

### В ближайших номерах журнала:

Иван Андреев "Пещерный лев"  
 Константин Костенко "Принцип Леонарда"  
 Валентин Красногоров "Женщины по объявлению"  
 Константин Кропоткин "Счастье. Идеально"  
 Алексей Куралех "Шабашка"  
 Екатерина Мавроматис "Молоко"  
 Александр Мардашь "Кактусы"  
 Алексей Юрьев "Лучшая"

#### Зарубежная драматургия

Хуан Майорга "Мальчик с последней парты"

#### История. Библиография

Георгий Чулков  
 "Поединок", "Семена бури", "Кабачок невинных"  
 Евдокия Нагродская "Дама и Дьявол"  
 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 "Руспресс" ("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](http://www.rucont.ru)

Современная драматургия, 2016, № 3, 1-256

Драматургия

3•2016 Современная

ISSN 0207-7698

# Современная

# Драматургия

### В НОМЕРЕ:

Пьесы **Р. БЕЛЕЦКОГО**  
**О. ЖАНАЙДАРОВА**  
**В. ЗАЙКИНА**  
**А. ИГНАШОВА**  
**Д. СИДЕРОС**  
**Л. ТИМОФЕЕВА**

**Г. ПИНТЕР**  
 "Вечерняя школа"  
**Д. П. ШЕНЛИ**  
 "Четыре пса и кость"  
**УИЛЬЯМ ШЕКСПИР,**  
**ДЖОН ФЛЕТЧЕР**  
 "Двойное вероломство,  
 или Влюбленные в беде"  
**НИКОЛАЙ ЭРДМАН**  
 "Красный самоучка"



3  
сентябрь  
2016

# Современная



Редакция:

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

Редакционный совет:

М. Бартеев  
В. Бегунов  
И. Болоткин  
И. Вишневская  
Е. Гремяча  
В. Забалуев  
Г. Коваленко  
Н. Коляда  
А. Коровкин  
С. Нозикова  
И. Райхельгауз  
П. Руднев  
В. Риполова  
В. Федорова  
М. Шпыдакой

Над номером работали:

обложка — Г. Повагин  
верстка — А. Рябчиков  
корректра — Ю. Евстратова

К сведению уважаемых авторов: рукописи не рецензируются, хранятся в течение года, но почти 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 31,89 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

## In this issue:

*The Wall of the Living* by D. Sideros. The last days of a very ill old lady, attended by her grown-up grandchildren, submerge us in the world of her hard postwar time and her deep guilt about the dead.

*The Red Sea* by R. Beletsky. A fantastic Odyssey of two people who drowned near the coast of Africa yet continue to seek rescue. Their last hope is the underwater spring that, according to legend, takes a drowned man to the surface. Somehow only one of them can survive...

*Farewell Sacraments* by A. Ignashov. The author, leaning on real facts of Gogol's biography, comes up with an impressive theatrical fantasy populated by both historical characters and those created by the protagonist's genius — the spiritual world of the great writer.

*Stranger 32* by V. Zaikin. The play, somewhat reminding a domestic comedy, is more like a fantasy: a mysterious young lady pays a visit to a typical Moscow apartment, having come to the Earth to give us back the long-lost ability to love...

*Khan* by O. Zhanaidarov. The events of this historical drama are set in old times. By telling us the story of a brutal Oriental despot, the author exposes the destructive nature of unlimited power based on violence, disregard of human personality and life itself.

*Rehearsals at the Nunnery* by L. Timofeev. A director and actress go to an old cloister to rehearse a play about Elena Glinskaya, a future mother of Ivan the Terrible, and her confessor, metropolitan Daniel. Contemporary scenes alternate with scenes from the 16<sup>th</sup> century.

### Foreign Plays

*Night School* by Harold Pinter. An early play from an outstanding British playwright and the Nobel laureate.

*Four Dogs and a Bone* by John Patrick Shanley (USA). A biting satire on the Hollywood morals and manners.

### Critique. Theory

Seventeen reviews of premieres of modern and classical plays in Moscow, St. Petersburg, Novosibirsk and Vologda; talks with playwrights R. Beletsky (S. Novikova) and V. Merezhko (S. Medvedev), Polish actor and playwright Ya. Englert; review of the Alexandrine Theatre Moscow tour, analytical article about the recent documentary-and-historical shows (E. Gordienko), thoughts on the fate of modern fiction on the Russian stage (S. Lebedev).

### History. Bibliography

First publication in Russian of the play in verse, *Double Falshood, or The Distrest Lovers*, which the majority of specialists attribute to the two contemporaries — William Shakespeare and John Fletcher. A short satirical play by N. Erdman, *A Red Self-Made Man*, with N. Koroleva's foreword about an artistic career of the great comedy dramatist. Reviews of the new books on Russian and foreign theatre by I. Boikova, I. Tsimbal, G. Kovalenko and V. Fedorova.



ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

# 3 Современная

ИЮЛЬ — СЕНТЯБРЬ  
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>Пьесы</i>
<i>Д. Сидерос</i>	4	<b>Стена живых</b>
<i>Р. Белецкий</i>	23	<b>Красное море</b>
<i>А. Игнашов</i>	39	<b>Напутственные таинства</b>
<i>В. Зайкин</i>	54	<b>Незнакомка 32</b>
<i>О. Жанайдаров</i>	80	<b>Хан</b>
<i>Л. Тимофеев</i>	105	<b>Репетиции в монастыре</b>
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>Г. Пинтер</i>	128	<b>Вечерняя школа</b>
<i>Д.П. Шенли</i>	141	<b>Четыре пса и кость</b>
		<i>Критика. Теория</i>
	158—188	<b>В пьесе и на сцене</b> (рецензии <i>В. Бегунова, П. Богдановой, Ю. Богомолова, О. Булгаковой, Е. Губайдуллиной, В. Канафеевой, Т. Коростелевой, А. Куваевой, С. Лебедева, Е. Мамчур, В. Москвитина, И. Сафуанова, А. Чернышовой</i> )
<i>Р. Белецкий</i>	189	<b>“Театр — дело семейное”</b> (интервью <i>С. Новиковой</i> )
<i>В. Мережко</i>	193	<b>“Пьесам Чехова нужна была...”</b> (интервью <i>С. Медведева</i> )
<i>Я. Энглерт</i>	196	<b>“Люблю ансамбль, команду”</b>
<i>Т. Купченко</i>	200	<b>Уроки сложности</b>
<i>Е. Гордиенко</i>	203	<b>Прикасаясь к прошлому: театр-музей</b>
<i>С. Лебедев</i>	207	<b>Про “за” и “против”, или...</b>
		<i>История. Библиография</i>
<i>У. Шекспир,</i>		<b>Двойное вероломство, или...</b>
<i>Д. Флетчер</i>	212	<b>“Он сам себе сила...”</b>
<i>Н. Королева</i>	236	<b>Красный самоучка</b>
<i>Н. Эрдман</i>	244	<b>“Петр прорубил в Европу окно...”</b>
<i>И. Бойкова</i>	248	<b>Диалог культур</b>
<i>И. Цимбал</i>	250	<b>“Я всегда очень любил театр...”</b>
<i>Г. Коваленко</i>	253	<b>Лоция драматургического моря</b>
<i>В. Федорова</i>	256	
		<i>Хроника. Информация</i>
		21, 37, 103, 157

**На обложке.** Лондон, театр “Друри Лейн” (с гравюры XVIII в.); первое издание пьесы “Двойное вероломство” (1728). К публикациям на с. 210—235.  
**2-я стр. обл.** “Утиная охота” А. Вампилова в театре “Et Cetera”. Сцена из спектакля в постановке В. Панкова (см. с. 175).

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

## “Ремарка-2016”

### В пространстве времени

Конкурс драматургии “Ремарка” возник четыре года назад в столице Карелии городе Петрозаводске и изначально задумывался как драйвер для развития и продвижения карельских драматургов и авторов Северо-Западного федерального округа.

Активно поддержанный “снизу” авторами и артистами, конкурс быстро перерос региональные рамки, но, как это часто бывает, оказался не нужен тем, кто по роду своей деятельности должен поддерживать его “сверху”. Лишенный финансирования, конкурс тем не менее продолжил свое развитие благодаря поддержке театральных деятелей, входящих в состав его экспертного совета, и театров-партнеров из других регионов. За четыре года “Ремарка” превратилась в один из крупнейших русскоязычных драматургических конкурсов.

В чем же его уникальность? Чем он отличается от других конкурсов драматургии? Во-первых, у “Ремарки” нет прописки. Финал конкурса является передвижным, то есть каждый раз проводится в новом регионе. Любой регион России может подать заявку на проведение финала в одном из своих городов. Заявки принимаются от театров и профессиональных союзов. Во-вторых, в конкурсе два шорт-листа: один называется “Весь мир”, другой — “Принимающий регион”. Это позволяет концентрировать внимание на местных авторах и включать их в контекст общего театрального процесса. И в-третьих, при организации финальных читок мы работаем не с отдельными режиссерами, а с театрами. Художественные лидеры театров сами решают, какие режиссеры делают читки. Это позволяет увеличить шансы на продолжение работы над пьесой в театре.

Впервые объявив конкурс, мы получили 70 текстов. В 2016 году на “Ремарку” поступила 431 пьеса из России, Белоруссии, Украины, Грузии, США, Израиля и других стран. Без сомнения, конкурс не стал бы так популярен без команды, которая его делает. В экспертный совет и жюри “Ремарки” вошли люди, заслужившие авторитет у театрального сообщества своими пьесами, спектаклями, профессиональной критикой и деятельностью, направленной на развитие театра и драматургии.

Какие тенденции можно проследить, изучая этот огромный поток драматургии? Они меняются из года в год, отвечая на тектонические сдвиги в нашем обществе и государстве. Например, если несколько лет назад казалось, что в драматургии намечается волна сатирических пьес, то сейчас в почете аллегория. Некоторые драматурги, тем не менее, рискуют писать сатирические пьесы и даже изобретают для этого в буквальном смысле новый язык.

Такова, к примеру, пьеса Максима Черныша “Пыль”. Но это исключение. Общая же ситуация в стране и культуре, в частности зависимость государственных театров, особенно региональных, от финансовой цензуры, а иногда и не только финансовой, ставит драматургов перед выбором: либо искать ходы в театр, либо отказываться от надежд быть поставленными в ближайшее время. И что такое “ближайшее время” никто точно сказать не может. Бесплезно обсуждать, насколько это плохо. Так есть. Конечно, огромная часть талантливых пьес оказалась отсечена от сцены новыми реалиями.

