

В ближайших номерах журнала:

- Родион Белецкий "Красное море"
- Олжас Жанайдаров "Хан"
- Владимир Зайкин "Незнакомка 32"
- Александр Игнашов "Напутственные таинства"
- Валентин Красногоров "Женщины по объявлению"
- Дана Сидерос "Стена живых"
- Лев Тимофеев "Репетиции в монастыре"

Зарубежная драматургия

- Гарольд Пинтер "Вечерняя школа"
- Джон Патрик Шенли "Четыре пса и кость"

История. Библиография

- Уильям Шекспир, Джон Флетчер
"Двойное вероломство, или Влюбленные в беде"
- Николай Эрдман "Красный самоучка"
- Фердинанд Раймунд "Альпийский король и мизантроп"
- Грэм Грин "Садовый сарай"

Подписаться на журнал можно в любом почтовом отделении по каталогу

Агентства "Роспечать", индекс 70 946.

Альтернативную подписку ведут:

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

Выписывайте, читайте журнал

"СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ"!

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

Полный список опубликованных пьес (1982-2016):

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

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

www.rucont.ru

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

Современная драматургия, 2016, № 2, 1-264

Драматургия

2016 Современная

16+

Современная

Драматургия

В НОМЕРЕ:

Пьесы **Э. ВИНОКУР**
М. ЗЕЛИНСКОЙ
О. ЕРНЕВА
О. МИХАЙЛОВОЙ
Р. МИХЕЕНКОВА
М. РОЗОВСКОГО
К. СТЕПАНЫЧЕВОЙ
Г. УЗРЮТОВОЙ

ТЕРЕЗА РЕБЕК
 "Семинар"

ИВАН ПИМЕНОВ
 "Интеллигенты"
АЛЕКСЕЙ ЗИНОВЬЕВ
 "Нейтралитет"



2
апрель - июнь

2016



Современная

In this issue:

Left Hand Tip by O. Mikhailova. Arsenyeva, a landowner, invites a fortune-teller from Moscow to learn about the future of her beloved grandchild who is serving in the army in the Caucasus. His name is Mikhail Lermontov...

Man-Wolf by M. Rozovsky. The main character is a Russian immigrant whose life reflects the dramatic events of the 20th century of European history. Among other things, he was one of the most famous patients of Sigmund Freud.

A Decisive Encounter by E. Vinokur. A well-off lady, who has blacked out right in the street, is rescued by two homeless persons — a former doctor and a heavy-drinking female singer. She invites them to her place hoping to give them a new start... and they save her for a second time.

Full Steam Ahead! by K. Stepanycheva. "Fantastic naval adventures for kids and adults," as defined by the author. Five ships, each of them unique, set out in search of the Guiding Star which has disappeared from the skies all of a sudden.

Ransom and Walrus by O. Yernev. A woman abductor turns out her husband's best friend... A fisherman saves a stranger who wants to drown himself in a frozen river... Two short, extravagant comedies.

Dramatis Personae 2015/16 Contest

Humanitas Engineering by M. Zelinskaya. This serving center offers to customize a persona who will possess the required physical and psychological parameters. A young lady pays a visit with a dream about an ideal man...

Dracula: A Restart by R. Mikhnenkov. A legendary Vlad the Third, the ruler of Wallachia, dramatically improves his image, while appearing in the past and present. The notorious "vampire" turns out a profound humanist.

The Duck Is Watching by G. Uzrutova. A down-to-earth story about a single girl and her mother, a divorced school teacher, suddenly becomes a fantasy about a certain Duck that is watching us, day and night...

Foreign Plays

Seminar by Theresa Rebeck. Four young men take lessons of literary craftsmanship from a famous writer. His rigid method turns around their views of profession and life itself.

Critique. Theory

Eight reviews of premieres of modern and classical plays; talks with playwrights M. Rozovsky (S. Novikova), G. Grekov and Yu. Muravitsky (S. Medvedev), M. Kheifets (V. Begunov), notes on NET-2015 Festival (S. Lebedev), Moscow tour of the Kollada Theatre and new plays by the Ural authors (O. Bulgakova), a review of the Archangelsk theatre life (G. Kovalenko), an article "Postdramatic Theatre" by P. Bogdanova and an essay "Paradox about an Actor" by playwright V. Krasnogorov.

History. Bibliography

Forgotten Soviet plays of the 1920's about the problems of intelligentsia: *The Intellectuals* by I. Pimenov and *Neutrality* by A. Zinoviev. Introduction by V. Gudkova. And finally, reviews by T. Korosteleva of a collection of articles in commemoration of an outstanding theatre critic, S. Tsymbal, and a book, *The Aesthetic of Performance*, devoted to a German specialist, E. Fischer-Lichte (G. Kovalenko).



Редакция:

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

Редакционный совет:

М. Бартенев
В. Бегунов
И. Болотин
И. Вишняковская
Е. Гремлина
В. Забалуев
Г. Коваленко
Н. Колда
А. Коровкин
С. Новикова
И. Райхельгауз
П. Руднев
В. Рязолова
В. Федорова
М. Швыдкой

Над номером работали:

обложка — Г. Повагин
верстка — А. Рябчиков
корректура — Ю. Екстратова

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

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

Формат бумаги 70x100/16. Офсетная печать. Объем 33,16 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 1500 экз.

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

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

2 Современная

апрель — июнь
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>О. Михайлова</i> | 3 | <i>Пьесы</i> |
| <i>М. Розовский</i> | 17 | Путь левой руки |
| <i>М. Зелинская</i> | 37 | Человек-волк |
| <i>Р. Михеенков</i> | 57 | “Хуманитас Инжиниринг” |
| <i>Г. Узрютова</i> | 74 | Дракула: перезагрузка |
| <i>К. Степанычева</i> | 89 | Утка смотрит |
| <i>Э. Винокур</i> | 111 | Полный вперед! |
| <i>О. Ернев</i> | 129 | Нужная встреча |
| | | Выкуп. Час моржей |
| | | <i>Зарубежная драматургия</i> |
| <i>Т. Ребек</i> | 137 | Семинар |
| | | <i>Критика. Теория</i> |
| | 156—171 | В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, Е. Губайдуллиной, С. Лебедева, И. Сафуанова, О. Фукс, Н. Шалимовой, Б. Цекиновского) |
| <i>С. Лебедев</i> | 172 | NET-2015: формы новые, имена впервые |
| <i>О. Булгакова</i> | 173 | Мастер и ученики |
| <i>М. Розовский</i> | 175 | “Мне нужна не замечательная пьеса, а моя!” (интервью С. Новиковой) |
| <i>Г. Греков,</i> | | |
| <i>Ю. Муравицкий</i> | 180 | “Делаем то, что хочется” (интервью С. Медведева) |
| <i>М. Хейфец</i> | 183 | “Тут вам не здесь. И наоборот...” (интервью В. Бегунова) |
| <i>Г. Коваленко</i> | 187 | Город и театр |
| <i>П. Богданова</i> | 191 | Постдраматический театр |
| <i>В. Красногоров</i> | 195 | Парадокс об актере |
| | | <i>История. Библиография</i> |
| <i>В. Гудкова</i> | 198 | “Идут совсем другие...” |
| <i>И. Пименов</i> | 203 | Интеллигенты |
| <i>А. Зиновьев</i> | 229 | Нейтралитет |
| <i>Т. Коростелева</i> | 254 | Ренессансный человек советской эпохи |
| <i>Г. Коваленко</i> | 257 | “Сумей себя пересоздать и ты...” |
| | | <i>Хроника. Информация</i> |
| | | 109, 261—264 |

На обложке. К. Юон “Вузовцы” (фрагмент картины 1929 г.). К публикациям на с. 198—253.

2-я стр. обл. “Русский роман” М. Ивашквичюса в Театре им. В. Маяковского. Постановка М. Карбаускиса. В роли Софьи Андреевны Толстой — Е. Симонова.

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

О любви

Ольга Михайлова не только драматург, она еще и поэт, а может, поэт даже в первую очередь, некоторые ее пьесы написаны в стихах, но пьесы в стихах ставить труднее, чем те, что написаны обыкновенной “презренной” прозой, поэтому и предлагаемая пьеса — для театра, а не для чтения, хотя и посвящена (отчасти) одному из величайших русских поэтов Михаилу Юрьевичу Лермонтову, не состязается с лермонтовским стихом, здесь говорят, как говорят в жизни — прозой. Хотя — снова предстоит самого себя поправить — эта история не совсем реалистическая, несмотря даже на то, что там, где это было возможно, Михайлова опирается на самые что ни на есть документальные свидетельства, и как и предыдущая пьеса драматурга “История одного преступления”, эта тоже может быть поставлена в “Театре.doc”, поскольку в ней много всего документального, подлинных свидетельств, реплик и слов. Эта история мистическая, ее героини — бабушка Лермонтова, та самая, знаменитая, тиранившая внука, но также и воспитавшая его, посвятившая ему свою жизнь, и приглашенная бабушкой из Первопрестольной знаменитая московская гадалка. Они говорят о судьбе известного всем нам человека, но тут важно не только это, вернее, важнее другое: даже если мы в силах узнать свою судьбу, увы, мы не в силах ее изменить, даже если речь о горячо любимом внуке. Как сказал мне однажды один взрослый дядя, который пришел в школу, спросил секретаршу директора, а я вызвался провести его к самому директору: “Понимаешь, корешок, любимого человека никто не в силах заменить, даже директор школы...”

Михайлова — один из создателей “Театра.doc” и одновременно — редкий автор, умеющий работать с документальным материалом, понимающий, что даже самый замечательный “док” в какой-то момент требует вмешательства драматурга, иначе пьеса не получится, а театр нуждается в хорошей пьесе.

Михайлова умеет писать хорошие пьесы не только на документальном материале, но документальный материал она чувствует как мало кто сегодня в нашем театре, недаром ее пьесы с успехом идут и в Пензе, и в Москве, и в Нижнем Новгороде, а по ее сценариям снимают фильмы, которые идут в парижских кинотеатрах и имеют там неплохие сборы, а это большая редкость, чтобы наше кино выходило в европейский прокат, везет немногим. Но в данном случае это не просто везение, это — заслуженная удача.

“Путь левой руки” уже поставлена, но хорошая пьеса, конечно, только выигрывает, когда к ней обращаются разные режиссеры, и пьеса Михайловой, конечно, из тех, которые не исчерпываются одним спектаклем, и я уверен, каждый новый режиссер сумеет в ней открыть что-то свое, другое. Эта пьеса, конечно, о Лермонтове, о его бабушке, но в первую очередь — именно этим она и интересна! — эта пьеса о любви, о любви к близким, от которой мы не можем отказаться, которая нам самим очень нравится, хотя и мучительна, и трудна подчас, но где польза от этой любви, а где вред, нам порою неизвестно. В общем, хорошая пьеса.

Григорий Заславский

Марк Розовский: “Мне нужна не замечательная пьеса, а моя!”

Беседу ведет Светлана Новикова

Марк Розовский — драматург, режиссер, сценарист, руководитель театра. Родился в 1937 году в Петропавловске-Камчатском, а в 1958-м уже стал руководителем знаменитой студии МГУ “Наш дом”. После ее закрытия (1969) ставил спектакли во МХАТе, Большом драматическом театре в Ленинграде, Рижском театре русской драмы и других театрах Москвы и Ленинграда, а также в Театре Польском во Вроцлаве, работал в кино, на телевидении и эстраде. В 1983 году создал свою любительскую студию, со временем превратившуюся в профессиональный театр “У Никитских ворот”, возглавляемый им по сей день. Член ПЕН-клуба, народный артист Российской Федерации, кавалер нескольких орденов, член трех академий, включая Пушкинскую в США.

Автор оригинальных пьес “Целый вечер как проклятые”, “Красный уголок”, “Концерт Высоцкого в НИИ”, “Кафка: отец и сын”, “Раздевалка”, “Триумфальная площадь” (памяти В.Э. Мейерхольда), “Черный квадрат”, “Харбин-34” и других, а также сценария кинофильма “Д’Артаньян и три мушкетера”, либретто оперы “Пятое путешествие Колумба”. Его легендарная “История лошади” (по рассказу “Холстомер” Л.Н. Толстого) поставлена на Бродвее, в Национальном Лондонском театре, в Мадриде, Стокгольме, Токио, Сеуле, Риге, Хельсинки.

— **Ваша новая пьеса посвящена психоанализу. Что вас подтолкнуло взяться за эту тему? Ведь надо было вникать во фрейдизм, изучать терминологию.**

— Я давно прочитал книгу о Человеке-волке — русском человеке, угодившем под жернова истории. Меня это как читателя потрясло. А как театрального человека побудило к действию. Если есть резервы психологического театра (а его я считаю вершиной театрального искусства), то они во фрейдизме. Это область интересов не только медицины, но и театра, прежде всего. После Станиславского режиссеру нельзя работать в психологическом театре, если он не владеет методом психоанализа.

— **Хотя сам Константин Сергеевич без него обошелся.**

— Сам Константин Сергеевич не владел этим методом, ибо психоанализ только начинал тогда занимать умы и поразил весь мир новым проникновением в человеческое “я”. Поэтому я и написал эту пьесу. “Человек-волк” — самая знаменитая из пяти историй болезни, которые описал Фрейд в течение своей жизни.

— **То есть вы использовали реальную историю болезни пациента доктора Фрейда?**

— Не только. Русский человек по фамилии Панкеев описал свою историю в автобиографических заметках — это раз. Ученики Фрейда считали Панкеева вылечившимся и продолжили наблюдать за ним. Я познакомился со всеми этими материалами, но главная моя задача — не его жизнеописание в чистом виде. Меня интересовало другое: человек в мясорубке истории. Я увидел в судьбе Человека-волка большую историю: революции, войны, “триумф воли” нацизма... Человеческую драму: одиночество, любовь, разного рода влияния на частную жизнь, в том числе политические. Как человеку не сгореть в этой топке, остаться человеком? Как выйти из волчьей шкуры? Главный герой — рафинированный российский интеллигент, эмигрант, вместе с тем личность рядовая, вроде бы заурядная. Вся махина истории проходит через его жизнь! Как сохранить человеческое живое “я” в катаклизмах истории? Как частную жизнь защитить от нападений и атак мира? Как любить женщину, которая боится назвать себя еврейкой и выдает себя за испанку в решающий момент? История съедает, топчет человеческое “я”. Как муравью выйти из-под этой подошвы?

Окончание на с. 175

“Действующие лица-2015/16”

Вдохните, выдохните и станцуйте рок-н-ролл!

Международный конкурс русскоязычной драматургии был учрежден театром “Школа современной пьесы” в 2003 году. Партнерами театра в проведении конкурса являются журнал “Современная драматургия”, Радио России “Культура” и Российская Государственная библиотека искусств.

В этом году на конкурс было представлено 309 пьес. Меньше, чем в прошлом, больше, чем в позапрошлом. Рациональных объяснений этому нет: просто так легла неведомая “фишка”, метафизическим образом регулирующая процесс вдохновения у драматургов. Зато география нынешнего конкурса весьма впечатляет. Пойдем по алфавиту: Армения, Белоруссия, Германия, Грузия, Израиль, Италия, Казахстан, Киргизия, Латвия, Молдавия, США, Украина, Финляндия, Швейцария.

Россия по традиции представлена не только Москвой, Санкт-Петербургом и Екатеринбург — бесспорными оплотами русской словесности, но и другими городами и населенными пунктами. Среди них Абакан и Анапа, Большой Камень и Малые Дербеты, Великий Новгород и Нижний Новгород, Ижевск и Иркутск, Красногорск и Краснодар, Нижний Тагил и Вышний Волочек и прочие большие и малые города, краевые и областные центры, столицы субъектов Российской Федерации.

Еще занятная статистика: из 311 авторов мужчин 189, женщин 122 (две пьесы написаны авторским тандемом). Под псевдонимами скрываются 34 драматурга. Самой молодой участнице 20 лет, самому зрелому (по возрасту) 78.

Если анализировать темы и сюжеты, то выявляется такая тенденция: драматургов (независимо от возраста) стали больше волновать простые человеческие судьбы и отношения. И хотя апологеты “игрового” театра по-прежнему активны и шлюют свои отстраненные, абстрактные и абсурдистские тексты, у отборщиков большим спросом пользуются истории о людях — жизненные и даже бытовые.

А теперь о главном — о критериях отбора. На нынешнем конкурсе жюри состояло из 58 молодых режиссеров. Именно такое количество претендентов набрала программа “Класс молодой режиссуры”, которая вот уже шесть лет является неременным спутником конкурса “Действующие лица”. Режиссерам был представлен лонг-лист из двадцати семи пьес. Ознакомившись с ним и выбрав наиболее интересные и, что главное, побуждающие к сценическому воплощению тексты, режиссеры предъявили театру “Школа современной пьесы” письменные экспликации будущих этюдов. В финал вышли десять пьес и десять режиссеров, которые представили свои этюды на суд художественного совета “Класса молодой режиссуры” в марте 2016 года. Понятно, что пьеса для такого специфического жюри не столько литературный текст, сколько провокация для создания авторского спектакля.

Определилась и тройка победителей:

“Вдох-выдох” Юлии Тупикиной (уже вторая пьеса молодого драматурга, занимающая призовое место на конкурсе “Действующие лица”: в прошлом году Юля победила с “Дирижером”). Ее новую пьесу выбрали в качестве основы для режиссерского этюда восемь режиссеров. “Хуманитас Инжиниринг” Марии Зелинской, в биографии которой также уже есть победа на “Действующих лицах”. Пьесу выбрали семь режиссеров. “Rock-n-roll на закате” Михаила Хейфеца, которого конкурс “Действующие лица” открыл для российского театра и который стал на сегодняшний день весьма востребованным драматургом. Эту пьесу предпочли четыре режиссера.

“Современная драматургия” тоже не прошла мимо текста Марии Зелинской, приняв его к публикации. Кроме того, журнал остановил свой выбор на весьма оригинальных пьесах “Дракула: перезагрузка” Романа Михеенкова и “Утка смотрит” Галы Узрютовой. Еще одна пьеса из числа признанных на конкурсе лучшими была напечатана журналом в № 3 за прошлый год: “Глупости” Виктории Бугаевой (Никольской).

Все эти тексты входят и в топовую режиссерскую десятку.

Екатерина Кретова

В жанре игры

Все восемь пьес Ксении Степанычевой (включая эту) — очень разные: по тематике, жанру, стилистике. Общее в них — лаконичность, отточенность языка, его ненавязчивая “привязанность” к персонажам и, при всей натуральности — художественность; виртуозность диалогов, обогащенных подтекстами и вторым планом; яркие характеры; динамичность действия; насыщенность юмором — самых разных оттенков, от уморительно смешного до печального. И самое ценное — ее пьесы сценичны. Они хорошо читаются — но написаны для сцены. Есть в театре такое понятие: “способ существования” — для каждой пьесы он другой, особенный. Когда театр воплощает его на сцене — у пьесы начинается новая жизнь. В новой пьесе эта черта проявляется особенно ярко — ее подчеркнутой театральности подчиняется все. Вот мы и решили чуть-чуть попытаться представить ее на сцене.

Пьеса снова радуется смелостью замысла и ярким воплощением. В ней все глобально — и все конкретно и “просто”. С небосклона исчезла Путеводная звезда — ее необходимо вернуть, во благо мирового мореплавания и всего человечества. Звезда — юная дочь... не кого-нибудь, а самого бога морей Нептуна. Вышла девочка из дома — и пропала. И приходится искать ее везде и всюду: на материках, в океанах (со льдинами и без), на любых островах, даже в Бермудском треугольнике. Причем перемещаемся мы мгновенно — волшебным образом.

Налицо чуть ли не киднеппинг, да параллельно пунктиром проходит романтическая линия со счастливым завершением в финале. (Интересный, нестандартный ход: ведь к главной теме никакого отношения не имеет. Построено тонко и деликатно, почти незаметно, а в итоге обогащает и персонажей, и всю “игру” в целом.) Масса красок, разнородных событий, юмора и даже просто смешного — во всем, даже в злой Фее по имени Фата Моргана — и вместе с тем все гармонично и цельно. Но главное — несмотря на злые чары и жестокие препятствия на пути у героев, не покидает ощущение, что все решается легко, весело, без нахмуренных бровей, словно играючи. Выскочило правильное слово: так играют дети в свои импровизированные игры. Действительно отличный сценарий для грандиозной детской игры. И играть в нее будут актеры — им не привыкать: игра — их профессия. А у детей игра — образ жизни. И если это жанр — он повлияет на все, начиная с оформления: принцип бутафории и правдоподобия уступит остроумным придумкам, образности и условности во всем. Детям не нужен для игры настоящий мотоцикл — его прекрасно заменит любой предмет, на который можно сесть и “задырчать”. Для детей условности будут узнаваемы — а это уже путь к контакту. Приметы детской игры увлекут юных зрителей, и даже наблюдая из зала, они станут участниками.

При таком подходе отпадает надобность в громоздких трюках, бутафории и прочем “строительстве”. В игре — вместо имитации — правомерны неожиданные остроумные подмены. Тут есть над чем поломать голову. И такой подход заложен в самой пьесе — вместо имитации — откровенная театральность, образность, игровая условность: пароловые гудки подменяются (по воле автора) музыкальными инструментами; язык музыки помогает и Дракону — объясниться со спасателями (не дожидаясь, когда те выучат китайский). А где музыка, там и танец: с его помощью находчивая Изабелла одолевает пиратов: “утанцовывает” их! И в этом духе (или жанре) пьеса выдержана безукоризненно. (В старину это называлось художественной целостностью.) Даже ремарки в жанре: кофе готовят не как-нибудь, а “молниеносно”. А Фата Моргана — “слегка дымится”!

Изабелла, в первые минуты хитро представленная вздорной щеголихой, постепенно раскрывается как вождь мужской команды. Изящная, хорошенькая шаровая молния с острым язычком и горячим сердцем. Изабелла и спасает экспедицию от провала: великолепным яростным бесконечным монологом она все же заставляет трех разумных и достойных мужчин очнуться — и отвернуться от трех сладких коварных Сирен...

“Полный вперед!” — из той “детской” литературы, которую и папы-мамы с удовольствием читают. А спектакли по ним — смотрят в театре.

Вадим Климовский



В декабре 2015 года в Санкт-Петербургском отделении СТД РФ по инициативе Гильдии драматургов

Санкт-Петербурга состоялась конференция “Драматург в современном театре”. На обсуждение были вынесены проблемы продвижения современной драматургии на театральные сцены, а также творческие, этические, юридические и иные аспекты взаимоотношений драматургов и театров. В конференции приняли участие драматурги, актеры и режиссеры петербургских театров, преподаватели театральных ВУЗов, театральные критики.

Конференцию вел театральный критик Евгений Соколинский. Он обрисовал картину изменения взаимоотношений драматургов и театра за последние десятилетия. “С конца 1990-х пути современной драматургии и пути режиссерского театра кардинально разошлись”, — констатировал Соколинский. При наличии множества сайтов (групповых, индивидуальных) мы оказываемся в информационном вакууме. Информации слишком много, она безадресна. Личные контакты между драматургами и режиссерами нарушены, а только они и принимаются во внимание.

В целом, столичные театры не заинтересованы в драматургии как отражении определенного содержания. Исключая Л. Додина, Г. Козлова, Г. Тростянецкого, театр “большого стиля” озабочен не столько отображением жизненных проблем, сколько поисками разных форм театральности. Нынешние режиссерские эксперименты антидраматургичны. Их спектакли в принципе ориентированы на визуальное, а не на вербальное восприятие, что тоже противоречит сути драматургии.

В то же время за рубежом, на российской периферии, в любительских театрах пьесы петербургских авторов ставятся довольно часто. По городам, где прошли, например, премьеры В. Красногорова, можно изучать географию.

Видимо, надо дожидаться, пока режиссерский театр, согласно спиралевидному развитию искусства, по выражению Сухово-Кобы-

Драма питерских драматургов

лина, “преткнётся и околеет”.

В докладе председателя Гильдии драматургов Юрия Ломовцева были подведены итоги деятельности Гильдии за четыре года ее существования. За это время в рамках фестивалей “Драматурги Петербурга на петербургской сцене”, проводившихся при поддержке Комитета по культуре правительства Санкт-Петербурга, а также проектов “Театральная ярмарка” и “Театр драматурга” были представлены двадцать две пьесы четырнадцати петербургских драматургов. Около сотни спектаклей по произведениям петербургских авторов идут сейчас в театрах России и за рубежом. Тем более странно, что творчество петербургских драматургов почти не востребовано в родном городе — резюмировал свое выступление Ломовцев.

Ни при одном петербургском театре нет мастерских или лабораторий драматургов. Малые сцены не предоставляются для читок и спектаклей современных драматургов. В отличие от Москвы и даже многих провинциальных городов, Петербург не выступает инициатором и организатором драматургических семинаров и фестивалей. Город великих театральных и драматургических традиций превращается в захлудлую драматургическую провинцию.

Статус драматурга в российском театре низок как никогда. Автора не приглашают на репетиции. Не зовут на премьеры. Даже не сообщают о них. Переговоры о постановке проходят на уровне продажи-покупки ящика картошки: сколько и почему. Театрам не приходит в голову обсуждать и согласовывать с автором творческие вопросы: кто будет ставить, кто художник, кто будет играть, как театр видит постановку пьесы, ее трактовку. Переговоры о гонораре ведутся с позиции силы и выкручивания рук. И до постановки и после нее с автором не поддерживают никакой связи, не присылают рецензий, фотографий, афиш, программ.

Из театров постепенно исчезает должность завлита — им приятнее называться “помощник

режиссера по творческим вопросам” или “заместитель директора по связям с общественностью” (это Немировичу-Данченко не стыдно было руководить литературной частью). Там же, где должность завлита сохранилась, он (обычно против собственной воли) несет какие угодно обязанности, кроме своих собственных.

Низкий статус драматурга неизбежно указывает на плачевное положение театра. Как сказал Пристли, “театр, в котором не уважают автора, это плохой театр”.

“Современная драматургия: мифы и реальность” — так назвал свой доклад Валентин Красногоров. По его мнению, наиболее распространенные мифы таковы.

Миф первый. “Современной драматургии не существует”.

Реальность состоит в том, что современная петербургская драматургия насчитывает в своем активе сотни пьес и многие сотни постановок.

Миф второй. “Качество современной драматургии настолько низко, что зрителя привлечь на нее невозможно”.

Реальность говорит об обратном. Антрепризные группы и театры, которые не находятся на кормлении у государства и выживаемость которых зависит исключительно от успеха пьес и спектаклей, имеют преимущественно современный репертуар. Ведь зритель хочет видеть на сцене то, что ему близко, пьесы о своих болях, проблемах и надеждах, а не продукцию для фестивалей и “золотых софитов”.

Миф третий. “Театр и режиссер могут достойно проявить себя только на постановке классики и зритель любит только классику”.

Реальность заключается в том, что зрители вовсе не склонны к обожествлению классиков. Читательские рейтинги пьес на интернетных порталах говорят об обратном. Вот примеры: Чехов, “Вишневый сад” — 5,88 балла (средняя из 1923 оценок); Горький, “На дне” — 5,45 (из 3866), Гоголь, “Ревизор” — 5,5 (из 2580). Многие же произведения современных драматургов имеют оценку 7—8 бал-

С верой в добро

Не всем нравятся любовные истории, кто-то предпочитает детективы, многим надоели — и в то же время вызывают постоянный интерес — сюжеты на злобу дня.

“Нужная встреча” — это и детектив, и “про любовь”, и “за жизнь”. Уверен, что пьеса обязательно найдет отклик в театральном мире, который в погоне за эпатированием публики и поисками новых решений в старых драматических произведениях растерял то, ради чего родился на свет — лечение человеческой души.

Название пьесы оправданно и точно — для действующих лиц эта встреча действительно нужна и в определенном смысле делит жизнь на “до” и “после”, и важно не то, что было, а та простая мысль, что истинная сущность человека открывается только при столкновении лоб в лоб с бедой. Как говорит Писание: “Непостижимы судьбы Его и неисследимы пути Его”.

Пьеса интригует нестандартностью сюжета, детективными моментами: герои в какое-то мгновение невольно превращаются в сыщиков и успешно раскрывают заговор.

“Love story”, детектив, репортаж — какой жанр ни выбрал бы читатель, главный итог, общее ощущение, так сказать, послевкусие. В случае с пьесой “Нужная встреча” — это радостное понимание того, что добро всегда торжествует, главное — не переставать надеяться и в любых обстоятельствах оставаться человеком, верить в жизнь и то хорошее, о чем давно перестали говорить, боясь прослыть банальными и слабыми.

Что можно сказать об авторе?

Элла Винокур — новичок в драматургии, но близкий театральному искусству человек. Как журналист она убеждена: “XXI век освежил театральное пространство”. Как социолог считает: “В электронно-оптическом капкане XXI века человеку особенно хочется живой энергетики. Театр — ее поставщик”.

Наверное, настоящий интерес к автору просыпается только вслед за интересом к его произведениям.

Нет точных параметров оценки пьес, хорошая она или плохая — каждый решает для себя и по себе, но, на мой взгляд, важным критерием является желание и дальше наблюдать за героями, потребность обращаться к ним.

Читайте с удовольствием!

Александр Мардань

“То ли люди почувствовали себя птицами, то ли жизнь тяжелее стала”

Выводя эту фразу одного из персонажей Олега Ернева в название статьи, мне кажется, я угадываю общую художественную концепцию творчества этого автора.

- 1. Парадоксальные, подчас странные, неожиданные ситуации.*
- 2. Противоречивость здравому смыслу — и по форме, и по содержанию, но все узнаваемо.*
- 3. Вымышленность, но очень похожая на реальность.*
- 4. Легкая, изящная вязь юмора, что называется, по касательной.*

Я полагаю, что в таких литературных категориях протекает и маневрирует сочинительство Олега Ернева — замечательного драматурга, писателя, поэта.

Заявляю так с полным знанием дела, поскольку воочию знаком и дружен с Олегом с 80-х годов прошлого столетия. Ставил спектакли по его пьесам, начиная, как выяснилось позже, с театрального хита на десятилетия — “Когда спящий проснется”. Можно смело сказать, что наша постановка в Театре им. Ленсовета в 1987 году раскрутила пьесу по России вплоть до наших дней.

Уже тогда своеобразный драматургический почерк Олега отличал его от многих литературных соратников по цеху. Легкая ирония его пера подкупала с первой же читки.

Здесь представлены две короткие пьесы. В многоплановой деятельности Олега есть место для циклов коротких пьес-притч. Придуманные, подчас замысловатые сюжеты, неожиданные развязки. Но стоит только вчитаться и вникнуть в суть содержания, сразу понимаешь, что отношения героев не водевильные, не шуточные, а довольно поучительные и драматичные, даже несмотря на искрящийся юмор.

Самое главное, что драматургия Олега не цинична, не избочивает человеческие и социальные пороки, а всегда заряжает озорной жизнелюбивой нотой.

Олег Леваков



Уроки мастерства

Имя Терезы Ребек, успешного американского драматурга и сценариста, почти неизвестно в России. Это немного странно: пьесы Ребек, дерзкие, провокационные — живое, точное отражение современной действительности с ее парадоксами. Герои Ребек в большинстве своем люди творческих профессий, многие из которых отъявленные маргиналы, не скрывающие своего отвращения к общественным нормам поведения и морали, но вынужденные соблюдать рамки приличия, предъявляемые к ним социумом. Блистательные остроумные диалоги-дуэли и полные страсти и боли исповеди-монологи выглядят лакомствами для хороших артистов.

Кому-то, возможно, пьесы Ребек покажутся чрезмерно интеллектуальными, и не без оснований: даже их юмор по большей части не в комизме ситуаций, в которые попадают герои, хотя и в них тоже. Драматурга прежде всего привлекают человеческие взаимоотношения и, как бы старомодно это ни звучало, моральные ценности: ее герои разрываются между чувством долга и страстью, между стремлением занять успешную должность, совершив прагматичный, но подлый поступок, и желанием послать все куда подальше, начав все заново.

Тереза Ребек — обладатель многочисленных драматургических наград, ее пьесы неоднократно ставились в Соединенных Штатах и за рубежом. “Семинар” — одно из таких произведений со счастливой сценической историей. В 2011 году пьеса была поставлена на Бродвее, была номинирована на театральную премию “Тони”. Главную роль в спектакле сыграл Алан Рикман, хорошо известный российскому зрителю прежде всего по роли мрачного профессора Снегга в фильмах о Гарри Поттере¹.

Действие пьесы происходит в Нью-Йорке: четверо молодых людей берут уроки литературного мастерства у известного писателя и журналиста Леонарда. Каждый заплатил наставнику круглую сумму за десять недель занятий, которые проходят в квартире одной из учениц. Но безжалостный, категоричный метод преподавания Леонарда заставляет молодых людей пересмотреть свои взгляды не только на избранную ими профессию, но и на саму их жизнь. Яркий образ Леонарда в чем-то напоминает Доктора Хауса: харизматичный, обаятельный, но вместе с тем на редкость циничный и беспринципный мужчина лет пятидесяти, прячущий под панцирем иронии ранимую душу. Эту роль смело можно назвать находкой для опытного актера, в современной драматургии подобные характеры действительно встречаются не так часто. В целом же “Семинар” — прежде всего комедия, написанная великолепным языком, который, я надеюсь, мне удалось сохранить в переводе.

Валерия Гуменюк

¹ Когда номер готовился к печати, пришло печальное известие о кончине этого замечательного актера. (Ред.)

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Литовские акценты русской романистики

“Русский роман” М. Ивашкявичюса в Театре им. В. Маяковского

Александра Блока травмировала печальная посмертная участь любого гения — “стать достоянием доцента”. Время предложило худший вариант. Сегодня знаменитостям умирать совсем плохо, хотя бы потому, что в тот же вечер тайнами его личности займутся телевизионные ток-шоу, а подробности личной жизни будут растиражированы и опошлены в социальных сетях. Вопреки духу времени, драматург Марюс Ивашкявичюс и режиссер Миндаугас Карбаускис к теме кончины Льва Толстого подступили со всей полнотой ответственности и нравственной серьезности. Ересиах в религии, анархист в государстве, панморалист в обществе, проповедник в искусстве — фигура грозная. Но мериться силой с великим старцем русской литературы им не приходило в голову. Один хотел написать хорошую пьесу, другой — поставить хороший спектакль. И свою задачу они выполнили. Премьеру “Русского романа” в Театре им. В. Маяковского уже сейчас можно назвать событием сезона.

Для “Русского романа” необходим зритель, знакомый с сюжетом “Анны Карениной” и знающий, что престарелый Толстой ушел из дома, в дороге захворал и умер на какой-то станции, а с женой и детьми ему вообще не повезло. Может, потому и ушел. Но, скорее всего, причина в другом. В чем именно? Ответа нет. Ни у автора пьесы, ни у режиссера спектакля. Театр отказывается от одной-единственной (законченной и внятной) версии событий, произошедших некогда в Ясной Поляне. Как будто руководствуется дневниковой записью Софьи Андреевны Толстой: “Что случилось — непонятно, и навсегда будет непостижимо”.

