбулы. В кн.: “Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века”. М., Прогресс, 1986. С. 181—182, 183.

³ Там же. С. 171—172.

⁴ Услар-Пьетри Артуро (1906—2001), венесуэльский писатель и политик.

Маканина, Владимира Орлова, а среди итальянцев — Алессандро Барикко, Итало Кальвино, Тонино Гуэрра.

Возвращаясь к Бонтемпелли, надо подчеркнуть, что свои теоретические выкладки он основывал на своей же практике, т.к. за год до этого создал пьесу, которая считается первым произведением “магического реализма”, — комедию “Наша Богиня”. Таким образом, первым образцом этого литературного направления, давшего многочисленные шедевры в прозе, было драматургическое произведение.

Прежде чем подробно остановимся на комедии “Наша Богиня”, несколько слов о том, кто такой Массимо Бонтемпелли. Он родился в городе Комо 12 мая 1878 года. Отец его был инженером-железнодорожником. Бонтемпелли получил отличное образование в классическом лицее Парини¹ в Милане, где его учителем литературы был Альфредо Панцини².

В 1902 году он окончил Туринский университет, защитив две дипломные работы — по филологии и философии. До 1910 года преподавал литературу в гимназиях различных городов Италии. К этому времени относятся его первые пробы пера. Он опубликовал несколько вполне традиционных по форме и содержанию сборников стихотворений: “Эклоги” (1904), “Сочиняя стихи” (1905), “Сицилийские оды” (1906), “Семисложники и сонеты” (1910), “Оды” (1910) и два сборника рассказов — “Современный Сократ” (1908) и “Любовные увлечения” (1910). В это же время пробуждается его интерес к театру: в 1903 году он переделывает для сцены роман Фогаццаро³ “Отживший маленький мирок” (1895). В 1905-м Бонтемпелли пишет одиннадцатисложным белым стихом трагедию “Костанца”, которая так и не увидела сцены. От этих произведений он позже отказался, поскольку они не соответствовали его новой эстетике.

В 1912 году вышел сборник рассказов “Семь

мудрецов”, в котором уже заметно пристрастие к фантастическим, сверхъестественным сторонам происходящего.

После переезда во Флоренцию (1910) началась журналистская деятельность Бонтемпелли, продолжавшаяся всю жизнь (журналы “Il Marzocco”, “Nuova Antologia”, газеты “La Nazione”, “Il Corriere della Sera” и многие другие).

В 1915 году он принял предложение возглавить отдел Итальянского издательского института, занимавшийся публикацией классиков итальянской литературы. Он навсегда оставляет преподавательскую деятельность и переезжает в Милан. Здесь он впервые узнал успех в качестве драматурга. 10 февраля 1915 года в театре Манцони труппа Талли представила его “Малышку”, драму в трех действиях. Затем, 14 мая этого же года — другую его пьесу, “Санта Тереза”.

Приблизительно в это же время Бонтемпелли становится военным корреспондентом римской газеты “Il Messaggero”. В 1917 году он — офицер артиллерии на фронте и удостоен пяти воинских наград.

Пьеса “Глядя на Луну” (о женщине, которая обвиняет Луну за смерть своего ребенка и поднимается на гору, чтобы попытаться убить ее), написанная в 1916 году специально для актрисы Марии Мелато, была поставлена также труппой Талли, но уже в 1920-м, и выдержала лишь одно представление. Эта неудача, ве-

роятно, послужила причиной некоторого охлаждения Бонтемпелли к драматургии, но литературным творчеством он продолжает заниматься. После войны он публикует сборник стихов “Чистокровный. Хмельной” (1919), в котором заметна некоторая близость к футуризму, а затем повесть “Интенсивная жизнь” (1920). Годом позже вышла одна из лучших его прозаических книг — повесть “Трудная жизнь”, посвященная драме личности в условиях послевоенного кризиса.



¹ Парини Джузеппе (1729—1799), итальянский поэт-сатирик. Был аббатом и домашним учителем. В 1768 стал редактором “Миланской газеты”. С 1769 профессор “красноречия и изящных искусств” в Милане, опубликовал “Общие основы изящных искусств” в двух книгах.

² Панцини Альфредо (1863—1939), итальянский писатель и литературный критик.

³ Фогаццаро Антонио (1842—1911), итальянский писатель, представитель неоромантизма, основоположник идеалистического психологического романа в Италии. Был неоднократно номинирован на Нобелевскую премию, которую так и не получил. В своей трилогии о семье Майрони Фогаццаро развивал идею обновления церкви, приходил к идее христианского социализма. Трилогия Фогаццаро была внесена Ватиканом в “Индекс запрещенных книг”.

В 1921—1922 годах Бонтемпелли побывал в Париже, где познакомился с представителями французского авангарда А. Бретоном¹, П. Пикассо², Л. Арагоном³. Влияние сюрреализма чувствуется в его книгах “Шахматная доска перед зеркалом” (1922) и “Последняя Ева” (1923).

Вернувшись в Рим, Бонтемпелли возобновил интенсивную журналистскую деятельность: он становится театральным критиком, публикуя статьи в “Il primato” и “Industrie italiane illustrate”, и прежде всего выступил с декларацией о профессии и принципах театрального критика. “Подобно лозоходцу, критик, обрисованный Бонтемпелли, должен различать в сумбурной магне ежедневной театральной газеты ростки будущего искусства”⁴. Что касается самого Бонтемпелли, то он не боялся противоречить самому себе и пересматривать собственные взгляды; коррективкой суждений была частью процесса непрерывного обновления мировоззрения писателя. Так, если вначале Бонтемпелли не понял новаторства драматургии Пиранделло, то позже, после первого представления “Шести персонажей в поисках автора”, он изменил свое мнение и признал значимость драматургии Пиранделло, называя ее революционной.

Не мог Бонтемпелли пройти мимо порабощения итальянского театра французским репертуаром. Он был убежден, что необходимо бороться за обновление итальянского театра. В тот период возникло много маленьких частных театров. Такие авангардистские театры, как римские “Театр Независимых” под руководством А. Брагалья⁵, “Вилла Феррари”, “Театр Модерно”, “Элизео”, “Экспериментальный театр цвета”, возглавляемый А. Риччарди⁶, и миланские “Конвенто” Энцо Феррьеро и “Голубой зал” Гуальтиери и Берило Тумиати, “Экспериментальный театр” Г. Герарди и Л. Руджи в Болонье, домашний театр Рикардо и Чезарины Гуалино в Турине и многие другие становились чем-то вроде специальных лабораторий, в которых про-

водились эксперименты над сценографией. Игра актеров, как правило, была для постановщиков спектаклей на втором плане.

Бонтемпелли приветствовал появление новаторства в театральной жизни Италии. С Антоном Брагалья он был лично знаком: в 1923 году тот поставил в своем театре пьесу Бонтемпелли “Граница на Северо-Западе” (фарс в прозе, написанный в 1916 году, с музыкой автора). А через два года Бонтемпелли с энтузиазмом принял участие в создании “Театра Одиннадцати”, который просуществовал всего несколько месяцев (со 2 апреля 1925-го по 3 июня следующего года), но оставил значительный след в истории итальянского театра. Бонтемпелли сочинял музыку к спектаклям, например, написал музыкальное сопровождение к “футуристской пантомиме” Пиранделло “Саламандра”, а также к своей комедии “Наша Богиня”.

“Нашу Богиню” Бонтемпелли написал очень быстро, как говорится, на одном дыхании, тем не менее, это самая удачная его пьеса. Современные автору критики называли постановку “наиболее оригинальной и огромным успехом сезона”. Не последнюю роль в успехе, что признавал и сам автор, сыграла режиссура Луиджи Пиранделло и участие в спектакле Марты Абба, потрясающей актрисы, которая стала музой Пиранделло. Сейчас эту комедию называют классикой итальянского театра. Ее постоянно, начиная с 1925 года, публикуют различные итальянские издательства, но сценическая жизнь ее была непростой.

В 1927 году Бонтемпелли пишет еще одну комедию — “Простодушная Мини”, которую также поставил Пиранделло, но особого успеха она не имела, и Бонтемпелли на время оставляет театр.

В январе 1924 года в здании миланского оперного театра “Лирико” Национальная

¹ Бретон Андре (1896—1966), прозаик и поэт, основоположник сюрреализма (фр. *Surréalisme* — сверхреализм). В 1924 г. опубликовал “Манифест сюрреализма”. Основное понятие сюрреализма, *сюрреальность* — совмещение сна и реальности. Сюрреализм отличается использованием аллюзий и парадоксальных сочетаний форм.

² Пикассо Пабло (1881—1973), художник, скульптор, график, керамист и дизайнер.

³ Луи Арагон (1897—1982), поэт и прозаик, член Гонкуровской академии.

⁴ *Тинтерри Алессандро*. Бонтемпелли и театр. В кн.: “Nostra Dea” e altre commedie”. Torino, Einaudi, 1989. С. 226.

⁵ Брагалья Антон Джулио (1890—1960), итальянский театральный и кинорежиссер, фотограф, художник. Был одним из лидеров и теоретиков футуризма. В 1915 написал “Манифест футуристического синтетического театра”. В 1916 создал свою киностудию, поставил несколько фильмов. В 1918 основал в Риме Дом Искусств Брагалья, а в 1922 — театр Независимых, где был художественным руководителем и режиссером. Театр просуществовал до 1931 г. С 1945 работал при ЮНЕСКО представителем от Италии в сфере театра.