Часть драматургов, желая быть поставленными, сами наступают на горло своей песне, укладывая текст на прокрустово ложе “нормы”, и в итоге проигрывают, лишая пьесу возможности “выстрелить” и попасть в цель. И есть третьи, которые талантливо камуфлируют свои идеи безобидной оберткой, что позволяет пьесе проникать в театр и сбавывать неожиданно даже для артистов.

Еще одна явная тенденция, которая прослеживается уже не первый год и продолжает развиваться — это интимизация пространства пьесы. Стремление драматургов рассказать глубоко частную, бытовую историю, которая избегает любого обобщения.

Конечно, и здесь есть исключения. Например, пьеса ростовчанки Марии Зелинской “Хуманитас Инжиниринг”<sup>1</sup>, вошедшая в шорт-лист “Ремарки”. С одной стороны, глубоко психологичная, личная и тонкая, она в то же время заставляет думать о вопросах, касающихся развития всей человеческой цивилизации.

<sup>1</sup> Опубликована в предыдущем номере. (Здесь и далее прим. ред.)

Но исключения, как известно, подтверждают правила. Возможно, этот общий уход в частное связан с тем массивом агрессивной информации, которую изливают на нас последние годы СМИ. Глобальность и стремительность процессов, невозможности вычленения крупниц истины из потока лжи заставляет сосредотачиваться на том, что остается неизменным и неразменным, несмотря на идеологические выражи и экономические кризисы.

Но есть одна всеобъемлющая тема, которая прошла сквозь огромное количество пьес, присланных на “Ремарку” этого года. Это тема войны. Война самая разная по времени, месту и существу: на Украине, в Грузии, Чечне и, конечно, Вторая мировая. Война как образ жизни, как предательство, как террор; война как память; даже — как игра. Драматурги пытаются осмыслить то, что происходит с нами сейчас, когда государство и политика вторгаются на личную территорию человека, нарушая и разрушая то, до чего не должно дотрагиваться: семью, жизнь человека, собственность, право на выбор своего места на планете.

Поскольку у героев пьес последнего времени очень часто отсутствует хоть сколько-нибудь артикулированная цель в жизни или сформулированное “зачем”, возникает ощущение отсутствия опор и ориентира, зыбкости мира и времени, хаотичного смешения настоящего и прошлого, ощущение потерянности человека в безумном мире людей.

Человек, заблудившийся в своей памяти, — главный герой, а вернее героиня, пьесы Даны Сидерос “Стена живых”.

**“Таисия.** Я сошла с ума, да?

**Ксюша.** Немного.

**Таисия.** Поэтому вы сюда меня упекли?

**Ксюша** (*раздражаясь*). Да куда мы тебя упекли? Ты дома. У себя дома. Понимаешь?

**Таисия.** Нет, я не дома. Я хочу домой. Мы поедем домой?

**Ксюша.** Ладно. Завтра поедем, хорошо? А сегодня ужин и спать.

**Таисия.** А ты останешься тут со мной?”

Чувство вины перед подругой молодости затягивает бабушку Таисию в прошлое, заставляя заново переживать страшную смерть репрессированной девочки. Сама потерявшая отца во время репрессий, Таисия выходит замуж за работника НКВД, который участвует в тех самых операциях.

**“Ксюша.** Слушай, бабуль. А ты деда любишь?

**Таисия.** Григорий Алексеич прекрасный человек. Очень положительный, должность ответственная, знаешь, Ксюшенька, там же никто не задерживался дольше года, а он устоял, и как Сталин умер, он тоже устоял, а всех же, всех погнали, а кого и забрали.

**Ксюша.** Это я знаю. Ну а любишь ты его?”

Сумасшедшая бабушка Таисия собирает все свое прошлое в несколько последних месяцев своей жизни, заставляя нормальных родственников стать участниками ее воспоминаний. Хотя реальность ведь нельзя назвать воспоминаниями. И эта новая реальность заставляет внучку бабушки Таисии почувствовать то настоящее, что оказывается важнее десятков и сотен важных дел, складывающихся со временем в неразрушимые стены. Замечательный современный язык, легкие диалоги, речевые характеристики персонажей, точно переданная интонация молодого цинизма, который становится то инструментом для развлечения, то маской для сокрытия собственной ранимости, отсутствие всякой назидательности, авторский юмор — все это делает пьесу Даны Сидерос “Стена живых” одним из лучших драматических произведений нынешнего года. Поздравляем молодого автора<sup>1</sup> с победой в нашем конкурсе, а режиссеров и театры с отличным поводом для спектакля.

**Олег Липовецкий**

<sup>1</sup> Родилась в Казани, живет в Москве, работала дизайнером, журналистом, редактором, сейчас детский иллюстратор и поэт. Выпустила две сборника стихов, участвовала в поэтических спектаклях “Политеатра”, написала две пьесы, в том числе и эту.