Пьеса далека от жесткой закольцованности драматургического сюжета и хронологически последовательного развертывания событий. Отдельные эпизоды соединяются по принципу случайных ассоциаций, всплывающих в расстроенной памяти Софьи Андреевны. Действие строится как поток смятенного, разорванного сознания героини. В этот поток воспоминаний вливаются реплики окружающих и сплетаются с затверженными ею наизусть сценами из “Анны Карениной”, трогательными страницами “Детства”, описаниями мужских воделений в “Дьяволе” и дневниковыми записями.

Если идти от поэтики толстовской драматургии, то в сочинении литовского автора гораздо больше от незавершенной и эскизной обрывочности “Живого трупа”, чем от четко прописанной и резкой рельефности “Власти тьмы”. А если учитывать опыт позднейшей драмы, то на

память приходят “После грехопадения” Миллера, “Вье карре” Уильямса, “Аркадия” Стоппарда, “Любовь в Крыму” Мрожека. Из русских авторов ближе всего Достоевский и Булгаков с их фантастически реальным визионерством и художественно разработанной поэтикой снов. Ивашкявичюс говорит, что это его первый опыт создания пьесы на русском языке. В таком случае, его можно поздравить с несомненной удачей. Пьеса не производит впечатления “переводной”, в тексте не чувствуется “подстрочника”. Аутентичность обеспечена личной экзистенцией автора, опытом его пребывания в русской культуре и проживания толстовских коллизий, как своих собственных.

Язык пьесы несет следы далекого прошлого, когда образованные русские и говорили, и мыслили, и чувствовали “членораздельно и сложносочиненно”. Никакой упрощенной скороговорки, пустых словечек с выветрившимся содержанием и натужных междометий в тексте нет. Речь персонажей в высшей степени органична. Им “удобно” выражать то, что с ними происходит, на языке драматурга. Их мысли и чувства “упакованы” в слова с большой точностью, и слов этих ровно столько, сколько необходимо для полноты высказывания. Не в последнюю очередь именно поэтому занятые в спектакле актеры легко справляются со сложными речевыми конструкциями: не “произносят текст”, но *разговаривают* языком автора.

Жизнь как текст и текст как жизнь — по-

становка Карбаускиса предоставляет возможность увидеть, как одно катастрофически прорастает сквозь другое, и русский роман предстает со сцены романом-трагедией.

Пространство дымного и неуютного вокзала в начале спектакля обозначено стайкой присевших на чемоданы пассажиров, а в финале — толпой толстовцев, окруживших умирающего писателя. Обстановка барского дома (полосатый мебельный гарнитур, венские стулья вокруг большого раздвижного стола, кафельная печь) соседствует с высоким столом сена. На заднем плане высятся четыре высокие колонны, а на переднем, у правого портала, громоздятся книги Толстого: новенький, только что полученный из типографии тираж. Это самый сильнодействующий элемент декорации Сергея Бархина. Раскроют одну из книг в спектакле только раз, и сделает это Софья Андреевна. Все остальное время они настолько никому не нужны, что никто о них даже не споткнется. Это лишь “слова, слова, слова”. Граф гениально складывал их в предложения, абзацы, страницы, главы и тома “полного собрания сочинений”. Но никого из близких они не выручили, не утешили, не спасли, а исписавший горы бумаги сам превратился в персонаж.

Лев Толстой — главный герой спектакля. Но его нет на сцене. Он где-то там, за колоннами, в стильной сизо-голубой подсветке, невидимый, великий и ужасный. Ему поклоняются и служат, словно языческому божеству, его прославляют, любят и страшатся. Для кровно родных и духовно близких он даже не гений, а идол, которому по необходимости, в силу природного закона, они посвящают и приносят в жертву свои жизни. Его закулисный образ ассоциируется с образом мощно процветшего дуба из “Войны и мира”. А тем, кто на сцене, в наследство досталась прозябшая, иссохшая, обеспложенная почва, из которой могучие корни вытянули все соки, ничего не оставив на долю жены и детей. Мертвые сажены с обмотанными сухой мешковиной корнями — точный декорационный знак. И обернутая в какую-то тряпку скульптурная голова писателя — страшноватая подробность того же порядка.

Если верно, что короля играют придворные, то для спектакля Карбаускиса это верно вдвойне. Здесь все играют Толстого: ожесточенно ругают, компенсируя собственную ущербность, как сын Лев (Алексей Сергеев), или страстно защищают его покой от материнских поползновений, как дочь Саша (Юлия Соломатина), или нагло представляют за него, как Чертков (Татьяна Орлова).

Присутствует Толстой в спектакле, в первую очередь, благодаря Софье Андреевне, роль которой Евгения Симонова исполняет уверенно и свободно. Опасные места, когда ее героиня впадает в истерику или находится в состоянии нервной взвинченности, играет на хорошем актерском покое. Не позволяет себе ни одной истеричной ноты, ни одного неоформленного, неряшливого жеста, ни одной рутинной интонации. Она выносит на сцену все сорок восемь лет жизни, прожитой рядом и вместе с “Левушкой”, а этот жизненный объем могут вобрать в себя и выразить со сцены только большие актрисы.

Обращенные в зал монологи Софьи Андреевны — непрекращающийся диалог с ушедшим из жизни супругом. Бросил, оставил ее — не той ночью, когда сбежал из Ясной Поляны, а когда исчез с лица земли навсегда, навсегда, безвозвратно. И с этим примирения нет. Софья Андреевна бунтует не как реальная вдова Толстого, а как литературная героиня Достоевского, готовая “возвратить билет”. Он ушел от нее в вечность и достался истории, то есть всем людям, живущим в историческом времени. А она осталась одна (в буквальном смысле) со всеми своими недоумениями и неразрешенными вопросами. Она пытается понять, как все это произошло, хочет объяснить и объясниться. Но оказывается никому не нужной со своими разъяснениями — всем достаточно Толстого, толстовского учения и толстовской прозы. И с этим она тоже смириться не может.

Астенический синдром — вот что играет Евгения Симонова. Играет мужественно и гневно, бесстрашно обнажая душевные перепады своей героини. Графиня Толстая в ее исполнении не страдальческая фигура, но борющаяся. Ополчившаяся против всего мира в борьбе за своего гениального мужа. (Главное слово здесь — “своего”.) За нею правда супружества и тайна семьи. Ее она и отстаивает — перед детьми, врачами, толстовцами, читателями, оживающими в ее сознании литературными героями. Лейтмотив образа — одиночество цветаевского толка: “Одна — из всех — за всех — противу всех!..”

Как могло произойти, что единственно родная, она оказалась в итоге оттеснена и стала чужой для него? Воспаленный мозг Софьи Андреевны находит объяснение в дьявольских кознях толстовского окружения.

Для графини Толстой дьявол — каждый, кто отбирает “Левушку” у нее, и увещания доктора Маковицкого (Максим Глебов) здесь бессильны. Крестьянка Аксинья и лидер толстовства Чертков — дьяволизм во плоти и в духе. На этом она стоит, и ее догадка отнюдь

не пустой домысел. Ведь ярко-красный платок у них — один на двоих: молодая “дьяволица” Аксинья помахивает им в танце, не имеющий возраста “дьявол” Чертков утирает им лоб.

Эти две роли играет Татьяна Орлова, и делает это великолепно. Благодаря ее исполнению образ дьявола то двоится, то сливается воедино. Аксинья, даже постарев, с тупой снисходительностью демонстрирует свое превосходство над барыней. Чертков, засовывающий руки в карманы и покачивающийся с пятки на носок, разговаривает с графией не как природный дворянин, а как лакей Яша с Фирсом. К тому же, он (она, оно — поскольку зло не имеет пола) везде, во всех закоулках и уголках мебели, как выяснилось в сцене освящения дома приглашенным священником (Сергей Удовик).

Сыгранный усмешливо, почти карикатурно, эпизод молебна привел к стилистическому сбою: прихотливо и с большой точностью сотворенный на сцене поток сознания героини внезапно сменился разоблачительной интонацией натуральной школы. Досадно, что метили в недалекого сельского батюшку, а попали в Софью Андреевну. К тому же, по народной поговорке, “попов ругать — на то черти есть”. Что-то здесь то ли надумано, то ли недодумано нашими просвещенными современниками.

Особые отношения складываются у Софьи Андреевны с героями романа “Анна Каренина”. Левина (Алексей Дякин) она решительно отождествляет с молодым Толстым, а нежную и отважную Кити (Вера Панфилова) — с собой в молодости. Представленные в спектакле сцены из романа одобрены изрядной порцией театральной иронии. С тонким юмором разыгрываются возвращение Левина в родительское имение и встреча с добрейшей Агафьей Михайловной (Майя Полянская), хранительницей домашнего тепла; саркастическое изображение мужиков на покосе с баринном во главе; новое свидание и любовные признания будущих жениха и невесты; умильная хлопотливость Щербачкой-старшей (Юлия Силаева). Софья Андреевна не сомневается, что Кити списана с нее, и потому с материнской заботливостью относится к ее предсвадебным терзаниям.

К умопомрачительной красавице Анне Карениной (Мириам Сехон) у нее другое, совсем другое отношение: опасливое недоверие, ревность, соперничество. Подозрения в отношении “романной” героини усиливаются тем, что мечена она тем же знаком дьявольской прелести — красными перчатками, “кричащими” на фоне черного траурного наряда. И она настоятельно относится к примирению Вронского

(Павел Пархоменко) с Карениным (Сергей Удовик) у постели смертельно больной Анны. Эти литературные страдания отдают неприятной изысканностью, и разделить их она не в силах, в отличие от тех, что пережила с Кити перед свадьбой.

Самая сильная, кульминационная сцена спектакля — воспоминание о пережитом на станции Астапово. О том, как не смогла пробиться к умирающему. Вставала на цыпочки перед склонившимися над одром спинами чужих людей, отходила от них и вновь подходила — в надежде свидеться напоследок, простить и проститься. Так спустя полвека Ольга Ивинская металась у дачи Пастернака и, встав на какую-то скамейку, тянулась к оконному стеклу, чтобы заглянуть в комнату, где лежал ее мертвый возлюбленный. Софья Андреевна была для великого писателя любимой женой, матерью его детей, яснополянской экономкой, верной подругой, а также секретарем, переписчиком начерно набросанных строк, корректором, литературным агентом и издателем его произведений. Но в итоге разделила судьбу Ивинской, а не хозяйственной Зинаиды Николаевны, взявшей с поэта клятву, что умирать он будет рядом с женой, а не с любовницей.

Последнее видение Софьи Андреевны вроде бы все возвращает на предназначенные места: в Ясной Поляне собралась и дружно расселась вокруг обеденного стола вся семья. Шутки, улыбки, смех, внезапное явление покойного Ванечки в облике летучей мыши. Вся семья здесь, кроме... Толстого. Он опять ускользнул от нее. А это может означать только одно: жизни больше не будет. Она словно отделена от общего веселья невидимой стеной. В мерных движениях разливания супа по тарелкам видна усталая отрешенность и готовность смириться с судьбой, оставившей ее вместо хлеба насущного с бутафорской деревянной булкой в руке.

“Русский роман”, превосходно разыгранный артистами театра им. В. Маяковского, убеждает, по крайней мере, в трех основополагающих тезисах. Во-первых, в том, что традиционный репертуарный театр далеко не исчерпал свои творческие возможности. Во-вторых, в том, что лучшая режиссура — та, которая извлекает спектакль из пьесы, а не произвольно сочиняет мимо авторских смыслов и замыслов. И, наконец, в том, что реалистическая школа русского актерства по-прежнему способна радовать художественными открытиями и откровениями.

Нина Шалимова

Сага о потерянном поколении

“Мушкетеры. Сага. Часть первая” К. Богомолова в МХТ им. А.П. Чехова

На “Мушкетеров” Богомолова пишущую братию стали пускать, когда уже страна начала готовиться к Новому году. Но раз уж по всем голубым экранам — нон-стоп “Дискоотека-80”, то сидя в зале, сразу ловишь дремотную успокоенность короля дяди Саши: “Она же всю жизнь любила Валерия Леонтьева”. Повод для беспокойства за судьбы Отечества появится, когда королева соскочит со своих “скреп” и переключится на Джастина Бибера. То есть лорда Бэкингема...

Так все смешалось в саге мушкетерской: Бибер с Бэкингом, Гасконь с Краснодаром, кардинал с КГБ, порно с патриотизмом. Миледи здесь Ивановна, Рошфор — Исидорович. Зато сами верные слуги короля, пардон, здесь все же королевы Ирины Петровны, мало чем отличаются от простого народа — делают все то же самое, хотя и “по-мушкетерски”. “В мушкетере главное не дела и поступки, а ракурс”. По-русски проще: “назвался груздем...”.

Хотя грузди не в цене — тут подавай томаты. Спелые, сочные, краснодарские. А какой еще выбирают на рынке? Не помятый же, подгнивший и сморщенный. Так и Смерть подходит избирательно, потому и старикам нужно окружать себя юнцами — пока есть выбор, безноса косить будет тех, кто помоложе. До Артаньяна (а также Дартаньяна — его играет Евгений Перевалов на пару с Даниилом Стекловым) смысл этой аллегии Атоса (Игорь Миркурбанов), предлагающего пополнить их ряды, похоже, совсем не доходит. Зато когда он сам доходит до ручки, то выкашивает всю мушкетерскую братию бензопилой “Дружба-2”. А может и не “Дружкой” — не суть важно, да и сама дружба здесь не так важна, как Любовь и Смерть. Именно о них и предлагают подумать зрителю до поднятия занавеса, предупреждая, что в спектакле много слов, созвучных с запрещенными. А что думать, проще вспомнить, что “Любовь и Смерть” — фильм Вуди Аллена, где тот расправляется со всей русской классикой одним махом. И о том, что у Богомолова, замахнувшегося на мушкетеров нам родных — больше не роман Дюма, но на картину Юнгвальд-Хилькевича, тоже “ничего святого”, говорили задолго до премьеры. Хотя еще несколько лет назад кинокритики, не стесняясь, писали, что фильм про д’Артаньяна — “такая непотребная чушь, что хоть святых выноси”. Так когда же все “сгнило в Датском королевстве”?

Но не Аллен с Хилькевичем — тут не ожи-

данно всплывает имя совсем другого кинорежиссера: француза Роже Вадима. Урожденный Вадим Игоревич Племянников, он, казалось бы, уже готовый персонаж новой фантазмагии Богомолова. Его-то мхатовский режиссер и “приглашает” на роль главного мушкетера, сразу сажает в танк (sic!) и... От него в спектакле остается один лишь “фуй”, да и тот хоронят в самом начале. Как раз на эту церемонию и попадает провалившийся на экзамене в театральное училище Дмитрий Артаньян (сдавал, кстати, Пырьеву), поражается несоответствию почестей положенному во гроб, отчего ему приходится скрываться бегством от разъяренных друзей-мушкетеров. Недолго и недалеко. Да и зачем бежать с кладбища, когда даже его ангел-хранитель Карлсон (Сергей Чонишвили) — одновременно и Ангел Смерти? И здесь же работает гробовщиком его дядюшка Мудло (Роза Хайрулина), тут же он сам отбивает от, как ему показалось, хулиганов Констанцию Бонасье (Александра Ребенок). Она же просто Костя — актриса, снимающаяся в порнофильме среди могил. Но обликом — вылитая Надя, персонаж Барбары Брыльской из рязановской “Иронии судьбы”. И эту знаковую для отечественного зрителя картину здесь цитируют, и неоднократно. Хотя, казалось бы, где Версаль, а где — 3-я улица Строителей? Да на одном игровом поле неурюженного, с обидами на весь мир общества. Об этой инфантильности — красноречивая сцена: мушкетеры “20 лет спустя” на лошадях — игрушечных, не выше ботинка. Такие вот всадники Апокалипсиса. Да и воплощение зла и олицетворение смерти — кардинал Решалье (от слова “решать”; Виктор Вержбицкий) в подтверждение своих гнусных планов пьет кока-колу. А погубить он желает Дартаньяна, подослав к нему Миледи (Марина Зудина) с сациви...

Но рано или поздно этому завербованному Николаем Федоровичем Ермиловым (играет, судя по программке, Николай Федорович Ер-

милов, а на деле — персонаж из сорокинского рассказа “Поминальное слово”) и после просто брошенному мушкетерскому поколению придется столкнуться с реальностью. И встреча получится малоприятной: Артаньян два десятилетия спустя собирает друзей по психушкам, дома престарелых и даже в секте одуванчиков, где они не Атос и Арамис, а, например, как Портос (Андрей Бурковский) — Голиков Валерий Валерьевич. Хотя и не все сумеют обратно вернуться: в заброшенной деревушке мать-старушка (Роза Хайрулина) Арамиса (Игорь Верник), услышав еще в молодости на свадьбе “Странников в ночи” (“Strangers In The Night”) Фрэнка Синатры, так этих странников и ждет. Не ждет только королева Ирина Петровна (Ирина Мирошниченко): отправившись вслед за чарующим голосом Джастина Бибера (Павел Табаков) и под чеканную сводку Совинформбюро, гибнет в морской пучине.

А пока она шествует под своеобразный похоронный марш (“1 октября королева вошла в Смоленск и, немного передохнув, двинулась дальше. 11 октября был взят Брест, 30 октября Варшава, 20 ноября Берлин...”), на ум приходит и богомоловский же “Лир”, и сам Шекспир. В целом, говоря о литературных влияниях на Богомолова-драматурга, стоит еще раз упомянуть Владимира Сорокина и Альфреда Жарри. С последним родство не только, скажем так, текстуальное, но и театральное — обшитая псевдокрокодиловой кожей сценическая коробка, напоминающая одновременно и совдеповский кабинет, и солдатскую казарму (сценография Ларисы Ломакиной), имеет по внешнему периметру скрытый от зрителя, но показываемый ему благодаря видеопроекции коридор белого кафеля. И это цитата из спектакля “Король Убю” по Жарри, поставленного Декланом Доннелланом с трупной “Cheek by Jowl” и показанного в Москве на фестивале NET-2014. К слову, в трактовке британского режиссера все действие — плод детского воображения принца Балдислава.

О том же, как можно так заиграться и потерять, забыв, зачем жизнь, в спектакле Богомолова больше не рассказывается, а показывается. Пища для публики — не путаная, словно горячечный бред, история, а холодная, безэмоциональная игра актеров. Она напоминает ско-

рые репетиционные прогоны, устроенные, чтобы освежить в памяти текст и последовательность мизансцен, а не погрузиться в характеры и отточить приемы. И не особо фокусируясь на сюжете, зрителю богомолловская команда сначала показывает один отрывок, затем вспоминает другой... Потом актеры вообще, словно забываясь, переходят на личности, обсуждая уже и собственные профессиональные возможности (Бурковский — Вернику: “Драму?! Ты драму играть не можешь, он может — у него гноя в голове много, а ты только глаза пучишь”), и медийные ампулы. Апофеоза этот иронический прием достигает в уже отчасти процитированной сцене, где Верник с Бурковским сидят перед куклой Ивана Федоровича Карамазова — роль Миркурбанова в этом богомолловском спектакле по Достоевскому. И обсуждая уже нынешнего персонажа Миркурбанова, начинают пародировать его игру. Что в свою очередь еще и цитата из первой части “Пиратов Карибского моря”, где персонаж Орlando Блума, спрашивая про Джека Воробья, копирует при этом манеру Джонни Деппа. А в целом — тот пилотаж, которого и Тарантино достиг лишь в зрелые годы. Ну а для тех, кто вообще “ни фига не понял”, потом выйдет специально обученный пионер (Павел Вашилин) и бойко да кратко перескажет...

Все это на выходе Богомолов именуется “романтическим трэш-эпосом”. Хотя этой довольно обтекаемой и ни к чему не обязывающей формулировке давно есть вполне обоснованный философский эквивалент и даже художественная практика под названием “метамодернизм”. Пришедший на смену постмодернизму, он, по словам голландца Тимотеуса Вермойлена, представляет собой прагматичный романтизм — своеобразный микс иронии с искренней вовлеченностью. Не баланс, но маятник между эмпатией и апатией, тоской и надеждой. В нашем случае — еще и надеждой на то, что на смену “Дискотеке-80” придут наконец новые песни о главном. Тем более что второй части “Мушкетеров” режиссер не обещает. Ну не за “гардемаринов” же или Шерлока со Штирлицем ему после этого братья?

Сергей Лебедев

Там, в океане, за пугающим туманом...

*“Остров Рикоту” Н. Мошиной¹ в театре “ДА” на Малой сцене
Центрального Дома актера*

Сюжет: московский журналист из гламурного издания Игорь Воеводин отправлен в командировку на какой-то дальневосточный остров Рикоту. Местные жители, разными путями попавшие на остров, уговаривают журналиста остаться.

На журналисту положила глаз местная красотка. Делает сама чай, закуски и соленья — из водорослей. Разбирается в науках, особенно экологических. А все потому, что она, кажется, местная колдунья. Журналист обнаруживает, что местные жители убеждены: весь мир, кроме самого острова, — выдумка. И Москва выдумка. И большая страна Россия — выдумка. А память об их прежней жизни там... не пойми уже и что, морок, миражи памяти. Журналист всеми силами противится чарам красотки и всеми способами пытается убраться с острова. Но вдруг налетает шторм. А вызвала его как раз красотка-колдунья своим камланием, в котором с упоением участвуют и островитяне, соединяя и усиливая общую энергию обращения-мольбы к высшим силам. Штормом разбивает катер, на котором журналист собрался вернуться на материк. И по всему, придется ему остаться тут; и вот он уже муж колдуньи, и у них уже родился ребенок, и кажется, никуда уже этот москвич отсюда не исчезнет, и хотя он нравом стал потише и даже помрачнел, но ему вроде бы уже начинает нравиться его новая жизнь...

С одной стороны — разветвленная метафора: притягательность северных краев, очарование дальневосточной океанской могучей красоты, соблазн “естественной простой” жизни в природе — соблазн, живущий в душах, умах, подсознании, в кухонных философствованиях и публичных спорах горожан со времен Вольтера и Дидро и по сию пору. Но с другой стороны... Наворот мистики, как бы в стиле фэнтези для взрослых. Тьма неувязок в событиях, мотивах, поворотах сюжета. Почему это так, а это эдак, лучше не спрашивать: автор как бы настаивает — принимайте все допущения, самые несуразные, как данность движения фабулы к развязке и выводу. Кстати, и другие сюжеты Наталии Мошиной отличаются тем же: странными представлениями о некоторых вещах, как будто автор “комнатная затворница” и черпает сведения о разных житейских сферах из каких-то слухов, но сама никогда их не видела. Отсюда и, казалось бы, нелогичные повороты фабулы, странные мотивы поступков и противоречи-

вые объяснения этих мотивов. Но при этом каждый раз, когда режиссер или театральная команда увлекаются очередной пьесой Мошиной, происходит “негласный сговор” между постановщиком и актерами, с одной стороны, и публикой — с другой. Поверх текста и фабулы. На основе тех подсознательных страхов, комплексов, бытовых мифов и социальных заблуждений, стереотипов и догм, которые живут и в коллективном бессознательном, и в индивидуальном подсознании многих и многих. Мошина улавливает и передает в своих пьесах вот это подспудное состояние душ — притом что собственно фабула и перипетии в ее пьесах имеют малое соответствие с реальной жизнью. И вот этот-то подспудный сюжет обычно и является активным полем общения постановочной команды и зрителей.

И что самое интересное: режиссер и театр увлеченно воплощают этот сюжет и его персонажей. Они как бы и думать не думают о несуразицах. Они их просто не замечают. И находят массу возможностей для разыгрывания то лирико-иронической, то пафосно-трагедийной мелодрамы, замешанной на чем-то таком потустороннем.

Все это в полной мере свойственно и пьесе “Остров Рикоту”, и ее интерпретации режиссером Викторией Доценко. Сквозь черты современной городской жизни, сквозь привычное существование в приземленных, прагматичных реалиях материалистического быта просто-таки грубо прорывается мистика почти языческих верований. Представления об этом у Мошиной тоже выглядят (по крайней мере, в пьесе) весьма наивно и поверхностно. Игра (пожалуй, что и не в шутку, а почти все-рьез) в эту стихийно-природную “языческую” мистичность позволила режиссеру выстроить довольно цельное и яркое действие, в котором прочно и неразрывно сплетены условный танец и как бы шаманский обряд, бытовой психологический натурализм и откровенное, почти шутковское пародирование психологических откровений простого человека, когда он дает интервью столичному журналисту.

Виктория Доценко режиссерски усилила это маятниковое раскачивание сюжета от од-

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2008 г.

ной крайности к другой. То один из тутошних наставляет ружье на приезжего журналиста, подзревая его в немислимых грехах — от попытки совратить всех местных женщин, включая их красулю-вождицу-колдунью, до шпионажа в пользу заморских разведок. И тут же эта параноя переходит в дружеское застолье, в братание за рюмкой водки — тоже несколько пародийное. Вот разыгрываются реалистичные по рисунку поведения и переживаниям бытовые сцены: когда журналист поражается умению красотки использовать на всю катушку дары моря или когда он осознает, что не может вырваться обратно в столицу, домой, в привычный мир. А вот уже “нормальный” свет уступает мистической игре тьмы и полумрака, разрываемых световыми вспышками. И красотка вместе с журналистом, словно перенесенные в другое, неведомое, запредельное пространство, начинают откровенный любовный танец — и тут уж, в этом дэнс-стриптизе, непонятно, кто кого соблазняет... Пародийность режиссерских приемов и актерской игры постепенно все больше уступает очень серьезной попытке погрузиться самим и погрузить зрителя именно в настоящую мистическую основу жизни природы и жизни человека в ней. Кульминация — обряд камлания, когда красотка-колдунья и все местные “вызывают” шторм. Поставлена эта сцена тоже в условно-танцевально-пантомимическом ключе, с особым, небытовым ритмом

речи. (Хотя временами какой-то оттенок пародийности, конечно непреднамеренной, проступает.)

Судя по тому, с какой увлеченностью работают актеры, судя по восторженной реакции многих зрителей, причем разных возрастов и явно разного социального статуса, и публика, и режиссерско-актерская команда ощутили в этой пьесе отзвук каких-то своих подспудных, подсознательных фобий, смутных комплексов, идущих от внутреннего беспокойства и неуверенности, от ощущения шаткости всей жизни в большом городе.

Жизнь, особенно в такие тревожные и неустроенные времена, как наши, всегда будет ощущаться как поток неопределенностей, смутное время, когда хочется обрести надежду — и непонятно, что выбрать ее основанием. И проще, надежнее всего обратиться к непознаваемому, мистике. Обратиться хотя бы с надеждой на утешение.

Пьесы, подобные “Острову Рикоту”, видимо формулируют эти неосознаваемые беспокойства и страхи, конкретизируют их, дают им облик и звучание — и помогают выплеснуться. И потому, наверное, такие сочинения, вопреки их явной нескроенности и противоречивости, будут находить отклик и у театра, и у определенной части зрителей.

Валерий Бегунов

Скворцы прилетели...

“Шавасана” С. Денисовой в Центре им. Вс. Мейерхольда

Спектакль “Шавасана” идет под лестницей Зеленого фойе ЦиМа, чуть ли не в “каморке за актовым залом”. Межеумочное положение — как в пространстве, так и во времени. Что совсем не редкость в сочинениях Саши Денисовой. У нее с легкостью сопрягаются далековатые 1960-е с наступившими 2010-ми, институциональная экономика со Страной Чудес, библейские притчи с высшей математикой. Наконец, вымысел и вербатим. Вот и в новой постановке по собственной пьесе — подобный микс. Приквел о выходе диссидентов на Красную площадь с протестом против ввода войск в Чехословакию в 1968 году. Но — с проекцией на наше время. В стиле популярного ныне ситкома и видеоперебивками черно-белой ретро-ностальгии (режиссер фильма Александра Хлесткина).

Вначале — пролог, собственно приквел, реконструирующий события накануне 25 августа 68-го: что говорили, о чем спорили, к чему та отважная восьмерка готовилась? Готовила плакат “За нашу и вашу свободу” с последней буквой, не влезшей в строчку. Его и находят почти полвека спустя друзья, обустроивая комнату одному из них на своей съемной квартире.

А квартира — и без того своеобразный штаб, хотя точнее клуб по интересам, где шестеро

разношерстных приятелей собираются поболтать, выпить и заняться йогой. И все это на диване или вокруг дивана (художник Екатерина Ряховская). Снимает жилье молодая пара — красавица-инструктор по той самой йоге Марго (Мария Маркова) и ее бойфренд байкерской наружности и соответственно пролетарской специальности (Илья Замчалов). К себе подселить они решают давнего друга Володю Рошина — беспечного роман-

тика, этакий подвид современного разночинца (Сергей Быстров). Еще один “бунтарь” из новомодных — фейсбучный активист Ершов (Илья Ловкий) забегает к ним на огонек сообщить последние политические новости и настрочить отчет в свой блог. Заходит поделиться своей воцерковленной жизнью или просто вязаными носочками добротка Ульяна (Олеся Абрамова). И — “ясное солнышко” и светлый ум этой компании Федосеев, всегда позитивный и усиленно “чтокающий” доцент из питерских, а по совместительству и режиссер этого спектакля Сергей Аронин. Вот такая сборная поколения 2000-х.

При этом доцент вот уже два года как влюблен в богомолку, но та вздыхает по “разночинцу”. А у него уже вроде как взаимность с йогиней, хотя она сомневается, бросать ли своего работягу — с ним еще можно ипотеку взять. Тому же нужна не ипотека, а кредит — он хочет новый “Ниссан Кашкай”, монопривод. Не включен в любовные перипетии лишь сетевой активист, но у того, ясное дело, роман с “Фейсбуком”.

“И между ними происходит следующий разговор”: бесед на самом деле много и разных, от финансовых вопросов до психической гигиены. Этой “гигиеной”, столь востребованной в такой исторический период, они и занимаются, независимо от религиозных убеждений и социокультурного статуса — асана, еще асана и, наконец, шавасана, расслабляющая поза трупа. Еще хорошо бы пить зеленый чай, но тут уж что бог послал — кто кагор принес, кто коньяк, а кто и пива с водкой. За остроумными перепалками и во хмелю вырисовывается проблема: только что художника посадили на двадцать лет, и кто они после этого — твари дрожащие или Гамлеты, свое право высказаться имеющие. Слово за слово, и вспомнили про Лобное место и протесты на нем. Решили выйти на брудершафт “За нашу и вашу свободу”, а пока ночь развела всех по кроватям. Своим и чужим. А кто в ней наш и кто не ваш, стали выяснять уже с похмелья — ничто человеческое, оказывается, не чуждо.

Даже самое мелкое, гнусное, нелицеприятное...

А до того ведь спектакль катился легко и непринужденно. По законам ситкома, но не комом — без присущих отечественному телесериалу искусственности и вымученности. Репризный стиль, плотно обжитое пространство, наполненное театральностью действо — в увлеченной игре актеров не только искрометная ирония, но и масса самоиронии, как, скажем, в случае с Арониним. Ведь его Федосеев — еще и своеобразный автошарж: он, реальный кандидат культурологии, преподаватель, в одной из сцен еще и появляется в майке с карикатурой на себя.

Пародия, но не сатира. В некотором роде это еще и продолжение поколенческой темы, постоянно поднимаемой в творчестве Денисовой, но применимо к данному случаю — в ее дебютных пьесе и спектакле “Пыльный день”. И в “Шавасане” вроде люди “непыльные” — у каждого есть дело жизни, но хотят ли при этом они сделать жизнь лучше? У поколения нулевых — ноль эмпатии, другой для них — чужой человек. Даже друг уже и не друг, когда дело доходит до личных предпочтений. Не есть животных — это серьезно, а выстраивать отношения между людьми — игра. Так “можно жизнь просвистать скворцом, заесть ореховым пирогом”, или все-таки, продолжая цитировать Мандельштама, “нельзя никак”? На какие душевные порывы способны люди, чья юность пришлась на тучные, но все же отмеченные “Курском” и “Норд-Остом” годы? Эти вопросы и припасены в финале “орехового пирога” — актеры, по очереди восседавая на табурете словно птицы на жердочке, вспоминают, как они пережили знаковые для 2000-х события. Что прошло мимо, а что отложилось в памяти. И это — повод залечь ли после такого в шавасану, отрешившись от мира. Или же распластаться в шавасане, но посреди Красной площади? И составить конкуренцию Ильичу или Павленскому? Выигрышной всего конформизм: 5:1 — счет в конце спектакля. А в жизни?..

Сергей Лебедев

Где собака зарыта, или Одиссея аутиста

“Загадочное ночное убийство собаки” С. Стивенса
(по роману М. Хэддона) в театре “Современник”

Этот спектакль интересен по многим причинам. Во-первых, пожалуй, впервые в отечественном театре показан образ вундеркинда-математика, подростка-аутиста. Во-вторых, большой творческой победой для актера Шамиля Хаматова стало воплощение первой в его карьере крупной главной роли.

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2011 г.

Пьеса англичанина Саймона Стивенса, ныне переведенная на русский язык Ольгой Буховой, была удостоена престижных драматургических премий и в Лондоне (премия имени Лоуренса Оливье в 2013 году), и в Нью-Йорке, на Бродвее (премия “Тони” в 2015 году). Поэтому неудивительно, что любая ее постановка и за пределами англоязычного мира почти обречена на успех.

В московских театрах частенько ставятся пьесы — лауреаты крупных бродвейских премий. Нельзя сказать, что они всегда становятся громкими событиями на столичной сцене — разве что “Берег Утопии” Тома Стоппарда вызвал большой резонанс. Но и другие, как, например, из постановок последних сезонов “Август, графство Осейдж” Трейси Леттса (также перевод О. Буховой) в Театре им. В. Маяковского или “Бог резни” Ясмин Реза в том же “Современнике”, воплотились в весьма добротные спектакли. Вот и “Загадочное ночное убийство собаки” оставляет впечатление незаурядного и содержательного театрального действия.

Пьеса, инсценировавшая роман, написана в довольно усложненной технике, требующей определенной искусности и у постановщиков, и у зрителей. Первая часть основана на книге-дневнике пятнадцатилетнего подростка Кристофера Буна, страдающего своеобразной формой аутизма — синдромом Аспергера (характеризуется трудностями в общении, ригидностью поведения, реакций, навязчивыми движениями). Мальчик обучается в специальной школе для детей с ментальными отклонениями, но обладает большими способностями к математике — например, знает наизусть все простые числа (то есть те, которые больше единицы и делятся нацело только на себя и на единицу) до 7057, в уме решает квадратные уравнения с громоздкими коэффициентами. Он совершенно не умеет лгать, не допускает, чтобы его кто-то трогал рукой (для защиты от прикосновений носит швейцарский армейский нож с четырнадцатью лезвиями).

Обнаружив в саду, что соседская собака заколота вилами, он начинает расследование в манере Шерлока Холмса (само название романа М. Хэддона является буквальной цитатой из рассказа А. Конан-Дойла “Серебряный” о знаменитом сыщике) и описывает свои действия и мысли в большой тетради. Его отец Эд (Сергей Гирин) пытается спрятать тетрадь. В поисках ее Кристофер обнаруживает в старой коробке письма от матери, которую он, поверив отцу, считал умершей два года назад от инфаркта. На самом деле его мать Джуди (Нелли Уварова) покинула семью и переехала с любовником в Лондон. Мальчик отправляется на поиски матери и в конце концов воссоединяется с ней.