⁶ Риччарди Акилле (1884—1923), итальянский режиссер-авангардист, хотел вернуть сцене утраченный ею зрелищный характер. Он смотрел на спектакль как на художественное единство всех созидающих его компонентов, заставил обратить внимание на те стороны театрального зрелища, которыми в Италии традиционно пренебрегали. Актера он видел стоящим в одном ряду со всеми прочими составляющими спектакля: цветом, светом, музыкой, декорациями.

корпорация театра провела конгресс, на который были приглашены драматурги, руководители трупп, актеры и представители правительства. Конгресс дал начало дискуссии о “кризисе итальянского театра”. Как ни парадоксально, именно с этого года, вплоть до 1926-го, был зарегистрирован рост выручки в так называемых “театрах прозы” до 79 миллионов лир, а потом действительно начался спад. В 1928 году выручка театров составила лишь 24 миллиона против 584 миллионов, полученных кинематографом. Большинство театральных деятелей воспринимали растущий интерес к кино трагически. Что касается Бонтемпелли, то он считал, что именно этот вид искусства лучше отвечает требованиям большинства публики и к тому же “именно в кино искусство писателя, освобожденное, наконец, от бремени слова, сможет развернуться во всей своей чистоте и цельности”¹, и в мае 1929-го основал в отеле “Russie” в Риме первый кино клуб.

Но в то же время он вместе с другими драматургами — Луиджи Пиранделло, Луиджи Кьярелли, Нино Беррини, Умберто Фраккья, Гвидо Сальвини и другими принимал активное участие в подготовке различных проектов о создании стабильных театров с государственной поддержкой, считая, что только политикой государственных субсидий можно поощрить появление современного итальянского театра. Однако Муссолини рассматривал театр только с точки зрения фашистской пропаганды и предлагал создавать большие театры, вмещающие до двадцати тысяч зрителей, добиваясь снижения цен на билеты, и приглашал авторов создавать произведения, способные “встряхнуть большие коллективные страсти”.

В 1926 году Бонтемпелли вместе с Курцио Малапарте² основал и до 1929-го возглавлял (с 1927 без Малапарте) журнал “Novecento” (“Двадцатый век”), который первые два года выходил

на французском языке и имел интернациональную редколлегию. В нем сотрудничали, в частности, Д. Джойс³, П. Пикассо, В. Вулф⁴, Д.Г. Лоренс⁵, М. Жакоб⁶, Г. Кайзер⁷, Ф. Супо⁸ и многие другие известные европейские деятели литературы и искусства.

Целью журнала была “депровинциализация” итальянской литературы, т.е. преодоление ее национальной замкнутости и вовлечение в сферу ведущих европейских литературных течений — сюрреализма, экспрессионизма и др.

В программу журнала входила также борьба с итальянским традиционализмом. “Хотел бы я знать имя того горемыки, который <...> первым бросил клич “возродим традиции”. <...> Традиция есть самое странное из существующих явлений. Если разобраться, то ее и не существует вовсе. <...> Наши пустозвоны еще издавна завидели гладкую дорожку, по которой шествует Данте и Боккаччо, Петрарка и Лоренцо Великолепный, Святой Бернардино, Аретино и Леопарди. Не ускользнули от их ока Ариосто, Парини, Фосколо и т.д. и т.д. Но им в голову не придет, что в свое время Полициано стал костью поперек горла у поэтов-петраркистов, Ариосто открыто отошел от традиций Данте, а Мандзони во всеулышание и бесцеремонно восстал против “достопадных традиций крестьянских прозаиков”. И это только общеизвестные факты. <...> Традиция, несомненно, существует, и неверно, будто все это одни выдумки. Но традиция соткана из глубокой внутренней преемственности между проявлениями неожиданной новизны. Всякий, кого приемлет традиция, есть мятежник по отношению к предшествовавшим устоям, человек, которому на традицию решительно наплевать. Здесь-то и кроется разгадка: единственное средство

¹ Бонтемпелли М. Четыре преамбулы. В кн.: “Выступления мастеров западноевропейской литературы XX века”. М., Прогресс, 1986. С. 178.

² Курцио Малапарте (1898—1957), настоящее имя Курт Эрих Зукерт, итальянский писатель, журналист, кинорежиссер. С 1925 печатался под псевдонимом Курцио Малапарте (фамилия означает буквально “худая доля” и придумана в противоположность Бонапарту, чья фамилия значит “хорошая доля”).

³ Джойс Джеймс Августин Алоизиус (1882—1941), ирландский писатель и поэт, представитель модернизма.

⁴ Вирджиния Вулф (1882—1941), в девичестве Аделина Вирджиния, выдающаяся британская писательница, литературный критик. Ведущая фигура модернистской литературы первой половины XX века.

⁵ Лоуренс Дэвид Герберт (1885—1930), английский писатель начала XX века, автор психологических романов, в том числе романа “Любовник леди Чаттерлей”.

⁶ Жакоб Макс (1876—1944), французский поэт и художник.

⁷ Кайзер Георг (1878—1945), немецкий драматург, поэт, прозаик. Один из ярчайших представителей драматургии экспрессионизма. Лауреат Большой поэтической премии Французской академии (1972).

⁸ Супо Филипп (1897—1990), французский поэт и прозаик. Вместе с Андре Бретоном и Луи Арагоном стал одним из основателей дадаизма, а затем сюрреализма, от которого был в 1926 отлучен Андре Бретоном.

“возродить традицию — наплевать на нее”¹.

Как уже говорилось выше, Бонтемпелли декларировал в журнале теорию “магического реализма”, позволявшего при помощи иронии и интеллектуальной игры открыть фантастические и ирреальные возможности повседневных явлений. Писатель оставался верен своей теории и в своих произведениях на протяжении всей жизни: кроме упоминавшихся произведений, в сборниках рассказов “Женщина моих снов и другие современные приключения” (1925), романах “Сын двух матерей” (1929), “Жизнь и смерть Адрии и ее детей” (1930), “Люди во времени” (1937), “Вокруг солнца” (1941), “Верный любовник” (1953; роман удостоен премии “Стрега”), а также пьесах “Золушка” (1942), “Спасение Венеции” (1947).

Массимо Бонтемпелли был разносторонне одаренным человеком. Он был не только драматургом, прозаиком и театральным критиком, но и композитором и музыкальным критиком. Он автор статей о музыке, в том числе о творчестве итальянских классиков (Дж. Б. Перголези, Д. Скарлатти, Дж. Верди) и современных ему композиторов (Дж. Ф. Малипьеро). Сотрудничал с журналом “La Rassegna musicale”. Писал фортепианные, камерные, симфонические произведения, музыку к спектаклям. Драмы Бонтемпелли стали основой либретто опер Р. Малипьеро “Простодушная Мини” (1942) и “Женщина изменчива” (1954).

Наиболее значительные критические работы Бонтемпелли вышли в сборниках. Полное издание программы молодого авангардистского движения “новечентизм” появилось в 1938 году под заголовком “L'avventura novecentista” (“Приключение двадцатого века”. Флоренция, 1938). В 1945-м в Милане вышел сборник статей о многих известных писателях XIX и XX веков “Introduzioni e discorsi. 1936—1942” (“Знакомства и дискурсы”). Его музыкальная критика была собрана в книге “Passione incompiuta. Scritti sulla musica (1910—1950)” (“Несбывшаяся страсть: сочинения о музыке 1910—1950”. Милан — Верона, 1958; с нотографией сочинений Бонтемпелли).

Умер Массимо Бонтемпелли в Риме 23 июля 1960 года.

В 1947 году издательство Мондадори опубликовало комедию Бонтемпелли “Наша Богиня” с “Заметками”² самого автора, где он рассказывал историю создания комедии, приводил сокращенный при постановке текст и высказывал свои пожелания при постановке пьесы.

“Пиранделло говорил, что комедию нужно обдумывать год, а писать неделю” — такими словами Бонтемпелли начинает свои “Заметки”. И дальше он рассказывает, что именно так с ним и случилось, когда он писал эту комедию. Идея этой комедии возникла у него летом 1922 года, когда он проснулся ночью в маленьком пансионе у подножия горы Земмеринг в Австрии; он продолжил обдумывать ее, вернувшись в Рим, набросал первые сцены и... бросил все.

“Это был не первый и не последний приступ антипатии к театру, к любому театру, ко всему театру. Я был уверен, что никогда не напишу комедию. Мое рассказание и рождение “Nostra Dea” тесно связаны с созданием “Театра Одиннадцати”, — писал Бонтемпелли. И хотя у театра была недолгая жизнь, но она была очень плодотворной.

6 октября 1924 года в кабинете нотариуса М. Менкарелли на улице Шиарра, 61 в Риме Стефано Ланди³ и десять его компаньонов, в том числе Бонтемпелли, внесли каждый по пять тысяч лир на создание уставного капитала и подписали договор о создании Римского Художественного Театра, известного также под названием “Театр Одиннадцати”. Учредители нового театра обратились за помощью и советом к Луиджи Пиранделло, уже состоявшегося драматурга, прославленного драмой “Шесть персонажей в поисках автора” (“Sei personaggi in cerca d'autore”, 1921). Как вспоминает Бонтемпелли, Пиранделло с энтузиазмом бросился помогать молодым коллегам. Он сам предоставил несколько пьес для постановки, агитировал молодых драматургов принять участие в подготовке репертуара для нового театра и стал постоянным режиссером всех спектаклей “Театра Одиннадцати”.