### Романтично и презво: юные о жизни

В конце марта этого года в Доме творчества юных и молодежи на Воробьевых горах (бывш. Центральный Дом пионеров) прошел очередной фестиваль “В добрый час!” им. В. Розова. Во многих пьесах замечательного драматурга речь идет о становлении юных граждан, о взрослении и вступлении юного человека в большую жизнь и о выборе им своего пути и нравственных ориентиров. В этом и состоит смысл девиза фестиваля, название которому дала одна из самых важных и популярных пьес В. Розова. И потому в афише спектакля в основном коллективы с разновозрастными участниками (от самых юных до старшеклассников, студентов и уже работающих молодых людей), а также подростково-юношеские и молодежные студии. Именно возраст участников этих коллективов — переходный и старше — определяет и выбор ими репертуара, и взгляд на житейские и творческие задачи и проблемы. Фестиваль “В добрый час!”, таким образом, являет именно мировосприятие, мироощущение юного и молодого поколений.

Как всегда в программе фестиваля оказалось немало любопытных постановок самого разного стилистического, тематического и жанрового направлений. Были и почти авангардистские формалистические опыты. И поиск своей дороги в пределах реалистического психологического театра. Но так или иначе большинство спектаклей рассказывало о том, как вечные проблемы бытия воспринимаются и понимаются нашими юными современниками. И нередко их понимание и оценка были, что называется, поперек или перпендикулярно тому, как привыкли трактовать идеалы старшие, предыдущие поколения.

Пожалуй, в этом плане особо показательными стали спектакли студий “Паровоз”, АТТО и Театра юных москвичей (ТЮМ на Воробьевых горах). Стержем каждой из сыгранных этими театрами историй была любовная коллизия. Но взгляд на проблему взаимоотношения любви и жизни, продемонстрированный юными, сильно отличался от правильно-педагогического.

Театр-студия “АТТО” в ре-

жиссуре его руководителя Дмитрия Абросимова показал пьесу В. Легентова “Пиаф” — темпераментно, весьма откровенно, но целомудренно и очень лаконично по сценическому решению. Восемь девушек и один парень в пустом пространстве сцены. Кукла. Несколько мелких аксессуаров. Большой кусок тяжелой черной ткани — и одеяло, и плащ, и юбка и пр. Все девушки — одна Эдит Пиаф, разные ее внутренние голоса, разные ее “я”, разные ее возрасты. Все вместе они в программе обозначены “Она”. Роль (или функция) актера обозначена “Он”. И всех персонажей-мужчин играет один этот юноша — начиная с отца Эдит и далее: первый продюсер, сделавший звезду из уличной певички; его друг — второй продюсер Пиаф; знаменитый Саша Гитри, помогавший ей в благотворительных делах; и ее истинная, единственная любовь — знаменитый спортсмен, погибший в авиакатастрофе.

Да, драматические эпизоды и пластические этюды-связки сопровождаются песнями Пиаф. Да, в ключевые моменты актрисы читают переводы текстов этих песен. Да, внешний абрис сюжета — проблемы становления творческой личности. Но основной рассказ — о взрослении человека, самоутверждении и стойкости. Очень четко показано, как помнила Эдит, из каких низов поднялась, как бедствовала с отцом, как перебивалась на гроши и просто нищенствовала. Отсюда и ее будущая благотворительность, и швыряние огромных сумм друзьям и любовникам: чтоб не бедствовали, не нуждались. Но главная тема о том, что значат мужчина и женщина в жизни друг друга. Сначала отец: только после его смерти юная Эдит поняла, как он ее любил, и память о нем была для нее священной. Первые два продюсера и Саша Гитри — не любовные истории, но прежде всего истинная дружба и благородство великодушных и чутких мужчин, легко возносящихся над мелкими, ситуативными своекорыстными интересами. И тем самым воспитывающих в героине истинную женщину.

А все прочие — не в счет. Просто Эдит не могла быть одна. И — вершина: единственная настоящая любовь.

Все это сыграно-показано даже, пожалуй, поверх текста, ибо пьеса неровна, рыхловата и не тянет на экзистенцию. Но в спектакле юных взята именно эта, наджизнейская высота.

Театр-студия “Паровоз” Натальи Горшиковой сыграл в ее постановке ставший необычайно популярный в последние годы (особенно у молодежных студий) “Сорок первый” Б. Лаврентева. И здесь — минимум аксессуаров и декораций; смена ситуаций и содержание эпизодов обыграны и раскрыты в остроумных пластических композициях. Музыкальное оформление — современная переработка и аранжировка одним из ярких эстрадных коллективов “советской версии” одного из бродячих по обе стороны окопов Гражданской войны песенных шедевров: “Белая армия, черный барон...”. Но это музоформление важно не само по себе, оно лишь подчеркивает новизну взгляда на этот сюжет и легиий в его основу материал. Для руководителя и его юных артистов важно не социально-политическое противостояние, не катастрофа, возникающая в социуме и в жизни отдельных людей из-за политических слов. Важен более общий и главный вопрос: а могли ли в любых условиях Марютка и Говоруха-Отрок быть вместе? Что их разделит: взгляды, происхождение, пристрастия, воспитание, образование, опыт? Или нечто еще более общее и кардинальное? Сыграна история о том, что людям вообще трудно быть вместе. И бывают сплошь и рядом случаи, когда два человека, при всей взаимной тяге и взаимопонимании, не могут сотрудничать или жить в семье. Вообще-то такой поворот во взгляде на содержательность сюжета о “Сорок первом”, что называется, напрашивался давно. И вот он сыгран. Прозвучал со сцены. И в последующем осуждении спектакля (а они на фестивале “В добрый час!” весьма умные, тонкие, острые, точные и интересные) участники спектакля — особенно Марютки всех трех составов — очень ясно сформулировали-подтвердили то, о