Для того чтобы отделить повествование (в дневнике) от сценического действия и речи персонажа, использован эффективный прием: дневник Кристофера читает вслух его учительница Шивон (Елена Плаксина). Сам же герой воплощен на удивление достоверно: стереотипы речи и поведения, характерные жесты (сжатая в кулак правая рука и оттопыренная левая ладонь), беспокойный взгляд заставляют поверить, что перед нами настоящий подросток-аутист, увлеченный математикой и естественными науками.

Образы увлеченных математиков в последнее время нередко привлекают театр, кино, литературу. Вспомним биографический фильм “Игры разума” Рона Ховарда про известного математика Джона Нэша; роман Паоло Джордано “Одиночество простых чисел” и поставленный по книге фильм; пьесу Дэвида Оберна “Доказательство” и ее экранизацию. Во всех этих произведениях математики показаны людьми не от мира сего, трудными для понимания окружающими. Не стал исключением и роман М. Хэддона, легший в основу рассматриваемого спектакля.

Однако если, например, в фильме “Игры разума” речь идет о состоявшемся математике — лауреате Нобелевской премии (по экономике) и о реальной душевной болезни, шизофрении, то в произведении, легшем в основу спектакля театра “Современник”, повествуется о пограничном состоянии, в котором находится талантливый подросток. Тема, на наш взгляд, очень актуальная в современном мире. Многие способные дети страдают от различных пограничных расстройств, не являющихся, по сути, болезнями, от одиночества, непонимания, то есть находятся в реальной опасности.

Своеобразие пьесы еще и в том, что вторая ее часть представляет собой “спектакль в спектакле”: по предложению учительницы мальчик соглашается на инсценировку своего дневника силами школьного театра. Таким образом, представление продолжается как фрагмент ученического спектакля, и поэтому в какой-то мере отпадает нужда в реалистичности происходящего на сцене. Все действие разыгрывается на авансцене и за поочередно открывающимися дверями, где появляются персонажи, холодильник со снегом, интерьеры (сценография Александры Дашевской). Часть происходящего воплощена как компьютерная игра-“бродилка” (или даже “стрелялка”), с игрой света (художник по свету Дамир Исмаилов) и видеoinсталляциями (Юлия Михеева). Подобное разнообразие сценических приемов оправданно,

потому что, как бы ни был достоверен и убедителен исполнитель главной роли, поведение подростка с синдромом Аспергера не отличается сильным разнообразием и не может постоянно поддерживать интерес к зрелищу. Как известно, лондонский и бродвейский спектакли были поставлены с очень яркими

сценическими эффектами.

Несмотря на некоторую камерность, спектакль, поставленный Егором Перегудовым на Другой сцене театра “Современник”, получился содержательным и пронзительным, способным глубоко воздействовать и на эмоции, и на разум зрителя.

Ильдар Сафуанов

Не бросайте слов на ветер!

**“Фабрика слов” А. де Лестрад в Театре им. Вл. Маяковского
и “Питер Пэн” Дж. Барри в Театре им. Евг. Вахтангова**

У постановок для юных зрителей обычно узкая адресная направленность. Взрослые попадают на них разве что за компанию. Исключения редки, но бывают. Так, в разгар нынешнего московского сезона почти одновременно вышли два детских спектакля, интересные не только детям и их родителям, но и знатокам театра. “Питер Пэн”, поставленный в Вахтанговском театре Александром Коручековым, и “Фабрика слов”, сочиненная в Театре им. Маяковского режиссером Ольгой Лапиной, свободно экспериментируют с театральным языком. Возможно, грандиозных открытий эти постановки не совершают, но стереотипы, сложившиеся вокруг детского театра, ломают успешно.

“Фабрика слов” о многом недоговаривает. Действие развивается от намека к намеку, а слов актеры вообще не произносят. Такие условия заданы в сказке современной французской писательницы Аньес де Лестрад. Ее герои живут в стране, где слова стоят денег и продаются в магазине. Вынужденное молчание — необходимая мера экономии. Об этом рассказывает размеренный голос сказочника, записанный на фонограмму. Бархатный спокойный тон Михаила Филиппова раздается неведомо откуда. Речь в этом государстве обладают лишь могущественные, потусторонние силы. Простые смертные изъясняются жестами и активно мимируют. Для пушей выразительности лица актеров ярко раскрашены: густые тени под глазами, темные губы, нездоровый румянец на щеках. Клоуны? Куклы? Заколдованные человечки? Кем бы ни были, стараются жить как полагается. Мама (Нина Щеголева) готовит обед, папа (Роман Фомин) читает газету, мальчик ловит бабочек, девочка пускает мыльные пузыри. Все одеты “под старину” и будто сошли с фотографий начала прошлого века или из немых фильмов. Клетчатые пиджаки, укороченные бриджи, широкие кепи или чепцы с оборками, пышные фаруки, всклокоченные парики...

Обыкновенные бытовые занятия разрастаются в целые события. Чтобы что-то сделать, необходимо преодолеть препятствие. Человечки складывают стол из старых бочек, балансируя как заправские эквилибристы, жонглируют посудой, неуклюже приплясыва-

ют. Музыканты в углу сцены играют на дудочках и трещотках, поддерживают цирковое настроение (композитор Павел Акимкин). Деятельному семейству противостоит праздная самодовольная парочка — богатенькие папаша с сыночком (Роман Потапов и Евгений Матвеев), надутые как индюки (костюмеры умело использовали накладные толщинки). В мире клоунов они явно чужие, оказались в сказке исключительно для контраста. Снизости до бедных трущоб, выстроенных из толстых ржавых труб (художник Мариус Яцовски). Впрочем, в коричневатом полумраке, подсвеченном мягким светом, все кажется немного привидениями.

Спектакль Ольги Лапиной, появившийся на Сцене на Сретенке, — своего рода интеллектуальный конструктор для фантазеров. Кто сказал, что детям надо все разъяснять и разжевывать? Да и взрослые зачастую не терпят излишней прямолинейности. Но вот дело доходит до слов-драгоценностей, и все разъясняется. Опустив в трубу монетку, открыв после этого ржавую дверцу, можно достать волшебную пилюлю — проглотить и произнести слово. Все бы хорошо, да только слова продаются невпопад. Бедному мальчику Филлеасу (Алексей Сергеев) необходимо признать в своих чувствах красавице Сибелле (Екатерина Агеева), чудом возникшей в солнечном луче, бог весть как взявшемся в подвальный царстве-государстве. Но вместо любовных признаний с языка срываются нелепые “пыль”, “стул”, “вишня”. Хотя и такая

странная комбинация достигает цели — искренность придает дешевым словам дорогой смысл.

Сказка Джеймса Барри “Питер Пэн и Венди” совсем другая — многословная, с разветвленным сюжетом. Но и в ней мысль о том, как опасно бросать слова на ветер, читается с первых страниц. Шалун Питер Пэн заявил однажды, что не хочет взрослеть, и унесся с ветром в Кенсингтонские сады, в царство фей. Чтобы вечно играть с кем-то, приходится постоянно совершать своеобразные преступления — воровать детей из добропорядочных семейств. В отличие от таинственного полумрака спектакля Маяковки, представление в Театре Вахтангова — светлое, красочное, шумное. Главная тема спектакля — игра. Игра детская, игра театральная, их сходство и различие.

На Новой сцене Театра им. Вахтангова занавеса нет. Перед началом на сцене видны ведерки с краской. Кажется, что их забыли маляры. Но нет, краски и кисточки в этом “Питере Пэне” самое главное. Актеры рисуют все необходимое по ходу действия, дорисовывают декорации (на листах картона появляются подушки и пододеяльники — перед нами детская спальня), мастерят реквизит (краски, выдавленные на бумажные тарелки, вполне сойдут за настоящую еду). “Нарисуем — будем жить” — любимая детская присказка. А взрослым актерам необходима вера в предлагаемые обстоятельства. Исполнители ролей в “Питере Пэне” доверчивы вдвойне — в спектакле заняты студенты Театрального института им. Щукина. Руководитель курса, постановщик спектакля Александр Коручев успешно решает педагогическую задачу, раскрепощая своих учеников, снимая зажимы перед зрительным залом. Выпускники “Щуки” азартно играют детей, не теряя чувства меры. Фея Чинь-Чинь (Евдокия Маляр играет в очередь с Марианной Васильевой) вышагивает на пуантах, разговаривает голосом флейты

(всего два штриха — и в фантастичности сказочного существа нет сомнений.)

Зрительская игра воображения — верный союзник авторов детских спектаклей. Но если бессловесная “Фабрика слов” развивала фантазии литературные, то прерогатива вахтанговцев — изобразительное искусство. Художник Максим Обрезков придумал декорации, складывающиеся как пазлы. Разрисованные фанерные фигуры складываются в тропические заросли, в слонов, в носорогов. В нарисованном море плещутся настоящие русалки, нарисованные скалы надежно скрывают компанию Питера Пэна от свирепых пиратов. Изобилием выразительных средств постановщик распоряжается изобретательно и умно. Пространство постоянно меняется, визуальные перемены подчинены упругому ритму постановки. Игры естественно переходят в танец (хореограф Сергей Землянский), танец — в полеты. Для того чтобы парить над сценой, Питеру Пэну (Юрий Цокуров или Виталий Довгалюк) не много надо. Забравшись на лестницу-стремянку, нетрудно оказаться выше всех. А когда массовка накроет ступеньки огромным полотнищем, да еще сдвинет лестницу с места, то волшебный мальчик полетит сам собою.

Но вечный ребенок не догадывается, что давно играет во взрослого. Способный летать и терять свою тень, он властвует над простыми детьми, как монарх над подданными. Игра в игру таит в себе серьезное содержание. Дети моделируют взрослую жизнь, а их наивность освобождает реальность от наносной фальши. Актерская игра, основанная на системе сложных приспособлений, вглядывается в детство, как в зеркало, сверяясь с непосредственностью и естественностью детей. Юным выпускникам Щукинского училища с легкостью удается оставаться самими собой.

Елена Губайдуллина

Санкт-Петербург, Смоленск, Новосибирск...

“И теперь мы молодые уже будем навсегда”

“Война и мир” по Л.Н. Толстому в АБДТ им. Г.А. Товстоногова

Идея поставить “Войну и мир” на театральной сцене приходит в голову далеко не каждому смельчаку — перевести на сценический язык огромное полотно русской жизни с батальными сценами Отечественной войны и интимным шепотом в детской, балами и политическими разговорами, жизнью и смертью кажется практически невозможным. Кажется, что этот великий текст должен чураться театральности — его место под лампой с абажуром или в кресле у камина.

Если не брать в расчет оперу Прокофьева, на драматической сцене мало кто решался его ставить. Последний ярчайший пример — «Война и мир. Начало романа» Петра Фоменко, который ограничился первой частью первого тома, где войны еще не было, но мир жил ее предчувствием.

Виктор Рыжаков в БДТ поставил весь роман (инсценировка написана им в соавторстве с Татьяной Уфимцевой). Можно сколько угодно ругать нынешние времена за суетливую скорость, клиповое мышление, неспособность к медленному чтению, океан информации, где на поверхности плавают что угодно, в том числе и краткое содержание огромных романов, обесмысливающее их. Но мы живем именно в такой реальности, и режиссер решил не отказываться от этих предлагаемых обстоятельств. «Путеводитель по роману» — так обозначил он жанр спектакля.

Двухчасовую экскурсию по главному русскому роману ведет маленькая сухонькая петербурженка — вежливая, внятная, ироничная, мудрая. В ней соединился лоск петербургской культуры, аскеза блокадницы, приятие сегодняшнего мира, каким бы чужим он ни казался. Ее зовут Наталья Ильинична («полная тезка Наташи Ростовой», — лукаво уточняет она). Она же — Алиса Фрейдлих.

Наталья Ильинична — Фрейдлих будто одновременно смотрит на происходящее с высоты птичьего полета своей жизни и изнутри происходящего. Она — времен связующая нить: с одной стороны, толстовские герои ей родные, и память о них — самое горячее и живое в ней чувство, их культурные коды знакомы, как рисунок на обоях в своей старой квартире. С другой стороны — в руках тетрадки со школьными сочинениями, которые она лукаво цитирует: «Самым красивым местом на теле княжны Марьи были ее глаза», «Наташа Ростова очень любила Родину и мужчин». Ее жизнь «оказалась длинной», и она стала свидетельницей этого духовного «развития» по ниспадающей. Наталья Ильинична иронизирует над теми, кто роман не читал, или обошелся пересказом, или посмел забыть после школы (и кто-то в зале под ее взглядом обязательно покраснеет и заерзает). Но иронизирует мягко и горько, не позволяя себе и намека на высокомерие. Что поделаешь, дескать, будем наверстывать.

Какое-то время зритель будет искать в стайке детей, в других персонажах Наташу Ростову, любимую героиню Толстого, среди действующих лиц — и не найдет. Встретится с мудрым взглядом Натальи Ильиничны и догадается, кто она. В этот момент почему-то вспоминается, как осиротевшие актеры коме-

дии дель арте искали в полумраке стреллеровского Арлекина, не замечая седого старика на авансцене, который уже успел стянуть с лица маску.

Остальные герои романа, ее странная паства, высыпает стайкой на подмостки: причудливый грим — на набеленных клоунских лицах скачут в разные стороны брови, причудливые костюмы — что-то среднее между фраками и клоунскими балахонами, шитыми белыми нитками (сценография и костюмы Марии и Алексея Трегубовых). Каждый волочит за собой стул, как школьник ранец, когда, срываясь с места, как цыплята за наседкой, действующие лица перемещаются с места на место. Смешные персонажи в поисках автора, наброски на полях режиссерского экземпляра. Дамы обмахиваются «веерами» из растопыренных пальцев, мужчины вспархивают, как воробьи, со своих мест — начало, где первую скрипку ведет блистательная Марина Игнатовна (княгиня Друбецкая), с болезнью старого графа Безухова и некрасивыми перепалками из-за наследства, переходящими в драку за вождельный портфель с завещанием, позволяет им быть буффонадными.

Но постепенно с лиц сползают белила — и появляются черты, а за актерской буффонадой проступает психологизм, а порой и трагизм. Главная тема здесь — тема отцов и детей на пороге взросления в момент перехода из ведомых в ведущие. Совсем не благостный, а почти жестокий дуэт княжны Марьи (Варвара Павлова) и стареющего князя Болконского (Анатолий Петров), чей невыносимый депозитизм отцовской любви выводит их отношения почти на грань ненависти. Другой отец, призраивающий непутевых детей, — Василий Курагин (Василий Реутов), совершенно искренний в своем бесстыдстве. И еще отец — Илья Ростов (Дмитрий Воробьев), который деловито, не рассуждая, начинает искать выход, чтобы покрыть карточный долг Николая (Андрей Феськов), потому что о совести сына ему беспокоиться не надо — это суетливое деловитое волнение любящего отца будет для сына самым страшным наказанием (хоть любой педагог осудил бы такое «потакание пороку»). Эти уроки парадоксов станут самыми главными в жизни Николая (как любого из нас) — вот тебе вешают на грудь Георгия за отвагу, а отваги-то и не было, ведь ты посмотришь в жалкие глаза врага, и не смог его добыть.

Финал спектакля имеет три измерения — актуальный, человеческий, мистический. В одном разговор Пьера Безухова (Дмитрий Марушев) и Николая Ростова болезненным эхом перекликается с сегодняшним днем, когда раскол между людьми прошел по семьям,

по тесным дружеским кружкам, оставляя в душах кровавые раны. Сойдя с помоста, точно шагнув в сегодняшний день, два друга как будто сходятся на дуэли: “порядочные люди должны объединиться и противостоять злу” (говорит Пьер), “ты мой лучший друг, но если император прикажет стрелять, я выполню приказ” (почти эхом отзывается Николай). Их слышит Николенька Болконский (Егор Медведев), любящий обоих.

В другом взывает к незнакомому ему отцу земному, как к Отцу Всевышнему: и слышат его огромный плюшевый медведь и пустые театральные небеса. Кажется, именно ему в руки сунула

книгу Наталья Ильинична, точно передавая эстафету. Но перед тем как закончить экскурсию по жизни со смертью, по причудливым поворотам судеб и окончательно уйти со сцены — вдаль и вверх по помосту, — она задаст вопрос: зачем все это? Пусть это будет ее домашним заданием, которое невозможно закончить.

И когда все земные слова отзвучат, настанет время для “музыки сфер” (мадригал Настасьи Хрущевой на слова Алексея Фишева): “Тихо и по одному / исчезаем мы во мглу, / страшно даже самому. / И теперь мы молодые / уже будем навсегда / и здоровые, живые / и в жару, и в холода...”

Ольга Фукс

Пространство для мифа

“В лунном сиянии снег серебрится...” А. Игнашова¹ в Смоленском драматическом театре им. А.С. Грибоедова

За несколько месяцев до появления этой пьесы в журнале драматург из Самары Александр Игнашов принял участие во Всероссийском семинаре драматургов “Авторская сцена”, программа которого формируется Комиссией по драматургии Союза театральных деятелей РФ. Из сотен пьес, каждый год поступающих на постоянно действующий конкурс, для сценической апробации было отобрано всего пять. Работа проходила на базе Смоленского драмтеатра, и он принял пьесу к постановке: задела за живое. “Авторская сцена” в очередной раз подтвердила, что подобное тесное знакомство театров с новой драматургией приносит свои плоды. Из лабораторных опытов, приближающих новое драматическое сочинение к сценическому воплощению, родился полноценный спектакль.

Главный режиссер театра Виталий Барковский решился на смелый шаг — осуществить постановку на большой сцене, а это обязывало найти особый театральный ключ к этой непростой по драматургическому языку пьесе. При всем уважении к авторам, умеющим писать “хорошо сделанные” пьесы, драматическое сочинение Александра Игнашова к таковым не относится. В нем есть очень значимые роли, но нет ролей самоигральных, есть свой мегасюжет, но нет привычной интриги, которая во все времена удерживает внимание зрителей. Эта пьеса никогда не станет основой спектакля в антрепризном театре. И казалось бы, Барковский пошел “против всех условий сцены”, когда поместил *такую* драматургическую реальность в пространство большой сцены и предложил ее раскрыть перед огромным залом, вмещающим тысячу мест ...

Пьеса содержит предуведомление, в котором автор сразу заявляет о теме и, так сказать, фактологии, которая лежит в ее основе. Этой темой в качестве журналиста и драматурга А. Игнашов занимается не один год. Те, кто прочел

пьесу, не могли не обратить внимания на ее преамбулу: “В январе 1956 года в городе Куйбышеве (ныне Самара), в доме № 84 по улице Чкалова случилось то, о чем до сих пор помнят в России. Работница Трубочного завода Зоя Карнаухова, уставшись на вечеринке без кавалера, начала танцевать с иконой Николая Чудотворца и была поражена вспышкой света. Зоя стояла посреди комнаты белая как мрамор. Сердце ее билось, ноги приросли к полу, руки сжали икону так, что не вырвать.

Стояние окаменевшей Зои продолжалось, как говорили в народе, то ли сорок, то ли сто с лишним дней. Дальнейшая ее судьба неизвестна...”

Интернет дает великое множество ссылок для тех, кто интересуется сами фактом “стояния Зои”. Вокруг него много споров: было — не было; много версий, как это произошло; много попыток интерпретировать загадку, у которой нет удобопонятного объяснения. В 2009 году Александр Прошкин по сценарию Юрия Арабова снял фильм

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2014 г. (под названием “Стояние Зои”. — Ред.)

“Чудо”. Ранее был и документальный фильм на эту тему. Но Александр. Игнашов совершенно самостоятелен в своих художественных поисках, свободен от влияний предшественников. Мир, который он создает, существует будто на пересечении реальности и видений, на грани жизни и смерти. Игнашову понадобились даже две главные героини, вернее, центральную роль он разделил на две ипостаси: у него есть Зойка — простая советская девушка, она действует до того самого момента “стояния”, и Зоя — окаменевшая с прижатой к груди иконой Николая Чудотворца, внешне неподвижная, но обуреваемая клокочущей внутренней жизнью. И тут режиссер Виталий Барковский не стал следовать букве пьесы. Для него Зоя достаточно цельная натура, он поручает роль одной актрисе — Екатерине Максимовой. Для него важно, что преобразование происходит в той же самой девушке, которая вроде бы была, как все. Но в том-то и дело, что “вроде бы”. Зоя для него вовсе не одна из тех, кто вместе с парнями-кавалерами превращают безобидную вечеринку в шабаш. Мрак повседневности, кажется, не способен ее поглотить. Знак, ниспосланный свыше, мог быть явлен через человека, пусть и совершенно неосознанно, но уже подготовленного к особой миссии. В трактовке театра такое право Зое дает любовь к искалеченному на войне Михаилу (Константин Юхневич).

Режиссер предваряет спектакль отсутствующим в пьесе прологом: мы видим отчаянный танец Михаила с гармонью, а на заднем плане появляется Зоя в белом платье с игрушечным медведем — Зоя здесь совсем еще девочка... А дальше проводы на фронт, Зоя робко целует Михаила в щеку. Театру так же важно донести до зрителя звуки войны, выкосившей миллионы людей, искорежившей тела и души, как и провести через весь спектакль тему любви Михаила, вернувшегося без ног и не решившегося признаться в своем чувстве, и Зои, не осмелившейся сделать первый шаг. Возможно, эта Зойкина любовь и дала ей силы выстоять в буквальном смысле слова в ниспосланном ей испытании.

Мотив испытания — один из центральных в спектакле. Главным антагонистом Зои, казалось бы, должен быть опытный службист Майор, выполняющий специальное задание конвоировать в Москву застывшую Зою и всех свидетелей ее стояния. Но и Майор оказывается вовлеченным в орбиту тяжелых испытаний, он, кажется, навсегда попадает в зону духовных перегрузок. В воплощении Юрия Гапеева он предстает человеком уже с изношенной психикой. Атеистическое сознание

Майора не может вместить явление, не поддающееся материалистическому объяснению. И антиподом для него становится даже не Зоя, а персонаж, названный автором Стариком. Эту роль врача-психиатра, глубоко чувствующего и верующего человека, деликатно и точно сыграл Геннадий Черкашин. Его герой пытается найти язык общения с окаменевшей Зоей, помочь ей. И в результате Майор, отдавший приказ стрелять в Старика, возвращает икону Николая Чудотворца в руки ожившей Зое... Из служаки, выполняющего приказ, он превращается в человека страдающего.

Свое испытание уготовано и Старику. Он тоже оказывается избранным. Г. Черкашин замечательно справляется со сложным преобразованием персонажа: в переломный момент роли устами Старика начинает говорить сам Николай Угодник, и только после этого Зоя отдает Старику икону и оживает.

Одна из ключевых сцен спектакля — диалог Майора и Отца Николая, сохраняющего достоинство под наглым, почти бесовским напором размахивающего пистолетом вертлявого служаки. Артист Валерий Брыскин в роли Отца Николая вызывает зрительское доверие к своему персонажу. Его позиция, его оценки происходящего становятся своеобразным нравственным камертоном. И не случайно именно ему мать Зои Клавдия по просьбе дочери приносит иконы из дома — все, кроме той самой, Николая Чудотворца... Клавдия в исполнении Людмилы Сичкаревой, кажется, давно смирилась со своей незавидной женской долей. Ее вполне устраивает торговля пивом, которое она, конечно же, разбавляет водой. Едва ли в ее судьбе что-то бы изменилось, если бы не избранность дочери — ее непостижимое “стояние”.

Художник Светлана Архипова на протяжении всего спектакля оставляет сцену почти пустой. Она не выстраивает никаких декораций, которые бы обозначали конкретное место действия. Слева — несколько светлых вертикальных пунктирных линий, справа — три более мощные, будто уходящие в небо светлые вертикали. Для каких-то сцен может появиться стол со стульями или внушительного размера стремянка, которая становится своеобразным подвижным Лобным местом для конвоируемых. Для них же вполне органично используется театр теней. В целом (почти по Бруку) пустое пространство рождает ассоциацию с античным театром: действие разворачивается в пространстве духа, в мире, где проявляют себя силы, которым совершенно необязательно иметь в качестве зримого фона осязаемую материально-предметную среду. От-

сюда, думается, заданный режиссером особый способ актерского существования. Он акцентированно бытовым. Театр хочет, чтобы зритель почувствовал дыхание высокой трагедии. Нельзя сказать, что всем удастся выдержать этот стиль, тут ведь легко встать на котурны, уйти в пафос ради пафоса. Но я уверен, с каждым новым показом спектакля эта проблема будет видна все меньше и, разумеется, будет решена.

В этом спектакле нет бытовых мизансценических решений. Балетмейстер Елена Егорова создает мощную хореографическую драматургию, в которую органично вплетены и танец гармониста Михаила в прологе, и пробежка-полет Зои, и танец-шабаш на той самой вечернике. А какая экспрессия в сцене беззвучного пения, когда участники застолья лишь раскачиваются, открывают рты, а в руках безногого Михаила раздвигаются и сжимаются немые меха гармонии!

Музыка при этом — полноценная часть создаваемого на сцене художественного мира (музыкальное оформление Сергея Хандрыка). Она будто отражает дисгармоничную Вселенную, в которой живут персонажи, их внутренние сломы, их боли и страдания. Даже вынесенный в название романс “В лунном сиянии...” мы слышим в исполнении ребенка, явно не одаренного музыкальным слухом — странное сочетание детской чистоты и диссонанса...

Театр предлагает вступить в непростой диалог, он рассчитывает на зрителя мыслящего, думающего о смысле жизни, о хаосе и гармонии, о предназначении человека. Вместе с драматургом театр попытался раскрыть тему, которая на наших глазах становится мифом. Не сказкой, не вымыслом, а мифом в коренном значении этого слова, когда он осознается как духовная реальность.

Борис Цекиновский

ЗВУКИ ТИШИНЫ

“Три сестры” А.П. Чехова в театре “Красный факел”

Новосибирский спектакль Тимофея Кулябина сразу после премьеры был приглашен на два престижных фестиваля — “Реальный театр” и “Территория”, которая выбирает спектакли на стыке жанров и искусств. И это перекрестное внимание фестивалей со столь разными задачами отнюдь не случайно: и психологический реализм, и режиссерское ноу-хау здесь прекрасно сосуществуют друг с другом.

При входе зрителям дают план дома Прозоровых: комната Андрея, комната Ольги, комната Ирины, сданная Чебутыкину комната на заднем плане (видимо, до замужества здесь жила Маша), на переднем плане, на расстоянии вытянутой руки — гостиная с мамиными часами. Стен между комнатами нет — вся жизнь Прозоровых и их домочадцев протекает у нас на глазах, а значит нет и кулис и привычных актеру выходов-уходов: эти четыре часа им приходится прожить бок о бок на сцене.

На обеденном столе Анфиса (Елена Дриневская) расставляет посуду, Андрей (Илья Музыко) выпиливает рамочку, именинница Ирина (Линда Ахметзянова) накручивает локоны, врубив на полную громкость плазменный телевизор с клипом Майли Сайрус. И получает оплеуху от Ольги (Ирины Кривонос), которая давно уже несет на себе бремя старшей: ей приходится быть Ирине за мать, а с недавнего времени и за отца. “Отец умер год назад” — первую фразу часто произносят формально, не объясняя себе, почему это Ольга сообщает сестре, когда умер их отец. Но здесь она абсолютно оправдана. За оплеухой следует ласка: Ольге трудно сердиться на именинницу. Оплеухи и ласки,

настойчивое хватание друг друга за руку и вообще полное разрушение границ чужого “я” тоже полностью оправданно.

“Три сестры” Кулябина — это страна глухих. Текст Чехова струится по стене чистым, отдельным потоком, точно его пролистывают на огромном планшете: наглядное свидетельство того, что литература и театр — два отдельных искусства. Режиссер забрал у актеров речь: “Три сестры” сыграны на жестовом языке, на освоение которого ушло больше года. Этот режиссерский ход сродни поступку ученого, занимающегося фундаментальной наукой, когда прикладное значение его открытий становится очевидным не сразу. Так и в спектакле: художественный смысл формальных поисков режиссеров раскрывается постепенно — и не может не впечатлять.

Кулябин извлекает из найденного приема максимум смыслов и возможностей. Как у человека, лишённого одного из органов чувств, обостряются все остальные, восполняя его природный “пробел”, так у актеров, лишённых речи, вольно или невольно обостряется выразительность. И если перестать

следить за текстом и окончательно поверить в свою способность понять этих отчаянно “говорливых” и экспрессивных немых, можно понять очень многое. Чтобы быть “услышанными”, им приходится говорить, обращаясь друг к другу прикосновением, глядя друг другу в глаза, их речь — сплошной немой крик.

Найденным формальным “ключом” Кулябин открыл сразу несколько смысловых “дверей”, которые так часто остаются закрытыми. Первая “дверь” — самая узнаваемая: вот она, воплощенная метафора разобщенности чеховских героев, которые не слышат друг друга, ведут внутренние диалоги, не совпадающие с тем, что сказано вслух. Слухом и речью здесь обладает только Ферапонт (Сергей Новиков), которого Чехов как раз наделил глухотой, и оттого его реплики невпопад звучат очень органично.

Другая, более потайная “дверь” — знак той избранности, которой отмечены Прозоровы и их окружение. Язык жестов — это английский, французский, немецкий (а у Ирины еще и итальянский), ненужные в провинции. Это фортепиано Маши (Дарья Емельянова). Это тяга к труду Ирины и Тузенбаха (Антон Войналович), которая иным может показаться блажью. Это философствование Вершинина (Павел Потапов) о прекрасной жизни лет через двести-триста — более того, желание жить ради этого отдаленного будущего, которое никто не увидит. Это неразделенная любовь Тузенбаха и Соленого (Константин Телегин) к Ирине и неразделенная любовь Кулыгина (Денис Франк) к жене. Это взаимная, но все равно обреченная, любовь Маши и Вершинина. Это одиночество Ольги, которой хочется обнять весь мир (отсюда ее признание, что пошла бы за любого и любила бы его). Это влюбленность Андрея в науку. Это непреодолимая тяга Федотика (Алексей Межов) и Родэ (Сергей Богомолов) к дому Прозоровых. Это тайное отцовство Чебутыкина (Андрей Черных) — лучшее, что было в его жизни. Это идеализм и прекраснодушие, это порода и воспитание, совесть и демократичный аристократизм. Это невозможность реванша.

Какой-то роковой ошибкой, сбоем системы становится появление в этом доме Наташи (Клавдия Качусова). Почему-то приобщенная к этому миру, она распространяется по нему как раковая опухоль. Воцарившись в доме, она постепенно заполняет пространство — мокрым бельем, которое сохнет по всем ком-

натам, вечным рысканьем по лабиринту комнат в поисках лучшей комнаты для Бобика, для Софочки. Такие потом писали доносы на соседей по коммуналке — обладателей более удобных, просторных и светлых комнат: право, чего не сделаешь ради детей. Она — с вечными косметическими масками, бигудями, полотенцем вокруг мокрой головы, свежескрашенными ногтями на ногах, которые надо высушить феном — точно все время только готовится к жизни, как к выходу на сцену. Не замечая, что здесь — живут. Дом Прозоровых воспринимается ею как гримерка перед выходом на ярмарку тщеславия, она не хочет видеть в нем именно дом. В четвертом акте дом умрет: сдвинутая мебель затянута полиэтиленом — будто ее покрыла паутина.

Но пока дом жил, он был полон звуков жизни, которые выступили на первый план, когда человеческие голоса уступили им место. Звякали тарелки и бокалы, гудел фен, жужжал волчок (и все слушали его, прикинув ухом к столу), пьяно пела скрипка Андрея, стучали каблучки об пол и шахматные фигуры на доске.

В третьем акте наступала кульминация этой бытовой симфонии. От пожара в городе то и дело выключалось электричество и источником света оставались только экраны планшетов и смартфонов, выхватывая из темноты сосредоточенные лица. Эта светопись в темноте порой резко прерывалась — свет давали, и он жестко бил по глазам, по нервам, по ушам (характерный треск генератора), заставляя домочадцев и погорельцев бросаться к розеткам, чтобы подзарядить свои девайсы — необорванные ниточки человеческих связей. “Там-там” — несется смс-сообщение от Маши к Вершинину. “Там-там-там” — летит его ответ. Слова уже неважны, важны только эти сигналы в темноте и возможность их запеленговать. Так выглядит и будет выглядеть беда, ведь свет — это последнее, что остается у людей, живущих в тишине. И только мы, “нормальные”, слышим, как бьется в своей комнате Чебутыкин, как добирается до маминных часов. И как плачет проснувшийся испуганный Бобик, которого никто не услышит в его светлой и сухой комнате.

Последняя “дверь”, которую открыл режиссер, — странный завораживающий оптимизм финала после гибели Тузенбаха, после краха всех надежд. Военный оркестр уходит, и вместе с топотом сотен сапог, через вибрацию земли, сестры слышат саму музыку.

Ольга Фукс

События

NET-2015: формы новые, имена впервые

“Нужны новые формы” — ставшая, казалось бы, уже навязчивой реплика Треплева из чеховской “Чайки” может еще вполне служить и девизом, и руководством к действию. Что и стало своеобразным наставлением для организаторов 17-го международного фестиваля “Новый Европейский Театр” при формировании его программы. Результатом чего стала афиша, где, в отличие от прошлых лет, лишь новые имена европейских режиссеров, работы которых в Москву привезли впервые.

Наряду с ними прошли и премьеры отечественных постановок Бориса Юхананова (“Стойкий принцип”), Юрия Квятковского (“Сван”) и Петра Айду (“Звуковые ландшафты”), перформансы Веры Мартыновой и Алексея Коханова (“Интерриоризация III”), а также Живиле Монтивилите (“Предчувствие гона”) и совместное выступление российской “Студии новой музыки” и трех современных швейцарских композиторов — Оскара Бьянки, Надира Вассена и Матиаса Штайнауэра.

Собственно зарубежная программа, о которой хотелось бы рассказать подробнее, стартовала спектаклем “Земля” (“The Land”), поставленным на сцене мюнхенского “Резиденцтеатра” основателем бельгийской труппы “Reering Tom” Габриэлой Карризо. В Москве его показали в Театре Наций, чья сцена на это время превратилась в огромный кусок сельского ландшафта. Натуралистичные газон, леса и поля, на которые с холмов стелется туман, жилые дома и церковь, где в предзакатных сумерках горит еще свет. И все это — кукольных совсем размеров. Но вот в ночи над ними кружит вертолет, и выбегающие люди пытаются скрыться от луча его прожектора среди деревьев. Взрослые люди, которые уже при свете дня передвигаются среди них же на четвереньках. То ли что-то долго, тщательно выпалывают, то ли... пасутся? Один из персонажей мычит, а второй говорит примерно следующее: “Я знаю Пауля. Он очень красиво издает звуки, как корова — мычание его исходит изнутри, из самой глубины. Это делает тебя счастливым. На мгновение”. Не сказать, что исчерпывающий комментарий, но в спектакле вообще говорят столь мало, что буквально ловишь каждое слово, пытаясь хоть что-то понять в происходящем. Но здесь — без подсказок: все домыслы и ассоциации — персональное дело каждого. Одни вспоминают “Маленького принца” Экзюпери с баобабам, которые надо постоянно выпалывать, чтобы они не разорвали планету, другие — “Счастливые дни” Беккета.