Как-то раз Бонтемпелли поведал мэтру о заброшенном замысле пьесы; идея тому очень понравилась, и он стал так горячо уговаривать Бонтемпелли закончить комедию, что тот дал ему обещание. Однако прошло еще несколько месяцев, прежде чем он его выполнил. В ночь на 25 декабря 1924 года он принялся писать комедию и не выходил из дома до 16 января 1925-го, пока не закончил ее. Как вспоминает Бонтемпелли, “моя антипатия к театру испарилась”.

Пока осуществлялось переустройство зала и сцены в арендованном помещении на улице Одескальки, труппа репетировала на сцене театра Метастазиио “Праздник покровителя

¹ Бонтемпелли М. Четыре преамбулы. В кн.: “Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века”. М., Прогресс, 1986. С.180—181.

² Bontempelli Massimo, Nota a Nostra Dea. В кн.: “Nostra Dea” e altre commedie”. Под ред. Alessandro Tinterri, Torino, Einaudi, 1989. С. 161.

³ Стефано Ланди (1895—1972), псевдоним сына Луиджи Пиранделло, известного итальянского драматурга; в 1936 был удостоен премии Академии Италии для театра.

мореходов” Пиранделло, “Боги горы” лорда Дансени¹, “Мессинский сапожник” Де Стефании — спектакли, для которых не требовалась ведущая актриса. Одновременно начался поиск актрисы на роль главной героини в комедии “Наша Богиня”. Как вспоминает Бонтемпелли, им очень повезло: в это время в “Illustrazione Italiano” появилась статья Марко Прага, где тот с большой похвалой отзывался о молодой дебютантке труппы Талли, имевшей большой успех в роли Маши в пьесе Чехова “Три сестры”, — Марте Абба. Гвидо Сальвини (который начал свою театральную карьеру в “Театре Одиннадцати”) отправился в Милан, посмотрел спектакль и незамедлительно ангажировал Марту Абба. Ей сразу же отправили копию пьесы, и когда закончилось действие контракта с Талли и Марта Абба приехала в Рим, она уже знала роль наизусть, в то время как другие актеры держали текст в руках. В своих “Заметках” Бонтемпелли приводит выдержки из дневника Марты Абба, где она рассказывает, как перед первой репетицией в своей гримерке пробовала реплику за репликой с разными интонациями и в различных ритмах, пытаясь голосом передать многогранность главной героини, которая меняет душу, меняя платье. “Спонтанно с интонациями и ритмами у меня рождались жесты и движения”, — вспоминала Марта Абба. Эта первая проба была решающей и весьма запоминающейся. Собрались все учредители театра и Луиджи Пиранделло; все очень волновались, в то время как Марта Абба была совершенно спокойна — “как созвездие”, пишет Бонтемпелли. Но уже после первых произнесенных реплик Пиранделло и Бонтемпелли, повернувшись друг к другу, обменялись удивленными и радостными взглядами: актриса полностью поняла замысел автора и режиссера и прекрасно справилась с задачей.

Конец зимы и начало весны прошли в упорных репетициях. Торжественное открытие “Театра Одиннадцати” состоялось 2 апреля 1925 года. Были представлены “Праздник покровителя мореходов” Пиранделло и “Боги горы” лорда Дансени, спектакли имели большой успех, “это был праздник, полный огня и радости”, — вспо-

минает Бонтемпелли.

“Наша Богиня” была третьей пьесой, представленной на сцене “Театра Одиннадцати”, премьера состоялась 22 апреля 1925 года. Впоследствии Марта Абба вспоминала: “Это был триумф. Триумф для Бонтемпелли, для Пиранделло и для меня. Я плакала от радости и блаженства. Никогда позже более я не испытывала такой полной и чистой радости”. Комедия повторялась на этой сцене двадцать пять раз. Успех был полным не только у зрителей, но и у театральных критиков — как считал Бонтемпелли, во многом благодаря режиссуре Луиджи Пиранделло: “Режиссура Пиранделло делала чудеса, — пишет он. — Ему удалось создать гармоничное единство между внешним видом бурлеска и трагическими корнями текста <...> Все актеры, Пикассо, Билиотти, Оливьеро, Черви, Джина Грациоци, Лиа Лоренцо, Мария Морино <...> глубоко вживались в свои роли и играли как зрелый оркестр под руководством прекрасного маэстро”².

Далее Бонтемпелли писал, что в копии, которую он первоначально представил режиссеру, первый акт комедии имел другой финал. Больше недели Пиранделло репетировал этот финал, но у актеров ничего не получалось. Наконец он пришел к выводу, что нужно сократить первый акт, убрав все после слов Вулкана “Дорогая, дражайшая... запятая”. Вот та часть текста, которую сократил Луиджи Пиранделло:

Вулкан. Так: “Дорогая, дражайшая, запятая”. (*Пока он диктует, Богиня пишет и повторяет, воркуя.*) “Мы едва знакомы, а мне кажется, что ты моя подруга уже много лет. Я чувствую себя такой одинокой в этом городе, где у меня нет настоящих друзей...” — А как же я? — “...и так мало подруг. Я тебя очень люблю: я чувствую, что ты тоже полюбишь меня...”

Графиня Орс. Да, так хорошо.

Богиня. Очень хорошо.

Вулкан. Спасибо. “Хочешь доставить мне огромное удовольствие? Думаю, тебе не

¹ Дансени, настоящее имя Эдвард Планкетт, восемнадцатый барон Дансени (1878—1957), ирландский англоязычный прозаик, драматург, поэт, один из основоположников современной фэнтези. В 1905 опубликовал первую книгу — сборник миниатюр “Боги Пеганы”, которая стала едва ли не первым в европейских литературах опытом создания “вторичного мира”; если воспользоваться термином Дж. Р. Р. Толкина — мира со своей мифологией, историей и географией. Мифология Дансени имеет несколько сновидческий характер (не случайно один из позднейших сборников получил название “Рассказы сновидца”), но обладает чрезвычайно внутренней убедительностью. Самыми известными творениями автора в жанре фэнтези являются роман “Дочь короля эльфов” и юмористическая сказка “Сокровища Гиббелинов”. Произведения оказали огромное влияние на многих писателей, от Лавкрафта и Толкина до Борхеса. Дансени написал также множество театральных пьес и сценариев, которые пользовались огромным успехом в Англии и Америке (на Бродвее одновременно шло сразу пять спектаклей).

² *Bontempelli Massimo*, Nota a Nostra Dea. В кн. “Nostra Dea” e altre commedie”. Под ред. Alessandro Tinterri, Torino, Einaudi, 1989. С. 162—162.

надо беспокоиться даже...”

Графиня Орса. Нет, это “даже” не нужно.

Вулкан. Убираем “даже”. Продолжайте: “Если у тебя нет дел...”

Графиня Орса. Ради бога! Богиня уже должна знать, что у меня нет никаких дел. Иначе граф тоже захочет пойти. Она должна написать так, как если бы мы уже договорились.

Вулкан. Иначе граф Орсо отнесется с недоверием; и потом вы ему уже сказали это.

Графиня Орса. Правильно. Должно быть написано точно и так, чтобы у меня не было возможности отказаться. Понимаете?

Вулкан. Надо изучить письмо хорошенько. Дайте перечитать его.

Донна Фьора (неожиданно из-за ширмы). Синьора Богиня, на минутку, пожалуйста.

Богиня (донне Фьоре). Да, дорогая. (Поднимается; Вулкану и графине Орса.) Обдумайте фразу, я вернусь и сразу же напишу ее. (Собирается уходить.)

Вулкан (сразу же). Нет, нет!

Богиня (на полпути оборачивается к нему, улыбаясь). Ну какой вы нетерпеливый! Я сейчас вернусь. Вот я, донна Фьора. (Подходит к ширме.)

Вулкан (встав). Нет, простите, синьора Богиня... (Обеспокоен, пытается преградить ей дорогу.)

Вся остальная сцена — это нарастание скорости и тревоги.

Графиня Орса (Вулкану). Пусть идет, но сразу же возвращается. Позаботьтесь обо мне. (Потрясает письмом.)

Донна Фьора (приходя в испуг). Сюда, сюда...

Богиня уходит за ширму. Графиня Орса перечитывает вполголоса письмо. Вулкан очень огорчен; графиня Орса удерживает его за руку.

Графиня Орса (все время держа Вулкана за руку и глядя на письмо). Вот, она просит: “Потом ты сказала мне...” Нет... Минутку. (Перечитывает письмо, понемногу повышая голос.)

Тем временем Вулкан освобождается от графини Орса.

Донна Фьора (из-за ширмы; поднимая белый плащ, кричит; Вулкан, стоя, прислушивается к ее словам; Богиня спокойно улыбается). Это архитектура, римская колонна; действительно императорская вещь!

Говоря это, донна Фьора надевает и приводит в порядок складки на белом плаще, надетом на Богиню; он должен быть длинным, до самого пола, у него есть капюшон, который укутывает голову Богини.

Вулкан (сам себе). Ну, вот и все. (Богине, настоятельно.) Синьора Богиня, не возвращайтесь сюда, не возвращайтесь сюда.

Графиня Орса (перечитывая почти громким голосом, поднимает голову и начинает волноваться, видя, что Вулкан не слушает ее). Чем вы там занимаетесь? Слушайте.

Вулкан. Дайте мне сюда письмо и помолчите. (Забирает у нее письмо.)

Донна Фьора (Богине). Посмотрите! (Подводит Богиню к зеркалу.) Агриппина!¹ Это Агриппина! (Море энтузиазма.)

Богиня делает несколько шагов, оставаясь за ширмой, все еще скрывая лицо от публики.

Вулкан. Агриппина!