Окончание на с. 37

## Родион Белецкий: “Театр — дело семейное”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Родион Белецкий — драматург театра, телевидения, кино. У него более ста постановок в театрах России и за рубежом: “Молодые люди”<sup>1</sup>, “После армии”, “Фанатки”<sup>2</sup>, “Страдания Золушки”, “Забавное богоискательство”, “Разговор, которого не было”<sup>3</sup> и другие пьесы. Публикуется в журналах “Новый мир”, “Знамя”, “Дружба народов”. Работал сценаристом популярной телепрограммы “Сам себе режиссер”, сочинил для нее песенку-заставку “Я всегда с собой беру видеокамеру”. И еще — много песен для рок-группы “Zband”, где был руководителем и фронтменом. Автор детективных повестей “Маска призрака” и “Рыцарь идет по следу”, изданных “ЭКСМО”. Пишет для радио. Пьесы и проза переведены на несколько языков. С 2010 года работает в журнале “Современная драматургия”, в настоящее время заместитель главного редактора.*

— Все ваши пьесы, Родион, непременно содержат этическое послание. Вы погружаете героев в поиски своей сущности, заставляете решать вопросы нравственности. И “Красное море” — туда же, причем остро и по сюжету изобретательно. Его герои не те, кем кажутся. К финалу в них происходят перемены, которые невозможно было предположить в начале. Простоватый как дважды два, грубый офицер Николай Николаевич кажется накрепко сколоченным продуктом армейской системы. И вдруг, изумляя нас, он становится другим. Как в сказке.

— Это, по большому счету, сказка для взрослых, я так и делал. В ней есть скрытые приемы, но есть и вещи первого плана, все нужное для сохранения интриги. В этой пьесе я ответил на четыре вопроса.

— **Какие?**

— Когда меня просят прочитать лекцию о драматургии, я рассказываю про четыре вопроса и рисую два значка. Значок первый — сердечко — призыв любить своих героев. Второй значок — две направленные друг в друга стрелки — означает столкновение, конфликт, что необходимо в драме. И четыре вопроса: 1) что герой хочет? 2) что будет, если он этого не получит? 3) какие перед ним препятствия внешние? 4) какие препятствия внутренние? Мне очень важна эта структура. Профессионал всегда должен отвечать на эти вопросы. Герой обязательно чего-то хочет, это для него важно.

— **Это же стандартные требования!**

— Да, но не все их соблюдают. Я это отмечаю как редактор. Пьеса “Красное море” не такая уж сложная. Но герои ищут источник жизни — это для меня открытие. И очень важно, что один ведет другого в корыстных целях.

— **Сильный ход.**

— Хорошо придуманная структура дает возможность раскрыть характеры, как учили меня во ВГИКе. Мой мастер Николай Фигуровский говорил, что это сродни изобретению. Если есть изобретение — ничего не попишешь, это главное. Я не придаю такого уж очень большого значения диалогам, для меня важна структура. Хотя бывает, что сначала пришел в голову диалог. Я его фиксирую и откладываю, пока не выстрою структуру.

— **А что послужило толчком к написанию “Красного моря”?**

— Началось с того, что я ловлю общее состояние вокруг себя: все плохо, мы умерли, выхода нет. А если мы умерли, надо выходить из этого состояния. Мне хотелось приподнять себя и других, вытащить наверх. Я искал образ такой, чтобы читался.

*Окончание на с. 189*

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 1998 г.

<sup>2</sup> Там же. № 4, 2003 г.

<sup>3</sup> Там же. № 4, 2002 г.



Окончание. Начало на с. 21

чем играли. Да, в жизни бывают сильнеешие болезненные, горькие человеческие несовпадения. Природа личности входит в противоречие с приземленными этическими догмами. И это данность жизни. Это надо уметь принимать. Уметь пережить. И не устраивать друг другу войны из-за несхожести...

А теперь еще глубже в историю и в глубины авторских идей. Классика, пушкинский «Евгений Онегин». Молодой режиссер, «щукинец» Андрей Задубровский, недавно пришедший в ТЮМ на Воробьевых, поставил здесь и показал со своими артистами на фестивале спектакль «Таня Ларина» по пушкинскому роману в стихах. Сценически это довольно стильная, даже эстетская игра с пространством, с предметами-знаками, с вещами как символами. Например, висящая

в воздухе рамка — это как бы окно в комнате Татьяны. И знак какой-то ограничения. Татьяна с рамкой играет как чем-то, из чего открывается нечто новое; сквозь эту рамку можно пройти в иные чувства и неизвестную манящую даль. А вот Онегину рамка не дается: когда он пытается дотянуться до нее, она ускользает — как ускользнуло от него неразгаданное им счастье, как спасение, которое возможно было именно с Татьяной. Но и этот, и многие другие приемы важны не сами по себе. В целом это сценический рассказ о пути к себе, о самопознании. О заблуждениях и великодушии. О позднем прозрении и покаянии. Важны не сами по себе правильные слова и правильные поступки. Это лишь игра условностей. Важно то, что ты сам о себе можешь сказать — честно и без самолюбования. Бытовая линия любовного сюжета, чувственная подоплека событий поданы резко, без стеснений — и в то же время целомудренно и несколько остранинно.