Но затем в пейзаж “въезжает” семейная пара с детьми — горожане прибыли на пикник. Их девочка убегает в лес и тонет. Ее пытаются спасти, мужчины ныряют то ли в колодец, то ли в лесное озерцо — брызги во все стороны. Безутешный отец тут же роет могилу, разбрасывая

комья земли. Молодые люди гоняются друг за другом — то ли любовная игра, то ли попытка насилия, но едва коснувшись, впадают в дрожь, перерастающую в конвульсии. Тут стоит сказать, что “Reering Tom” известна как труппа, работающая в жанре “театр тела”, хотя эта их мюнхенская постановка рассчитана на драматических артистов.

И так картина здесь сменяет картину, пантомима — пантомиму. Масштабы постоянно нарушаются, и настроиться на какой-то определенный “режим просмотра”, выбрать подходящий для интерпретации нарратив попросту невозможно. Но можно еще выделить явные заимствования: например, из Босха и Магритта и менее известного, но, как указывают специалисты, буквально цитирующегося бельгийского сюрреалиста Михаэля Борреманса. После на эту уж точно многострадальную землю опускается павильон, и все действие оказывается внутри комфортного городского дома, где проходит то ли светский раут, то ли поминки. И все увиденное до этого момента можно расценивать как визуализацию страшных сказок или охотничьих баек, которые рассказывают здесь гости друг другу. В подтверждение чему — появление фигуры с головой косули. Голову ей тут же отрывают и как трофей вешают на стену. А о том, как разделать тушу, читают небольшую лекцию. И голову вновь приходится ломать уже зрителю: что это было, очередная материализация наших страхов или робкое, как напоминание, вторжение живой природы в человеческую жизнь?..

И вот с таким оптическим опытом — на хорватского “Гамлета”. Постановка известного своим радикализмом Оливера Фрлitchа в Молодежном театре Загреба (в Москве на подмостках Центра им. Мейерхольда) предполагает, что зритель не сторонний наблюдатель действия, а пусть и невольный, но соучастник. Сценография выстроена таким образом, что узкий стол-помост со всех сторон окружен крутым амфитеатром зрительских рядов. Добро пожаловать на Балканы или же сразу в сцену с “Мышеловкой”. Так же сужены шекспировский текст и количество актеров — например, Призрака и Клавдия играет один и тот же человек (Сретен Мокрович), в одном лице здесь и Гертруда с Офелией (Нина Виолич). И не сказать, какая ипостась тут краше. Точнее, наоборот. И такое

раздвоение, возможно, лишь следствие ненормальности Гамлета? Ведь Гамлет-то один, он официант на торжественном обеде то ли в честь свадьбы, то ли похорон. Но он (Крежимир Микич) один, кто не желает здесь прислуживать. И его одного, в итоге, убивают — сотрапезники, объявив Гамлета предателем, распинают его на столе, а Гертруда перерезает горло ножом. После чего скрепляет со всеми победу кровавым рукопожатием. Жесткий, минималистский и бескомпромиссный спектакль.

Другого рода минимализм продемонстрировал испанец Давид Эспиноза, уже знакомый зрителю NET-2013 по постановке “Mi gran obra” (“Мой большой спектакль”). Его настольный театр позволяет вмещать все что угодно — океанские лайнеры и военные вертолеты, бурю в пустыне и массовые сцены с таким количеством актеров, что, будь они реальны, впору арендовать стадионы. На этот раз постановка Эспинозы, традиционно уже показанная в Боярских палатах СТД, вобрала в себя всего Шекспира. Почти всего, если ориентироваться по карманному изданию “Все пьесы Шекспира”, которое путешествует вместе с режиссером. По крайней мере, ключевые эпизоды самых известных произведений Барда менее чем за час он показать успевает. И все не отходя от стола, уставленного отборным трэшем: кичевыми пин-аповскими фигурками и оловянными солдатиками, монстрами и скелетами, рыцарями и принцессами, гномами, драконами и динозаврами, пиратами и поросятами. Есть среди них даже статуэтка микеланджеловского Давида и резиновая кукла Халка, наставник джедаев Йода... Короче, буквальное соответствие выбранному названию — “Много шума из ничего”. Но — соответствующие музыка да освещение, и весь этот хлам оживает и преобразуется, представляя шекспировские то трагедию, то комедию.

По окончании режиссер даже позволил осмотреть свою коллекцию — да нет, все тот же перечисленный мусор, но ведь как “играл”!

Много танца из ничего, практически ничего, не считая пачки бумаги — это уже радикальный танцевальный перформанс от французского хореографа Бориса Шармаца. Он называется “Manger”, что можно перевести как “есть”. С поедания бумаги танцовщики и начинают свое представление — спектакль показывали в пустом техническом помещении “Артплея” без стульев и каких-либо декораций. Лишь голый, истоптанный пришедшей с улицы публикой бетон. Перформеры тоже бродят сначала среди зрителей, затем, по им лишь ведомому сигналу, начинают есть принесенные с собой листы. Есть и есть, жадно, без остановки. Жевать, корчась, падая на пол и извиваясь. Есть, есть и есть, пока, жуя, не начинают мычать. И, нарастая, эти звуки вдруг складываются в знакомую мелодию — аллегretto из Седьмой симфонии Бетховена. Промычав ее, они переходят к джазовым мелодиям и современным поп-шлягерам. Не переставая при этом жевать и... танцевать, если это можно назвать танцем: движения актеров Шармаца, передвигающихся по бетону и друг другу ползком, больше близки физиологии, чем хореографии. Но в этом, собственно, и заключается смысл “Manger” — показать непомерное и неконтролируемое потребление человеком всего, от пищи до информации. А также новые границы танца — впервые в хореографии задействован весь организм танцующего.

И если вспомнить установку организаторов фестиваля NET-2015 на новые формы, то с гастролями одного только Шармаца, который, кстати, дал еще и мастер-класс, программа-минимум была выполнена по максимуму.

Сергей Лебедев

Мастер и ученики

Зимой текущего года на сцене театрального центра “На Страстном” с триумфальным — без преувеличения — успехом прошли гастроли екатеринбургского “Коляда-театра”. Николай Владимирович Коляда, актер и режиссер, драматург и прозаик, педагог, вырастивший плеяду талантливых молодых драматургов, седьмой год подряд привозит свой театр в столицу.

Большие зимние гастроли знаменитого и многими любимого коллектива стали уже практически традиционными для театральной Москвы. В этом году постановки театра шли в ТЦ “На Страстном” семнадцать дней подряд с неизменным аншлагом. Гастроли получились насыщенными: встречи, дискуссии, споры, обсуждения спектаклей и пьес; документальные фильмы о “Коляда-театре”. Параллельно на сцене московского Центра имени Мейерхольда состоялся фестиваль “Уральская школа” екатеринбургского Центра современной драматургии, где также принимали участие ведущие актеры

“Коляда-театра”.

В эти дни нередкими были слезы благодарности как со стороны зрителей, так и актеров, которые получили огромное количество подарков: цветы, пирожки, торты, ананасы, конфеты; зал украшали плакаты со словами признательности и любви, с просьбами вернуться в следующем году.

По поводу последнего сам Коляда, заявивший в начале гастролей, что кризис не позволит его небольшому частному театру в будущем организовать такую же затратную и масштабную поездку, к концу пребывания в столице, вооду-

шевленный успехом и растроганный теплым приемом, передумал и пообещал вернуться в следующем году с новыми силами и новыми проектами.

Кроме непосредственно спектаклей в рамках гастролей “Коляда-театра” состоялись презентации новых пьес как самого руководителя, так и его учеников, в том числе студентов Екатеринбургского театрального института, где Николай Владимирович преподает на отделении “Драматургия” уже четверть века. Из выпускников его курсов и сформировалась так называемая уральская школа драматургии. Среди учеников Коляды — Олег Богаев, Василий Сигарев, Ярослава Пулинович, Анна Батурина и многие другие известные талантливые драматурги.

В один из последних гастрольных дней “Коляда-театра” были представлены в виде читок новые пьесы Коляды “Клещ” и “Трехглазка”, а также “Лапсердак” ученика Николая Владимировича студента-первокурсника Романа Дымшакова.

Пьесы Коляды практически всегда о “маленьких” людях. О простых, незнатных и небогатых жителях российской провинции. Одна из отличительных черт его драматургии — искренняя любовь к своим зачастую маргинальным, не очень образованным, иногда потерявшимся в современных реалиях персонажам, которых он прекрасно понимает и которым сострадает сам и неизменно заставляет сочувствовать им своих читателей и зрителей. “Клещ” и “Трехглазка” не исключение.

Три женщины, героини “Клеща” — одинокие, неустроенные, ожидающие своего придуманного принца, хотя бы какого-нибудь, пусть пьяного, опустившегося, грубого — неважно. У каждой из них собственная история несчастливой любви; женщины связаны друг с другом в прошлом и настоящем, их судьбы переплетены замысловатыми сюжетными линиями. На протяжении пьесы они предъявляют друг другу обвинения, гонят, просят остаться, ненавидят, затем прощают и в финале сливаются в общемestone-молитве о любви, которая то ли была в жизни каждой из них, то ли нет... или это только выдумка, наваждение, фантазия?

Другая пьеса Коляды “Трехглазка” — о том, что близко непосредственно самому ее автору, о судьбе актера. И не только, как в тексте данной пьесы, провинциального. Что такое работа артиста? Высокое служение Мельпомене или, грубо говоря, кривляние за деньги перед богатой публикой?

Это пьеса для двоих исполнителей. Один из героев, так же как и в “Клеще” связанных общим прошлым, — профессиональный артист, другой, вернее другая, бывшая жена героя, выбрала иной путь и на данный момент является богатым капризным заказчиком, “потребителем” актерского труда. Кто из них прав? Кто счастлив своим выбором? Может быть, счастье

и любовь остались в их давнем совместном прошлом? Об этом рассуждает Николай Коляда вместе со своими героями.

Забавную историю создания пьесы “Лапсердак” Романа Дымшакова рассказал перед началом ее читки сам Николай Владимирович. Уезжая в творческую командировку, он наказал каждому из своих студентов-первокурсников за время своего отсутствия написать пьесу под названием “Лапсердак”. Почему лапсердак? Да просто слово понравилось. И еще, в тексте обязательно должна была фигурировать — опять же со слов самого Коляды — шиномонтажка. В размышлениях над этими двумя не очень, казалось бы, совместимыми понятиями Николай Владимирович и оставил своих студентов на какое-то время. А вернувшись, получил урожай из примерно сорока более или менее удачных “Лапсердаков”. Так пьеса Романа Дымшакова в качестве одной из лучших и попала в Москву, на презентацию в рамках гастролей “Коляда-театра”.

Стиль пьесы Дымшакова значительно отличается от стиля драматургии его учителя, и это показательный момент: учитель ни в коем случае не навязывает ученикам свои правила, а выявляет в учениках талант и развивает их индивидуальность.

“Лапсердак” — искрометная черная комедия в духе Тарантино и Мак-Донаха, полная асоциальных и абсурдных персонажей, таких, например, как фармацевт-маньяк-убийца и мать-одиночка, ремонтирующая автомобили в шиномонтажной мастерской. Закрученный сюжет с вкраплениями современных реалий, блестящие диалоги свидетельствуют о несомненном наличии таланта и, хотелось бы верить, прекрасного театрального будущего у начинающего автора.

В день, когда состоялась презентация пьес “Клещ”, “Трехглазка” и “Лапсердак”, большинство из занятых в их представлении актеров играли еще два спектакля: утром “Кошку на раскаленной крыше” и вечером после читки — “Вишневый сад”. При колоссальной физической и психологической нагрузке, все они, и самые молодые, и настоящие звезды — Олег Ягодин, Василина Маковцева, Сергей Федоров, Тамара Зимина, Вера Цвиткис, которая всегда на подобных мероприятиях читает ремарки или текст от автора, легко и иронично преподносили текст.

Читка, жанр гораздо более неформальный, чем спектакль, предполагает большую близость зрителя и актера и почти полное отсутствие “четвертой стены”. “Коляда-театр” — это театр-дом, где такое сближение только приветствуется. Посидеть в общем пространстве с великолепными актерами, послушать в их исполнении новые пьесы, поплакать и посмеяться на их героями, порадоваться возникновению нового таланта и оценить новые творения, созданные самим мэтром, человеком-легендой, человеком-праздником Николаем Колядой, — бесценно.

Ольга Булгакова

Мастерская

Марк Розовский:

“Мне нужна не замечательная пьеса, а моя!”

Беседу ведет Светлана Новикова

Окончание. Начало на с. 16

— В 90-е годы я как завлит получала массу пьес от авторов-любителей с явным психическим сдвигом. Это был сигнал эпохи неблагополучия?

— Любой психиатр скажет, что абсолютное большинство людей нуждается в помощи даже в мирное время. А уж в сложные времена каждый нуждается в коррекции. Я видел во Франции потрясающий театр, где играют душевнобольные люди, которые находятся под наблюдением психиатров. Они так ранимы, так трогательны! Как герои Достоевского. Я был потрясен! А Смоктуновский — Деточкин и князь Мышкин? Вот новая индивидуальность героя для советского кино и театра. Каков был советский герой? Условно: поначалу богатырь-простак Борис Андреев (“Большая жизнь”, “Два бойца”, “Трактористы”). Потом Кадочников — красавец голливудского типа. Потом Алексей Рыбников — простой узнаваемый рабочий парень. Потом Алексей Баталов, более тонкий. А дальше возникает Смоктуновский — человек со сдвигом.

— С его биографией — война, фронт, ранение и плен, концлагерь — это естественно. Иннокентий Михайлович мне сам сказал: “Разве мог абсолютно нормальный человек так сыграть Мышкина?”

— А вот его Гамлета я не принял! У Шекспира сумасшествие Гамлета подлинное. А у Козинцева в фильме он ходит такой причесанный, напомаженный, нормальный.

— Сумасшествие проявляется не во внешнем виде, а в поступках.

— Нет! В нашем актерском деле чего не видно — того и нет. Поступки поступками, но проявление артиста должно быть видно. В фильме “Гамлет” Смоктуновский менее всего Смоктуновский.

— В вашей книге “Изобретение театра” вы приводите слова Исаака Ньютона: “Я стоял на плечах гигантов”. Кто ваши гиганты, на чьих плечах вы стояли?

— А вот у меня над столом их портреты. Я боготворю Станиславского, преклоняюсь перед Мейерхольдом и считаю своим учителем Товстоногова.

— Вы говорите о режиссерах. А в драматургии?

— Наш разговор будет трудным, ибо я не знаю ответов на вопросы, которые вы мне задаете. Я до сих пор не знаю, что такое пьеса вообще. Позиция моя — в продолжение товстоноговских заветов и уроков — что профессии драматурга и режиссера должны чаще смыкаться. Мне интересна пьеса не своим текстом, а тем, что она предлагает мне некий мир. Здесь необходима “ноздря” режиссера. Вдохнуть — и получить трамплин для моей фантазии. Мои пьесы, как китайские вазы — в единичном исполнении. Я пишу для себя, одновременно возникает режиссерское решение, а уж потом ставлю спектакль. А режиссерское решение, как говорил Георгий Александрович, “это то, что можно украсть”. То есть повторить. Так было с моей “Историей лошади”: на Западе поставили множество “Историй лошади”, а в России никто не ставил.

— Вам довелось посмотреть эти постановки?

— Некоторые. Там были удивительные открытия! В Венгрии артист не изображал лошадь ни пластикой, ни мимикой. Мне-то поначалу казалось, что это самое ценное, и мы с Евгением Лебедевым так и задумывали — человеколошадь. А этот венгр меня убедил, что можно иначе. Пьеса — не литература в обычном смысле, не канон. Мейерхольд брал текст пьесы и первым делом выдирает все ремарки. Я ненавижу слово *инсценировка*. Вопрос —

что считать оригинальной пьесой и что неоригинальной? Загадка. Специфика профессии драматурга — написать такой текст, который будит воображение, дает визуальный подсказ. Мне в театр каждый божий день приносят пьесы. Прочитав несколько страниц, я должен решить, будет ли она моей, несет ли она в себе мир, который я захочу воплотить на сцене. Единственное исключение — Антон Павлович Чехов. Его текст я не хочу ни в чем изменить, потому что он дает уникальное предложение театру. Ни убавить, ни прибавить.

— **У вас оригинальный подход к трактовке “Вишневого сада”. Многие режиссеры Раневской симпатизируют, сопереживают, а вы ее осуждаете.**

— Мне в спектакле не удалось абсолютно развенчать Раневскую, потому что я столкнулся с укоренившейся актерской трактовкой ее как милой, взбалмошной, поверхностной женщины, а ведь она сознательно предает отчий дом. Считаю, что именно *мое* понимание истинно чеховское.

— **Вы не готовы принимать чужие мнения?**

— Все зависит от объективной правды. Я могу смотреть чужое, но не приемлю *чуждое*.

— *(Чувствую, становится горячо.)* **Поняла: вы не драматург, а демиург. Создатель театра и полновесный хозяин.**

— Нет, подождите! Я же не спорю — все начинается с пьесы. Но в театре пьеса — это болванка, которую надо режиссурой обтесывать и подлеплять. Бумажные тексты нуждаются в сокращениях и перемонтаже эпизодов. Слово “переработка”, пущенное в театральный обиход Достоевским, очень правильное слово. Но основу — смысловую — первоисточника, конечно, непозволительно терять. Более того, этой первооснове надо служить, уметь ее распознавать. Но для этого нужна культура, а ее-то современному театру и недостает. Причем не только нашему, но и мировому. *Настоящих* пьес в мире мало, всего, может, штук тридцать наберется. Все остальное — предложения театру, но это не всегда мой театр. А случается и мой... Вот я поставил «Трамвай “Желание”» Теннесси Уильямса, получил такое наслаждение!

Тут происходит неожиданное: под ним ломается стул, и Розовский оказывается на полу. Я бросаюсь помочь ему, но он решительно отказывается, уверяя, что актеры умеют падать. Быстро встает и как ни в чем не бывало продолжает свою мысль.

— Текст у Уильямса волшебный! А как потрясающе выписаны характеры! Эта вещь написана чеховским методом. Она уникальна, это одна из пьес, которые содержат свой (мой!) мир. А что еще? “Драматургия отстает” — эту расхожую фразу придумали те, кто сами движутся в искусстве как черепахи. Мертвечины, конечно, больше, чем живого театра, ибо талант, искра божья — есть редкость! А если наш брат драматург пуст, то и на сцене его пьеса будет пустой, как дырявое ведро. Поэтому вместе с профессиональным умением писать пьесы нам надобно остро и желательно с юмором смотреть в жизнь всех поколений, всех властей и всех небесных и поднебесных тел. Мы обязаны улавливать трагикомедию эпохи, в которой человек — и пример живучести, и жертва неминуемой смерти.

— **Мне понравилось у вас в книге, что драматургия должна учиться у баллады.**

— Потому что в балладе всегда есть история. Драматурги-коллеги могут прекрасно написать диалог! Читаешь и думаешь: как живо говорят персонажи! Но это только маленькая, хоть и важная часть драмы. Первое условие хорошей пьесы — для меня! — это умение рассказать историю. Голливудские авторы умеют. Наши лучшие авторы — тоже. Чехов рассказывает историю завуалированно, пунктиром, но она всегда есть. Булгаков только истории и пишет. А “новая драма”, которую я читаю внимательно, этим умением не всегда обладает.

— **Это в текстах верbatim. И то если их пишет группа без драматурга.**

— Мне не хочется обсуждать “новую драму” в журнале, который ее непрерывно печатает. Но как читатель и режиссер я могу поделиться?

— **Можете, Марк Григорьевич! И я тоже хочу поделиться. Меня удивило ваше высказывание, что после 60-х годов в российском театре нет ничего нового. Как это так?**

— А это просто мои эмоции.

— **Пояснить свои эмоции можете?**

— Мы с моим другом Витей Славкиным в 60-е годы побывали в Польше и посмотрели массу авангардных польских театров, как тогда говорили, “левых”. Феноменальное разнообразие! Потом возникли эксперименты и у нас, но для моего глаза я не нашел ничего абсолютно нового, чего я не видел в Польше. А позже, в 70-е, я познакомился с венгерским театром и румынским. Это было потрясающе интересно! И после всего, что я там посмотрел, наш театр показался мне жутко провинциальным. Мы настолько vareжку открываем перед тем, что является не только вторичным — десятеричным...

— **Не могу с вами согласиться, Марк Григорьевич!**

— Ну и не соглашайтесь. А вот давайте поменяемся с вами местами и вы будете руководить театром “У Никитских ворот”. И вам надо будет ежедневно собирать залы, удивлять зрителя. Да не трактуйте вы меня буквально — свежесть, конечно же, есть. По сравнению с нашей общей несвежестью. Сегодняшний мир полон противостояний и конфликтов. В нем до фига вражды и всякого рода мордобоя. Казалось бы, пиши об этом обо всем пьесу. Ан нет, театр предостерегает нас. Неразбериха жизни обманчива. Сцена зовет, но она же грозно смотрит на нас, когда мы поверхностны. Она рентген наших слабостей — литературных и мировоззренческих. Невыстраданное оказывается лживой псевдятиной. В общем, не пиши пьесу, если не наболело. Это я советую не кому-то, а прежде всего самому себе талдычу, когда принимаюсь за новую работу. Но при этом я же жду новый язык! Хочу, чтобы он совпадал с пониманием времени, эпохи. Чтобы он дал новый уровень правды.

— **Вот про уровень правды поподробнее! Правды, которая не абсолютная истина, а меняется со временем.**

— Пожалуйста! Давайте протянем ниточку советской драматургии. После войны возникает Розов — один уровень правды, сентиментальный реализм. После — Арбузов, кстати, мой учитель, — социалистический мелодрамматизм. Дальше Володин, новый уровень правды. Потом Вампилов — снова другой уровень правды, другие герои, непривычные для соцреализма. Потом возникает Люся Петрушевская. С другой стороны, как говорили у Булгакова: не бывает осетрины второй свежести. Правда — или она есть, или ее нет!.. Кстати, Петрушевская, как и Витя Славкин — тоже из студии “Наш дом”, но там она была не автором, а актрисой. А пьесы писать мы учились в Арбузовской студии. Арбузов на нас сильно повлиял — сделал нас взрослыми. Надо отдать ему должное, он был терпим к молодежной драматургии, даже к Люсиному чернушному гиперреализму. Алексей Николаевич сосал леденцы и спокойно слушал наши опыты. А потом нас долбал, и всегда по делу!

— **Интересно, что пьесы многих учеников Коляды похожи на пьесы их мастера. А студия-мастерская Арбузова дала совершенно разных, непохожих на него драматургов.**

— Мы принадлежали другому поколению, были лет на тридцать моложе Арбузова. Произошло освобождение общественного сознания — и театр рефлекторно обратился к сложностям реальной жизни. На то, что мы называли “уровнем правды” — истории, характеры, — оказало влияние кино, итальянское, даже японское. Потом пришел волной европейский авангард.

— **Для меня авангард требует пояснения: каких годов авангард? Горький и Чехов на рубеже XIX и XX веков были авангардными авторами.**

— И Ибсен! Целых семь его пьес были поставлены в Художественном театре. Но я говорю об Ионеско и Беккете, о Виткевиче и Мрожеке, о Камю и Олби — это все, между прочим, авторы театра “У Никитских ворот”... Это классика авангарда, а не убогие попытки выпендриваться. Сегодняшняя “новая драма”, прикасаясь к эпохе, занимается... иглоукальванием. Но это частное проникновение, а не вся медицина. Эти пьесы можно разок-другой показать на фестивале, а держать десять лет в репертуаре театра невозможно.

— **А у нас в театре “ОКОЛО” двенадцатый год идет “Лестничная клетка” Петрушевской и еще две ее пьесы репетируют.**

— Очень хорошо, я рад за Люсю. Я сейчас, если бы решил ее ставить, выбрал “Московский хор”. Мощная какая вещь, никакая новейшая драма с ней не сравнится! У меня шло отменное “Черное молоко” Сигарева. Мне пьеса нравилась, но публика испугалась названия “Черное молоко”. Я новые пьесы все время читаю, но могу что-то пропустить, сейчас много молодых и талантливых. Вот мы с вами тут сидим и рассуждаем, а где-то молодой неизвестный гений пишет свой шедевр! Но мы пока его не знаем. Поэтому мне легче написать пьесу самому, чем найти шедевр. Я вижу интересных авторов, но часто они какие-то недоразвитые. Вот, к примеру, герой взял нож и убил мать — и это главное событие водевиля! Между прочим, эпиграфом к пьесе, которую сейчас пишу, я взял следующие слова Гоголя из его письма Погодину: “Я помешался на комедии... Как выдумать сюжет самый невинный, которым даже квартальный не мог бы обидеться. Но что комедия без правды и злости!” Писано в году 1833-м. То есть за два года до “Ревизора”.

— **Вы равнодушны к политическому театру?**

— Равнодушен. Но такой театр необязательно агитка и плакат. Давайте вспомним великую русскую театральную традицию. “Недоросль” Фонвизина — гражданская пьеса, да? “Борис Годунов” Пушкина, “Горе от ума” Грибоедова — политические пьесы, где отображены эпоха, власть, общество. Следом идет Гоголь с “Ревизором”. Дальше весь Островский, Сухово-Кобылин. Дальше возникает Чехов. Вот, казалось бы, аполитичный автор. Но когда я думаю о “Вишневом саде”, “Дяде Ване”, где вражда близких людей довела их до стрельбы... Чехов поставил диагноз России, диагноз чисто политический. Ведь революция — это как раз разобщение родных людей. Тянется ниточка в наши дни. А сейчас где политический театр? Он делается с помощью актуализаций и дерзкого их вливания в старые пьесы. Но и эти приемы стары как мир, хотя, не скрою, я люблю высокий политический капустник. Может, это у меня из-за “Нашего дома” — эстрадная выучка, карнавализация жизни. Студия “Наш дом” дала мне грандиозные уроки авторского театра формы, где смысл часто подгонялся под визуальную придумку и вырастал благодаря ассоциативному восприятию зрителя. “История лошади” ведь не случайно была придумана в студийной эстетике, в которой фантазия считалась доблестью, а риск остаться непонятым был дороже, чем эпатажное желание быть непонятым. В другом театральном месте этот замысел просто не мог бы родиться!

— **“Наш дом” обращался к молодой университетской публике 60-х. То есть к людям культурным. А каков ваш нынешний зритель? Вы ведь его формируете.**

— Когда я начинаю работать, для меня публики не существует. Я пишу пьесу, не думая, будет она ходить или нет. Когда ставлю — тоже о ней не думаю.

— **А о чем думаете?**

— Как себя выразить. А когда сделал, смотрю с интересом: попал я в десятку или нет? Есть ли у зрителя отклик на мое сокровенное? Если нет — я его ненавижу!

— **Зачем же так сразу горячиться? Не всегда в театре виноват зритель.**

— Я не верю режиссерам, которые говорят, что им неважно, как оценит зритель их опус. Театр — дело веселое, но столько гоготать, сколько гогочет сегодня зритель, не надо. Публика должна быть ведома мной. Если она прохладна, равнодушна, я должен понять, что я сделал не так.

— **Вы снимаете спектакль, если он не пользуется успехом?**

— У меня есть спектакли, которые идут десятки лет. В МХТ мой “Амадей” тридцать два года был в репертуаре. Если я снимаю спектакли, делаю это с сердечной болью. Но что поделать? Каждый спектакль подлежит старению. Стареют артисты, декорации. Что-то можно обновить, что-то нельзя.

— **У вас шел в 80-е “Дневник Нины Костериной”. Спектакль на документальной основе, сродни “театру.doc”, хотя такого термина мы тогда не знали.**

— Свои спектакли я всегда стараюсь простроить драматургически. Мейерхольд говорил, что искусство режиссуры — в первую очередь искусство композиции. Один из товстоноговских уроков: перед премьерой он делал “харакири”, убирал огромные куски из своих спектаклей. Резал по живому, был беспощаден к собственному детищу. Это качес-

тво высочайшего профессионала, я не владею этим, у меня бывает минимум два финала и даже больше. Это от неумелости.

— **Вам нужен человек, которому вы доверяете, редактор.**

— Человек не нужен! Я сам должен быть таким человеком.

— **Вы часто смешиваете разные виды театра: психологический театр соединяете с фарсом. Иногда это получается...**

— Вы считаете, иногда?

— **Такие вещи не могут удаваться всегда.**

— В моих первых работах — “История лошади” и “Бедная Лиза” — я начал соединять театр переживания и театр представления. Самое лучшее — театр, где все неразрывно, слитно и поэтому действует взаимопроникновение жанров. Мне нравится эпитафия на могиле Брехта: “Он давал предложения. Мы принимали их”. Можно позавидовать! Между прочим, Александр Свободин меня назвал “генератором идей”. Это я воспринял не как комплимент, а как оценку моего способа авторского существования. Я вижу и у других такое соединение режиссерского и художнического — например, у Димы Крымова, это очень плодотворно. Этим же путем шел Петя Фоменко в лучших своих работах.

— **В последние годы Петр Наумович совсем отошел от фарсовости.**

— Как Петя мог отойти от фарса, когда это его плоть?! Я с Фоменко в Питере в шестьдесят седьмом “Новую Мистерию-буфф” делал. Которую муржили, муржили да так и не выпустили. Вот где мы разгулялись! Каждому хочется иногда заявить себя на другой планете.

— **В студии “Наш дом” вы шли от формы к содержанию.**

— Ну мы же были молодые, оголтелые авангардисты. Нам надо было придумывать свое. Это называлось *побредить*.

— **Но потом вы переходили к смыслу, так?**

— Да. Такое было время. Миниатюра “Что я мог сделать один” тому яркий пример. Я вам сейчас расскажу кое-что. Студия была на виду — еще Таганки не было. Однажды Олег Николаевич Ефремов пришел к нам в студию на спектакль. Он как-то узнал, что Марк Розовский написал абсурдистскую пьесу. Моя первая пьеса “Целый вечер как проклятые” была написана в стиле театра абсурда, которого я тогда не видел. Я сам себе был Ионеско, клянусь вам. А возникла идея пьесы, когда я сидел в гостях в доме своей будущей жены и ее мама разговаривала с подругой. Я услышал слова мамы: “Не держите иголку во рту...” Пауза. “Я же сказала — не держите иголку во рту!” Эти слова были повторены двенадцать раз. Я охренел от этой лексики и в тот же вечер начал писать пьесу, как двое пришли в гости к другим двоим, и эта фраза про иголку вошла в пьесу. На дворе был 1962 год. Я был невыездной, а у нас в стране абсурдистских пьес не знали, не ставили. Потом уже я прочитал у Бояджиева о театре Ионеско, и все мои друзья сказали: так ты это уже сделал! Эта моя пьеса была тут же поставлена в Польше. На обсуждении этой пьесы выступал Виктор Шкловский, рассказывал, как он понимает мещанство.

— **Мещанство? При чем тут мещанство?**

— Надо было как-то привязать пьесу к жизни, и мы сделали вид, что это сатира на мещанство. Да, мы тогда шли от формы. Смыслы возникали в связи с тем, что диктовал абсурд нашей жизни. Каждая миниатюра в спектаклях студии “Наш дом” шла от поиска новой формы. Ефремову было интересно смотреть, но не более того. Тем не менее, через много лет он пустил меня во МХАТ. И всячески поддерживал, потому что был человеком и гражданином безупречным.

— **Вы шли от формы, но базовым считали смысл?**

— Мы перебирали все, что приходило в голову — как говорилось, в порядке бреда. По ходу родился КВН. Потом стали учиться друг у друга. Первым моим учителем был Алик Аксельрод, он делал знаменитые капустники в медицинском институте. “Наш дом” вышел из капустников, мы были и авторами, и исполнителями, у нас была авторская группа. И тут шла наша первая самоучеба.

— Ваши пьесы часто основаны на классической прозе, что, в общем, типично на театре. Но у вас идет спектакль по литературоведческому материалу — лекциям Набокова о романе “Анна Каренина”, прочитанным студентам Корнельского университета. Чем являются для вас чужие персонажи, чужие перипетии сюжета, чужие идеи?

— Дело в концентрации авторского “я”. Понимаете, я говорю не *пьеса Достоевского*, а *моя пьеса Достоевского*. *Моя пьеса Шекспира*. Когда закрыли театр Мейерхоolda, кто-то его с ехидством спросил: “И чем вы теперь будете заниматься, Всеволод Эмильевич?” «Буду писать роман “Гамлет”», — ответил он вроде бы в шутку. Вот ключ к сегодняшнему пониманию театральной задачи. Это гениально! Представьте, что есть роман “Гамлет” и после него вы ставите пьесу как инсценировку некоего романа. Но вы знаете, что в романе подробно исследованы все конфликты, все переплетения и ходы, все глубины. Когда режиссер имеет за плечами всю глубину материала романа, ему легко ставить пьесу, она становится прозрачной. Для этого нужна немалая культура, Мейерхоold ее имел. А наши новые режиссеры берутся за пьесу, написанную малообразованным человеком, которому кажется, что эти шестьдесят страниц словесного поноса и есть пьеса.

— **Вы все время спорите с какими-то невидимыми авторами.**

— Я со своим шкафом, полным никому не нужных пьес, спорю. Мне их каждый день присылают и присылают. Этот шкаф я зову “могильником”.

— **А у меня есть несколько замечательных пьес, которые не поставлены. Может, дать вам?**

— Но мне нужна не замечательная пьеса! Мне нужна *моя* — не в смысле авторства, а в смысле поэтики, духа, она должна воплощать *мой мир*! Если некто написал замечательную пьесу — пусть сам ее ставит!

— **Но режиссер и драматург — разные профессии.**

— Нет! Они едины. Я вам два часа твержу: хочешь работать в театре успешно — плодотворен только этот путь! Текст могут напечатать. И дальше на него ставят чайник. А жизнь пьесы только в театре! Для меня только этот путь. Конечно, есть несколько гениальных пьес, но если они не “мои”, я их ставить не буду. Я люблю поэтические театральные миры и потому все, что я пишу и ставлю — это притчи, поэмы, метафоры и абсурды. Пьесы без такой поэтики — не мое.

— **И под занавес: каким вам видится театр будущего?**

— Дикорастущим непредсказуемым деревом. Может быть, я неправ, но нас ждет веселый, интеллектуальный прорыв. Или мы его ждем. Или я один жду — это неважно. Важно другое — он скоро произойдет. Или не скоро. Интеллектуальный натиск в театре будет. Я это физически чувствую, как Нострадамус чувствовал приближение взрывов планет. Но для этого драматургия должна стать чуть умнее и тоньше. А авторы, отвернувшись от свинства и тягот реальной жизни, — попытаться писать трагикомические пьесы, имея мирознание титанов, а не уличной шпаны. Интеллектуальный театр — это театр творческого, могучего и болезненного индивидуализма, носителем которого является прежде всего драматург — лицо одинокое, страдающее, думающее и фантазирующее... “Мы — мозговики”, — говорил Манделъштам о поэтах. Еще в большей степени эти слова можно отнести к драматургам.