Графиня Орса (Вулкану, побледневшая, растерянно). Агриппина?

Богиня (делает шаг, выходя из-за ширмы; похажывая на статую, с замкнутым и суровым лицом, как героиня трагедий Альфиери²: негибаемая). Агриппина!

Вулкан (все время с письмом в руке, бросается в кресло). Спокойной ночи!”

Так заканчивался первый акт в начальном варианте. Сцена получалась развлекательная, но Бонтемпелли согласился с Пиранделло, что прекрасно можно обойтись и без нее. Кстати, некоторые театры восстановили эту сцену, как например, режиссер Стренковски в театре Татьяны Павловой³ (“Олимпия”, Милан, 9 ноября 1925). Как вспоминает Бонтемпелли, Павлова долго и с любовью изучала комедию, но никогда не слушала его объяснений. Постановка получилась “избыточно богатая”, в частности потому, что постановщики всеми способами стремились сделать нечто отличное от того, что сделал Пиранделло. Вопреки мольбам автора комедии, вместо того чтобы представить действие “как естественное событие”, постановщики пытались каждый жест и каждую интонацию сделать символическими, насыщенными метафизическими подтекстами, а это чрезвычайно утяжеляло спектакль. В результате комедия настолько не понравилась в Милане, насколько понравилась в Риме.

¹ Агриппина — сестра Калигулы, мать императора Нерона.

² Граф Витторио Альфиери (1749—1803), итальянский поэт и драматург-классицист, “отец итальянской трагедии”.

³ Павлова Татьяна (Зайтман Татьяна Павловна, 1896—1975), русская и итальянская актриса, режиссер драмы и оперы, педагог. В 1921 эмигрировала из России в Италию, где в 1923 организовала собственную (итальянскую) труппу. Активно пропагандировала русскую драматургию, старалась внедрить на итальянскую сцену систему Станиславского. Играла главные роли в постановках приглашенного ею Вл.И. Немировича-Данченко. Итальянские газеты писали: “Никто не сделал для итальянского театра периода между войнами больше, чем она”.

Предостерегая будущих режиссеров, которые попытаются философствовать при постановке комедии, Бонтемпелли рассказывает еще о нескольких различных спектаклях. Так, в Варшаве в 1927 году Мария Потоцкая, “восхитительная актриса”, по словам Бонтемпелли, исполняла роль Богини как гротеск, полный намеков и двойных смыслов. И комедия зрителям не понравилась. В том же году в Праге “великая” Кромбаурова пригласила в качестве режиссера итальянца Гвидо Сальвини, который создал спектакль “яркий, спонтанный, итальянский”, чрезвычайно понравившийся всем.

По тем же причинам неудачной стала постановка в 1933 году в Камерном театре в Будапеште, и, наоборот, полный успех имела комедия в 1926 году в Мадриде и в 1942-м в Бухаресте в Студии Национального театра. В Италии же после 1925 года комедия больше никогда не ставилась, хотя и была опубликована несколько раз.

В конце своих “Заметок” Бонтемпелли пишет, что ошибка, которая может возникнуть из-за двух противоположных способов постановки его комедии, подсказывает ему необходимость добавить несколько советов режиссерам, с тем чтобы разъяснить замысел его произведения.

Комедия не должна сводиться “ни к философской драме, ни к балету”, настаивал Бонтемпелли. Вся постановка должна проходить “естественно, наивно”, в первом и третьем актах “быстро и почти весело”, во втором и четвертом “со сдержанной страстью”. Играть пьесу надо “как настоящую комедию интриги, в атмосфере приятной и солнечной, это единственный способ заставить ее выявить определенные чувства и принять ауру парадокса. В этом жанре артистической экспрессии необходимо уметь сказать удивительные и устаревшие вещи с простодушным видом. Было бы ошибкой придать ей (комедии) <...> краски мистерии или неправдоподобной сказки”.

Советы по поводу освещения: “Каждое изменение света должно быть умеренным. В первом акте первая сцена должна разворачиваться в тусклом свете; потом, с первыми словами, которые Богиня произносит, едва надев *tailleur*, <...> яркий солнечный свет заполняет сцену: измене-

ние, реалистически оправданное тем, что — как сказано в авторской ремарке — Анна вдруг распахивает настежь ставни. Немного позже было бы хорошо незаметно убавить освещение (чтобы публика не заметила этого), так, чтобы перейти к мягкому и слегка бледно-голубому свету, когда Богиня покажется в платье *princesse* цвета шейки голубки. Такое освещение останется неизменным до конца акта. — Во втором акте свет ясный, но умеренный с самого начала; он будет слегка уменьшаться, когда Богиня и Маркольфо останутся одни; тогда свет сконцентрируется на них, в то время как остальная сцена станет большой черной пропастью — В третьем акте

режиссер может дать волю своей фантазии: карнавальная атмосфера. — В четвертом акте свет слабый: последние звуки, прежде чем закроется занавес (шаги Богини в сторону дивана), слышатся в абсолютной темноте”.

О танцевальной музыке в третьем акте, которую Бонтемпелли сам написал, он говорит, что она “инструментирована для небольшого оркестра с добавлением саксофона и некоторых джазовых ударных, так чтобы

придать ей джазовый привкус, хотя она и не является настоящим джазом”.

Наиболее подробные замечания автор делает по поводу персонажей своей комедии. Так, о Богине он говорит, что все изменения ее голоса определяются текстом. Ее первые слова в первом акте (диалог с Ниной и часть разговора с Анной) и самые последние слова в конце комедии должны быть произнесены “по слогам голосом, который можно было бы вообразить у манекена, но более инфантильным, и следует воздерживаться от впадения в одеревенелое или марионеточное состояние”. Едва надев *tailleur*, Богиня произносит слова: “Да, я чувствую себя хорошо”, которые звучат как призыв. Во втором акте актриса демонстрирует мягкость и нежность голубки, позволяя себе намеки на оболечение, чтобы достигнуть эффекта испуга, когда Маркольфо совершает ошибку, укутав Богиню шалью пепельного цвета и “ее голос вдруг становится далеким, словно звучит из другого измере-



ния”. И после усилия, которое она делает, чтобы сказать: “Я, я” (то есть чтобы создать личность), последняя реплика акта должна быть произнесена “жестким, почти злым, окончательно мертвым голосом”¹. Бонтемпелли также рекомендовал главной героине максимально быстро менять одежду.

Вулкана Бонтемпелли характеризует как непринужденного, рискованного, иногда таинственного, как, например, в первом акте, когда Анна раскрывает ему секрет Богини. В его монологе в четвертом акте “может перелиться через край все трагическое и лирическое, что было до этого момента зажато в его душе в соответствии с его манерой держать себя”. Бонтемпелли настаивает, что актер, играющий Вулкана, особое внимание должен обратить на последнюю фразу первого акта, несмотря на ее краткость. Финальная сцена первого акта кажется почти идиллической. Вулкан должен помнить, что за день до этого в доме графини Орса он познакомился с Богиней, одетой в платье нежного цвета, и, как он признался Анне, она ему “бесконечно понравилась”. В ярком костюме и чрезвычайно оживленная, она нравится ему намного меньше: Вулкана, очень умного и мужественного, хорошо дополняла нежная женщина, а не “женщина-землетрясение”, которая подходит Маркольфо, увидевшему ее в этом облике в баре и сразу же влюбившемуся в нее. Но сейчас Вулкан, начиная диктовать, уже знает, что “Богини не существует”. После слов: “Дорогая, дражайшая” он неожиданно останавливается и бросает последний взгляд изумления на эту необыкновенную женщину, почти смирившись, потом говорит “запятая”, и занавес закрывается.

Маркольфо очень комичен в первом акте и в первой части второго акта, “переполненный меланхолией, рожденной от его ума, который поначалу даже не должен быть полностью подавленным его робостью”, когда он произносит слова: “Если все, что ей нравится, ей нравится, как этот чай...” и т.д. “Здесь начинается, — отмечает Бонтемпелли, — диалог эмоционального и морального бессилия, которое является наиболее важным элементом всей драмы”². “Помните, —

пишет он далее, — что этот диалог получится растянутым, если Маркольфо не будет стремиться вспомнить моменты, которые позволят ему сделать интонацию более теплой в те мгновения, когда он, несмотря на Богиню-голубку, вызывает в памяти тот ее образ, когда она была в костюме”.

Немного о второстепенных героях. Портниху донну Фьору Бонтемпелли описывает как полностью комичный персонаж — шумную и фанатичную. Горничная Анна — без определенного возраста, очень корректная, внимательная и вместе с тем неспособная к удивлению, отстраненная от всего окружающего мира. Доктор — комик, сдержанный и серьезный; его профессорский фанатизм в первом акте дает трещину во втором акте и становится триумфальным в третьем акте.

И наконец, самое важное — финал первого акта. Бонтемпелли повторяет, что он предпочитает сокращенный вариант, тот, что предложил Пиранделло. Но если какая-либо труппа захочет попробовать восстановить финальную сцену, то надо иметь в виду, что этот финал придется играть очень быстро. Идиллическая сцена с тремя персонажами, прерванная призывом донны Фьоры, неожиданно “потрясает дуновением тревоги, которая все нарастает, доводя действие до максимальной быстроты <...> так что занавес должен закрыться прежде, чем у зрителей будет время опомниться <...> Превращение Богини в Агриппину происходит как вспышка молнии... Внимание: визуальный центр сцены — скорее, не появление Агриппины, а комическое отчаяние Вулкана, когда он бросается в кресло, восклицая: “Доброй ночи!”³.