Важен высший смысл желаний и поступков. Ну да, известно и хрестоматийное: «Примите ж исповедь мою...» — «Учитесь властвовать собой!..» — «Но я другому отдана и буду век ему верна...» — и из оперы: «О жалкий жребий мой!» Но какие бездны и высоты открыты и сыграны юными, когда звучит текст письма Татьяны Онегину! Как ничтожны вокруг все красоты природы, вещей, людей, когда рушится мир, ибо рушится надежда... И каким прочно восстановленным делается этот мир твердостью и великодушием женской души!.. Вот об этом играют свой спектакль тюмовцы.

Замечательно, что юные так внятно, умно, романтично и трезво воспаряют к экзистенциям. И не менее замечательно, что руководители коллективов не менее чутко и умно слышат своих юных артистов и помогают им высказаться во всей полноте и открытости в их сценическом творчестве.

Наш корр.

Чем холоднее международные отношения на уровне политиков, тем больше тепла и позитива должны привносить сами люди. У некоторых это получается.

Если бы не Майя Мамаладзе, десять лет подряд устраивающая однодневные «Перезагрузки» российско-грузинских отношений, мы бы не видели ни свежих грузинских фильмов, ни пьес. И вообще, что бы мы знали о сегодняшней Грузии? Целый год театралный критик и переводчик пьес Майя Мамаладзе работает волонтером-пчелкой, отбирая самое достойное в цветущей Грузии, чтобы в один прекрасный день показать в Москве. Нельзя же, чтоб у нас не осталось ничего грузинского, кроме «Мукузани» и «Цинандали».

Грузинская интеллигенция считает, что нам на Грузию наплевать, и обижается. Но нам-то не наплевать! Мы помним грузинские фильмы советских лет с их пьянящей витальностью, с юмором, с мужским хорovým пением на многие голоса, столь сладостным для российского уха, но не нашим. У нас-то, если затянут за столон, то подшофе и вразнобой.

В нынешней Грузии культура многоголосия осталась, а жизнь из-

## «Перезагрузка» № 10: юбилей

менилась. Сказочным островом с остановившимися часами выглядит сегодня Театр марионеток Резо Габриадзе, в очередной раз приезжавший в Москву со старыми спектаклями.

Пьесы для «Перезагрузки», отобранные и переведенные Майей Мамаладзе, если говорить о тенденции, об их родовых чертах — это театр метафоры. Метафоры, за которой читается реальная жизнь. Когда-то именно она открыла нам юного Лашу Бугадзе, тогда еще его не знал мир. В пьесах-миниатюрах Бугадзе женщины и мужчины поменялись ролями: женщины буквально водили мужчин за руку, баякали на коленях, а те боялись сделать самостоятельный шаг. Крепко запомнилась пьеса Бугадзе «Навигатор» о мужчине, неспособном к контактам с людьми и влюбившемся в... говорящий женским голосом навигатор. По жанру — черная комедия.

Пьеса юбилейной десятой «Перезагрузки», написанная Зурой Кикодзе и Гагой Нахуцишвили, тоже сюрреалистична. Представили ее

режиссер Александр Вартанов и сборная артистов московских театров. Ее персонажи — четвероногие: коровы, быки и волк по имени Ясон, полюбивший трепетную романтическую корову Кетато. Пьеса называется «М-у-у». В отличие от древнегреческого Ясона, предавшего Медее, этот Ясон жертвует собой — истинный герой. Ради спасения Кетато он отказывается от своей волчьей природы и устраивает побег всей честной коровьей компании. Будь он человеком, мы бы назвали: диссидент.

Вам ничего это не напоминает? Подскажу: пьесы в театре Резо Габриадзе. Зура Кикодзе стоял с самого начала Театра марионеток рядом с Габриадзе. Очеловечивание паровозов и муравьев, любовные переживания, горечь прощания и страх смерти. Все это, придуманное и так чувствительно разыгранное марионетками еще в Грузинской ССР, можно увидеть в театре Габриадзе и по сей день. Романтические герои, жестокосердный, неправильный мир есть и в пьесе «М-у-у». Только она уже из другой эпохи.

Корова Кетато бредит бале-

Окончание на с. 103



## Новая реальность

Журнальный год перевалил свой “экватор”, обозначаемый для нас появлением третьего номера “Современной драматургии”. В прошлом и позапрошлом годах он открывался редакционным обозрением новых российских пьес, публикуемых в летнем выпуске, перед началом очередного театрального сезона. На этот раз мы расскажем лишь о трех текстах, оставшихся без персональных предисловий, и, конечно, об их авторах.

На Александра Игнашова мы обратили внимание несколько лет назад, прочитав его документальную композицию о Тарасе Шевченко “К Божьему порогу”. Наши читатели узнали его после публикации пьесы “Стояние Зои”, также основанной на реальных (и одновременно фантастических) событиях, происходивших когда-то в Самаре, родном городе драматурга. (На ее недавнюю премьеру в Смоленске мы откликнулись в предыдущем номере.) В год 70-летия Великой Победы появился “Нюрнберг. Скамья подсудимых”. Эта пьеса продолжила документально-историческую линию в творчестве Александра.

Его новая работа, посвященная Гоголю, обозначает следующий шаг в этом направлении. Скажем больше: качественный прорыв. Вновь опираясь на прочную документальную основу, автор “Напутственных таинств” создает не просто биографическую драму, но впечатляющую театральную фантазию, населенную и реальными персонажами, и теми, что были рождены гением главного героя: гоголевский мир. И не случайно пьесе предшествует эпиграф из Набокова: дух великого мастера, влюбленного в Гоголя, незримо витает над этими “драматическими сценами”.