Герман Греков, Юрий Муравицкий: “Делаем то, что хочется”

Беседу ведет Сергей Медведев

Юрий Муравицкий родился в 1978 году. Окончил актерский факультет Воронежской государственной академии искусств и Театральный институт имени Щукина (режиссерский факультет). Поставил около полутора десятков спектаклей в Москве, Таллине, Перми, Ростове-на-Дону. Автор нескольких пьес, в том числе написанных вместе с Г. Грековым.

Лауреат Национальной театральной премии “Золотая маска”. С января 2013 года художественный руководитель негосударственного “Театра 18+” в Ростове-на-Дону.

Герман Греков родился в 1972 году, окончил театральный факультет Воронежского государственного института искусств. С 1997-го по 2013 год работал актером, режиссером и завлитом в Самарском театре драмы и Воронежском камерном театре.

Драматург, лауреат и дипломант многих драматургических конкурсов, не раз публиковавшийся в “СД”. С осени 2015 года главный режиссер “Театра 18+”.

За три года деятельности театра поставлено двадцать спектаклей по пьесам современных драматургов, в том числе авторов журнала: Ю. Муравицкого и Г. Грекова, М. Зелинской, С. Медведева, М. Досько и других.

— Юрий, вы уже три года работаете художественным руководителем ростовского театра. Какой жизненный или профессиональный опыт вы здесь приобрели?

Ю. М. Когда я говорил знакомым, что еду в Ростов на трехлетие театра, меня удивленно спрашивали: “А что, ты по-прежнему там хуцрук? Театр до сих пор существует? Как это возможно, кто финансирует?” Я начинаю рассказывать и ловлю себя на мысли, что “Театр 18+” это какая-то утопия. У меня уже был опыт руководства театром, он был интересным, но негативным. А здесь опыт со знаком плюс. Я помню, как мы приехали с Олей Калашниковой (первый главный режиссер театра. — С.М.) и Евгением Самойловым (основатель театра. — С.М.) на заброшенную макаронную фабрику. Ходили и обсуждали, как расположить свет, где рубку поставить, какое помещение сделать зрительным залом. Участие в создании театра с нуля — это суперопыт, его сложно переоценить. И здорово, что проект не заглох, а, наоборот, развивается... Делая спектакль “Папа” (вербатим о Ростове. — С.М.), я погрузился в ростовскую субкультуру, это суперинтересный город и суперинтересные люди. Я сейчас использую превосходную степень, и все это звучит как “Ода к радости”. Но Ростов чуть ли не единственный город в России, в который мне хочется приезжать. Слава богам, в театре и вокруг него сложилась своя субкультура, собрались интересные люди... У меня иногда возникает ощущение, что в Москве я работаю, а сюда еду домой. Теперь вот и Герман здесь.

— А как вы познакомились, когда?

Г. Г. В Воронежском институте искусств, когда учились.

Ю. М. Но знакомство было шапочным. Мы не общались.

Г. Г. Сотрудничать начали во время работы в Самарском академическом театре драмы. Там мы были тотально не востребованы, хватало времени продумать совместные проекты. Снимали видеоарт, отсылали его в Европу. А потом наш видеоарт показали в программе “Ночная смена” на Первом канале. Прихожу домой после спектакля, где я просто держал алебарду, включаю телевизор и вижу анонс: “Видеоарт Германа Грекова и Юрия Муравицкого”. Я отделился от пола.

— А что это было?

Г. Г. Это был проект “Латинизмы”.

Ю. М. Первой мы инсценировали фразу “Cogito, ergo sum”. “Мыслю, следовательно, существую”. Этот кусок и показали.

Г. Г. Из слов появлялся какой-то Голем. Очень смешно... Это был момент триумфа. Я поверил, что мы сможем что-то сделать... Потом Юра уехал из Самары учиться на режиссера. Помню, я приехал к нему в гости в Москву и на кухне сказал, что хочу начать писательскую карьеру. Он посмотрел на меня как на идиота. А я ему говорю: “Есть такое направление “новая драма”, ты знаешь, что это такое?” Я написал пьесу “Четыре желания мадам Ватто” и меня пригласили на Омскую режиссерско-драматургическую лабораторию. Ее взяли как эскиз, нужен был режиссер, чтобы с ней поработать. Я предложил Юрию поехать на лабораторию... Потом у нее была выездная сессия в Центре Мейерхольда. Там мы познакомились с Кристиной Матвиенко и нас позвали на фестиваль “Ясная Поляна”. Это был 2007 год.

— У вас есть совместно написанные пьесы. Как можно писать вдвоем?

Г. Г. Я сам не знаю... Мы писали “Кастинг” на лаборатории в Ясной Поляне, народ приходил под окна послушать, как мы ее пишем...

Ю. М. Михаил Угаров хотел нашу пару разбить. Герман рассказал о замысле “Кастинга”, меня это заинтересовало, не хотелось расхотеться. Но “Кастинг” в большей степени писал Герман.

Г. Г. Юра сказал: “Дай мне персонажа Зет, я его чувствую, буду писать его реплики”.

Ю. М. Я в Москве походил на эти кастинги, знал эти дела со всех сторон. Вообще же Герман больше интроверт, “сновидящий”, по Кастанеде, а я “сталкер”. Он предлагает идею, а я думаю, как это сделать. С “латинизмами” так было: Герман рассказал идею, а я воплощал. Вплоть до того, что снимал как оператор. То же самое касается нашей пока последней общей законченной работы — “Невероятные приключения Юлии и Наташи”. У Германа возникла идея. Я помню, он мне на вокзале ее рассказал. Две девочки хотят продать душу дьяволу и в итоге его же и “нагревают”. А я вспомнил, что в кафе слышал диалог двух девочек, которые разговаривали, как в “Доме-2”, абсолютно дебильным языком. Сюжет мы вместе продумывали. Я писал диалоги, присылал их Герману. Он писал и отправлял мне.

Г. Г. А потом я приехал в Москву, и за неделю мы “добили” текст... Когда писали “Кастинг”, думали, что его актуальности хватит на год. Но самое страшное, что пьеса становится все актуальней и актуальней. Сейчас мы собираемся написать еще одну.

Ю. М. Идея появилась давно. Настало ее время.

— **А название есть?**

Г. Г. “Повстанцы”.

— **На днях посмотрел читки фестиваля “Любимовка”. Несколько человек, в частности Михаил Угаров, говорили о кризисе современной драматургии. Что думаете, есть кризис?**

Г. Г. Современная драматургия и кризис — синонимы. Это ее нормальное состояние. Всегда идет поиск новых форм, нового сознания. Чтобы сделать что-то новое, надо попасть в состояние кризиса.

Ю. М. Кризис полезен... Но я, пожалуй, соглашусь с Михаилом Юрьевичем. Есть какая-то растерянность драматургов по отношению к реальности. Стенограмма заседания какой-нибудь властной структуры круче, чем любая пьеса. Жизнь опережает драматургию.

— **У властных структур всегда пьесы абсурда.**

Ю. М. Но это настолько круто, одна Дума чего стоит! Как с ней можно соревноваться? С другой стороны, я помню “Любимовку” 2007—2010 годов, всю тогдашнюю тусовку. Понятно, что все писали по-разному, но это можно было как-то идентифицировать и описать. А сейчас на “Любимовке”, если не брать во внимание “старые кадры”, нет центра, ядра нет.

— **А мне как раз бросилось в глаза большое количество пьес абсурда. Раньше такого не было.**

Ю. М. Может быть. Уход от реальности. Тогда авторы хотели буквально зафиксировать реальные диалоги, жизнь... А сегодня Пряжко написал “Мы уже здесь”, о переселенцах на Марс. И та читка, которую я делал (“В желтом платье вроде ничего” Наталии Гапоновой. — *С.М.*), какая-то постапокалиптическая реальность. Такое ощущение, что сейчас пьесы пишут дети, рожденные после Апокалипсиса.

— **А где современная российская драматургия сегодня может быть поставлена? У меня ощущение, что количество театров, готовых за нее взяться, уменьшается с каждым днем.**

Г. Г. Я реалист. Есть театр, в котором я работаю. Никаких надежд и перспектив найти еще что-то у меня нет. У нас есть счастливая возможность воплотить свои замыслы. Может быть, в Москве есть такие площадки, но я думаю, что с каждым днем ситуация будет жестче и жестче.

Ю. М. Государственная поддержка площадок, на которых ставились современные тексты, сокращается. Но вместо этого появляются какие-то свободные площадки, руководители которых говорят “приходите и делайте”, им хочется каких-то современных текстов.

Другое дело, что у них нет денег. Современный театр становится делом частной инициативы. И я думаю, это движение в правильном направлении.

— Мне кажется, подобные тенденции проявляются не только в театре, но и в журналистике, например. Сейчас появляются сайты, авторы которых заведомо ничего не заработают, но они все равно хотят сделать качественный продукт. То есть мы видим переход театра, журналистики в любительские формы существования.

Ю. М. Ну да. Инициатива снизу.

— Сейчас многие говорят, что если бы Лев Толстой был жив, то писал бы сериалы. Только мне кажется, что вряд ли бы их кто-то ставил в том виде, как это написал бы Лев Николаевич. У вас есть интерес к сериалам?

Г. Г. Если бы появился продюсер-безумец, который рискнул бы выйти за рамки принятого у нас в стране... А сейчас я даже не хочу с ними связываться. Хотя у меня есть идея восьмисерийного фильма.

Ю. М. Мне несколько раз предлагали, но снимать сериалы я не хочу. Потому что я понимаю: мне не дадут снять то, что я хочу, и так, как я хочу. Мне скажут: “Чувак, не надо, не усложняй”. Полгода с девяти утра и до двенадцати ночи я буду проводить в павильоне и гнать лабуду. А потом потрачу все заработанные деньги на лечение. Один наш общий с Германом знакомый говорит, что мы инфантильны. В каком-то смысле он прав. И мне, и Герману очень сложно себя заставить делать то, что не хочется. Это дурацкая детская позиция. Но в итоге вода камень точит. “В Театре 18+” мы делаем то, что нам хочется. В Москве я периодически делаю то, что мне хочется. Проект “Театральная бессонница” в “Электротеатре Станиславский” из их числа. Это такой панк-рок, который вдруг оказывается в пространстве репертуарного театра. И на этой безумной энергии что-то родилось. Три режиссера ставят три разных “Чайки”, и мы друг у друга играем Треплева.

— А кто это придумал?

Ю. М. Идея родилась как шутка, но Борис Юхананов за это зацепился: “О, это отличная мысль”. Проект сразу приобрел другой объем... Вот это то, что хочется делать.

Михаил Хейфец: “Тут вам не здесь. И наоборот...”

Беседу ведет Валерий Бегунов

Михаил Хейфец — режиссер, драматург. Родился в Ленинграде, ныне живет в Израиле. Участник творческих драматургических лабораторий, лауреат и дипломант конкурсов “Баденвайлер-2010”, “Конкурс конкурсов” фестиваля “Золотая маска-2012”, “Действующие лица-2012”, “Новая пьеса для старого театра” (Калуга, 2013), Международного конкурса драматургии им М.А. Волошина (2014). Дипломант Российской государственной библиотеки искусств “За блистательный эксперимент с драматургической формой”, лауреат международного литконкурса “О Петербурге в прозе и стихах” (2012). И на конкурсе “Действующие лица-2015” пьеса М. Хейфеца вошла в десятку лучших. Многие его пьесы, особенно ставшие победителями в конкурсах, широко ставятся в России — и в профессиональных театрах, и в любительских.

— Михаил, можете рассказать нам об опыте сотрудничества с разными театрами, о разных подходах и прочтениях ваших пьес разными режиссерами?

— Это лестное предложение, но невыполнимое. Иной раз театры не сразу и уведомляют о том, что ставят мою пьесу. У меня даже афишки и фото есть не ко всем постановкам. Хорошо хотя бы, что из Интернета могу вдруг узнать об очередном спектакле.

— Ну тогда сразу вопрос о том, как изменил жизнь драматурга Интернет?

— Спасибо новым информационным технологиям: позволяют узнать, что кто-то взял в работу твою пьесу. То в глубинке России, то в Украине — как раз недавно увидел такую информацию в соцсетях... Так что Интернет меняет ситуацию во всех аспектах. И как инструмент для поиска пьес театрами и продвижения текстов авторами, источник информации о проектах, конкурсах, публикациях... Электронные библиотеки, авторские страницы... Я вижу по своему сайту, как это работает. Теперь можно видеть всю картину происходящего: количество заходов, скачанных текстов, географию посещений. Это формирует единое информполе; ты в нем, и это явно повышает шанс быть замеченным. Удачу никто не отменял, но Интернет помогает ей: так была замечена пьеса “В ожидании Его”. Затем китайцы наткнулись на мою “Веревку” и взяли в свой сборник...

— **Влияют ли новые информтехнологии на проблемы с авторским правом?**

— Ускорился процесс поиска пьесы: нажал кнопку — и у тебя оригинальный авторский текст. Но это упрощение порождает иллюзию, что можно обойтись и без общения с автором, и даже без его согласия. Для меня сегодня самое важное рабочее приложение “Гугл-оповещение”: оно выуживает в Сети все упоминания моего имени и моих пьес. Без него я бы просто не знал более чем о половине постановок по своим пьесам. И любительские, и даже профессиональные театры России не спешат сообщить о готовящейся премьере автору, он узнает об этом последним. И если бы не Гугл...

— **Новые технологии отменили значение конкурсов драматургии?**

— Нет, напротив. В Интернете развернуты свои конкурсы пьес. Конкурсы сегодня едва ли не единственная возможность для авторов как-то заявить о себе. А что еще остается? Театры и режиссеры не читают. Издатели не публикуют. Потому конкурсы важны.

Конечно, вечная проблема — критерии, объективность отбора и судейства. Если одни и те же люди в составе отборщиков, экспертных группах и жюри разных смотров, то это нивелирует конкурсное разнообразие. К сожалению, как я понимаю, многие конкурсы, по крайней мере в России, не продвигают широту взгляда, но отражают определенное направление эстетики и взглядов на театр и драматургию. Получается нечто вроде дресс-кода или фильтра по принципу наш — не наш, свой — чужой. То есть если пьеса не совпала с “генеральной линией” и вкусами организаторов, то не видать ей ни лонг-листа, ни шорт-листа, ни, тем более, попадания в лауреаты?

— **Словом, надо найти иные принципы формирования жюри и экспертных советов?**

— Это непростой вопрос. Я не обделен вниманием конкурсных оргкомитетов, не раз был в лауреатах. Но, например, сначала “Спаси камер-юнкера Пушкина”, самая известная моя пьеса, за год не попала даже в лонг-лист ни одного конкурса. Лишь “Действующие лица” ее отметили. Тогда уж и публикации, и постановки, и новые призы. “В ожидании Его” осталась не замеченной ни в одном конкурсе. Но с успехом идет в театрах. Очень любят ее в любительских коллективах. Переведена на другие языки...

Получается, в оценке пьес есть большой разрыв между организаторами конкурсов и театрами. Может лучше, если конкурсы будут проводиться репертуарными театрами? А в жюри только режиссеры, директора, продюсеры. Драматургов я вообще бы исключил. Когда был в жюри, на примере своего восприятия увидел, что трудно принять чужое творчество — оно же все против самой природы моей эстетики, понимания и видения...

И еще: безусловно, все конкурсы должны проводиться анонимно.

— **Однако вы сами говорите, что во взаимоотношениях драматургов с российскими режиссерами и театрами все далеко не просто.**

— Проблема прежде всего в отсутствии культуры сотрудничества с автором. Многие из режиссеров откровенно игнорируют общение с драматургом. Они развязывают себе руки, уходят, например, от необходимости согласования изменений в тексте. Такова их общая поведенческая политика по отношению ко всем авторам, с которыми они работают.

Не говоря уже о юридической стороне дела, это полное отсутствие элементарной профессиональной культуры. Мне приходилось беседовать на эту тему с другими драматургами. Отношения с постановщиками — одна из самых болезненных проблем. Пьесы нещад-

но коверкаются, искажается их смысл, содержание. Бывает, что в итоге автор просто снимает свое имя с афиши. Особенно грешат этим молодые режиссеры. Значит, их педагоги чему-то их недоучили.

— **А каковы взаимоотношения авторов и театров в Израиле?**

— Там эти отношения характеризуются прежде всего законопослушностью. В голову никому не придет вносить изменения в текст без согласования с автором. Это касается соблюдения и всех материальных обязательств по договору. Если беседовать на эту тему с литературными агентами, то сам этот вопрос вызывает удивление. Как можно что-то менять в тексте, если недопустимость этого специально прописана в договоре?

Да ни один театр не будет так себя подставлять, себе дороже. Интересно, были в России судебные прецеденты, когда автор пытался заставить театр внести изменения в спектакль или даже полностью потребовать его закрытия? Не говоря уже о требовании какой-то компенсации?

— **А есть ли там запрос театра и общества на современную пьесу? Кто-то из драматургов, живущих в Израиле, однажды в интервью сказал, что зрители предпочитают видеть на сцене нечто узнаваемое, то, чем живут “в нашем или соседнем дворе”...**

— А это как раз понятное желание. Думаю, это свойственно публике везде, и в России тоже. От современной драматургии ждут рассказа о нашей нынешней жизни. В театрах Израиля довольно много современных пьес. Они разные по жанру, тематике. Сравнивал афиши театров. Около половины названий — классика. Немало переводов зарубежных современных пьес. И не менее трети — пьесы современных израильских авторов.

— **Российские режиссеры нередко в своих выступлениях заявляют принципиальный выбор в пользу классики по сравнению с современной пьесой.**

— Классику они худо-бедно знают. Классику им неизбежно пришлось прочесть во время учебы в институте. А как заставить добровольно читать современную пьесу? Ее же надо суметь понять, найти язык трактовки... Допустим, режиссер хотел бы поставить пьесу современного автора и знает как. Но театр — производство. В необходимости такой постановки еще надо убедить дирекцию, а она нередко мыслит другими категориями. Тут наверняка есть доля вины и драматургов. Когда автор пишет пьесу, он должен держать в голове, что пишет не “в стол”, а для театра, работающего для здесь и сейчас живущих людей. Скажу страшную вещь: драматург, который хочет, чтобы его ставили, должен быть немного конъюнктурщиком. В хорошем смысле этого слова. Чтобы его пьесу можно было поставить в *любом* театре и чтобы она могла быть интересна *любому* зрителю. Дальше выбор за режиссером.

Надо понимать потребности театра и соотносить с ними свое творчество. Нельзя не учитывать потребности заказчика — театра, который представляет ожидания публики. Надо помнить, что для практиков сцены важны план, посещаемость... И чаяния зрителей! Вот театры и прибегают к палочке-выручалочке — привычной классике и апробированным переводным комедиям.

— **Как бы вы определили, что такое современная российская пьеса?**

— А что попадает под само понятие “современная пьеса”? Достойных имен хватает: Гришковец, Коляда, братья Дурненковы, Пресняковы, Елена Исаева, Петрушевская... Пьесы этих и других авторов, безусловно, из разряда современной драматургии. И они совершенно разные. И есть общий огромный поток пьес от молодых авторов, они наши современники и тоже являются участниками процесса. Но привести это все к общему знаменателю невозможно. Да театр и должен быть многообразным... Разве что у наиболее ярких представителей “новой драмы” есть общие черты. Скажем, их стремление к сверхоперативному отражению актуальных проблем и событий. Но одной актуальностью и да той написания понятие “современность” не исчерпывается. Дискутировать на эту тему можно бесконечно. Понятно, что хочется увлекательных и хорошо написанных сюжетов. Но многие новые авторы стремятся к максимальному упрощению композиции, фабулы, языка. Я не утверждаю, что пьеса в пятнадцать-двадцать страниц — это плохо (хотя “раз-

мерчик” имеет значение, особенно для репертуарного театра). Но порой даже в недлинных текстах короткие монологи выглядят как пустое многословие.

— А есть ли принципиальные отличия российской “новой драмы” от современной драматургии Израиля?

— На мой взгляд, российская “новая драма” сознательно выделяет себя из общего потока современной драматургии. В “ню-драме” декларируются определенные художественные и эстетические принципы. Есть свои идеологи, даже сложились определенные традиции. Возникло нечто вроде инфраструктуры: конкурсы, сценические площадки, различные формы предъявления этих текстов — от читок до социальных проектов.

И в Израиле есть такие проекты, когда драматурги и режиссеры работают в школах, в лечебных и пенитенциарных учреждениях, в реабилитационных и социальных проектах с элементами театра. Или в контакте с узкими группами населения в определенном районе. Активно применяется и вербатим, док-драма, когда пишутся пьесы, скажем, на местном материале. Но все это не находится в противостоянии или некоем эстетическом, художественном конфликте с профессиональным репертуарным театром. Каждый занимается своим делом. У каждого своя ниша. Никому не придет на ум объявлять достаточно узкое и прикладное направление “единственно верным учением”.

В России понятия “современная драматургия” и “новая драма” не тождественны. Когда я читаю современных авторов, у меня нет такого чувства альтернативности. Большинство прочитанных пьес можно поставить на любой площадке и для любого зрителя.

— А в Израиле есть реальный интерес критики и прессы к новой пьесе?

— Основные баталии идут вокруг тем, затрагивающих политику и идеологию. Во всех аспектах, включая ментальный и культурный. Но художественные аспекты, как правило, остаются в стороне. Как-то “погуглил” в Интернете тему новой пьесы, развития драматургии в Израиле и наткнулся на статью о драматургии 1950—1960-х годов. Сначала описывается тематика пьес — сплошь о самых приземленных проблемах социума. Критика неурядиц от бытовых и бюрократических до нападок на общество потребления — за “несоответствие идеалам рабочего движения”. И нелюбезное заключение: “Характеристика действующих лиц во многих из этих пьес страдает односторонностью — изображается, прежде всего, типаж нового репатрианта из восточных стран, чиновника или преступника; речь нередко тяготеет к штампам. В целом драматургия этого периода тяготеет к репортажу и не притязает на литературное своеобразие”.

Похоже, что израильская драматургия тоже переболела “новой драмой” в ее чисто социальном устремлении, но лет так сорок-пятьдесят тому назад... И судя по всему, не пользовалась особенной симпатией критики.

— Отличается ли в чем-то сотрудничество между театрами и драматургами от российской практики?

— Во многих театрах Израиля нет должности завлита. Но есть процедура и технология читки и рецензирования пьес. Вот у иерусалимского театра “Хан” на сайте контактная информация о том, как и куда выслать пьесу. Вы получите извещение, что текст передан эксперту-ридеру. Примерно через два-три месяца придет ответ. В любом случае вам будет передана рецензия эксперта, достаточно подробная, со ссылками на текст. Из них видно, что пьеса действительно читалась и что решения о дальнейшей работе с вами или отказе от нее будет принято на убедительном обосновании. Если пьеса почему-то сегодня в планы театра не вписывается, то рецензию вам все равно пришлют, и весьма положительную.

То есть эта технология общения театра с драматургами направлена не на отчуждение от современных авторов, а на тесный контакт с ними и с их творчеством.

Сравним: вот объявление с сайта московского Театра Сатиры: “Обращаем внимание авторов: пьесы, присланные по электронной почте без предварительной договоренности с руководителем литературно-драматургической части, к рассмотрению не принимаются”.

Но тут хотя бы по-честному. Другие российские театры просто отправляют все присланные пьесы в корзину без всякого предупреждения.

Непровинциальная провинция

Галина Коваленко

Город и театр

Архангельские сюжеты

Основанный в 1584 году город получил свое название в честь Михаила Архангела, спасшего от затопления монастырь. Трижды бывал здесь Петр Первый, проявляя интерес к первому русскому морскому порту. Новая столица, Санкт-Петербург, вытеснила город из петровских планов, и его бурно начавшаяся деловая жизнь замерла. Это не отразилось на культурной жизни.

Первый спектакль был сыгран в Архангельске в 1703 году. А в 1790-м правитель Архангельского наместничества, впоследствии генерал-губернатор Иван Романович Ливен издал приказ о театре, который делает “постепенно граждан лучшими <...> и прочитывает историю сердца человеческого”. Этот приказ изыскан в городском архиве заведующей литературной частью Архангельского государственного театра драмы имени М.В. Ломоносова Ниной Самойлович. Она постоянно пополняет музей театра экспонатами и архивными материалами и является блестящим гидом. Город во всех отношениях неравнодушен к театру. В 2006 году местным издательством была издана книга Юрия Угарова “Театральный Архангельск”, в которой скрупулезно прослежена театральная история города. Восьмого декабря 1846 года торжественно открылся Архангельский Публичный театр. Он был деревянным и вскоре сгорел. Однако уже в 1855-м был построен каменный театр. К 1913 году он обветшал, и спектакли давались в Коммерческом собрании. В 1932 году было сооружено огромное здание, и театр, получивший название Архангельского Большого драматического, начал свой новый сезон. В 1960 году в честь 250-летия М.В. Ломоносова театру было присвоено его имя. Традиция посещать театр у горожан не прерывалась, и на сегодня этой традиции более трехсот лет.

Театр имени Ломоносова играет большую роль в культурной жизни города. На его сцене с 2007 года проходит международный театральный фестиваль “Родниковое слово” имени писателя Федора Абрамова, с которым театр был тесно связан. По его прозе поставлено несколько спектаклей.

Театр сочетает спектакли для взрослых и детей, потенциальных будущих зрителей. Афиша типична для театров постсоветской эпохи, начиная с МХТ, который также не обходится без коммерческих названий. В архангельском театре можно увидеть того же Р.

Куни с “Номером 13”, “Примадонн” К. Людвига, старую добрую пьесу о театре Р. Харвуда “Костюмер” под вызывающим удивление названием “Смерть дурака”. Но большинство названий говорит о серьезном подходе к репертуару. В прошлом сезоне был выпущен спектакль-фреска “Один день огромной страны” по рассказу А.И. Солженицына “Один день Ивана Денисовича” в постановке Александра Горбаня. В этом сезоне — два спектакля к 70-летию Победы: “А зори здесь тихие...” по повести Б. Васильева и “Василий Теркин” по поэме А. Твардовского. Спектакль по фронтовой повести Васильева имеет и второе, личное посвящение — памяти Василия Каленчука, участника войны, исполнителя роли Васкова в спектакле “А зори здесь тихие...” 1971 года. Память не молчит, традиции живут. Режиссер Рената Сотириади поставила реалистический спектакль с точной психологической разработкой характеров, что соответствует поэтике прозы Бориса Васильева и дает актерам творческую самостоятельность.

Сценограф Ирина Титоренко использовала условный прием. Он не нов, это фирменный знак известного театрального художника Эмиля Капелюша. Толстые канаты обозначают прифронтовой лес, болото, которое должен преодолеть маленький отряд Васкова, и выполняют еще несколько функций. Балетмейстер Дмитрий Мельников — соавтор режиссера и сценографа. Он придумал и отработал с актерами пластические мизансцены, создающие эффект правдоподобности, перехода болота или ускользания от вражеских пуль.

Повесть Васильева о пяти юных девушках и их командире широко известна. Спектакль играет столь эмоционально, что не приходит в голову сравнивать его с фильмом 1971 года Станислава Ростоцкого, новой экранизацией 2015 года Рената Давлетьярова или легендарным спектаклем Юрия Любимова на Таганке. Архангельские актеры играют свой спектакль. Режиссер внесла романтическую ноту в спек-

такль, придав объем характерам. Действие прерывается наплывами памяти довоенной жизни девушек. Запечатлены самые прекрасные, высокие мгновения их жизни: любовь, счастье, семья... Актеры, играющие в этих эпизодах, выразительны, внося теплые краски в суровый спектакль. Васков (Иван Морев), внешне грубоватый, стал настоящим отцом этой бесстрашной девичьей стайки, отдавшей свои жизни за Родину. Это не пафосные слова, но суть спектакля, эмоционально захватывавшего зрителей. Пять актрис — Мария Новикова, Мария Беднарчик, Кристина Ходарцевич, Нина Няникова, Наталья Овсянникова — прожили жизнь своих разных героинь, так непохожих на наших современниц, сумев их сделать близкими и понятными нашему смутному времени. Традиционно поставленный спектакль показал жизнестойкость психологического театра.

“Василия Теркина” мне пришлось смотреть на выезде, в огромном холодном зале. Актеры работали на огромной, еще более холодной сцене. Публика — школьники. Надо сказать, они оказались благодарными зрителями. Актеры героически выстояли. Не анализируя спектакль, показанный в варварских для творчества условиях, тем не менее должна отметить, что актеры не держат стиха Твардовского. То что, вероятно, спасает камерная сцена, на которой идет спектакль на стационаре, и аксессуары, задействованные в спектакле, на сцене-полигоне выявили недостатки: недостаточное мастерство молодых актеров, слабое владение стихом, значительные огрехи речи. Стоит задуматься о том, чтобы спектакль шел в подходящих условиях, иначе он умрет, не достигнув зрелости.

“Варшавская мелодия” Леонида Зорина на камерной сцене в режиссуре исполнителя роли Виктора Александра Дубинина (руководитель постановки художественный руководитель театра Андрей Тимошенко) в который раз доказала, что пьеса по-прежнему остается остроактуальной. Сегодня наблюдается тенденция что-то вставить в текст, изменить название, иногда переменить даже пол исполнителей. Спектакль Архангельского театра не избежал этих “новаций”. Он открывается известными стихами Александра Володина с крылатой, ставшей афоризмом строкой: “Стыдно быть несчастливим”. Володин — фронтовик. Герой Зорина тоже вернулся с войны, но идея пьесы в том, что советская идеология сделала героев пьесы несчастными потому, что они были гражданами разных, хотя и дружественных государств. И Геля, и Виктор состоялись в своих профессиях, но частная жизнь у них не сложилась, а это две равноправные составляю-

щие человеческого бытия. У персонажей “Варшавской мелодии” история вышла однобокой. Идеологические несоответствия ныне преодолены, но предательство, трусость, вялость души никуда не делись, это одна из тем пьесы, и обидно, что авторы спектакля прошли мимо нее, хотя актеры могли бы этим углубить основной конфликт пьесы. Геля (Нина Няникова) — тонкая, умная актриса. Она пленительно женственна, грациозна, изящна, артистична, обладает юмором. Виктор (Александр Дубинин) мужественен, ему веришь. Кажется, что в нем можно обрести опору. Сегодня эту роль играть труднее: зрители должны ощутить в нем бациллу *homo soveticus*, которая и приводит к драме. Хотелось бы, чтобы в спектакле были иные акценты.

В афише театра значится восемь детских спектаклей. Чудесная сказка Антония Погорельского “Черная курица, или Подземные жители” шла на выезде. Вздохи восхищения вырвался у маленьких зрителей, когда раздвинулся занавес и на сцене возникла сказочно волшебная декорация сценографа Андрея Тимошенко. Яркие, прозрачные краски, отличные костюмы создавали романтический колорит навсегда ушедшей эпохи. Однако незатейливая режиссура Анастаса Кичика, не заметившего метафоричности сказки, ее остроумного текста, очаровательной поэтичности, помешала актерам раскрыться по-настоящему.

В целом же в театре большой актерский потенциал, огромная работоспособность. При большом репертуаре и большой загруженности актеров постоянно делаются самостоятельные работы. Пример тому — “Варшавская мелодия”.

Сейчас театр работает над спектаклем “Последнее искушение Михайло Ломоносова”. Пьесу написала специально для театра московский драматург Анастасия Экарева. Ее детская пьеса “Садко” уже идет в театре. Будем ждать премьеры.

Хочется пожелать, чтобы на афише театра было больше названий современных пьес отечественных и зарубежных драматургов. Сегодня таких пьес немало. Зрители подготовлены. А театралы Архангельска, безусловно, примут и самые авангардные пьесы, и режиссуру.

Молодежный театр в Архангельске называют по имени его художественного руководителя — театр Панова, хотя театр не частный, а государственный. Маститый режиссер Виктор Панов прекрасно работает с молодыми актерами, режиссерами и зрителями. Театр размещается в особняке Рени-Шарвина, построенном в стиле модерн во второй половине XIX века и прекрасно реконструированном в 2007 году. Театр очень маленький, сцена не оборудована.

дована, но он магически притягивает театральностью своей атмосферы. Туда хочется ходить, сидеть в его уютных гостиных, встречаться с писателями, слушать стихи в исполнении актеров. Не беда, что иногда в гостиных приходится постоять. Дело того стоит. На некоторые спектакли записываются за три месяца. Репертуар театра тщательно продуман. Большое место отводится отечественной истории, здесь идет своеобразная историческая трилогия. Две пьесы написаны для театра Сергеем Коковкиным, третья — композиция по “Капитанской дочке” Пушкина. Основой сюжета пьесы “Страстотерпцы” С. Коковкина стала история императора Иоанна VI, Ивана Антоновича, “железной маски” государства Российского, некоторое время заточенного в Холмогорах. В основу второй пьесы положен исторический роман Юрия Германа “Россия молодая”. Из обширного романа взяты события, связанные с Архангельском, где Петр Первый построил крепость и начал многие преобразования, в частности связанные с кораблестроением. Спектакль в постановке Искандэра Сакаева идет всего час, но не производит впечатления дайджеста. Четко определен жанр: действие — игрище по мотивам романа Германа. Стремительный темп спектакля, повышенная эмоциональность, не переходящая в ходульность, создает романтическую атмосферу сложной, ломающей вековые устои петровской эпохи. Спектакль многофигурный, создающий коллективный портрет сподвижников Петра, его внутренних и внешних врагов. Но в центре не Петр, хотя он один из персонажей действия. Герои спектакля — капитан-командор Сильвестр Иевлев (Евгений Шкаев) и кормщик Иван Рябов (Евгений Новоселов). Оба актера создают яркие романтические характеры “птенцов гнезда Петрова”. Очень редко на наших сценах появляются мужественные характеры, и это один из таких примеров. Бесстрашные, превыше всего ставящие честь, отдающие себя до конца служению родине, эти персонажи — живой пример для подражания, что в наши дни редкость. Находясь весь спектакль в центре действия, оба актера органичны, не перегибают палку, хотя демонстрируют недюжинный темперамент. Надо отдать должное режиссеру и сценографу Софье Тюремной, прекрасно решившей пространство спектакля, “перевернув” зрительный зал и задействовав небольшой балкон, создав второй уровень, на котором большую часть спектакля находится Петр (Степан Полежаев). Этим подчеркивается главенствующее положение Петра, хотя он остается на втором плане. Внимание сосредоточено на прямых участниках событий. Вся труппа

работает с большой отдачей.

Сергей Женовач вернул зрителям вкус к прозе, создав особый литературный театр. У него нашлись последователи. Среди них постановщик “Капитанской дочки” Михаил Егоров. Он нашел интересный ход. Почти все персонажи представлены в молодости и старости, когда вспоминают важнейшие события своей жизни. Идея художественно плодотворна, но не всегда подтверждена актерски. Юный Петруша Гринев (Александр Селезнев) и умудренный опытом жизни Петр Андреевич (Илья Глушенко) не составляют единого ансамбля, хотя Илья Глушенко делает все возможное, давая “манки” молодому партнеру, который их не ловит, существуя сам по себе. А ведь рассказывается история его жизни. Яркий образ создает Иван Новоселов (Швабрин), затмевая героя. В этом отрицательном персонаже актер показывает не только его честолюбие и ущемленное самолюбие, но страдание из-за того, что он отвергнут Машей Мионовой. Швабрин с его полнотой эмоций оказывается глубже Гринева. Александру Селезневу необходимо погрузиться в психологию своего героя, показать сложность его характера.