На протяжении своей творческой жизни Бонтемпелли пережил три пика интереса к театру. С театром его связывали противоречивые чувства. Театр был для него, как писал А. Тинтерри, “объектом и любви, и отторжения”. И все же он “никогда не переставал чувствовать обаяние театра. И театр ему, кажется, платил тем же...”⁴

В оформлении статьи использованы ранняя фотография М. Бонтемпелли и репродукция почтовой марки, выпущенной в Италии к 100-летию со дня его рождения.

¹ Бонтемпелли М. Заметки. С. 167.

² Там же. С. 168.

³ Там же. С. 169.

⁴ Алессандро Тинтерри. Бонтемпелли и театр. В кн.: “Nostra Dea” e altre commedie”. Torino, Einaudi, 1989. С. 240.

Шаги к вершинам

1930-е годы в жизни Эдуардо Де Филиппо (1900—1984) выдались на редкость трудными и вместе с тем необычайно успешными в творческом плане. В эти годы он сумел обосноваться на итальянском театральном Олимпе рядом со своим старшим современником лауреатом Нобелевской премии Луиджи Пиранделло (1867—1936), которого до сих пор называют первым драматургом Италии XX века и чьи пьесы не теряют своей популярности с момента их написания вплоть до настоящего времени. Подобно лучшим пьесам Де Филиппо.

Эдуардо (так его запросто называли итальянцы) был не только выдающимся драматургом, но и одаренным актером и великолепным режиссером. В 1931 году, после нескольких лет непрерывных поисков и театральных экспериментов, он, наконец, вместе с братом Пеппино¹, также большим артистом и незаурядным драматургом, создал свой “Театр комедии братьев Де Филиппо”. Труппа с успехом дебютировала в Риме, дала несколько спектаклей в Милане и, вернувшись в Неаполь, выступала в помещении кинотеатра “Курсааль”.

Новое положение Эдуардо как руководителя театра обязывало его работать, не щадя ни сил, ни времени. В те годы были в моде и пользовались огромным успехом у публики небольшие театральные скетчи, одноактные пьесы, ставившиеся в кинотеатрах перед началом сеанса.

Именно в этот период появились такие его театральные шедевры, как одноактная комедия “Дженнаренелло” и скетч “Опасно, но не смертельно”, так называемые “семейные пьесы”, ставшие настоящими “хитами” и послужившими для их автора своеобразным трамплином к созданию едва ли не самой знаменитой его пьесы “Филумена Мартурано” (1946).

Особый колорит творчеству Де Филиппо придает то обстоятельство, что он до мозга костей был сыном Неаполя. На страницах его пьес живет этот ни с чем несравнимый город, который сам по себе представлял собой (да и сейчас представляет), в отличие, например, от Милана, Турина или Болоньи, настоящий театр. Его персонажи — женщины, мужчины и дети, темпераментный народ, клубящийся на неаполитанских площадях, улицах и тесных переулках, живущий среди смеха и слез, цветов и пестрого белья, развешанного на балконах города, в котором происходили (да наверное, и сейчас происходят) разные удивительные истории.

Это было трудное время для Италии. В стране

прочно установилась фашистская диктатура, которая душила все здоровые творческие силы в стране и насильно навязывала ей свою сумасбродную идеологию. К тому же Муссолини и его окружение не переносили местные диалекты и тяготели только к классическому итальянскому языку, его имперским штампам. Здесь надо иметь в виду, что неаполитанцы говорят на своем особенном языке, любят его, хотя отлично владеют также и государственным итальянским. Конечно же, Де Филиппо не мог разочаровать их: не было такой его пьесы, в которой бы отсутствовал неаполитанский диалект.

Кстати, в Италии до сих пор существует проблема сохранения основных диалектальных языков, их развитие не финансируется государством. Лишь недавно итальянское правительство официально признало неаполитанский диалект самостоятельным языком. Но Эдуардо, сделавший так много для его признания, не дожил до этого дня.

В этих условиях Эдуардо приходилось бороться за существование, выживание своего театра. Как-то в частной беседе он заметил: “Государство, можно сказать, нас терпело, но и мы тоже, в свою очередь, терпели такое государство”.

Главной задачей, которую Де Филиппо ставил перед собой и своим театром в те годы, был уход от провинциализма. В Неаполе традиционно ставилось много спектаклей гротескного типа, грубоватых легких комедий в жанре фарса, написанных и поставленных в духе традиций комедии дель арте. И хотя Эдуардо был великолепным знатоком этого жанра, он не разделял существовавшего тогда мнения ученых мужей относительно его исключительных достоинств и перспектив. В своей драматургии он разработал новый жанр неаполитанского театра, близкий к базовым принципам неореализма (хотя само



¹ См. о нем наши публикации в № 2, 2011 г. (Ред.)

это понятие возникло позже, уже после войны, и касалось в основном итальянского кинематографа), — комический, но не вулгарный, драматический, но оптимистичный по сути. Этот театр получил признание на высочайшем итальянском и мировом уровне. Однако вклад Де Филиппо в развитие мировой драматургии еще не оценен до конца по достоинству, так как многие переводы его пьес, не учитывающие особенностей неаполитанского диалекта, сплошь и рядом грешат неточностями.

Важным моментом в творчестве Де Филиппо явилась случайная встреча, положившая начало его знакомству с Луиджи Пиранделло. Между ними завязались теплые отношения, и Эдуардо в своем театре поставил такие пьесы Пиранделло, как “Берет с бубенчиками” и “Лиола”.

Пиранделло высоко ценил драматургический талант Эдуардо. Однажды какой-то журналист попытался обратить его внимание на то, что молодой автор и режиссер при постановке одной из его пьес изменил несколько реплик. Пиранделло ответил, что у него нет претензий к Эдуардо, так как тот с этим справился блестяще и нашел фразы лучше тех, что написал он сам.

Впервые публикуемая на русском языке пьеса “Дженнаренелло” была написана в 1932 году в соответствии с контрактом, который был заключен Де Филиппо с кинотеатром “Курсааль” и предусматривал еженедельную постановку на его сцене новой оригинальной одноактной пьесы, ранее не ставившейся другими театрами страны.

Эта комедия, несомненно, является одной из самых интересных одноактных пьес, написанных Эдуардо, в том числе и потому, что она стала своего рода “мостиком” между пьесами, написанными до этого, и теми, которые драматург создал позднее, в конце 30 — начале 40-х годов.

Сюжет ее прост. В ней показана типичная неаполитанская семья: жена, муж, его сестра и сын. Супруги уже немолоды, оба пенсионеры. Как часто бывает, мужчины, несмотря на возраст, засматриваются на молодых девушек и даже порой заигрывают с ними. А уж если это происходит на глазах ревнивой жены... И при этом пожилой кавалер не только расточает комплименты очаровательной девушке, но и напевает ей страстные слова самой модной популярной песни того периода. (Речь идет о мелодичной, романтической “Uocchie che gaggiunate”, любимой песне самого Эдуардо.) Эта невинная история могла закончиться плачевно для семьи, если бы не друзья мужа, невольно пришедшие ему на помощь...

“Дженнаренелло” постоянно ставится в театрах Италии. Не так давно ее с успехом показали на одном из главных телеканалов (RAI 3) в связи с

тридцатилетием со дня смерти Эдуардо.

В России, традиционно относящейся с любовью к творчеству итальянского комедиографа, осталась незамеченной и такая остроумная, полная динамизма пьеса, как “Опасно, но не смертельно”, написанная в 1938 году и впервые поставленная уже в Риме, где жил тогда весь цвет итальянской интеллигенции.

Она написана в лучших комедийных традициях великого русского классика, непревзойденного мастера подобных сюжетов Антона Чехова, с присущим неаполитанцам литературным шиком и искрометной фантазией. А ее сюжет и характер главной героини напоминают о шекспировском “Укрощении строптивой”.

Эта женщина знает себе цену, требует постоянного внимания к себе со стороны мужа и ничего ему просто так не прощает. Но Эдуардо лучше всех на свете понимал, как устроено сердце неаполитанки, для которой муж является настоящим богом. Хоть она и мучает его постоянно своими едкими и порой несправедливыми упреками, но все это происходит только из-за ее большой любви. Попробуйте в присутствии неаполитанки унижить, оскорбить ее мужа — она вам тут же выцарапает глаза, отомстит за такую дерзость. Хотя на самом деле эти женщины из народа бесхитростны и не способны долго таить зла в своей душе.

Действие пьесы протекает в ритме неаполитанской тарантеллы, не давая зрителям ни минуты на посторонние мысли. Чтобы оценить по достоинству комические перипетии отношений вечно непримиримых героев Доротеи и Артуро, невольным свидетелем которых становится Микеле, друг мужа, собравшийся было поселиться в их доме, нужно прочесть пьесу от начала до конца, дожидаясь, пока ее удивительные события не приведут троих персонажей к классическому хеппи-энду.

Пьеса “Опасно, но не смертельно” также не сходит с неаполитанской и римской сцены, ее ставят даже в маленьких провинциальных театрах, причем на эти спектакли приходят целыми семьями, чтобы вместе приятно провести время и посмеяться от души. А тридцатая годовщина смерти Эдуардо отмечена ее постановкой в миланском театре “Пикколо”, где в качестве режиссера выступил неаполитанец Франческо Сапоноро.

Предлагая нашему театру эти две неизвестные комедии, надеемся, что они найдут свое место в российском репертуаре и обогатят представление зрителей о давно любимом ими итальянском драматурге.