Олжас Жанайдаров выступает у нас уже в шестой раз начиная с 2011 года и почти всегда в третьем номере: завидное постоянство. Каждая из его пьес талантлива, интересна по-своему, но все же наибольшего успеха он достигает, когда в нем начинает звучать... назовем это “голосом крови”. С детства живущий в Москве этнический казах, Олжас глубоко чувствует душу своего народа и умеет передать свое понимание в образах и словах. Вспомним драматическую историю двух братьев, выходцев из Казахстана (“Беруши”), или пронзительные страницы “Джута”, посвященные трагедии голодомора тридцатых годов... Именно эти пьесы обрели наиболее заметную сценическую судьбу, ставятся в России (“Беруши”, например, в питерском МДТ — Театре Европы), а “Джут” совсем недавно увидели на земле предков Олжаса, в Алма-Ате и Астане.

Свою новую пьесу “Хан” автор причислил к жанру исторической драмы, хотя она едва ли может служить в качестве учебного пособия: события и герои носят довольно-таки условный характер. Под оболочкой традиционной “восточной легенды” таится вполне современное, более того, актуальное содержание. Рассказывая о судьбе жестокого властителя, драматург раскрывает губительную природу неограниченной власти, основанной исключительно на насилии, пренебрежении человеческой личностью и самой жизнью.

Владимир Зайкин, дебютирующий сейчас в качестве театрального драматурга, — опытный сценарист, режиссер кино и телевидения (между прочим, ученик А. Германа), на его счету несколько десятков фильмов. А публикуемая пьеса “Незнакомка 32” — первая в жизни. Это весьма увлекательное сочинение начинается как бытовая комедия, а затем стремительно улетает в мир самой настоящей фантастики, хотя авторская мысль имеет прямое отношение к нашей действительности, из которой напрочь исчезла Любовь...

Интересно, что все три представленные здесь очень разные пьесы имеют общие черты: каждая из них словно бы уводит от реальности, а на самом деле приближает к ней — особым кружным путем. Такой путь выбирает в последнее время все больше авторов (свидетельством тому многие пьесы, недавно напечатанные в журнале и публикуемые сейчас, в том числе и “Репетиции в монастыре” Л. Тимофеева, следующие за этим “блоком”). Отчего бы?.. Подумаем и посмотрим, что будет дальше.

**Редакция**



Окончание. Начало на с. 37

том, мечтает о сцене — и дает молока так мало, что ее невыгодно держать. Волк Ясон, подслушав разговор хозяев о Кетато, предлагает ей и ее друзьям бежать. Только куда? Вы только послушайте,

что говорит ученый бык Элгуджа: «Всюду подстерегает опасность. Местами стоят миротворческие войска, все ущелья и тоннели приватизированы, все тропы, какие были, перерыли нефтепроводы... один высокий Ацунтский перевал остался, да и то... строят “Макдоналдс”!»

Остается бежать в Европу. Коровы под водительством волка Ясона перебираются в Швейцарию, к своим холеным, тучным собратьям. Но и те живут в вечном страхе смерти, только не за малые удои, а за большие — таковы правила Евросоюза. Сорок пять литров — и тебя под нож. Как ни сочна прекрасная трава швейцарских пастбищ — все коровы общество вынуждено спасаться и оттуда. А ограды везде — провода под током, не перепрыгнешь. И персонажи улетают куда-то ввысь, тают, растворяются в воздухе. Как улетел самолет с тремя ненужными стране стариками-ветеранами (Олег Ефремов, Вячеслав Тихонов и Михаил Ульянов) в фильме Сергея Урсуляка “Сочинение ко Дню Победы”.

Теперь немного о нынешнем грузинском кино. Кинематограф постепенно возрождается, но кино стало другое. Оно показывает иную жизнь и иные ценности: не песни и танцы, а возможность нормально существовать. Растить детей. Иметь работу, которая есть далеко не у всех. В лентах прошлых “Перезагрузок” мы видели такие контрасты! В фильме Сандро Джандиери “Курьер” аристократическая бабушка, сидя за чашкой кофе со своими подругами, не подозревает, что ее юный внук идет не на урок музыки, а стоять на шухере у наркодилера. А на конкурсе красоты в фильме Русудан Чкония “Улы-

байся” молодым матерям семейства приходится переживать обратительные ситуации ради обещанного выигрыша — квартиры. Однако победительница предопределена спонсором, хоть она и не мать никому вообще, а наглая любовница.