Безусловная удача спектакля — Пугачев (Степан Полежаев). Пушкин писал “Капитанскую дочку” после “Истории пугачевского бунта”, хотя оба творения датируются 1833 годом. Пугачев в этой исторической повести — романтический образ, включенный в реалистическое повествование. Эту романтическую краску и вносит в спектакль Степан Полежаев. Марина Цветаева в эссе “Пушкин и Пугачев” страстно воскликнула: «Вожатый во мне рифмовал с “жар”, Пугачев — с “черт”». Это угадал Степан Полежаев. Сказка об орле и вóроне, рассказанная Пугачевым Гриневу, — зерно образа Пугачева.

Исторической повести Пушкина не соответствует определение жанра спектакля — “семейные небылицы”. Конечно, мемуары Гринева — художественный вымысел, но в нем точно отражены моменты пугачевского бунта, в котел которого и попал Гринев.

Вызывает чувство неловкости сценография и костюмы Татьяны Спасоломской. Покрытый золотой фольгой пол не соответствует ни Белогорской крепости, ни дому Гриневых и даже Царскосельскому парку, где Маша встречает государыню. Столики, за которыми сидят персонажи, наводят мысль на то, что все происходит в ресторане. Время от времени они берут салфетки, имитирующие письма, и тем сбивают зрителей с толку. Современные костюмы безвкусны, хотя идея понятна: пушкинский сюжет рассказывают наши современни-

ки. Спектакль надо доработать уже потому, что там есть прекрасные актерские работы.

В целом же эта сценическая трилогия о России — большой вклад театра в культурную жизнь города. Просветительство входит в задачи театра.

“Заводной апельсин” по Энтони Берджесу — спектакль, на который записываются за несколько месяцев. Откуда такой интерес к повести 1962 года, к тому же блистательно экранизированной в 1971 году Стенли Кубриком? Английский интеллектуал, лингвист, композитор, литературовед Берджес оказался не менее прозорливым, чем Джордж Оруэлл, написавший в 1948 году антиутопию “1984”. Берджес показал гибельную поступь нашей цивилизации. Созданные им картины, казавшиеся в момент выхода повести неправдоподобными, превратились в повседневность, более того, в норму поведения молодых незрелых умов. Берджес владел многими языками, включая русский. Он посетил Ленинград, встречался с молодежью и изобрел “надский язык” тинейджеров, один НАДцатилетних, две НАДцатилетних и так далее — смесь английских и русских слов. Полвека назад он казался оригинальной, остроумной выдумкой. Теперь его используют не только подростки. Словоотворчество писателя прочно вошло в русский и английский языки, стерев границу между прошедшими десятилетиями.

История юного правонарушителя Алекса, превратившегося в тюрьме в № 6655321, драматична. В Алексее развито чувство прекрасного, которое он отбросил, протестуя против уродливого мира. Тоталитарная педагогика и медицина насильственно убивают в нем личность, стремясь превратить его в законопослушного робота, “заводной апельсин”. Возвращение к своему “я” дается герою ценой страданий.

Во все эти события с головой погрузились артисты Молодежного театра во главе с петербургским режиссером Искандэром Сакаевым. Сценограф Елена Сафонова изобретательно расширила сценическое пространство, выдвинув подиум в зал, хотя колени зрителей первого ряда упираются в его стенки. Актеры работают что называется на пяточке” с колоссальной отдачей. Все направлено на основную идею спектакля, выразителем которой является обаятельный преступник Алекс (Антон Чистяков). Противопоставив личное насилие насилию большого мира, государства, он оправдывает свои преступления тем, что он “кость в горле истеблишмента”. Искренность, юмор, владение гротеском сглаживают взрывы жесткости. В тексте цитируется “некий фило-

соф”: “Человек убивает то, что любит”. Это строка из “Баллады Рэдингской тюрьмы” Оскара Уайльда: “Yet each man kills the thing he loves”. Конечно, ни автор повести, ни спектакль не уравнивают героя с эстетом и страдальцем Уайльдом, но этим подчеркивается эстетизм Алекса с его тонким пониманием и любовью к музыке. Попав в тюрьму, превратившись в семизначный номер, он соглашается на перевоспитание. Его “убивают” самым дорогим в его жизни — музыкой, заставляя смотреть на зверства нацистов в концлагерях под великую музыку, в том числе под его любимейшую Девятую симфонию Бетховена, “Людвига Ван”, как любовно-фамильярно называет его Алекс. Хоральная часть симфонии на слова “Оды к радости” Шиллера — главная музыкальная тема спектакля. Оглушенный медицинско-педагогическим экспериментом, по выходе из тюрьмы он теряется в чуждом и жестоким мире. Но ценой усилий он возвращается к себе и “Людвигу Ван”.

Актеры по крайней мере двух поколений представляют слаженный ансамбль, четко выполняя сверхзадачу спектакля. Приходится играть по нескольким ролям, иногда противоположных по характеру. Евгений Шкаев предстает Писателем, будущим автором “Заводного апельсина”, тюремным Священником и даже Обдолбанным типом. Два первых характера — ключевые. Вечно пьяненький неврастеничный Священник, толкающий казенные проповеди, искренне переживает за своих пропащих подопечных. Актер потрясающе открыт, в нем прорывается что-то от персонажей Достоевского. Это он цитирует Уайльда, понимая суть, если угодно, душу Алекса.

Актеры, вышедшие из молодежной группы, великолепно вписались в яркий молодежный спектакль. Это Наталья Малевинская в роли нелепой, задавленной убогой жизнью матери героя и гротескной старухи в баре; Яна Панова — эксцентричная богатая старуха с кошками и министерша-карьеристка; колоритный, временами нарочито карикатурный Илья Глушченко, играющий четыре роли. Спектакль рождает у зрителей живой отклик, будит мысль.

Архангельский театр кукол и его художественный руководитель Дмитрий Лохов известны в России и за рубежом. Театр — участник Авиньонского фестиваля, дважды лауреат премии “Золотая маска” — вносит в театральную атмосферу города свои краски, но это другая история.

В университетском городе Архангельске с его великолепными музеями театр играет большую роль, свидетельствуя о том, что в нем живут не обыватели, но интеллигентные люди.

Тенденции

Полина Богданова

Постдраматический театр

Постдраматический театр, пожалуй, одно из наиболее популярных понятий, обсуждаемых в среде режиссеров, критиков в последние годы. Популяризации этого понятия и стоявших за ним идей послужил перевод книги немецкого театроведа Х.-Т. Лемана, которая так и называется “Постдраматический театр” (перевод Н. Исаевой)¹.

Критик П. Руднев называет ее “самой важной книгой современности”. И поясняет: “Действительно, можно сказать, что появление этой книги в театральной среде и развернувшаяся дискуссия вокруг нее — важнейшее событие в мире театра последнего времени. Чтобы понять, какими эстетическими и социальными проблемами, внутренними противоречиями озабочено сегодня театральное сообщество, нужно эту книгу прочитать”².

Еще одна заметка, анонсирующая книгу, утверждает: «Книга Ханса-Тиса Лемана “Постдраматический театр” — ключевой театроведческий труд рубежа XX—XXI веков, в Европе именуемый не иначе как “Новый Завет современной сцены”»³.

Однако высказывались и противоположные мнения. Так, Мария Неклюдова, автор журнала “Новое литературное обозрение”, писала: “Леман не разрабатывает собственный понятийный инструментарий, в основном оперируя чужими терминами. <...> “Постдраматический театр” видится <...> концептуальной чехардой <...> концепция Лемана становится объектом заслуженной критики со стороны историков театра, которые видят в “постдраматичности” эстетическую и социальную практику, всегда существовавшую бок о бок с драматическим театром и в чем-то ему предшествующую. Эти возражения показывают, что Леману не удалось достичь главной цели: концептуализировать и

историзировать те процессы, которые происходили в европейском театре начиная с 1970-х”⁴.

Однако как бы там ни было, но идеи постдраматического театра стали своего рода знаменем режиссуры нового поколения, а именно поколения post, которое увидело в них большой потенциал для дальнейшего развития театра. Поэтому необходимо обратиться к самой книге и попытаться вычлени из этого текста некоторые знаковые идеи. Стоит перед этим только заметить, что сам Х.-Т. Леман относит начало постдраматического театра к 1970-м годам, что нам важно для дальнейших рассуждений.

Основная идея Лемана заключается в том, что “театр эмансипировался от литературы, от текста пьесы: театральный дискурс <...> продолжает освобождаться от чисто литературного дискурса”⁵; «исчезают “принципы нарративности и фигуративности”, равно как и порядок “фабулы”»⁶. И еще: «Процесс распада драмы на уровне текста соответствует наблюдающемуся общему развитию в сторону театра, который вообще больше не основан на “драме”»⁷. Леман определяет «театр за пределами драмы как “сценическую поэзию”»⁸.

Далее: “Вместо драматургии, которая управляется текстом, мы часто обнаруживаем тут визуальную драматургию, которая, по всей видимости, достигла абсолютного преобладания”, визуальная драматургия “не

¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign. 2013.

² Руднев П. “Постдраматический театр” Ханса-Тиса Лемана. // [электронный ресурс] /<http://postnauka.ru/books/34477/> (j7/10/2015)

³ <http://www.colta.ru/articles/theatre/569> (02.09.15)

⁴ Мария Неклюдова. Существует ли постдраматический театр? // [электронный ресурс] / <http://www.nlobooks.ru/node/1017> (02/01/2016)

⁵ Леман Х.-Т. Указ. соч. С.27.

⁶ Там же. С. 30.

⁷ Там же. С. 49.

⁸ Там же. С. 136.

подчинена тексту, а потому может свободно развиваться в соответствии с собственной логикой”; “постепенно складывается театр сценографии”¹. «Сценография же, если уж говорить о театре сложной визуальности, предъявляет себя созерцающему взгляду как некий текст, сценическое стихотворение, в котором человеческое тело становится метафорой, а поток его движения в некотором сложном метафорическом смысле становится надписью, “письмом”, а вовсе не “танцем”»².

Продолжая рассуждать, Леман пишет, что «свержение с престола» языковых знаков» означает “депсихологизацию”³.

Еще одна особенность постдраматического театра, ее Леман определяет как “пугающую телесность”: “Тело становится центром внимания во всем своем физическом аспекте и жестикюляции, а не просто как носитель некоторого смысла”⁴.

Немецкий режиссер, практик постдраматического театра Хайнер Гёббельс в своем рассуждении об эстетике постдраматического театра, называемой им “эстетикой отсутствия”, употребляет выражение “перформативный театр” и пишет, что “отсутствие” может проявляться в разных формах, например “в форме отсутствия драматического действия”⁵. Об отсутствии действия как основной категории драмы пишет и Леман. И это, пожалуй, главное основание, от которого нужно отталкиваться при разговоре о постдраматическом театре.

Действие в драме является той самой твердой основой, которая создает и держит структуру драмы. Мы хорошо знаем из теории драмы, что действие может быть внешним и внутренним. Крайнее выражение внешнего действия — американские action, где все движение действия происходит по поверхности самой фабулы. Внутреннее действие пролегает под текстом и фабулой. Переворот, совершенный “новой драмой” рубежа XIX и XX веков, в частности в драматургии Чехова, значительно усилил внутреннее действие и погрузил его глубоко под текст. С

этого момента и началось *разрушение* классической драмы. Ведь не случайно “Чайку” называли еретической пьесой. Действие, которому Чехов дал емкое определение в формуле “люди обедают, только обедают, а в это время разрушаются их судьбы”, теперь вовсе не сводилось к поверхностной фабуле, нарративу, истории, а стало залегать глубоко во внутренних слоях.

Традиция Чехова в русской драматургии всплыла на поверхность в странных пьесах Людмилы Петрушевской 1970-х годов. Дело было не только в обыгрывании чеховского названия “Три сестры” в “Трех девушках в голубом” и, в соответствии с этим, в перекличке смыслов. А в том, что и у Петрушевской действие залегало глубоко внутри и, как отмечал режиссер А. Васильев, было “почти неуловимо”. Это замечание он отнес также и к пьесе В. Славкина “Взрослая дочь молодого человека”, которую поставил в 1978 году. А. Васильев тогда объединил этих авторов в направление “новой волны” и дал некоторые теоретические объяснения “странной” и нетрадиционной драматургии⁶. Кстати, его рассуждения о герое пьес “новой волны”, о том, что такого героя характеризует слой, в котором он живет; что у такого героя отсутствует “ход на длинную дистанцию”, направление его движения все время меняется, у него в жизни и в каждый отдельный момент времени “много векторов, много направлений”; в его жизни большую роль “играет случай” — все это тоже признаки постдраматизма. Ибо единое сквозное действие разрывается и размыкается. А если обрисовать стоящий за этим человеческий тип, то это будет тип, утративший былую цельность и четкость целеполагания, он движется по жизни не ведомый собственной сознательно поставленной целью (как это было у героев В. Розова, к примеру), а идет туда, куда его поведет эта самая жизнь или случай; он герой потока действительности, плывущий по ее течению⁷.

“Взрослая дочь молодого человека” была первым спектаклем, в котором А. Васильев отказывался от традиционно понимаемого

¹ Там же. С. 151.

² Там же. С. 152.

³ Там же. С. 153.

⁴ Леман Х.-Т. Указ соч. С. 154.

⁵ Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. М.: 2015. С. 18.

⁶ Васильев А. Разомкнутое пространство действительности. // Искусство кино. 1981, № 4. С. 143—144.

⁷ Там же.

действия, поставив знаменитую сцену застолья, которая длилась сорок минут в ритмах реального жизненного времени и в ней почти не ощущалось действие. В следующем спектакле по пьесе В. Славкина “Серсо” он захотел на какой-то момент вообще отказаться от действия, решив включить в спектакль второй акт, который должен был быть целиком построенным на танцах, которые танцуют герои, приехав в загородный дом на уикенд. Танцы в стиле буги-вуги, должны строиться на касаниях, притяжениях и отталкиваниях человеческих тел, и действие могло быть похожем на всплески воды или на рябь на поверхности моря. Эти причудливые колебания поверхности могли отражать зыбкость и неясность отношений героев между собой и подспудное желание сближения. Но А. Васильев, как он признавался впоследствии¹, “струсил” и отказался от этого акта. И признавался также, что спектакль, который по замыслу должен был иметь разомкнутую, свободную четырехчастную композицию, не состоялся в этом качестве (в окончательном варианте “Серсо” было только три акта). А во всех этих манипуляциях с действием, с его рассредоточением или вовсе исчезновением тоже крылись приметы того театра, который сегодня называют постдраматическим. Кстати сказать, Х.-Т. Леман и относит А. Васильева к постдраматическому театру.

Режиссеру постдраматического театра важна ассоциативность мышления, свобода в соединении различных искусств — изобразительного, музыкального, часто кинематографического и собственно театрального.

Но ассоциативность, к примеру, “Русского романса” Д. Волкострелова, одного из наших последних представителей постдраматического театра, на школьном уровне, и что бы режиссер ни говорил о своеобразии жанра классического романса, о желании вновь почувствовать его красоту и самобытность², но это эмоционально бедный театр.

Из поколения post к постдраматическому театру можно отнести также Д. Крымова с его театром сценографа. Но Д. Крымова всегда подводили исполнители, с которыми он не умел работать, так как был дилетантом в режиссуре. Кроме того, его спектакли отли-

чает упрощенность содержания, облегченность смыслов, вторичность.

К постдраматическому театру можно отнести отчасти и К. Богомолова, хотя в некоторых своих спектаклях, к примеру в “Чайке”, он демонстрирует мастерское владение действием, нарративом, а в других, как “Мой папа — Агамемнон”, напротив, показывает образец бездейственного, бессобытийного театра. Но в целом он осуществляет акт депсихологизации в своих спектаклях. А в самых последних работах — в “Юбилее ювелира” обыгрывает уже известные, исчерпавшие себя приемы визуализации, в “Мушкетерах” представляет замысловатое зрелище, которое могут воспринять только его преданные фанаты.

Н. Рощин, пожалуй, один из немногих самобытных и самостоятельных художников в этом поколении, его спектакль “Крюоте” — экзотический протест против мертвенности современного искусства, выраженный в достаточно необычных формах. Н. Рощин наиболее перспективный, на наш взгляд, режиссер-экспериментатор, хотя и довольно камерного звучания, что, впрочем, характерно для этого поколения; эти режиссеры далеки от “больших стилей”. Кроме того, он выпускает спектакли крайне редко. Хотя “Крюоте” по своим приемам, думаю, невольно, напоминает очень интересный спектакль Х. Гёббельса “Эраритжаритжаке”, где в свободном сочетании присутствуют поэзия, музыка, кино и все вместе представляет тот увлекательный ассоциативный монтаж, который так захватывает зрителя. Такое раскованное, не сдерживаемое никакими канонами и жесткими методологическими принципами театральное “письмо” действительно требует режиссеров большого личного масштаба. В смелости и масштабности звучания спектакль Н. Рощина, конечно, проигрывает. Что не исключает возможности дальнейшего развития режиссера.

Спектакли Б. Юхананова, несмотря на всю их затейливость, а может, именно благодаря ей, слишком претенциозны, и наличие как будто богатой фантазии его многофигурных и многопредметных инсталляций “Синей птицы”, “Стойкого принца” по существу

¹ См.: *Васильев А.* Продолжение. // *Богданова П.* Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: НЛЮ. 2007.

² См. *Волкострелов Д.* С романсом современному человеку сложно коммуницировать. // Театрал [электронный ресурс] / <http://www.teatral-online.ru/news/12960/> (13.01. 2016)

скучны и малоинтересны.

Поколение *post* в целом представляет весьма спорные попытки создать театр, который должен соответствовать новым законам восприятия. О чем это говорит?

В XXI веке русский театр догнал европейский, об этом не раз заявляли режиссеры поколения *post*, понимая, что их поиски идут в русле новой постдраматической эстетики. Однако следует учесть одно немаловажное обстоятельство. Те западные режиссеры постдраматического театра, которых мы знаем — Х. Гёббельс, Б. Уилсон, К. Морталлер и др., относятся к тому же поколению, что и наши семидесятники, в частности тот же А. Васильев. И это все крупные художественные личности. Работать в сложной “разомкнутой композиции” (выражение А. Васильева), в “эстетике отсутствия”, утверждающей себя в отказе от драмы и драматического действия, в создании свободных ассоциативных построений с отсутствующим центром, в опытах в области сновидческой, иррациональной образности, в формах “спектакля-стихотворения” и пр., смогли только эти серьезные масштабно и нетрафаретно мыслящие художники.

Представители нашего поколения *post*, к сожалению, этим масштабом не обладают. Режиссура мельчает от поколения к поколению. Это справедливо как для семидесятников, которые в личностном плане уступают шестидесятникам, так и для поколения *post*, которое в личностном плане значительно уступает поколению А. Васильева. Как это ни удивительно, но практика показывает, что в режиссуре (очевидно, не только в ней) прослеживается регресс от периода к периоду.

Наша режиссура гордится, что в первые десятилетия XXI века русский театр пришел к сближению с западным. Но на самом Западе постдраматический театр существует с 1970-х годов, то есть уже три-четыре десятилетия. Думается, что в XXI веке и на самом Западе постдраматический театр уже находится в фазе спада, поколения режиссеров, идущие вслед крупным личностям уровня Гёббельса и Уилсона, тоже оказываются фи-

гурами более скромными. Об этом говорит рядовая западная продукция, которая попадает на наши фестивали.

А в целом постдраматический театр — явление кризисное (что не исключает возможности высоких художественных достижений, появившихся на Западе), явление конца некой парадигмы, которая определялась рождением, развитием и смертью драматического театра и драмы как его ведущей составляющей. Новая “новая драма” рубежа XX и XXI столетий тоже предвестник этого конца. П. Пряжко, самый одаренный драматург на общем довольно среднем фоне новой “новой драмы”, пришел к порогу смерти самого драматического жанра. Он тоже, как бы наследуя традиции “новой волны” 1970-х, изображает в своей пьесе героев из потока действительности, плывущих по ее течению. Теперь эта действительность безлика, предельно стандартизирована и представлена в образе вещевого рынка, торгующего ширпотребом. Герои практически полностью утратили личностные индивидуальные свойства и превратились в существа, у которых нет иных потребностей и удовольствий, кроме естественных потребностей человеческого организма — в сексе и насыщении. Характерно то, что они субъективно ощущают себя счастливыми: их жизнь удалась!

Смерть драмы и драматического театра — не просто смерть драматического действия, вербального высказывания. Это смерть целой парадигмы, которая началась в эпоху Просвещения. Ибо драма как средний жанр — детище именно этой эпохи. Процессы, которые стоят за смертью драмы, имеют глобальный характер и касаются судьбы всей европейской цивилизации.

Вместе со смертью драмы умирает и европейский человек, который традиционно обладал волевой активностью, способностью творить свою судьбу и изменять реальность в соответствии со своими намерениями. Разрушение классических ценностей привело к тому, что “человек изгладился, как лицо, нарисованное на прибрежном песке”¹. Вот итог, к которому подошел и западный, и русский театр в XXI веке.

¹ Фуко М. Слова и вещи СПб.: 1994. С. 404.

Заметки драматурга

Валентин Красногоров

Парадокс об актере

1. Что такое хороший актер? Какую игру считать хорошей? Какую роль удачной? Есть ли какие-то точные, объективные критерии для оценки игры или невозможно идти дальше субъективных впечатлений, лирических разговоров о неповторимой гениальности того или иного актера или, напротив, гневной реакции на его бездарность? Создается ли репутация актера везением и рекламой или его талант неизбежно будет оценен по достоинству (или развенчан) критикой и публикой? Почему, согласно римской пословице, “когда двое делают одно и то же, получается не одно и то же”? Почему игра одного артиста нас восхищает, а игра другого в том же спектакле, в той же роли, при том же режиссере разочаровывает? На уровне интуиции нам кажется, что мы понимаем, кто хорош или лучше среднего уровня, но объяснить и доказать это очень трудно. Итак, что такое хороший актер? Попробуем же если не найти ответ на этот вопрос, то хотя бы задуматься над ним.

2. Понятие “хороший (или плохой) актер” может существовать только при наличии другого полюса — публики, которая, в конечном счете, только и дает оценку. Актера в вакууме, без зрителя не существует. Зрители имеют разные вкусы, разный уровень образования, разный возраст. Однако эпоха, общество и страна формируют некий общий эталон, некоторое общее представление о том, что такое хороший актер и хорошая игра. Когда-то аффектация, надрыв и декламация создавали трагическому актеру славу, сейчас бы он показался невыносимым. Зрителям “Комеди Франсез” не понравился бы нынешний “шепталый реализм” и vice versa. Традиционный индийский театр, Кабуки, Пекинская опера имеют свои эталоны актерского искусства, к европейскому театру неприменимые. Все это надо обдумать и принять во внимание. Однако популярность не должна служить мерилем качества актера. Популярность создается везением, рекламой, телевидением, случаем. Она может свалиться на гения, но и на бездарность.

3. Как создается роль, характер? В конечном итоге, роль создается телом, мимикой и голосом. Это инструменты, которыми хороший актер должен владеть в совершенстве. У него должны быть достаточные данные, полученные от природы или путем профессиональной подготовки: звучный голос, ясная и четкая дикция, умение двигаться и владеть своим телом, привлекательная или характерная внешность. Это если не необходимое, то желательное условие. Желательное, но, разумеется, недостаточное. Что же нужно еще?

4. Одним из непеременных свойств талантливого актера считается его способность к подражанию, к перевоплощению. Когда еще в школе ученик передразнивает голос и походку учителя, ребята, покатываясь со смеху, говорят: “Ну ты настоящий артист!” Вообще, способность перевоплощаться, изображать другого, а не себя, и есть сущность актерской игры. Кажется, все просто и главный критерий артистического таланта найден: кто очень похоже изображает другого, тот талантлив, а кто не очень — тот менее талантлив.

5. Однако что значит “похоже” и, главное, кто этот “другой”? Можно, конечно, сказать, что артист гениально и очень похоже воплотил образ Ленина или Суворова, но кто из нас их видел и с ними разговаривал? А если даже сто или двести человек их видели и помнят, то имеет ли это значение для остальных миллионов зрителей? И важна ли тут “похожесть” или требуется еще что-то другое?

6. Однако допустим, что благодаря сохранившимся описаниям и портретам некоторые из нас, старательно изучавшие то и другое, знают, как выглядели, ходили, говорили и действовали Чапаев, Наполеон и даже Петр Первый и Юлий Цезарь. Беда в том, что актеры в подавляющем большинстве случаев изображают несуществующих и никогда не существовавших персонажей. Что, например, если актер играет Гамлета? На кого он должен быть похож? На “истинного” Гамлета? А что такое “истинный” Гамлет? Можно возразить, что такой вопрос бессмыслен, ибо Гамлет как таковой не существовал и является лишь выдуманным персонажем. Однако мы читывали Шекспира, ходили в кино и даже иногда бывали в театрах и имеем какое-то свое представление о Гамлете. Можно даже сказать, что мы создали его образ по

своему разумению или под впечатлением виденного фильма или спектакля. И мы ожидаем от актера, чтобы он создал образ такого Гамлета, который живет в нашем воображении. Тогда “похожесть” этого образа и будет, возможно, для нас критерием талантливости актера в этой роли.

7. Таким образом, понятие “похожести” остается важным в оценке актерской игры. Но оно приобретает новый смысл. Представление о персонаже у каждого зрителя может быть разным. Задача актера заключается в том, чтобы в поединке со зрителем убедить его, что созданный им образ и есть “тот самый”, “настоящий” Гамлет, открыть зрителю нечто новое в нем, заставить его вытеснить образы прежних Гамлетов или, по крайней мере, изменить свое представление о нем.

8. Но все сказанное пока несколько не проясняет проблемы. Ведь актерам в большинстве случаев приходится играть персонажей, дотоле совершенно неведомых зрителю, когда о никакой “похожести” не может быть и речи. На кого должен быть похож актер, исполняющий в современной пьесе роль инженера Иванова? Или актриса, играющая какую-нибудь Нэнси из бродвейской драмы? Мы понятия не имеем об этих героях, у нас нет никакого заранее сложившегося представления о них. Сопоставлять в этом случае образы, созданные актерами, с конкретными людьми, знакомыми нам в жизни или сотворенными нашим воображением, невозможно. Игра артиста есть трактовка характера, созданного драматургом. Но зритель в большинстве своем не читал или не помнит пьесы. Актер своими действиями на сцене или на экране создает некий новый для нас персонаж, а мы должны судить, хорошо ли он это сделал или нет, хотя этот персонаж нам незнаком и не мог быть знаком и сопоставлять его не с кем. Но если даже пьеса знакома зрителю, то характера, созданного драматургом, тоже, строго говоря, не существует, а есть представление о нем, которое создал себе каждый читатель и которое он считает правильным. Многообразие же трактовок безгранично. Поэтому критерий “похожести” можно использовать лишь с большой натяжкой. А ведь есть еще пьесы и символические, и мистические, и абсурдные, актерам приходится изображать таких персонажей, как Смерть, Оно или даже метерлинковское Блаженство Бродить По Утренней Росе Босиком. Вот тут-то и снова упрямо возникает этот почти неразрешимый вопрос: что такое талантливо сыгранная роль?

9. Но даже если предположить, что уровень актера определяется степенью похожести его персонажа на образы каких-то людей, проблема никак не решается. Что есть реальный образ, характер? Жизнь — это тоже игра. Человек никогда не бывает “самим собой”, потому что абсолютного “самого себя” не существует. Каждый день, каждый час и каждый миг он попеременно и одновременно выступает как муж, отец, сын (мать, жена, дочь), друг, любовник, начальник, подчиненный, инженер, футбольный болельщик, прохожий на улице, пассажир автобуса, водитель, пациент, грибник... Сегодня он здоров, завтра болен, сейчас весел, спустя час мрачен. Артист должен выбрать из этих ролевых функций и эмоциональных состояний только те, которые необходимы для создания его собственной роли (разумеется, опираясь на драматурга). Найти готовые рецепты и определения очень трудно.

10. Популярность современного актера (и тем более актрисы) все чаще зиждется не на способности к подражанию, а на его обаянии, привлекательности, в том числе и сексуальной. Такие актеры и не стремятся подражать, изображать “другого”, они из роли в роль изображают самих себя. Переход от подражания, от перевоплощения к самовыражению совершился, вероятно, примерно в 1960—70-е годы. Актеры перестали густо гримироваться, носить парики, стремиться быть неузнаваемыми, непохожими на себя. Однако этот путь привел не только к достижениям, но и к потерям. Кроме того, отсутствие маскировки под “другого” не препятствует подражанию. Хороший актер должен, оставаясь собой, играть “другого”. Если же актер вообще везде и всегда остается только самим собой, он может быть интересен только в своем амплуа. Например, постарел он — и нет актера. Осталась память о красивых усах и горящем взгляде. И, разумеется, самовыражение хорошо тогда, когда есть что выражать, т.е. ярко выраженная индивидуальность.

11. Как сказано в “Фаусте”: “когда нет понятия, появляется слово”. Эта формула позволяет предложить ответ на мучающий нас вопрос: талантливый актер — это тот, который создает “интересный и значительный образ” (неважно, похож он на что-нибудь и кого-нибудь или нет). Слов нет, это верно, но и тут возникают сомнения. А что если актеру поручена роль как раз мелкого и ничтожного человека? Какого-нибудь Бобчинского или Добчинского? И что такое интересный и что такое “значительный”? Чтобы устранить эти сомнения,

возникает другая формула, в которой требование похожести как будто совсем исчезает. Талантливый актер — это тот, который играет убедительно. Но это тавтология. Актер, которому Станиславский кричит: “Верю!”, действительно талантлив. Но объяснение “талантливый актер — это актер, который играет убедительно”, настолько же полезно, как определение “талантливый актер — это актер, который играет талантливо”. Надо еще ответить, как достигается убедительность и в чем и чем нас надо убедить.

12. Отношение режиссуры к актерскому таланту. Конечно, роль режиссера, особенно в наше время, огромна. Однако нынешняя чрезмерная зависимость артиста от режиссера говорит о падении актерского искусства и потере актером собственного творческого начала. Роль в театре вообще теперь создается в значительной мере коллективно. Несомненно, велико значение художника по костюмам (такой художник, как Акимов, одним эскизом создавал роль). Важны, конечно, сценограф и художник по свету, и звукорежиссер, и партнеры по сцене. Все, кроме разве драматурга: ведь теперь в сознании критиков *его роль в создании роли не играет роли*.

13. Однако хотят это признавать или нет, характер в драме задается в основном драматургом. Цели, желания, надежды, опасения, слова и поступки персонажа создают его образ. Но на сцене этот образ воплощается живым актером. Именно он произносит слова, именно он движется и жестикулирует, именно из его глаз льются слезы, именно он совершает поступки, именно его самого, а не текст драматурга видит зритель. И вот тут появляется возможность нащупать ключ к пониманию того, что такое хороший актер. Мы снова можем вернуться к критериям похожести, убедительности, узнаваемости, но будем применять эти слова не к характерам в целом, а к элементам, из которых строится этот характер. Например, образ Офелии складывается из ее застенчивости, нежности, ранимости, недоумения, отчаяния, безумия. И если актриса сумеет достоверно, узнаваемо, “похоже” — так, что мы скажем “верю” — изобразить эти элементы характера и поведения в их сочетании и нужном соотношении, она создаст убедительный образ (неважно, знаем мы, кто такая Офелия, или нет). То есть в конечном итоге “похожесть” может служить критерием качества актера и меры его таланта. Чем богаче палитра роли, чем необычнее персонаж, тем труднее сыграть оттенки и сочетания этих эмоций и действий. Актера, который способен достоверно и убедительно показывать радость, страх, отчаяние, веселье, развязность, робость, льстивость, нетерпение, гнев и т.д., может создать узнаваемый и достоверный цельный образ, и мы назовем его хорошим артистом. И не эмоции “вообще”, а конкретные чувства конкретного героя в конкретных обстоятельствах.

14. Однако одной этой похожести в изображении эмоций, поведения и поступков еще недостаточно, чтобы признать актера талантливым. Узнаваемым быть надо, но при этом надо быть еще и неожиданным. Узнаваемые способы поведения для похожего изображения эмоций необходимы, но они превращаются в штампы, если не несут на себе отпечатка индивидуальности артиста и индивидуальности изображаемого персонажа. Необходимый элемент таланта — способность удивлять, быть неожиданным, открывать нам что-то новое, что нам самим не пришло бы в голову, чего мы не знали, не видели, о чем не догадывались и чего бы не сделали сами, если бы исполняли эту роль. “Чем будем удивлять?” — спрашивал Мейерхольд. Однако стремление удивлять (и тем более эпатировать) не должно быть самоцелью (это обычно приводит к печальным результатам). Способность удивлять должно быть органическим свойством артиста. Видимо, это соединение в игре похожести и неповторимости, узнаваемости и неожиданности и является признаком талантливости актера.

15. Актер может играть всегда талантливо, иногда талантливо или же талантливо лишь в определенных ролях, спектаклях и амплуа. К тому же многое зависит не от самого актера, а от исходного литературного материала, его трактовки, партнеров, публики и т.д. Ведь причиной актерской неудачи могут быть плохой текст, или чуждый ему образ, или режиссер, чьи установки он выполнял, и т.д. Ведь мы пытаемся понять, что такое вообще талантливая игра. А присуща ли она конкретному актеру всегда и везде, это другой вопрос, и в принципе не столь важный. Сейчас не об этом речь. Важнее понять и определить в целом, что такое “хорошо” и что такое “плохо”, что такое вообще талантливая игра. Неужели нет иного выхода, как ограничиться банальным “о вкусах не спорят”? Возможно ли решить эту проблему? Ведь это небольшое эссе не имеет целью изречь непреложную истину. Оно скорее является приглашением искать эту истину вместе.

История. Библиография

Виолетта Гудкова

“Идут совсем другие...”

Представляем читателям две пьесы, объединенные сквозной темой: они рассказывают об умонастроениях российской интеллигенции на рубеже 1920—30-х годов, ее проблемах и сложностях, неустойчивом, “качающемся” общественном статусе. В обеих пьесах речь идет о профессуре.

Конец 1920-х — время антиинтеллигентской направленности эпохи, когда не только “неправильное” происхождение, но и “чрезмерная” образованность чаще мешала, нежели способствовала поступлению на службу, не говоря уже о карьерном росте. Место компетентного профессионала все чаще занимают выдвиненцы, люди “от сохи” и “от станка”. Но искренняя лояльность и бурная энергия неграмотного специалиста далеко не всегда приносили нужный эффект. И тогда на помощь приходила демагогия, рождались политические ярлыки, — появлялось так называемое “спешество”, явление, при котором молодые карьеристы с партийными билетами, отбрасывая в сторону “буржуазных специалистов”, стремительно взлетали на руководящие должности, губя при этом дело. Брак на заводах и фабриках, аварии на шахтах и стройках будут приписаны злодеям, организующим диверсии. Одним из первых пройдет Шахтинский процесс, за ним возникнет так называемое “дело Промпартии”. Обвиняемыми, осужденными на том и другом были прежде всего инженеры.