Валерий Попов



Александр Чепуров

Театр как исследование

Рецептер В.Э. Принц Пушкин, или Драматическое хозяйство поэта.

СПб. ООО “Журнал “Звезда”, 2014. 560 с. + 24 с. вкл. Илл. Тираж 1000 экз.

Подобно тому как свои маленькие трагедии сам Пушкин называл “опытами драматических изучений”, то, над чем много десятилетий трудится Владимир Рецептер, можно с полным правом назвать “опытами театрального исследования” пушкинского наследия. Пушкин в сознании поэта и артиста олицетворяет собой единение жизни и поэзии, что само по себе уже подвигает нас к трагическим парадоксам бытия, а следовательно, ставит перед истолкователями экзистенциальные гамлетовские вопросы. Поставив эти вопросы, ответить на них можно только собственной жизнью и судьбой. Это понял в свой роковой час шекспировский Гамлет. Это суждено было осознать и великому Пушкину, которому была предначертана роль вновь сковать для России порвавшуюся цепь времен. Пушкину предстояло стать принцем Гамлетом русской культуры. В свою очередь раскрыть сценическую тайну творений “принца Пушкина” как раз и стремится Владимир Рецептер. В этом пафос его подвижнической миссии, в этом заключена сверхзадача его новой книги, где собраны работы исследователя, актера и режиссера о “драматическом хозяйстве поэта”.

Открыть, познать и испытать сценическим действием философский театр Пушкина — в этом видел свое предназначение автор книги, когда отправлялся в долгое “путешествие” по литературоведческим и театральным путям-перепутьям, размышляя об “истине страстей”, зашифрованной в пушкинских драматических текстах, когда создавал Пушкинский театральный центр, а затем Пушкинскую школу — особый театр, где игра и исследование, разум и чувство, алгебра и гармония сошлись в напряженном диалоге. В. Рецептер поверяет пушкинские тексты “правдой чувств и положений”, и аргументом в споре даже с маститыми пушкинистами становится сценическая реальность действия, творческая интуиция артиста, вдохновленного пушкинскими образами.

Однажды, уже довольно давно, я впервые прочел в “Вопросах литературы” замечательную статью Владимира Эммануиловича Рецептера о пушкинской “Русалке”. Помню, как взволновала и заинтересовала меня высказанная автором гипотеза о композиции пьесы и ее финале. Ка-

залось, автор разбудил во мне яростный внутренний диалог с самой собой, где логика и чувство напряженно боролись, доказывая свою правоту. Как хотелось согласиться с доводами автора-исследователя, пристально вглядывающегося в рукописные страницы загадочной и как будто бы незаконченной “Русалки”. Но с другой стороны, какое-то неодолимое чувство словно магической силой тянуло и не давало отвергнуть гениальный, открытый в бесконечность, в бездну финал с мираклем — подобным чуду появлением русалочки и подобным просветлению вопросом: “Откуда ты, прекрасное дитя?” Хотелось сказать: «Да, согласен, пушкинская трагедия завершена, окончена! Вот же он, этот финал подобный “глубокой задумчивости” Вальсингама или “безмолвствующему” народу в “Борисе”...» Казалось, что аргументы ученого, которыми оперировал Рецептер в споре с “пушкинистами” (а их-то не зря чурался лирический герой довлатовского “Заповедника”), заставляют его подчинить себе поэзию. Сделать композицию завершенной, увидеть в ней логику замысла — не в этом ли состоит задача исследователя? Но с другой стороны, “довериться чувству”, пойти вслед за ним в “непрорисованную перспективу” поэтического воображения — тоже необычайно заманчиво. Так и боролись во мне два беса — бес логики и бес чувства, пока я не увидел на сцене спектакль Владимира Рецептера «Предположение о “Русалке”», где он страстно и вдохновенно рассказывал о замысле Пушкина, о мучительной внутренней борьбе гения с композицией второй части трагедии. В своем диалоге с рукописью Пушкина артист Рецептер был так убедителен и искренен, что эта правда чувств и поэтическая вдохновенность, казалось, побеждают сомнение и рассудочность. И вот я уже готов был верить, что все так и было, как говорил артист-исследователь. Да так, собственно, и должно было быть, ведь здесь в свои права вступала логика интерпретации, основанной на документально достоверных фактах, которая была вдохновлена Пушкиным, воскрешала Пушкина к новой сценической жизни и

заставляла проливать слезы над убедительностью предложенной версии. Помню, такой же убедительностью истолкователя я был буквально околдован на одном из организованных Владимиром Рецептером Пушкинских театральные фестивалей во Пскове, когда известный пушкинист Валентин Семенович Непомнящий, блистательно интонируя и расставляя смысловые акценты, читал и одновременно толковал главы “Евгения Онегина”. Исследователь здесь становился артистом, чтобы доказать органический смысл поэтического творения.

Метод театрального исследования пушкинских текстов определенно был подсказан самим поэтом, который самолично в ходе творческого процесса словно бы “примерял” на себя образы и характеры своих героев, до определенной степени перевоплощаясь в них, влезая в их “шкуру”. А потому закономерно, что актерская практика и для Владимира Рецептера, и для Валентина Непомнящего “становится аргументом” при анализе творений поэта. Здесь “заветными” для исследователей становятся реплики восхищенных зрителей, обращенные к одной из героинь “Каменного гостя” — актрисе Лауре: “Как роль свою ты верно поняла! Как развила ее! С какою силой!” Рецептер убежден, что “театр поэта”, рожденный Пушкиным, предназначался не для чтения, а для сцены. Идя за авторской творческой логикой Пушкина, в своей книге Рецептер анализирует драматургические тексты поэта с точки зрения предлагаемых или, как формулировал Пушкин, “предполагаемых” обстоятельств, с точки зрения ситуативной правды, исходя из пространственной и мизансценической композиции. Именно такой театральный, действенный подход заставляет ставить порою неожиданные вопросы, которые помогают прояснить суть пушкинских образов.

Так, например, анализируя роль Моцарта, прослеживая логику его сценического поведения, Владимир Рецептер стремится открыть и открывает трагическую сущность этого образа, которая нередко ускользает из поля зрения даже внимательных исследователей пьесы. В этом случае в центре внимания оказываются не только вербально и поэтически разработанные монологи Сальери, на которых обычно и концентрируют внимание литературоведы, но и ситуативно обусловленные всплески эмоций, перемены настроений, которые передают трагизм роли и положение Моцарта в каждой сцене. Уйти от “монодраматической” концепции “Моцарта и Сальери” и раскрыть логику трагического взаимодействия двух героев, которые как раз и борются с самими собой, с темными индивидуалистическими силами перед лицом “гармонии, связующей Моцарта и Сальери”, — в этом видится открытие подлинного драматического смысла пушкинского текста. Именно в

контрасте разнонаправленных внутренних движений, проявившихся в душах обоих героев, видится перспектива “трагического катарсиса” финальной ситуации. И главным исследовательским доказательством проведенного театрального изучения становятся и для нас, и для автора книги “внятно и безупречно прочерченные Пушкиным предлагаемые обстоятельства”.

Подобно дотошному артисту, изучающему все обстоятельства роли, в “Скупом рыцаре”, например, В. Рецептер обращает внимание на то, что молодой герцог, как выясняется, еще до жалобы Альбера вызвал к себе старого барона Филиппа и “ждет его” к себе. Анализируя весь комплекс обрисованных Пушкиным мотиваций, которые обуславливают поступки и действия героев, автор книги приходит к выводу, что “мы имеем дело не с одним, а с двумя вызовами, направленными молодым герцогом и отцу, и сыну, а раз так, то именно Герцог является единственным источником действия в “Скупом рыцаре”, именно он властной рукой двигает скрытый сюжет”. Все возникающие между отцом и сыном коллизии обостряются тем, что “подвальные накопления” Скупого рыцаря, очевидно, являются центром “всеобщих вожелений”. Выстраивая цепочку логических доказательств, словно детектив собирая мотивирующие действия улики, исследователь открывает глобальный, судьбоносный характер отношений Властителя с “хранителем ценностей”, проецируя коллизию “Скупого рыцаря” не только на биографически достоверные отношения поэта со своим отцом, но и погружая ее в более широкий контекст отношений художника с властью. В. Рецептер раскрывает огромные художественные возможности проявления и истолкования не только контекстуальных “надтекстов”, но и глубоко укорененных в ткани произведения подтекстов, что несомненно роднит метод Пушкина с позднейшими открытиями Чехова, который, в свою очередь, предстает “прямым наследником драгоценной тайны” поэта.

Я очень хорошо помню, как на своих занятиях со студентами в театральном институте великий режиссер Г.А. Товстоногов подчеркивал огромную роль, которую играет в театре “закон обострения обстоятельств”. В своей книге, словно еще раз подтверждая справедливость такого подхода, В. Рецептер доказывает, что истинный театральный художник, каковым и являлся Пушкин, в полной мере владел этим искусством. Анализируя “Каменного гостя”, исследователь обращает внимание на ту “смертельную опасность” ситуации, в которую ставит Пушкин

своего героя, обреченного на смерть от руки любого из членов семьи убитого им Дона Альвара. Смертельный поединок с “угрюмым гостем” Доном Карлосом, единоборство с “каменной” вдовой Командора неожиданно открывают и в сердце Донны Анны, и в душе мятежного героя струны взаимности, которые оказываются перед лицом смерти сильнее любых “окаменелостей” земной жизни. “Демонический Дон Гуан оттого и стал искать смерти, что затосковал о человеческой судьбе”, — пишет В. Рецпертер, раскрывая сквозное действие пушкинской трагедии. Именно в этом ключе трактуется и финальная мизансцена: “Он узнал в себе человека и, пытаясь заслонить собой Донну Анну, стал просить для нее снисхождения. Он испугался, но не за себя, а за нее...”