Пьесы пишутся почти одна за другой — “Интеллигентны” Ивана Пименова в 1926/27 годах, “Нейтралитет” Алексея Зиновьева, скорее всего, в 1930-м, но за короткое время, разделяющее их, общественно-историческая ситуация в России резко переламяется.

В первой — частная жизнь, семейные разговоры, мучительные личные проблемы взрослых людей. Во второй — государственная публичная идеология, политические ярлыки и общее собрание как единственно возможный способ выяснить отношения и утвердиться в правоте. Ключевые герои — из молодых: они лучше учителей видят перспективы.

В “Интеллигентках” рассказывается о семье Спелицыных и ее моральных сложностях: в молодости жена профессора имела неосторожность полюбить другого и родила ребенка от него, а не от мужа, о чем тот не знает. Но явные следы рутинных мелодраматических хо-

дов исчезают в развитии сюжета: события двадцатилетней давности могут стать причиной бед в настоящем, жена профессора находит в себе силы сказать правду, а профессор не способен отказаться ни от любви к жене, ни к воспитанной им девушке. Это в самом деле интеллигентны, с чувством собственного достоинства и устойчивым представлением о должном.

Пименов еще пишет добродушно-лояльных профессоров, готовых работать на благо новой России и понимающих, что эмиграция не стала бы для них верным исходом. И хотя герои этого типа видят демагогию и насилие власти, протестуют против них, все же не теряют надежд на то, что жизнь вот-вот начнет меняться к лучшему. Если в “Интеллигентках” профессору позволено и работать, и высказываться о том, что такое “буржуй”, и о том, как нехорошо жить в эмиграции (хотя с уехавшими во Францию знакомыми он свободно и открыто переписывается), то в “Нейтралитете” само название возникает, скорее, из лексикона дипломатических, не бытовых отношений, а профессуру и специалистов-инженеров судят уже как безусловных врагов, припоминая им прежние политические симпатии и вынуждая либо немедленно заявить о приверженности к коммунистическим идеям, либо...

В “Нейтралитете” на первый план выходит политика: речь идет о профессуре вузовской, окруженной молодежью и влияющей на нее. Авторитетный и знающий профессор Барсов вырастил талантливого студента Лялина. Но беда в том, что Барсов аполитичен и, по собственному признанию, “не любит рабфаковцев”, а Лялин не видит, какая кровопролитная драка за умы идет вокруг.

Любопытна характеристика, которую ему дает партийка Быстрянская:

“Лялин вышел из рабочей семьи, сам работал мальчишкой на заводе. По всем данным — хорошо, но в нем есть что-то (*подума-*

ла), а вот что — черт его знает!.. интеллигентщина эта... Как бы выразиться... заучился, что ль... Ну, одним словом, нюхом его не чувствую”.

Партийный нюх — новое (седьмое?) чувство, и им может похвастаться не каждый. Между тем открытие студента имеет важное оборонное значение: это специальный состав, который защищает от отравляющих газов. Поэтому научное руководство должно быть передано от идеологически сомнительного Барсова к менее компетентному, но зато коммунистически настроенному профессору Талызину. Окончательное (“верное”) решение Лялину помогает принять финал, расставляющий все точки над *i*. В результате подстроенной вредителем аварии на испытании Лялин прозревает: драка в самом деле идет, невидимые баррикады существуют, и заниматься “чистой наукой” в России ни у кого не получится. Профессора и инженеры наглядно для зрителя размежевываются: в ремарке сцена делится на два лагеря, и основная часть “идет налево”, присоединяясь к идеологически безупречному большинству.

В “Интеллигентах” немало литературных реминисценций, цитат и апелляций к общему кругу чтения, обязательному для образованного слоя. Пушкин, Жуковский, Гоголь, Толстой, Гончаров, Герцен, Михайловский, Салтыков-Щедрин, Спиноза, Мольер, греческие глаголы и Ницше, опера Вагнера и Евангелие от Матфея — естественные проявления кругозора и склонностей беседующих, которым не нужно объяснять, что за слово, реплику либо фамилию они только что упомянули в разговоре. (Отрицательная же героиня апеллирует к модному писателю Кнуту Гамсуну, но не может правильно произнести фамилию Маркса.) Есть в пьесе и слой новых, актуальных тем для рассуждений, и новые имена (упомянуты наркомы Рыков, Рудзутак и Цурюпа; декрет о браке 1918 года, пережитая некогда профессором Спелицыным архангельская ссылка и тревога гонимого властями нэпмана: уж не подумали ли они, случаем, что он эсер).

Не то в “Нейтралитете”. О резкой смене среды свидетельствует практически полное отсутствие каких бы то ни было литературных реминисценций, один лишь профессор Барсов цитирует Грибоедова и Монтескье. Комсомольцы же с уничижительной интонацией поминают “упадочного” Есенина да напевают “Марш красных кавалеристов”. Но много важнее то, что герои то и дело касаются острых политических тем: Барсов уверен в невозможности стремительной подготовки специалистов, открыто выступает против коллективизации и пророчит голод (“страна доедает последний крестьянский жир...”). А его

противник доносит на него, публично сообщая о прежней принадлежности Барсова к партии кадетов и даже угрожая ему высылкой из страны. Любопытно, что университетский профессор и в самом деле “делает ставку на... хозяйственного мужика”, ему инкриминируется поддержка “кулака” во время сталинского наступления на деревню — “сейчас, когда классы в смертельной схватке”. Обличитель Барсова имеет в виду выдвинутую Сталиным и призванную оправдать террор теорию “обострения классово-борьбы” (1928) — в противовес бухаринской идее затухания классово-борьбы по мере развития социализма в СССР.

Возможно, именно апелляция к острейшим политическим темам 1929 года помешала появлению пьесы на театральных подмостках. История критической рецепции двух заметных спектаклей Москвы и Ленинграда по афиногеновской пьесе со схожей тематикой (“Страх”, 1931) многое здесь объясняет.

В “Интеллигентах” Пименова обсуждается проблема внебрачных детей и свободы подлинной любви (в советском законодательстве понятие “внебрачный ребенок” было снято — и именно это нововведение революции как единственное бесспорное ее завоевание упоминает Олеша в пьесе “Список благодетелей”). Персонажей-интеллигентов уличают в ханжестве и двойной морали прогрессивно мыслящие и чувствующие рабочие: одна из героинь объясняет счастливой сопернице, что работа важнее любви, и на личном примере демонстрирует, как нужно достойно расставаться, если любимый уходит к другой. Периферийной и оттого не тронутой цензурой частью сюжета становятся убедительные размышления профессора Спелицына о том, как складываются в новой действительности понятия-фикции (вроде “буржуа”), не столько объясняющие суть дела, сколько ее демагогически извращающие.

В разговоре с сыном профессор говорит:

“Ах, бросьте, пожалуйста, нельзя же ведь так... Буржуазия, пролетариат и опять сначала!.. Ну, вот я кто такой — буржуазия или пролетариат? Работаю не меньше, получаю едва-едва...”

Александр. Ты — мелкая буржуазия, папуха...

Спелицын. Что же, не могу я, по-вашему, быть человеком, просто человеком? Никто я, не буржуазия, не пролетариат, просто человек и притом порядочный!.. <...> Ну скажите, ну докажи, почему я мелкая буржуазия. Ведь это одни слова. Какая тут наука. Ведь тут

одна демагогия. Ведь все это говорится... <...> Ну вот, я думаю, пройдет еще без перемен лет двадцать. Ведь все они, да и мы все, старые интеллигенты, перемрем, вымрем. Ведь порода наша не возобновляется. Идут совсем другие...”

Кто же они, эти другие?

На страницах газет и журналов побеждает утверждение “нового человека”. Старые — ступень вываются в реальности и покидают сцену. В рецензиях на спектакли хорошо ощутима смена общественного ландшафта и ключевых факторов в России. “Что касается интеллигентов, то хватит их раздувать до таких неслыханных размеров, как это было до сих пор. Это раздувание есть тоже неизжитая интеллигентщина — уверен критик. <...> Из-за внимания к старому интеллигенту остаются за бортом те герои, которые имеют преимущественное право на то, чтобы их показали: рабочие, колхозники, командиры”¹.

Но давно сказано: “в том или ином виде искусство всегда с побежденными, с победителями ему делать нечего”².

Эти две пьесы по техническим причинам “выпали” из корпуса текстов книги “Забытые пьесы” (НЛО, 2014), одной из задач которой было познакомить читателя не только с собственными сочинениями, но и с их авторами, сведения о биографиях которых пришлось собирать по крохам. Автору “Интеллигентов” было отказано и в них. В эпоху бесчисленных и обязательных листов учета Иван Пименов умудрился пройти невидимкой, проскользнув сквозь все раскинутые анкетные и учетные сети. Единственное упоминание о нем отыскалось в документе 1927 года из фонда Г.Д. Деева-Хомяковского³ — “Списке членов и кандидатов Всероссийского общества крестьянских писателей”, где он упомянут под номером 479. Указан и адрес писателя: п/о Фоминки Владимирской губернии, дер. Б. Быкасово. Но тема пьесы (проблема новой семьи), очевидное знакомство с персонажами и весьма здравая трактовка проблем эмиграции заставляет усомниться в принадлежности писателя к “крестьянским писателям”. И вопрос писательской биографии автора “Интеллигентов” остается открытым.

С сочинителем “Нейтралитета” история другая. Его “Личное дело” существует в фондах

РГАЛИ, но по труднообъяснимым причинам в течение 75 лет охраняется конфиденциальность информации о человеке, умершем свыше полувека назад. И вместо того, чтобы прочесть документы своими глазами, пришлось заказывать специальную справку⁴ с тем, чтобы сведения, сохранившиеся в документе, были пересказаны сотрудником архива.

Итак, Зиновьев (псевд. Зиновин) Алексей Тихонович (1896—1959) — ленинградский драматург, прозаик, сценарист. Литературный псевдоним, чуть изменивший фамилию, возможно, был избран, чтобы избежать путаницы с Г.Е. Зиновьевым, руководившим Ленинградом. Алексей Тихонович Зиновьев родился в деревне Дмитровка Воронежской губернии в крестьянской семье. Уже начальную школу, а затем коммерческое училище окончил в С.-Петербурге (1913). Но вместо того чтобы заняться коммерцией, ушел в актеры и два года служил в театре Народного дома Общества трезвости (1914—1915). Возможно, служил бы и дальше, но в 1915 году был призван в армию, окончил школу прапорщиков. Получив назначение в 195-й пехотный полк, был избран членом полкового комитета, обнаружив вкус к общественной работе и организаторские способности. Участвовал в установлении советской власти в Звенигороде и его окрестностях. В 1919 году вступил добровольцем в ряды моряков Балтийского флота и даже был назначен комендантом Шлиссельбурга. По-видимому, в это время Зиновьев уже вступил в РКП(б), потому что в 1920-м его направляют на укрепление партийных рядов работников водного транспорта в Нижний Новгород. Но двадцатичетырехлетнего молодого человека притягивает не столько политическая, сколько культурная деятельность. Он работает начальником агитационного отдела Обкоминвода, затем — заведующим культотделом объединенного Союза железнодорожников и водников Северо-Западной области. В 1922 году служит в Управлении военно-морских учебных заведений, а в следующем, 1923-м, демобилизуется из рядов флота.

Тогда же, возвратившись в Петроград, со-

¹ Юзовский Ю. Эволюция интеллигентской темы // Юзовский Ю. О театре и драме. В 2-х томах. М.: Искусство. 1982. Т. 1. С. 98.

² Горнфельд А.Г. Революционная трагедия // Вопросы литературы. 1993. № 4. С. 41.

³ РГАЛИ. Фонд Г.Д. Деева-Хомяковского. Ф. 1883. Оп. 4. Ед. хр. 93. Л. 18. Григорий Дмитриевич Деев-Хомяковский (1888 — 1946), поэт, критик, общественный и литературный деятель. Член ВКП(б). Один из авторов проекта постановления ЦК ВКП (б) “О художественной литературе” 1925 г. (версия Н.И. Бухарина).

⁴ Архивная справка РГАЛИ № 86 5-4 от 2.02.2011 г., выданная на мой запрос, составлена на основании документов, хранящихся в Фонде Союза писателей СССР: Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 328. Личное дело Зиновьева (Зиновина) А.Т.

чиняет свою первую пьесу “Перекаты” и поступает в университет на факультет общественных наук. Учеба и сочинительство кормить не могут, и служба продолжается: Зиновьев становится уполномоченным Губполитпросвета по Володарскому району. В 1925 году факультет ликвидируется, закончить учебу не удается. Поэтому Зиновьев вскоре поступает в ленинградский Коммунистический университет, который и заканчивает спустя два года.

В 1929—1931 годах Зиновьев — член псковского окружкома ВКП(б), в 1933—1935 работает в политотделах Украины и Белоруссии. При этом энергичный коммунист остается драматургом: пишет пьесы “Каша с маслом”, “Хлопок” и др. А в 1932 году переходит на стезю музыкальной комедии, сочиняет либретто, однако без особого успеха. “Я, написавший десяток пьес, активно идущих в свое время в театрах, вдруг, по научению ряда людей, решил пойти на музыкальный фронт. Написал три музыкальных либретто. Их возносят, все театры заключили со мной договора, дали мне по тысяче рублей — и я потерял три года впустую”¹, — жаловался драматург. Композиторы не откликнулись, и либретто пропали втуне.

В 1934 году Зиновьев вступает в Союз писателей, а в середине 1930-х принимает пост директора свердловского Театра музыкальной комедии, констатируя, что кроме прекрасного театрального здания, он не располагает ничем — ни финансами, ни кадрами². В мае 1937 году, выступая в Ленинграде на одном из обсуждений, посвященных ситуации в драматургии, в разгар травли Афиногенова и Киришона, Зиновьев говорит: “Мы не знаем, что каждый из нас делает. <...> Просидев год и девять месяцев в Политотделе, я потерял связи с нашей литературной братией...”³ и замечает, что интерес авторов к разного рода профессиональным объединениям — не творческий, а корыстный.

В 1936—1939 годах, получив новую должность — заместителя директора киностудии “Советская Беларусь”, приступает к работе над киносценариями о Балтфлоте. С 1939-го он всецело занят литературой — больше никаких постов, должностей, служб.

С начала войны служит в рядах МВФ, редактирует дивизионную газету “За Сталина”. После войны возвращается к работе киносценариста.

В 1949 году арестован, через четыре месяца

осужден, а 7 июля 1955 года приговор отменен и дело прекращено за недоказанностью обвинения. Какого именно обвинения, мы не знаем (личное дело драматурга, хранящееся в РГАЛИ, не выдается). Зиновьев вышел на свободу и даже вернулся к литературной работе.

Для нас интересно, что начинал Зиновьев как комедиограф. В 1925 году он сочинил “злободневное обозрение в семи эпизодах и вступлением” “Шелковые чулки”. В отзыве политического редактора Л. Ярковского сообщалось: “Лектор читает лекцию о значении чулков. Речь лектора (кстати сказать, весьма нечленораздельная и путаная, напоминающая чеховский монолог “О вреде табака”). [Она] иллюстрируется показом увлечения чулками за границей и у нас. Там — как мода разлагающейся буржуазии, у нас — как рабское подражание среди мещанских кругов, служилого элемента и неустойчивых слоев работниц. <...> Но в обозрении не соблюдены пропорции — разлагающего и здорового начала. И поэтому положительное дано пресно, казенно, а отрицательная сторона обозрения дана в плане разлагающейся Европы. Высказываюсь за запрещение”⁴.

“Нейтралитет” принадлежит перу партийного работника, а не смешливого сочинителя. Опираясь на свой студенческий опыт, в том числе на знакомство с различными типами профессуры, Зиновьев выводит в центр драмы не только индустриальный вуз, но и завод (причем завод военный, связанный с производством противогазов), партийных работников (уже фамилии которых удручают: Быстров и Быстрянская), профессуру и инженеров разных поколений. Есть в пьесе и шпион (бывший колчаковец), и вражеская диверсия на газовом заводе, и чахоточная партийка, и затравленный антисемитами студент-еврей. Будто все обсуждаемые в последние месяцы темы партсобраний по пунктам отображены в пьесе.

Замечу, что в тот же год пишет пьесу о будущей — газовой! — войне и Михаил Булгаков. Но его “Адам и Ева” рисует героя-коммуниста (Адама) человеком ограниченным, ригористичным, склонным к насилию, способным лишь организовывать слежку либо реквизировать. Напротив, профессора Ефро-

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 110.

² РГАЛИ. Фонд Управления театрально-зрелищных предприятий. Ф. 2310. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 11—15. 21 января 1935 г. // Стенограмма совещания в Наркомпросе о творческой работе театров музыкальной комедии и оперетты, о развитии русской оперетты.

³ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 256.

⁴ РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 1227. Лл. 34, 34 об., 35. 18 октября 1928 г.

симова, открывшего способ противостояния газовой атаке, Булгаков пишет как созидателя, к которому в финале уходит, оставляя своего мужа Адама, “последняя женщина на земле” — Ева. А свой аппарат профессор решает отдать “правительству всего мира”, демонстрируя преступный пацифизм. По той же заданной канве, что и в “Нейтралитете” — теме грядущей газовой войны — вышиты иные узоры.

Самое же любопытное сегодня в “Нейтралитете” не идеологически безупречно выстроенная фабула, а выразительные речи профессоров, высказывающих свое кредо, передающие умонастроения части интеллигенции академических кругов. В пьесе вызывающе торчит монолог профессора Барсова (того, кто цитировал Грибоедова и Монтескье) произнесенный на общем собрании:

“Профессор Барсов. Я впервые за свою жизнь, помимо своей воли и желания втянут в обсуждение вопросов, меня никогда не интересовавших. Я не политик и не практик. У меня имеются свои убеждения о роли личности и массы, и я думал, что свобода убеждений есть достоинство свободного государства.

Шум.

Я не сделал и не сделаю ни одного жеста во вред русскому народу и его государству. Я приемлю существующий политический строй, какие бы споры он ни вызывал, но я не позволю насиловать себя в убеждениях, они при мне и ценны только для меня... Один из великих французских энциклопедистов говорил, что основа деспотизма — страх, основа монархии — честь, основа республики — добродетель. Вот этой-то добродетели у нас нет. Нет культуры, нет элементарной грамотности, и вы хотите из дикого состояния прыгнуть к вершинам науки... Сорветесь...

Грандиозный шум.

Вы вербуете кадры методами призыва в солдаты...

Шум.

Превращаете ВУЗы в учебные команды, а нас, ученых, стремитесь превратить в фельдфебелей.

Шум.

Можно взять в плен целый народ, можно подвергнуть насилию весь мир, но не науку... В кровавой схватке народов, в бурливом потоке

страстей отдельных групп населения не смеется лицо ученого”.

Сегодня трудно оспорить “крамольные” мысли профессора.

Читатель может оценить поразительную трансформацию писательского сознания, стремительно совершавшуюся в десятилетие 1920-х. Между сочинением легкомысленных и жизнерадостных “Шелковых чулок” и конструированием геометрически выверенного по актуальной повестке партийной проблематики “Нейтралитета” прошло всего четыре года, но разница огромна, будто пьесы принадлежат перу разных авторов. Можно лишь удивляться гибкости человеческого устройства, готового переменяться до неузнаваемости под давлением обстоятельств.

Ставились ли “Интеллигенты”, узнать не удалось. “Нейтралитет” же взяли в репертуар два ленинградских театра, Государственный театр драмы и передвижной театр “Пролетарский актер” (но спектакль был выпущен лишь в одном). Отыскались и две рецензии. “Пьеса о пассивном вредительстве, ее действие разворачивается в индустриально-техническом вузе. Она должна быть вписана в актив Театра пролетарского актера”, — полагал критик, скрывшийся за инициалами¹. Что же касается Государственного театра драмы, то “Госдрама целый год держала у себя в портфеле пьесу и так и не поставила. “Нейтралитет” — публицистическая пьеса, направленная против аполитичности, отклик на шахтинское дело”².

Чем ближе к концу 1930-х, тем активнее драматургическое пространство заполняют коммунисты. Теперь им принадлежат главенствующие позиции, они перестраивают фабулу и овладевают сюжетом. Интеллигенты уходят в тень. «Исследователи, которые занимались изучением “молчащих” социальных групп <... > продемонстрировали, что память является индикатором социальной позиции и одновременно инструментом для воспроизводства социального неравенства. Они обратили внимание на то, что “память исчезающих групп исчезает”, “память подчиненных групп является подчиненной памятью”»³.

Открывая и перечитывая забытые тексты, мы возвращаем и эту память.

¹ Е.К. Профессура на сцене // Красная газета. Л. 1930. 25 марта.

² Тасин Л. Два спектакля в передвижных театрах // Красная газета. Л. 1930. 28 марта.

³ Чуйкина С. Дворянская память: “бывшие” в советском городе. Ленинград, 1920—1930-е годы). СПб. 2006. С. 211.



Ренессансный человек советской эпохи

Сергей Цимбал. Острова в океане памяти. СПб.: СПбГАТИ, 2015. 343 с.

Эта книга посвящена памяти Сергея Львовича Цимбала, выдающегося театроведа, блестящего театрального критика, литератора, педагога, фронтového корреспондента.

В первой части книги собраны воспоминания о Сергее Цимбале. Среди авторов этого раздела такие знаменитые личности, как писатель Александр Борщаговский, критик Александр Свободин, артист Сергей Юрский, поэт Татьяна Бек... В этом многоголосом стройном хоре коллег, друзей, учеников отчетливо звучит рефрен: Сергей Львович был личностью ренессансного масштаба — с универсальным объемом знаний, многогранными интересами, талантом заметить и оценить все наиболее яркое и интересное, что рождалось в искусстве. Многие с благодарностью вспоминают его талант мудрого общения, своего рода “беседы с Сократом”, которых устаивались почти все, кому судьба подарила встречи с этим удивительным человеком.

Сергей Цимбал дружил с Николаем Акимовым, что само по себе встречается нечасто — многолетняя дружба режиссера с театральным критиком. И конечно, это лицо с огромными внимательными и печальными глазами не могло не заинтересовать художника Акимова. На известном портрете глаза молодого Цимбала прозрачны, как истинное зеркало души, сила характера передана выразительной скульптурной лепкой лица. Портрет человека Ренессанса, такой мог жить в любую эпоху. Но Сергей Цимбал жил в советскую.

Обращаясь к читателю, составитель книги дочь Сергея Львовича профессор Ирина Сергеевна Цимбал пишет: «“Острова в океане памяти” — попытка создать портрет человека в контексте времени и одновременно отразить само время, пропустив его сквозь жизнь и судьбу очевидца и участника многих решающих событий ушедшего века.

На протяжении полувека проблемы театра оставались главным содержанием профессиональной жизни Цимбала. Подтверждение тому — статьи разных лет как отражение интереса автора и к творческим исканиям выдающихся режиссеров-современников (Мейерхольда, Радлова, Товстоногова), и к решению

эстетических задач, стоящих перед заключенным в жесткие идеологические оковы советским театром».

Вполне закономерно, что заголовок второй части книги, куда вошли избранные сочинения С.Л. Цимбала, обозначен триединством — “Театр. Время. Люди”. В этом разделе читателя ждут главы, посвященные драматургу Е.Л. Шварцу, которого С. Цимбал знал с той поры, когда Шварц был “красивым и строгим молодым человеком с надменным римским профилем”. Впоследствии С. Цимбал стал исследователем его творчества и автором первого критико-биографического очерка “Евгений Шварц”. Также огромный интерес в этом разделе представляют зарисовки коротких, но незабываемых встреч с В. Маяковским, памятные диалоги с В. Вагнером, известным ученым-психологом, который считается прототипом фон Корена из чеховской “Дуэли”.

Теплое предисловие к сборнику написал художественный руководитель Александринского театра Валерий Фокин: “Предлагаемая читателю книга — своеобразный комментарий к тем впечатлениям, которые я получил, придя в квартиру Цимбалов. Ирина Сергеевна, свято хранящая память об отце, выступает здесь вдохновенным и вдумчивым мемуаристом, представляющим нам уже ставшие раритетом тексты Сергея Львовича, не опубликованные доселе материалы и фотографии. Здесь звучат голоса его друзей, коллег и учеников. Благодаря таким книгам острова в океане театральной памяти становятся ближе и реальнее, и кажется, что мы слышим и понимаем, о чем говорят с нами ушедшие в вечность их обитатели...”

Это еще один лейтмотив книги — восхищение атмосферой домашнего гнезда, укладом прекрасной ленинградской, петербургской семьи. Таких семей, где культура становилась образом жизни, наверно, почти не осталось на берегах Невы... Здесь попадаешь в мир людей из книг, легендарных спектаклей и фильмов, в концентрированное культурное пространство, где течет единый поток культуры, где все рядом — портреты и книги с автог-

рафами Николая Симонова, Георгия Товстоногова, Петра Фоменко, Натана Эйдельмана... То же сопряжение суверенного пространства интеллигентной семьи, индивидуального мира ученого, театроведа, литератора с широчайшим культурным контекстом присутствует на страницах этой книги.

Читателю предстоит путешествие по времени в сопровождении духовных наставников, вечных спутников жизни. Сквозь мозаичное переплетение сюжетов доносится явственный гул времени. Сергей Львович был практически ровесником века, и ни один из суровых вихрей эпохи не обошел его стороной. Первая мировая (рассказ “Яблоки графа Цепелина”), революция и Гражданская война, Великая Отечественная война, с которой фронтовой корреспондент Цимбал вернулся уже после Победы, 1949 год и дело “безродных космополитов” с ежедневными публикациями в газетах: “Советская интеллигенция, весь советский народ клеймят вылазки космополитов-антипатриотов Юзовского, Гурвича, Борщаговского, Альтмана, Бояджиева, Малюгина, Варшавского, Холодова, Дрейдена, Янковского, Цимбала и других” (“Культура и жизнь”, 1949 г.).

Испытания, выпавшие на его долю, Сергей Львович переносил с редкостным достоинством, всегда и во всем оставаясь верным себе. Уволенный отовсюду, чувствуя ответственность за семью, находил поденную работу, написал несколько книг от имени известных ленинградских артистов, где значился только редактором.

Многие коллеги и друзья Цимбала после проработочных публикаций, увольнений, арестов покинули критический цех. Сергей Львович, при всем разнообразии его творческой деятельности, всю жизнь оставался критиком, участником живого театрального процесса. Через все его публикации красной нитью проходит мысль о нецелесообразности театральной практики и критики, о том, что это взаимосвязанные виды творчества. Неудача театра — несчастье и для критика, победа театра — повод торжествовать; в любом спектакле всегда нужно пытаться найти что-то живое, а также помнить, что актеру завтра снова выходить на сцену.

Об этом же пишет в своих воспоминаниях

Александр Свободин: “Удивительное дело — Сергей Львович был человеком доброжелательным. Так же как и Юзовский, и Бояджиев, и Павел Александрович Марков. Сейчас мы стали как-то забывать, что доброжелательность не противопоставлена театральному критику”.

Но давайте посмотрим, как уловлен в книге гул времени “бесом воспоминаний”. Этот термин принадлежит самому Сергею Цимбалу: “Реальная жизнь не останавливается. Она вообще не способна задерживаться или делать паузы, а жизнь, которой уже нет и никогда не будет, все более властно влечет к себе именно потому, что она перестала двигаться. Со все возрастающей силой она требует внимания, интереса, умственных и душевных затрат. Инициативу захватывает опасный бес — ничуть не менее опасный, чем все прочие — *бес воспоминаний*”.

“Бес” вывел из глубин времени авангардные дерзания юного Цимбала: его письмо к Вс. Мейерхольду и отклики на спектакли режиссера-реформатора. Цимбал оказался одним из тех, кто с ранних лет понимал и принимал дерзкие эксперименты Мейерхольда, верил ему как художнику и учителю, разделял его новаторские идеи.

Юный Цимбал принадлежал к объединению обэриутов. Сохранилась раритетная афиша театрализованного вечера обэриутов “Три левых часа”, состоявшегося 24 января 1928 года. На афише имена К. Вагинова, Н. Заболоцкого, Д. Хармса, А. Введенского. Также афиша сообщает, что вечер ведет “обэриут Сергей Цимбал, который будет выражаться общедоступно, но в то же время тонко и художественно”. Обэриутский период запечатлен в очерке Ю. Валиевой “В кругу обэриутов” и в сочинениях самого Цимбала. Воспоминания о дружбе с Даниилом Хармсом облечены в художественную форму — “Шахматный рассказ”. Теплый очерк посвящен полузабытому художнику Петру Соколову, о котором, казалось, сохранилась только строчка Н. Заболоцкого: “Полугу шел красавец Соколов, играя на задумчивой гитаре”. Судьба “красавца” оказалась трагической, как и у многих обэриутов.

Отдельный цикл составляют публицистические статьи и рецензии С. Цимбала.



Написанные в 30-е, 50-е, 60-е годы прошлого века, они убеждают, что ни одна художественная идея автора не утратила актуальности. Статья “Театр Пушкина и пушкинский спектакль” была опубликована в журнале “Рабочий и театр” в том самом нехорошем 1937 году. Это был и год 100-летия смерти Пушкина, которое тогда отмечалось очень широко. Интересно, что в статье абсолютно отсутствует официальная фразеология, дань которой автору приходилось отдавать даже в более поздних работах.

Так случилось, что время написания рецензии на эту книгу совпало с гастролями в Петербурге “Коляда-театра”, где был показан “Борис Годунов”. И показалось, будто только вчера по этому и подобным поводам Сергей Цимбал написал: “Пушкину в его произведениях удается сказать все, что он считает нужным сказать. И эта именно полнота мысли каждого из пушкинских творений должна подсказать их интерпретаторам простоту и ясность художественной формы, обеспечивающей чистоту и полноту пушкинского замысла”.

Статья “Три письма театральному директору” опубликована была в журнале “Театр и жизнь” (Л., М., 1957). Живописуя типы театральных директоров, автор делает блистательный анализ первых постановок Г. Товстоногова в БДТ, спектаклей “Дерева умирают стоя” Н. Акимова, “Власть тьмы” Б. Равенских, “На дне” Л. Вивьена и В. Эренберга. При всей серьезности и глубине статья пронизана великолепным, почти шварцевским юмором: “Конъюнктуришки так настойчиво учили рецензентов рыбьим словам, а молодых режиссеров искусству “умирать в актере”, что нет ничего удивительного в том, что и те, и другие в конце концов научились”. На каждой странице острая полемика, продиктованная целью: “Мне хотелось нарушить ленивую тишину”. Правоту автора давно уже доказала сама жизнь.

А рецензию “Истина ума и горестные заблуждения любви” на товстоноговское “Горе от ума” (“Театр”, 1963, № 2) изучают как образец жанра многие поколения театроведов в обеих столицах.

Пожалуй, самый сокровенный раздел книги — “Из эпистолярного наследия”. Одним из драгоценнейших талантов Сергея Львовича было умение дружить, о чем свидетельствует переписка. И насколько неожиданно открываются рецензенты в своих письмах — молодой полемический задор далеко не юной Александры Бруштейн; нежные, душевные интонации Фаины Ра-

невской... Переписка двух ученых-театроведов, двух фронтовых корреспондентов — Сергея Цимбала и Бориса Костелянца. И о чем же пишут они друг другу в самый разгар войны? О книгах, спектаклях, режиссерах, артистах, писателях...

Портрет автора на фоне времени помогает дорисовать редкий иллюстративный материал — фотографии, программки, афиши. Страничка машинописного “Реквиема” А. Ахматовой, автограф Э. Олби на книге его пьес: “Сергею Цимбалу — за Шварца”... Все это находится в архиве, бережно хранимом Ириной Сергеевной Цимбал. Ей же принадлежат два прекрасно написанных очерка: “Дом с окнами на Исаакий” — о Зубовском институте искусств; “От Спасской до Преображенской” — о детстве и юности, о матери и отце. Написанные в легкой, свободной, “прустовской” манере потока памяти, они приобретают истинное лирико-эпическое звучание, текут как сама жизнь.

Остается добавить, что путь книги к читателю не был безоблачным. Конечно, стоял вопрос финансирования. Возникла и проблема отбора материала: ведь один лишь библиографический указатель С.Л. Цимбала насчитывает 75 страниц. Нельзя не учесть того, что для составителя в этом материале все было “человеческое, слишком человеческое”. Посещали и сомнения, которые неожиданно подтвердил один из авторов воспоминаний, очень известный человек, сказавший Ирине Сергеевне: “Это нужно только нам с тобой”. С ним в своеобразную полемику вступил Сергей Львович: “Мне предстоит дальняя и нелегкая дорога — я отправляюсь в собственное прошлое. У меня хватает самонадеянности и куража для того, чтобы вообразить, будто мое прошлое покажется интересным и вам, и то, что происходило много лет назад на моих глазах, заслуживает того, чтобы поразмышляли над ним и вы”.

Жизнь вновь доказала правоту Сергея Цимбала. Книга “Острова в океане памяти” оказалась интересна театральным работникам, историкам искусств, всякого рода “ведам”, студентам и просто культурным читателям. Вскоре после выхода она стала библиографической редкостью. Правда, и тираж был очень маленький. Будем надеяться, что издателю удастся его допечатать.

Татьяна Коростелева

В оформлении статьи использован портрет С. Цимбала работы Н. Акимова.

“Сумей себя пересоздать и ты...”

Эрика Фишер-Лихте. Эстетика перформативности.

Перевод с немецкого Н. Кандинской
под общей редакцией Д. Трубочкина. — Москва:
Международное театральное агентство “Play and Play”
— Издательство “Канон +”, 2015. 376 с.

Фундаментальному труду Эрики Фишер-Лихте предпослано несколько строк Дмитрия Трубочкина, представляющего первую публикацию новой книжной серии “Play and Play”, цель которой сделать доступной для русского читателя “хорошую литературу о театре”, а книга о теории перформанса вышла у нас через десять лет после первой публикации на родине, но на четыре года ранее труда Ханса-Тиса Лемана “Постдраматический театр”. Доктор искусствоведения Трубочкин, как и мы все, позволяет себе мечтать об издании книг выдающихся театральных деятелей — Жана Лекока, Хайнера Мюллера, Роберта Уилсона, Ромео Кастелуччи, Марвина Карлсона и Марии Шевцовой. Хочу заметить, что ее исследование “Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля”¹ уже вышло.

Блестящий театровед-германист Владимир Козязин в небольшом эссе замечательно представил Эрику Фишер-Лихте как ученого, коллегу и друга.

В “Слове к русскому читателю” автор книги подчеркивает, что многими идеями она обязана русскому театральному авангарду, обращая внимание на одну из главных идей книги — “одновременное со-присутствие актеров и зрителей” (с. 8). Эта мысль проходит красной нитью по всей книге.

Исследование отличает терминологическая точность, что важно, поскольку автор вводит новые термины, которые логически обосновывает. В первой главе «“Перформативный поворот” и новая эстетика» она решительно заявляет об активной роли зрителей, анализируя перформанс югославской художницы Марины Абрамович “Уста святого Фомы”, показанный 24 октября 1975 года и закончившийся ее самоистязанием, которое прекратили зрители, тем самым превратившись в актеров, участников этого перформанса. С первых страниц исследования Эрика Фишер-Лихте расширяет границы театроведческого инструментария. То, что книга на десять лет опоздала для русского читателя, в не-

котором роде удача. У нас уже накопился достаточный опыт в подходе к перформансу, мы видели немало отечественных перформансов и теперь можем анализировать их, не только опираясь на интуицию и опыт, но и использовать научную терминологию.

Театральная жизнь Европы и Америки — фундамент дерзкого, полемичного, страстно написанного исследования, ставшего новым словом в мировом театроведении. Автор ставит перед читателями и, разумеется, зрителями цель не только “понять перформанс, но пережить его и разобраться с чувственным опытом, не поддающимся логическому анализу” (с. 27), прибегнув к эстетике перформативности. Для исследовательницы характерен междисциплинарный подход, в чем она следует за Бахтиным, к трудам которого обращается. Она опирается на труды по герменевтике, общей философии, философии языка, в частности на труды Джона Остина, введшего неологизм “перформативный” (от глагола *to perform*). Он доказывает, что “языковые выражения служат не только для описания положения вещей или констатации факта — с их помощью также возможно совершать действия”, поскольку “речь обладает силой, способной порождать изменения в мире” (с. 41). Перформативность в философию культуры ввела Джудит Батлер, употребляя это понятие по отношению к телесным действиям, но не к речи. Она также ввела понятие “драматический”, имея в виду безграничные возможности человеческого тела, способного воспроизвести ситуации, в которых она видит процесс воплощения (*embodiment*). Оба ученых отмечают тесную связь между перформативностью и спектаклем (*performance*). Опираясь на их теории, критикуя их, вступая в полемику, Эрика Фишер-Лихте создает свою теорию, в которой “центральным элементом перформативности является понятие спектакль” (с. 51), введя новый термин — спектакль-перформанс.

¹ Мария Шевцова. Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля. СПб., “Балтийские сезоны”, 2014. Перевод с английского Галины Коваленко.

Большое внимание уделяется историческому авангарду и более всего русскому. Она постоянно обращается к теориям Мейерхольда, Таирова, Эйзентшейна. Из немецких теоретиков наиболее часто ссылаются на Макса Германна, основателя берлинской школы театроведения, чьи труды давно ждут русские читатели.

Достоинство книги — выразительные, красочные описания спектаклей и перформансов, которые она видела в Европе и Америке, их острый, глубокий анализ. Среди них известный нам по многочисленным описаниям и трактовкам перформанс Шехнера “Дионис в 69-м” по Еврипиду и спектакль Кристофа Шлингензифа “Шанс 2000 — цирковая предвыборная кампания 98” (1998). На основе анализа этих и других спектаклей она выводит такую особенность перформанса, как обмен ролями актеров и зрителей. Это приводит ее к смелому выводу: между эстетикой и политической существует прямая связь. Более того, политику и эстетику в спектакле “невозможно отделить друг от друга” (с. 77). Обращаясь к спектаклю “Два америнда посещают...”, посвященному 500-летию открытия Америки Колумбом, в исполнении двух американских художников-перформансистов Коко Фуско и Гильермо Гомез-Пенья, она заключает: “Сам акт восприятия другой личности является политическим актом; в западной культуре взгляд, направленный на другого — равно как и на себя самого, — и по сей день находится под влиянием колониального дискурса” (с. 78). Возвращаясь к теме “обмен ролями”, автор настаивает на том, что некоторые спектакли возникают “по принципу самосоздания” (с. 89).

Автор утверждает, что в результате “перформативного поворота” 60-х “в искусстве границы между искусством и неискусством, между эстетикой и политикой начали становиться все менее четкими” (с. 94). Известно, что подобное стирание границ давно наблюдается в сфере слияния элитарной и поп-культуры. Однако вряд ли можно согласиться с полным стиранием границ между эстетикой и политикой, несмотря на то что наша эпоха сверхполитизирована.

Лакмусовой бумажкой для оценки того или иного театрального явления для исследовательницы стало введенное ею понятие “петля ответной реакции”. Анализ хоровой постановки Эйнара Шлеефа “Матери”, основой которой стали “Просительницы” Еврипида и “Семеро против Фив” Эсхила, напряжение создавал хор, оказывая “преображающее воздействие на каждого в отдельности <...> напряже-

ние, создаваемое хором, обретало форму насилия, совершаемого сообществом над индивидуумом, или наоборот, индивидуум совершал насилие над сообществом” (с. 105). Это один из многих примеров “петли ответной реакции”, создающей особый вид непредсказуемости в такого рода массовых спектаклях.

Немаловажная роль придается физическим прикосновениям актеров и зрителей. Автор приводит целую гамму прикосновений. Она не однажды обращается к перформансу “Уста святого Фомы”, считая, что прекращение зрителями мазохистических мук Марины Абрамович переводит их из разряда вуайеров в гуманистов, в результате чего “этика и эстетика переставали быть противоположностями” (с. 119). Мысль спорная, поскольку эстетику в перформансе Марины Абрамович увидеть невозможно. Съедаемый ею килограмм меда и выпитый литр вина на глазах зрителей — акт скучный и антиэстетичный.

Интересно положение о “живом формате” спектакля. Речь идет о тиражировании спектаклей благодаря видео и киносъемкам, приводящем к коммерциализации искусства. Создатели перформанса вступили в борьбу с медиа. Яркий пример — проект “Пожалуйста, любите Австрию! Первая европейская коалиционная неделя 2000 года” Кристофа Шлингензифа. Представление построено на интерактивности между участниками проекта, реальными людьми, которые просили политического убежища в Австрии, и зрителями, пришедшими на площадь перед Венской оперой, и случайными прохожими. Все это транслировалось на большом экране в прямом эфире. Финал этого длинного проекта остался неизвестным.

Эрика Фишер-Лихте считает, что сегодня главный интерактивный медиум — компьютер и использование технологий не помеха “живому спектаклю”, если он будет поставлен, как “Идиот” Франка Касторфа. В этом спектакле видеопроекции сочетались с живыми актерами.

В перформансе большая роль отводится телу актера и телесности в целом. Разработкам Мейерхольда в этой области автор придает большое значение. Его новую концепцию актерского искусства она определяет “как инверсию концепции воплощения” (с. 148). Актер-перформер должен вобрать в себя учение Гротовского о духовной сущности тела, идеи Уилсона о индивидуальной манере движения каждого актера, дающего

эффект преобразования. Пример — спектакли Уилсона “Золотые окна”, “Гражданские войны”, “Король Лир” с Марианной Хоппе в главной роли. Зачастую его метод интерпретируется как “десемантизация действия и деконструкция персонажа” (с. 154).

К этому она добавляет такие воздействия на публику, как уродство, дряхлость, телесные эксцессы, болезни на примере спектакля “Юлий Цезарь” группы “Сочитас Рафаэлло Санцио”, демонстрирующей феноменальность тела. Телесный процесс показывает, насколько дух сопряжен с телом.

На примере спектаклей Густава Грюндгена и Эудженио Барбы она разграничивает категорию присутствия и эффект присутствия. Эффект присутствия поддается логическому восприятию, присутствие же в рамках спектакля “подрывает логику, разрушает и демонстрирует ее ошибочность” (с. 186), из чего делается один из главных выводов ее труда: «“Эстетика перформативности есть эстетика именно присутствия, а не эффект присутствия, то есть она есть “эстетика явления, а не иллюзии”» (с. 186).

Анализируя участие в перформансах животных, поведение которых бывает непредсказуемым и опасным, она вводит понятие “эмерджентия”, которому в сноске дает следующее объяснение: “Явления, возникающие непредвиденно и немотивированно, но впоследствии отчасти могут казаться объяснимыми” (с. 197). Она приводит множество примеров этому.

Феномен перформативного она считает ближе к событию, а не к артефакту. Оно может возникнуть в традиционном пространстве, часто неожиданно, иногда каждый раз заново. Этот момент анализируется спектаклем Кристофа Маргалера “Убей европейца!”, на котором в зрительном зале создается жуткая атмосфера.

Свое место занимают в исследовании запахи, звуковые аспекты, звуковые пространства. Приводится знаменитый концерт американского композитора Джона Кейджа, представившего публике первую «беззвучную пьесу “4’33”». Пианист Дэвид Тюдор вышел на эстраду, открыл крышку рояля, не издав ни единого звука, просидел эти минуты, закрыл крышку рояля и ушел. Композитор хотел привлечь внимание к звукам шагов, дождя за окном. Кейдж именуется этот свой опыт театральным.

Ритм, которому всегда придается большое значение, она рассматривает как необходимое условие для формирования “автопоэтической петли ответной реакции”.

В главе “Эмерджентность значения” автор показывает, что “восприятие и смыслообразование — единый процесс, в котором символ и аллегория выступают как противоположности” (с. 259). Не однажды автор противопоставляет перформанс психологическому театру. Одним из достоинств перформанса она считает мультиустойчивое восприятие спектакля-перформанса. Уилсон, Касторф, Фабр и другие делают мультиустойчивое восприятие центральным элементом своих постановок, превращая акт восприятия в “абсолютно эмерджентный процесс” (с. 273). Автор задает вопрос: “Можно ли понять спектакль?” Цепь ее размышлений приводит к тому, что зритель, думая о спектакле после его окончания, создает собственный текст, претендующий на истолкование. Едва ли не впервые исследовательница не обходится без постмодернистской терминологии. Мысль сводится к тому, что спектакль воспринимается здесь и сейчас.

Особое место в этой главе занимает раздел “Автопоэзис и эмерджентия”. По мнению исследовательницы, художник-перформанист не создает артефакт: “Скорее режиссер разрабатывает некую экспериментальную ситуацию, в которую вовлечены и другие <...> оставляя за собой право в любой момент объявить о конце спектакля” (с. 298). Дело не в своеволии, но повседневно опыте людей. Начиная с 1960-х создатели театральных спектаклей и перформансов с помощью эмерджентии и “петли ответной реакции” стремятся доказать ценность повседневного опыта, превращая его в “элемент эстетического опыта”, ведущего к “преображению обычного” (с. 307). На протяжении всего исследования она акцентирует внимание на социальной значимости перформансов, которые, по ее мнению, формируют социальную действительность, поскольку эта эстетика является социальным, политическим и этическим феноменом (с. 313). Возможно десять лет назад это и было так, но сегодняшняя ситуация не позволяет с этим согласиться. Нашумевшие на весь мир события новогодней ночи в Кельне срежиссированы неизвестными перформерами, и это социальный и политический феномен, но ни в коем случае не этический и не эстетический.

Нельзя не согласиться с тем, что “дестабилизируя дихотомические пары понятий искусство и действительность, эстетическое и внеэстетическое, вызывая их коллапс, спектакли размышляют о том, при каких

условиях они превращаются в художественное событие” (с. 313).

Наряду с эмерджентностью к основным понятиям эстетики перформативности автор относит лиминальность (от латинского *limen*- порог). Это понятие изначально родилось в ритуаловедении. Лиминальное состояние, рождающееся на спектакле, обеспечивает автопозис и эмерджентность и ликвидацию дихотомичности понятий, в результате чего возникает пограничная ситуация в спектаклях Шехнера, Касторфа, Шлингензифа и ряде перформансов. Зритель превращался в актера, и его реакция зачастую подсажена его повседневным опытом. Спектакли привлекают внимание к обычным жизненным явлениям, происходит “новое овладевание мира” (с. 328). Перформансы не всегда претендуют на статус искусства, но рожают “новые возможности театрализации и эстетизации нашей жизни” (с. 329), размывая границы между искусством и неискусством. Я против такого размывания границ, но не могу не видеть в этом демократический подход, дающий возможность лично-го участия в представлении.

Эрика Фишер-Лихте разделяет постановку и спектакль. В постановке допускаются незапланированные действия, создавая предпосылки для автопозиса и “петли ответной реакции”, предопределить которые невозможно. Постановка связана с событием, являясь эмерджентным феноменом. К ним исследовательница относит спортивные состязания, массовые праздники, политические мероприятия и тому подобное.

Автор подчеркивает автономию искусства, которая гарантирована самим институтом искусства, и “эстетика перформативности не в состоянии эту концепцию ликвидировать или даже поставить под сомнение” (с. 368). Перформативность стремится к преодолению границ, вторгаясь в спектакли, условно назовем их, классического типа. Это абсолютная истина. Итог своего исследования Эрика подводит таким образом: “Эстетика перформативности побуждает человека вести себя в обычной жизни так же, как это происходит в рамках спектакля” (с. 375). Вывод логически вытекает из изложенной теории. Но согласиться с этим невозможно. Все же кесарю — кесарево, а Богу — Богово.

Исследование Эрики Фишер-Лихте вы-

полнено на высоком научном уровне. Описание спектаклей великолепно, анализ точен, глубок и эмоционален. Наша театральная критическая элита знакома с этими спектаклями. Рядовой театровед, которым являюсь я, многое почерпнет из критических анализов автора. Главный эффект и достоинство этого труда в том, что отныне многие известные современные театральные явления возможно разбирать, руководствуясь не только интуицией, но применять новый театроведческий инструментарий.

Упущением издания является отсутствие именного и предметного указателя. Последний особенно необходим, поскольку терминология во многом новая и ее приходится осваивать. При качественности перевода досаду вызывают врывающиеся в текст диссонансы в виде элементов повседневной речи. Переводчик злоупотребляет словосочетаниями-паразитами “на самом деле”, “таким образом”. При наличии корректора встречаются грамматические ошибки. Их немного по сравнению с теми научными изданиями, которые мне приходилось рецензировать в последнее время. Одна из таких ошибок в этой книге повергла меня в изумление. Встречающееся не однажды “двуемирие” (например, на с. 143) едва не заставило меня принять его за новый термин. Это вызывает досаду. Но последуем за Данте: “Взгляни — и мимо!”

Эрика Фишер-Лихте дважды цитирует Рильке. Из “Сонетов к Орфею” она выбирает сонет, начинающийся со слов: “Жди перемен! И пусть вдохновит тебя пламя”, поставив его эпиграфом. В тексте встречаются строки из стихотворения “Архаический торс Аполлона”: “Сумей себя пересоздать и ты”. Эти ассоциации воспринимаются с пониманием. Автор открыт новым веяниям. Будучи великолепно образованной в классическом понимании, она создала новейшую теорию театроведения, опираясь на явления, в которых театр и жизнь неотделимы друг от друга. Перформанс, находящийся на периферии науки, по крайней мере в России, элементы которого давно уже используются не только в студиях, но и в академических театрах, не говоря уже о перформансах-представлениях, получил осмысление и терминологию.

Галина Коваленко

Продолжение. Начало на с. 109

лов и выше. Это не доказывает, что современные произведения лучше, но говорит о том, что они зрителю интереснее и ближе. Руководители театров, которые похваляются приверженностью классике, на деле выручают кассу путем постановок пьес Куни, Камолетти, Кена и тому подобных “шедевров”. Театры не верят в современных отечественных авторов, но со спокойной душой ставят современные (впрочем, обычно уже далеко не первой свежести) зарубежные пьесы, иногда хорошие, чаще посредственные, сделанные искусно, но искусственно и бесконечно далекие от нашей жизни и жизни вообще.

Миф четвертый. “Если послушать театральных деятелей, то их любовь к классике объясняется исключительно приверженностью высокому искусству”.

Реальность не такова. Бывает брак по любви, а бывает и по расчету. Помимо похвального стремления воплотить высокие идеалы театры подталкиваются к постановке классики весьма будничными соображениями: не надо платить автору вознаграждение, критики не могут упрекнуть театр в выборе драматургического материала, не надо рыться в потоке современных пьес, искать, выбирать, читать, думать, рисковать. Еще одно преимущество классики над драмой живого автора — ее можно изменять, сокращать и вставлять в нее тексты собственного сочинения, не опасаясь конфликтов с автором и судебного преследования.

Классика истолкована и перетолкована, она известна, к ней есть постановочные ходы, есть традиция, на которую можно опираться или против которой идти. К тому же классику преподают еще в школе, не говоря уже о театральном институте, где студенты учатся толковать и ставить драмы исключительно на произведениях Чехова. К постановке же драм нашего времени надо искать ключи самому, начинать с чистого листа.

Вот почему ставят классику в разных “новых прочтениях”. Вот почему двадцать театров привозят на фестиваль произведения всего четырех авторов. Театры не могут понять, что всем уже хочется нового — новых мыслей, нового языка, новых тем.

Миф пятый. «Нет современной драматургии, кроме так называемой “новой драмы”».

Это не так. Нельзя ставить знак равенства между современной и так называемой “новой драмой”. Напротив, имидж драматургии последних лет в значительной мере дискредитирован агрессивной и навязчивой рекламой “новой драмы”, с которой ассоциируются нецензурная лексика, непрофессиональность, монохромная тематика, эпатаж и скука.

Миф шестой. “Старый, традиционный, драматический театр изжил себя. Наступила эпоха режиссерского театра”.

Это не миф, это реальность. А миф заключается в том, что режиссерский театр — это шаг вперед. На деле это шаг в сторону. Он имеет полное право существовать, как существуют балет, цирк, пантомима, фигурное катание, эстрада и т.д. Однако в драматическом театре общественные и нравственные проблемы может ставить только литература и драматургия как род литературы. Клиповое сознание, выдергивание из прозы и пьес отдельных ударных кусков приводит к потере целостности спектаклей и деградации режиссерского мастерства.

Выступление Бориса Голлера, руководителя “Мастерской драматурга” при Доме писателя, “Театр драмы и драма театра” было посвящено драматургии как, прежде всего, самоценному роду художественной литературы. Отношение режиссерского театра к пьесе как к тексту, играющему в спектакле далеко не первую роль, превращает драматурга в сценариста, обслуживающего потребности режиссера. Б. Голлер рассказал также о драматургах “Мастерской”, которой он руководит.

Темой доклада режиссера Театра-студии СПбГУ Николая Шнейдера было формирование репертуара в студенческих театрах.

В студенческой среде интерес к современной теме и современной пьесе никогда не угасал. В последние годы в студии поставлено несколько пьес современных драматургов, три из них принадлежат перу петербургских авторов. Они пользуются большим успехом у молодежной аудитории.

Главный редактор журнала “Невский театрал” Мария Кросс посвятила свое выступление прошедшему осенью 2015 года фестивалю “Драматурги Петербурга на петербургской сцене”. Она отметила, что уровень петербургских драматургов весьма высок. Их пьесы сохраняют приверженность классическим традициям, при этом они современны и по форме, и по содержанию. Тем более непонятно, почему петербургская драматургия так мало представлена на театральных площадках Санкт-Петербурга.

После выступления докладчиков начались прения, носившие оживленный эмоциональный характер.

Актер Театра комедии им. Н.П. Акимова и теоретик театра профессор Андрей Толшин говорил о том, что современная пьеса требует особенно тонкой и глубокой режиссерской работы. По его мнению, театры могли бы с успехом играть современные пьесы.

Известный драматург-либреттист Юрий Димитрин говорил о недопустимости перекраивания драматических произведений режиссерами. Он привел примеры из зарубежной практики, когда спектакли снимались с проката решением суда за искажение авторского текста.

Главный режиссер Театра на Литейном Сергей Морозов настаивал на праве постановщика вмешиваться в текст пьесы, сокращать и перекраивать его. Все же он сделал одну оговорку: “Я против, когда режиссер посредством пьесы пытается сказать то, чего в этой пьесе нет”. Морозов признал, что лично он не имел опыта постановки пьесы в контакте с автором, но что в ближайшее время хотел бы попробовать такую постановку осуществить. Он также признал, что в репертуаре Театра на Литейном не представлена современная



петербургская драматургия и что он готов исправить это в ближайшее время.

Сергей Морозов считает, что в Петербурге не хватает театра социальной и политической тематики. Такой театр есть в Москве, он пытается театральными средствами анализировать проблемы сегодняшнего дня, в том числе политические. Такой театр был бы востребован и в Петербурге.

Некоторые выступления содержали критику в адрес театральных учебных заведений. В частности высказывались упреки в адрес СПбГАТИ, где будущих режиссеров «учат неуважению к драматургу и тексту пьесы». На это возразил режиссер, преподаватель Театральной академии Геннадий Май. По его мнению, в Театральной академии существует традиция бережного отношения к литературному произведению, и если некоторые из студентов не усваивают этот урок, то это их вина, а не вина педагогов. При этом Г. Май признал, что современная пьеса практически не представлена в учебном процессе.

Главный режиссер театра «Комедианты» Михаил Левшин упрекнул драматургов в том, что они не всегда знают законы построения театрального зрелища, что усложняет работу режиссера с современной пьесой. Говорил он также о своей личной приверженности чеховским

традициям в драматургии.

Конференция продолжалась более трех часов, выступающие предлагали различные пути решения проблемы взаимодействия драматургов и театра. Большинство согласилось с тем, что драматурги должны иметь в городе собственную экспериментальную площадку, возможно на базе одного из театров.

Участники конференции сошлись в едином мнении, что театр должен включать в свой репертуар современные отечественные пьесы, в том числе пьесы петербургских драматургов. Участие Гильдии драматургов Санкт-Петербурга — один из инструментов решения этой задачи. Вместе с тем нужны и другие шаги, которые позволят возродить значение современной пьесы в театре.

Введение в постоянную практику театров публичных читок актерами (или авторами) новых пьес — своего рода проверки сценического успеха произведений. Такие исполнения пьес перед зрителем (с оповещением в афишах, по билетам) следует проводить в театрах, используя для этого фойе, малые сцены, репетиционные залы и другие помещения.

Введение в практику учебного процесса в театральных вузах изучения современной драматургии и ее постановок, встреча студентов с драматургами, участия студентов в театрализованных читках и

спектаклях по современной петербургской драме. Поощрение использования современной драмы в качестве материала для курсовых и дипломных работ.

Введение драматургов в жюри театральных и драматургических фестивалей нашего региона.

Регулярное проведение фестивалей любительских и профессиональных театров по произведениям драматургов Петербурга.

Учреждение регулярного семинара драматургов Петербурга и Северо-Западного региона (по примеру московской «Любимовки» или «Щельково»).

Передача одного из небольших театральных или концертных помещений Центру драматургов (по примеру Москвы), в которых могли бы проходить регулярные читки и исполнения современных пьес.

Открытие при одном или нескольких театрах драматургических мастерских и мастер-классов.

Финансовое поощрение театральных постановок по пьесам современных петербургских авторов со стороны городских и федеральных органов культуры.

Учреждение в конкурсах «Золотой софит» и других театральных конкурсах специальных премий актерам и режиссерам за создание и исполнение спектаклей по пьесам современных петербургских авторов Финансовая поддержка названных планов.

Наш. корр.

Несколько лет назад мы уже рассказывали об одной из первых программ фестиваля любительских театров «Комедийная хоромина». И вот в башкирском Стерлитамаке он прошел уже в десятый, юбилейный раз.

Смотр проходил при поддержке культурно-досугового центра «Сода» и на его сцене. С самого начала организатором и руководителем фестиваля является придумавшая и инициировавшая его актриса, режиссер и театральный педагог Наталья Шор. Но в первые годы она была в статусе художка театральной студии-школы «Бенефис» при том самом КДЦ «Сода», а теперь уже несколько лет является директором этого культурно-досугового учреждения. Как и в прежние годы, спектр коллективов-участников широкий: от студий в детских са-

Юбилейная «Хоромина» в Стерлитамаке

дах и школах до студий при профессиональных театрах. И возраст участников тоже разный — от самых юных артистов до студентов и молодых людей. И не случайно фестиваль открытый: широка и его география. В афише смотра спектакли коллективов из Стерлитамака, ближних сел и поселков и других городов.

Сюжеты, представленные в афише, также весьма многообразны — фольклор и сказки (русские и башкирские), авторские литературные сказочные истории, документальные и комедии, постановки по прозе и стихам, по классике и со-

временным произведениям.

Конечно, среди самых сильных оказались коллективы, самые старшие по составу участников (или также, в которых среди юных артистов и младшие школьники, и старшеклассники, и тинейджеры) — тут уж ничего не поделаешь. Высшей награды, Гран-при, удостоился спектакль театральной студии Центра духовного развития детей и молодежи «Спас» при Свято-Никольском кафедральном соборе Стерлитамака. Начинаясь как театральная студия православного клуба «Фавор», этот коллектив, руководимый умным и тонким педагогом, талантливым и артистичным отцом Вадимом, как правило, показывает на «Комедийной хоромине» спектакли по классике — по Пушкину, Сент-Экзюпери. Вот и на этот раз студия пред-

ставила пушкинскую “Сказку о царе Салтане” в постановке Евгения Ерменкина, так сказать, “в концертном исполнении”. Великолепные, исторически точные костюмы Жамилы Шариповой. Персонажи выстроены в линии, фронтально. Но вся команда чутко и внимательно работает на того, кто является основным героем того или иного эпизода. Психологически точно нюансированное, несколько ироничное актерское существование. И возвышенный, проникновенный, но без ложного пафоса финал. Лучшим признан также спектакль “У нас все еще будет...”, поставленный в студии-школе “Бенефис” Натальей Шор по ее же инсценировке книги С. Алексиевич “Последние свидетели”. Этот текст — очень непростой по материалу и внутреннему накалу трагизма даже для опытных исполнителей — юные актрисы донесли до зрителя сдержанно, умно, без надрыва, с глубоким и чутким пониманием сюжета и переживаний своих героинь. В числе лучших спектаклей оказалась также “Ассоль”, этюдная постановка детской театральной студии “Арлекин” при государственном Башкирском драматическом театре из г. Салават по мотивам повести А. Грина “Алые паруса”. Молодые режиссеры, опираясь на возможность юных артистов, предложили свою версию знаменитой повести: это как бы драматико-пластический рассказ юных обитателей приморской Каперны о том, что произошло с юной Ассоль, и о ее твердом убеждении в том, что надежды сбываются и корабль под алыми парусами непременно придет за ней.

В афише смотра были спектакли как по широко ставящимся сюжетам (“Колобок”, “Двенадцать месяцев”, “Аленький цветочек”, “Приключения Буратино”, “Морозко”, “Снегурочка”, стихи Агнии Барто и пр.), так и по новым сочинениям. И вот эти-то “новые сочинения”, являющиеся, по сути, переделками современных авторов известных народных и литературных сказок на новейший лад, и оказались самой проблемной частью смотра. При этом на основе этих “новоделов” по старому материалу порой получались — благодаря уму, опыту, таланту и такту руководителей студий и постановщиков — не-

плохие представления, удачно оформленные сценографически, с удачными ролями... Но происходило это, как правило, вопреки этим странным текстам, в явной борьбе с ними.

Дело в том, что “Комедийная хоромина” едва ли не единственный из всех фестивалей театров, где играют дети, в программе которого представлено столько студий из детских садов. Ну, скажем, есть достаточно специалистов театра, педагогов и социальных психологов, которые считают, что детям лет до девяти-десяти рано выходить на сцену в сложных сюжетных спектаклях. Тем не менее, сами же практики театральной игры и социализации юных через сценическую игру, сами же практики детского театрального движения развивают свою профессию, ее методики и формы, и возраст юных артистов, выходящих на сцену, все больше снижается. Известно также, что в детских коллективах апробируют на сцене гораздо более широкий спектр текстов (и тематически, и стилистически), чем, например, в профессиональных ТЮЗах. Но дело в том, что в подавляющем большинстве детские студии находятся в системе Минобразования. А там ныне рождаются удивительные методики и рекомендации. Непременное позитивный сюжет. Обходить трагические и сложные моменты жизни. Не нагружать глубинным психологизмом. Как можно больше назидательной поучительности. И все через активную “попрыгущечную” игру. Естественно, авторы, исполняющие такой “наказ”, находят. Тексты их издаются в сборниках и размещаются в Интернете. И хотя руководители детских студий стараются выбирать тексты по своему вкусу, но от рекомендаций “кормящей системы” не отмахнешься. И вот в сказке “Колобок” никто никого не съел и все подружилось. В сказке “Волк и пята (!) козлята, или Старая сказка на новый лад” не Волк, а Волчонок, лесной подросток-хулиган. Но козлята с ним задружились, а Коза его усыновила. И в сказке про бабушку и шалопутного, сбегавшего в лес козлика никто не потерял рожки-ножки, зато все перевоспитались. А уж как “доработана” знаменитая “Муха-Цокотуха”! От Чуковского там осталось название

и несколько главных персонажей. Зато добавились новые. А базар развернут в массовую картину демонстрации народных промыслов. Никакого смертоубийства: Паук раскаялся и принят в общество. И никакой “эротики”, ни-ни! Комар не говорит: “А теперь, душа-девица, на тебе хочу жениться!”, а призывает невинно: дескать, будем друзьями... И вообще от текста Чуковского не осталось ни рожек, ни ножек.

Понятно, что учить надо на “положительном”. Понятно, что жизнь противоречива и порой трагична. И вводить в ее сложности, учить маленьких людей преодолевать ее драмы и противоречия надо бережно, тактично и осторожно. Но не до такой же степени, чтобы из песни и из сказки запросто выкидывать слова, персонажей и смыслы!

Но, повторю, к чести организаторов “Комедийной хоромины” и руководителей и специалистов детских студий-участников, им удается в достаточной степени преодолевать со своими юными воспитанниками гримасы сиюминутных чиновничьих завихрений. Постановщики и творческие специалисты в детских студиях, в отличие от профи-режиссеров в профи-театрах, не озабочены тем, чтобы непременно предьявить свое владение “методом по школе”, свое умение “сложит спектакль”. В детских студиях руководители и постановщики предьявляют не себя, а своих замечательных юных сотворцов и свое умение театрально-художественными технологиями развивать их личность. В некоторых спектаклях на стерлитамакском фестивале режиссеры и специалисты выходили на сцену вместе с детьми и становились как бы организаторами сюжета (будучи в ролях или взяв на себя функцию “людей от театра”): как бы направляли юных партнеров, помогали освоить пространство сцены, выстроить отношения между персонажами. И дети, раскрепощенные, не зажатые, уверенно справлялись с перипетиями сюжета. Словом, и в этот раз, как и каждый год, фестиваль “Комедийная хоромина” предьявил немало успешных сценических работ детских и подростковых сценических коллективов.

В. Б.

Зимой в московском Детском театральном центре “А—Я” прошла презентация только что вышедшей книги “Мировая классика театра для детей. XX—XXI вв.”. Это издательский проект Союза театральных деятелей РФ, осуществленный при поддержке Министерства культуры России в рамках Программы государственной и общественной поддержки развития театральной деятельности в Российской Федерации под патронажем президента Российской Федерации. Теперь подробности, и каждая из них приятна для нашего журнала.

Это авторский сборник: все переводы с английского и французского языков выполнены Галиной Колосовой (она же редактор-составитель книги), давним другом редакции “СД”. Во главе Российского центра АССИТЕЖ и потом, уже оставив этот пост, Галина Григорьевна координировала множество театральных проектов, связанных с драматургией и театром для детей и юношества. Она активно сотрудничала с нашей редакцией, особенно в пору издания приложения к основному журналу — “Мир детского театра”. Благодаря усилиям и трудам Г. Колосовой на российских сценах появлялись переводы популярных зарубежных пьес для детей, подростков и молодежи. О постановках этих пьес писали и “Современная драматургия”, и “Мир детского театра”, в том числе о спектаклях театра “А—Я”. Так что презентация этого сборника именно в этом месте не случайна: ведь с театром “А—Я” активно сотрудничает драматургическая программа “Премьера PRO” и ее арт-директор Светлана Кочерина, ставшая редактором книги, о которой идет речь. Продюсером этого проекта был Илья Колосов. Увы! — был, потому что это издание стало его последним проектом: он скончался еще вполне молодым человеком незадолго до презентации.

Несколько слов о содержании сборника. В него вошли переводы

Драматургия для юных

одинадцати популярнейших пьес девяти видных авторов: “Укрошение барона Боллигрю” Роберта Болта, “Спящая красавица” и “Потоп” Чарльза Уэя, “Ведьмы” и “Поросенок Бейб, или Свинчарка” Дэвида Вуда, “Сила мысли” Ноны Шеппард (все эти драматурги из Великобритании); “Тряпичная кукла” Уильяма Гибсона (США); “Театральная машина” Мориса Йендта, “Бобби Чемпион” Жана-Мари Апостолида (эти авторы из Франции); “Лис Ренар” Артура Фокеза (Бельгия); “Портофино” Питера Риндеркнехта (Швейцария).

Среди сюжетов, представленных в сборнике, сказки для самых маленьких, и фэнтези — как для детей, так и для подростков, и семейные истории, и притчи. Некоторые из собранных под одной обложкой пьес известны в нашей стране менее, некоторые более. Многие выдержали немалое число разнообразных сценических интерпретаций на родине авторов и у нас, в российских театрах. А например, знаменитая “Тряпичная кукла” У. Гибсона стала основой для весьма известного и часто ставящегося мюзикла, музыку которого написали два композитора, так что здесь открывается достаточно широкий выбор “исходного материала” для режиссеров, театров и продюсеров. А, скажем, развеселое просветительское представление о том, что такое театр, сценическая игра, творчество создателей спектакля и перевоплощение артистов по пьесе-фантазии “Театральная машина” М. Йендта, может быть создано и в форме мюзикла, и полуциркового трюкового действия, а то и вообще как синтетическое зрелище-мистерия.

И вот что еще интересно. Если взглянуть на эту пьесу, да и многие другие, вошедшие в сборник, с позиций сегодняшнего дня, с учетом раз-

вития сценических технологий, то можно обнаружить следующее: хотя они написаны довольно давно, но при их постановке в качестве эффектных сценических приемов-метафор вполне органично можно применить и видеопроекции, и декорации 3D. Притом что инье из этих пьес позволяют добиться замечательных и убедительных творческих результатов путем предельно лаконичных и простых решений.

Еще необходимо отметить особую высокую культуру издания. Это большой том в белой твердой обложке. Тексты хорошо скомпонованы и расположены. Буквам — просторно. Шрифт простой, не вычурный, крупный. То есть читать книгу удобно. Значит, если эти пьесы захотят взять в работу руководители театров, где играют дети, читать их вместе со своими наставниками легко смогут и совсем юные артисты.

Книга оформлена художником Никой Рыжовой. Ее изящные черно-белые рисунки украшают обложку и служат заставками к каждой пьесе.

Предисловие к сборнику написал мэтр российского театра для детей и юношества Алексей Бородин, художественный руководитель Российского академического молодежного театра.

В качестве предварительного пояснения короткой вступительный текст написала сама Г. Колосова. Отмечая, что пьесы, вошедшие в сборник, “интересны не только юным зрителям, но даже взрослым”, она пишет о том, что они созданы “в то время, которое можно назвать “золотым веком” детского театра, который, к сожалению, на рубеже веков закончился повсюду, и не только в нашей стране”.

Все же будем надеяться, что книга, о которой идет речь, послужит новому развитию театра для детей и юношества. Жаль только, что тираж у нее маловат — всего пятьсот экземпляров.

Наш корр.