Обращаясь к “Пиру во время чумы”, исследователь так же идет от театральной природы трагедии. Правда обстоятельств, по мнению автора книги, сочетается здесь с почти шекспировской театральной условностью. Он считает откровенной нелепостью изображение пира со всей “натуралистической фактурой” (снесью, вином, посудой). Здесь нужна особая предельная концентрация, “нужен образ, или знак, с помощью которого мы как бы договариваемся со зрителем о том, что происходит на сцене”. Именно в таких “художественных обстоятельствах” Рецпертер и выявляет главное событие — разрыв пирующих с Вальсингамом: “Он начал несокрушимым героем, всевластным повелителем мира, а кончил тем, что снова остался в одиночестве, потеряв ту мимолетную человеческую близость, которая давала ему хотя бы временную, хотя бы мнимую защиту”.

Одной из интереснейших глав книги является исследование “Сцен из рыцарских времен”. В размышлениях о закономерностях пушкинских драматических композиций, о тех странных финалах, которые нередко заставляют литературоведов относить пушкинские театральные опыты к разряду незавершенных, с точки зрения сегодняшних художественных открытий, для В. Рецпертера представляется абсолютно очевидной глубина пушкинских новаций. И здесь главным и решающим аргументом является не верность неким исторически детерминированным законам драмы, а верность сущности драмы и “разрешаемость” конфликта в пределах намеченного автором противостояния жизненных универсалий. Таким образом, абсолютно очевидной представляется композиция “рыцарских сцен”, где в свернутом, зашифрованном виде как будто бы присутствует, подразумевается “монолог плененного миннезингера”. Финал “Сцен...” предстает своеобразной “ситуацией-символом”, рисующей стабильно

трагическое противостояние поэтической свободы и властвующей над жизнью поработавшей силы.

Да, отношения поэзии и жизни, сна и реальности, воли к действию и власти провидения, ставшие для мировой драмы “гамлетовскими вопросами”, с полным правом можно отнести и к первоосновам пушкинской драматургической модели. А поэтому пушкинские и шекспировские “изучения” В. Рецпертера присутствуют в новой книге под одной обложкой. В “зеркала”, где находят свои отражения герои Пушкина, Шекспира, Достоевского, Грибоедова, Пастернака, В. Рецпертер вглядывается опять-таки с позиции поэта и человека театра одновременно. Его глубокие наблюдения над предлагаемыми обстоятельствами “Гамлета” позволяют выявить параллели и противоположности судеб Гамлета и Лаэрта, вычитывать мотивы поступков в письмах Гамлета, обнаруживать печать Судьбы в лицах героев Достоевского, открывать “двойничество” Чацкого и Репетилова, проследить перипетии поэзии и жизни в истории пастернаковского Юрия Живаго. И во всех “изучениях” театральный ключ является решающим.

В книге В. Рецпертера наличествует еще один достаточно напряженный драматический сюжет. Здесь разворачиваются диалогические отношения автора как с его оппонентами, с теми, кто придерживается в пушкиноведении иных позиций и мнений, так и с его друзьями-коллегами, товарищами по сцене, с учениками. Драма и театр становятся для автора книги не только предметом изучения, но и исследовательским методом, художественным инструментом, способом его разговора с читателем. Среди действующих лиц — Дмитрий Сергеевич Лихачев и Натан Яковлевич Эйдельман, Станислав Борисович Рассадин и Сергей Александрович Фомичев, Юрий Давыдович Левин и Михаил Павлович Алексеев, Мария Наумовна Виротинен и Татьяна Ивановна Краснобородько, художники Михаил Шемякин и Юрий Купер... С одними автор ведет открытые диалоги, другим пишет письма, о ком-то эпически повествует, к некоторым апеллирует, отстаивая свою точку зрения. “Драматическое хозяйство поэта” предстает в книге как активно развивающийся сюжет в историко-культурной драме нашего времени, и в этом увлекательность и непреходящая ценность “театральных изучений” Владимира Рецпертера. А финал? Финал здесь чисто пушкинский — открытый в “непрорисованную перспективу” вечного движения жизни.



В октябре 2015 года были подведены итоги международного драматургического конкурса “Творим мир своими руками”. Он прошел в рамках международного миротворческого движения “Граждан Мира”, суть которого — поддержка гуманистических идей и ценностей. Организаторы: фонд социального развития “Фокус-медиа”, Товарищество артистов МХАТ, некоммерческое партнерство “Культурный Круг”, Экспериментальный театр драматургии национальностей, театр “Событие”. Партнером конкурса выступила краудфандинговая платформа planeta.ru. Координатором программы стала Лана Минина, автор проекта “Театр Мира”. Жюри возглавил создатель и директор Высшей школы деятелей сценического искусства при ГИТИСе Геннадий Григорьевич Дадамян. В жюри вошли Ольга Галахова, Милена Авимская, Татьяна Вишнева, Гарольд Стрелков, Дмитрий Егоров, Валерий Бегунов, Петр Гилёв, Леонид Краснов. Состав жюри был свой в каждой из номинаций, а их было четыре. Вот как они сформулированы.

“Наш век” (Ф. Тютчев) — XXI век: новое время, время перемен, особенности нового века с точки зрения исторической перспективы, процессы архаизации и модернизации понятий / процессов / явлений, трансформация мировоззрения / ценностей / идеалов общества, национальное и глобальное мироустройство, сосуществование разных культур, локальных цивилизаций в современном мире и др.

“Разруха не в клозетах, а в головах” (М. Булгаков) — “чтобы изменить мир, нужно изменить себя”: развитие сознания и самосознания человека / общества / нации, субъективная реальность личности — ее формирование, влияние на общество, воспитание

Мир, сотворенный нами

как феномен и др.

“Герой нашего времени” (М. Лермонтов): современные черты героя, героизм в восприятии современников, великие люди мира / страны, трансформация идеи героизма и др. Может быть предложена как современная личность / персонаж, так и историческая.

“Аршином общим не измерить” (Ф. Тютчев) — “особенная статья” России как мультинациональной, мультикультурной, мультиконфессиональной страны, русская цивилизация: особенности, черты менталитета, культуры во всех ее проявлениях и др. Тема может быть раскрыта на материале современности или через обращение к историческому прошлому.

На конкурс было прислано почти полторы сотни пьес из разных городов России: Москва, Санкт-Петербург, Железнодорожный, Коломна, Дубна, Томск, Воронеж, Севастополь, Курган, Челябинск, Ялта, Екатеринбург, Волгоград, Анапа, Омск, Усть-Илимск, Елец, Сыктывкар, Тула. Также принимали участие русскоязычные авторы из Германии и Украины. Не все участники смогли предложить свой ответ и художественно раскрыть предлагаемые темы. Тем не менее, в шорт-лист вошли 35 пьес, из них 15 стали победителями в четырех номинациях.

Если говорить об общих впечатлениях, то они таковы. Сюжеты достаточно многообразны и остры. От бытовых реалистических и актуально-социальных до обрядово-фольклорных и фантастических и прогнозных. Но есть и какие-то общие особенности. Например, довольно много сюжетов, в основе которых вечная типовая схема “растеньяков” и “люсьенов сорелей”, но преобразованная под реалии нашей жизни: мезальянсы на нынешний призем-

ленный лад — девочки или мальчики из приличных и богатых семей, “налетевшие” на рвущихся из низов нищих сирот или детдомовцев. Еще довольно много “плутовских” сюжетов на современный лад, и надо сказать, заканчивающихся чаще всего благополучно для махинаторов. Причем махинаторами выступают и юные, и молодые, и матерые, неспособные устоять перед соблазнами комфорта — и подспудно авторы как бы и на их стороне, нет ни саморазоблачительных покаяний, ни хотя бы каких-то моральных инвектив в адрес главных персонажей, как это было свойственно таким сюжетам в прежние времена. И еще. Многие пьесы, “грамотно записанные”, оказывались серыми, унылыми, скучными, банальными и неинтересными. Зато кое-какие яркие, острые тексты, с неплохим языком, даже стильные по замыслу и исполнению, показывавшие явную небездарность авторов, демонстрировали и явную авторскую неопытность в литературном творчестве. И не очень хорошее понимание разницы в том, как пишется текст для сцены и текст для экрана...

А среди победителей в номинациях конкурса оказалось немало уже успешных имен новых наших авторов, известных по другим конкурсам и публикациям, например: Мария Огнева, Сергей Руббе, Юлия Тупикина (сразу в двух номинациях), Владимир Каменев и Виктор Левашов... По итогам конкурса издан сборник всех 35 пьес, вошедших в шорт-лист.

Церемония награждения прошла в зале московского Экспериментального театра драматургии национальностей на Селезневке. Лауреатов приветствовал композитор Александр Журбин. А театр этот организовал несколько лет назад прозаик и драматург Аюша Тенчой (в свое время мы публиковали интервью с ним и фрагмент из его книги о слоненке Ланченкаре в приложении к “СД”, журнале “Мир детского театра”). Приве-

твоя лауреатов конкурса, Тенчой сказал, что хотел бы, чтобы на сцене его театра шли пьесы, рассказывающие о жизни и духовном пути народов России, да и не только России, но особенно Забайкалья, поскольку сам Тенчой родом оттуда, из Бурятии.

Здесь надо бы сказать несколько слов и о самом Аюше Тенчое, и о его театре. Незадолго до конкурса был издан сборник его пьес. Туда вошел и цикл пьес о мудром слоненке Ланченкаре, и несколько пьес на темы духовных ценностей буддизма, в том числе “Миларепа” и “Сиддхартха”. Последняя написана по мотивам одноименного романа-притчи Германа Гессе и, кстати, она — среди лауреатов драматургического конкурса “Творим мир своими руками”. По пьесам “Миларепа” и “Сиддхартха” в театре Тенчой поставлены спектакли. Премьера “Сиддхартхи” состоялась незадолго до подведения итогов конкурса, и в речи перед вручением наград лауреатам Тенчой сказал, что хотел бы, чтобы одной из наград победителям конкурса стали и постановки их пьес на сцене его театра. То есть и в перспективе, и сейчас репертуар этого театра строится на самом широком круге современных и классических пьес, включая спектакли для детей. Но для Аюши Тенчой очень важной является именно духовно-мистериальная буддистская линия, которую раскрывают спектакли “Миларепа” и “Сиддхартха”.

Так вот, о спектакле по пьесе “Сиддхартха”. Поставил его Герман Пикус. Вместе с художником-постановщиком М. Перельгиным, художником по костюмам Ф. Архиповым и художником

по визуальным эффектам К. Бриллиантовым он создает условный мир, в котором реальность взаимозаменяема с фантазмагорией, мир внутренний и мир внешний взаимопроницаемы и равнозначны. Два актера и актриса ведут сложный спор, постоянно переходя из образа в образ, и “перетекание” одного персонажа в другого, одной ипостаси героев в другую, одного возраста в иной разыгрывается в сложном танцевально-пластическом рисунке. Музыкальный строй (композитор А. Чанцев) ближе всего к нынешнему течению “фьюжн”, в котором равноправны разные стили. Однако в музыке четко проступают современные, почти авангардные конструкции и явно звучат этнические аутентичные мотивы. Этот спектакль зрелищно завораживает, но он очень непросто для восприятия. Что и показывают отклики зрителей в Интернете и на сайте театра. Смотрят не отрываясь, но смотреть тут нужно не безотчетно, а вдумчиво, ибо очень важен сам по себе произносимый текст, а не только его акцентировка и нюансировка виртуозной пластикой и тонкой мимической игрой актеров и музыкальным рядом. Собственно, это история о преобразении внутреннего мира человека, о познании человеком самого себя и обретении нравственных основ существования в этом мире. Этот спектакль не просто переложение текста Гессе или трактовка пьесы Тенчой, это прежде всего напряженный внутренний диалог человека с собой, борение его внутри себя, внутри своего безграничного внутреннего мира. Может быть, текст Гессе не-

сколько более сдвинут от “буддизма” к драме внутреннего мира и борения разных “я” человеческой личности между собой. Во имя этого, может быть, и Тенчой в своей пьесе в какой-то мере поступился трактовкой и популяризацией высших постулатов и идей буддизма. Логика художественного строя пьесы (и спектакля) выдвигает вперед вот что: мир безграничен и многообразен, но весь вмещается в еще более безграничный внутренний мир души — все, быть может, одушевлено, не только человек, но и животные, и деревья, и каждый камень, и каждый вздох природы... и все это познает человек в своей жизни, все это, вместе с его ошибками, заблуждениями, проступками, победами, достижениями — личный опыт человека. Опыт познания мира и жизни — это опыт познания и строительства себя. Мир творит тебя, и ты каждым поступком и каждой мыслью творишь мир. И становишься частью того, что сотворяет душу других людей. Так же как их опыт сотворяет твою душу... Этот опыт в себе надо нести достойно и не упрекая никого — включая высшие силы — за то, что он тебе дан.

Вообще-то, от буддизма это недалеко. Но и для каждого человека, даже небуддиста, поучительно и важно. Наверное, было бы неплохо, если бы появлялись такие спектакли, о духовном пути самопознания, по пьесам современных авторов, написанным на основе переработки древних мистериальных принципов и духовного опыта разных народов. И хорошо бы — на материале современной жизни.

В. Б.

Наши на Манхэттене

В ноябре 2015 года три российских театральных драматурга, Ксения Драгунская, Олжас Жанайдаров и Родион Белецкий, ездили в Нью-Йорк по приглашению международного центра по развитию и поддержке драматургии “The Lark”. В компании, чье название в переводе означает “Жаворонок”, они представляли свои пьесы, в том числе опубликованные на страницах журнала “Современная

драматургия”. В читках участвовали известные американские актеры, режиссеры и драматурги, которые так же, как и переводчики, работали над адаптацией пьес для американской аудитории.

“Ларк” сотрудничает с театральными авторами по всему миру. В позапрошлом году, на-

пример, в Америку приезжали мексиканские драматурги. Затем настало время русского сезона. За организацию с нашей стороны отвечал драматург и активист Евгений Казачков, и на этот раз проявивший невероятные организационные способности (годом раньше он привозил в Москву “десант” американских драматургов во главе с живым классиком Артуром Копитом: это был первый шаг дол-

госрочной программы обмена, о котором договорились “Ларк” и российский фестиваль молодой драматургии “Любимовка”).

Читки проходили три дня подряд в театральном зале “Ларка” при большом скоплении зрителей. Билеты на показы распространялись по Интернету. Зал каждый раз был полон.

В день читки автор с самого утра садился за стол с режиссером, артистами и драматургом-адаптером. Проводились две репетиции-читки с остановками и правками по всему тексту пьесы. Наш драматург пояснял непонятные места, а американский коллега помогал прояснить, объяснить и порой даже сочинить адекватную оригинальную шутку.

Три пьесы — “Кораблекрушение” К. Драгунской, “Магазин” О. Жанайдарова и “Звук позади самолета” Р. Белецкого, разные по жанру, составу действующих лиц и объему — были показаны неподалеку от знаменитой Таймс-сквер и встречены зрителями очень тепло.

“Ларк” занимается не только представлением и продвижением пьес. Очень часто пьеса при участии сотрудников компании, того же Артура Копита, создается с нуля. Так было, например, с идущей на Бродвее пьесой “Рука, протянутая Богу”. От идеи до последнего варианта — через “Ларк”, а потом через маленькие театры — пьеса Роберта Аскинса добралась до одной из лучших театральных площадок Нью-Йорка.

Команда “Ларка” во главе с Джоном Клинтонем Айснером делает все, чтобы создать драматургу благоприятную атмосферу для работы. Радует, например, специальная тихая комната “только для драматургов”, рядом с которой запрещено шуметь.

Российские драматурги также встречались и делились

опытом с руководством “TCG”. Это театральное общество, объединяющее несколько сотен театров по всей Северной Америке и выпускающее известный театральный журнал “American Theatre”. Журнал, похожий чем-то на старый “Огонек”, выходит десять раз в год. В четырех номерах среди статей, анонсов, интервью и рекламы можно встретить новую пьесу. Например, в сентябрьском номере была напечатана одноактовая восходящая звезды американской драматургии Раджива Джозефа “Стражи Тадж-Махала”. Кстати, эта пьеса — тоже результат работы драматурга и компании “The Lark”. Кроме журнала издательство “TCG” публикует сборники пьес, например, Тони Кушнера. Изданы также классики русской драматургии в переводе: Тургенев, Гоголь, Чехов. До современной русской пьесы дело пока не дошло, но первый шаг в этом направлении, думается, сделан. Надо заметить, что пьесы в США публикуют только после постановки — например, издательство “Dramatists Play Service Inc”: яркие обложки, подробные сведения об авторе, история постановки и в конце даже список нужного реквизита вместе с предполагаемым саундтреком.

Благодаря “Ларку” российские драматурги посетили два спектакля, поставленные по пьесам, в продвижении которых участвовала приглашающая сторона. Это спектакль “Национального Черного театра” в Гарлеме под названием “Мертвая и дышит” и бродвейский спектакль “Рука, протянутая к Богу”. В первом случае пьеса, написанная афроамериканкой Чисой Хитчинсон, рассказывает историю миллионерши, которая просит приходящую медсес-

тру убить ее и предлагает девушке огромные деньги. У бродвейской пьесы фантастический сюжет: в куклу одного из участников кукольного театра при церкви вселяется нечистый дух... Кукла становится живым персонажем, и актер общается с ней наподобие того, как это делают чревоушители. Оба спектакля коммерческие, с довольно дорогими билетами, до двухсот долларов. В каждом из них есть что-то от эстрадного спектакля, когда артисты перестают играть, пережидая аплодисменты зрителей после удачной шутки. “Рука, протянутая к Богу” драматурга Роберта Аскинсона долгих семь лет шла к Бродвее и попала туда, будучи прежде поставленной в нескольких подвальных, как у нас говорят, театрах. Вот он, долгий, непростой путь современной пьесы на одну из центральных площадок Америки.

И хотя российские драматурги, прибывшие в “Ларк”, авторы сложившиеся, с опытом и достаточно большим количеством постановок, они увидели другой театр и другой, новый подход к делу, в частности работе над пьесой. Учитесь никогда не поздно. Хорошие врачи, например, регулярно учатся, чтобы быть в курсе последних открытий в медицине и эффективно лечить смертельные болезни. Визит в “The Lark” был своеобразным повышением квалификации. Чужую жизнь драматург спасает, к сожалению, не сможет, но от скуки зрителя избавит в состоянии. Такие поездки помогают ему взглянуть на собственное сочинение глазами незнакомого зрителя, лишают самодовольства, успокоенности и слоновьей самоуверенности, а это очень полезно для писателя.