Я говорю о проблемах, поднятых кинематографом, а не о качестве картин. Художественные достоинства отобранных Майей Мамаладзе лент всегда были на высоком уровне. На этот раз фильм Левана Тутберидзе “Там, за горами” (у него есть еще международное название “Деревня”) оставил долгое послевкусие и чувство благодарности — нам дали возможность посмотреть кусок совершенно иной, незнакомой жизни. Жизни в далекой горной деревне, где на изумрудных лугах пасется скот, женщины сами пекут нури (хлеб) в небольших домашних печках-тонэ, а мужчины танцуют друг с другом и имеют при себе такой веский аргумент в спорах, как кинжал. В этой сельской жизни свои очень четкие нормы и правила, а у тех, кто не хочет их принять, жизнь здесь не сложится. Этого не может и не желает понять молодая англичанка Эми, приехавшая с небольшой группой грузин собирать местный фольклор. Группу возглавляет профессор Гурам, сам выходец из этих мест. С ним его жена Анна и Нико, молодой помощник профессора, взявший в экспедицию свою девушку Эми в надежде поправить их испортившиеся отношения. Но поправить не удается, ибо на англичанку Эми производит неизгладимое впечатление немой всадник на коне и с ружьем. Его зовут Копалэ, а местные его называют “Сын вдовы”, и сам он и все от него держатся в стороне. А еще они рассказывают легенду о Копалэ, защитившем деревню от великана. Эми, приехавшая снимать местные лица и пейзажи, зачарована этим таинственным всадником. Она нацеливает на него свою фотокамеру, рисует его голову в своем альбоме. Не понимает, что это вызов. Что по местным правилам нельзя так вести себя с посторонним мужчиной.

Тем более ее представили как жену Нико, ведь они живут вместе. И вообще, иностранке трудно представить себе границы дозволенного здешним обществом.

Когда-то я сама столкнулась с подобным удивлением молодой американской пары, когда повела их в Малый театр на “Обрыв” Гончарова. После спектакля они с удивлением спрашивали меня, почему Вера разрывает отношения с Волоховым, которого любит? Мои объяснения, что девушка не могла по кодексу чести того времени быть в связи с мужчиной, а Волохов не просил ее руки, были им непонятны. Англичанка Эми, родившаяся на полтора века позже героев Гончарова, тоже не понимает грузинского обычая цацали, который означал объект любви без секса. “Как это? Зачем?” — удивляется она. И даже выслушав рассказ деревенского старика о любви его молодости Мариам, выданной замуж за другого, и получив в подарок самую большую ценность — жакет Мариам, Эми отказывается понять чужую жизнь и чужие правила.

Кто мы, сегодняшние люди? По каким лекалам строим свою жизнь? Фильм тонко, но безусловно подводит нас к осуждению безграничной свободы личности. Личности, пренебрегающей моральными нормами других. Деревенские старики бросаются друг на друга, даже достают кинжалы — так важна для них нравственность всего происходящего в их деревне. Один защищает на правах хозяина свою гостью, другой защищает обычаи деревни. Как оказалось, оба были по-своему правы.

Сценарист, очень популярный в Грузии современный писатель Ака Морчиладзе, не пишет своим героям пространственных диалогов. Захватывающая интрига, минимум словесных объяснений — а также выразительные взгляды, потрясающие пейзажи, нежный туман, ласково окутывающий горные склоны (оператор Георгий Швелидзе), — и фильм завораживает силой и полнотой высказывания. В нем столько нежности и любви! Любви к людям и к своей стране. Я этому завидую.

Светлана Новикова

## Слой за слоем

*Декорации. Почему-то именно это слово приходит на ум. Хотя нынешний театр, на мой дилетантский взгляд, не склонен слишком уж увлекаться богатством этой стороны сценического искусства. Поскольку оптимизация. И если в одной мизансцене перед зрителем, например, кровать, то уже в другой — это, например, уже дверь или столик. Примерно в таком духе представляю себе и постановку новой пьесы Льва Тимофеева, коль дело дойдет до дела, — весьма скромной в оформительском отношении.*

*И все-таки декорации. Антураж.*

*Ломаю голову — почему?*

*Весной прошлого года я побывал в театре “У Никитских ворот” на премьере спектакля “В ожидании звонка” — постановка Марка Розовского по пьесе Льва Тимофеева. Какого, спрашивается, “звонка”? Да вот того. Того самого. Которого в ужасе ждут и боятся, верят и не верят, и надеются, что пронесет. “Шевеля кандалами цепочек дверных”. Всего два действующих лица — Она и Он. Поздние застойные времена. Он диссидент. Она — его жена, может быть, диссидент в квадрате. Его книгу читают по всем вражеским “голосам”. А ведь совсем недавно он был преуспевающим советским журналистом — чем вам не декорация? Но вот она рухнула, со дня на день его заберут. На протяжении двух часов на сцене супруги ссорятся, мирятся, орут друг на друга, снова мирятся, жестоко испытывают один другого и ждут, ждут этого советского “Годо”, а зал с напряжением всматривается и вслушивается в развитие этой драматичнейшей перипетии. И все это на фоне незабываемых реалий того времени: от предметов обстановки, “голосов” сквозь рев “глушилок” до разговоров на те темы, на которые лучше не говорить. И — страх, страх, страх, потому что на самом-то деле никто не готов к тому, что вот сейчас, через минуту его заберут.*

*Диссиденты, гэбуха, того взяли, этого в подъезде бутылкой по голове, стукачи, стукачи — и вдруг понимаешь, что спектакль-то не об этом. Что это тоже своего рода декорация. И что совершенно прав автор пьесы, написавший в афишке, что это спектакль о любви. О любви мужчины и женщины — вот в этом страшном, вывернутом антураже.*

*Таков Тимофеев-драматург: за одной реальностью проступает другая, а за нею еще, еще и еще...*

*Матрешка.*

*Такова и его пьеса “Предполагаемое время прибытия в Находку”, вошедшая в шорт-лист конкурса СТД (2014) и рекомендованная российским театрам.*

*Впрочем, таков же и Тимофеев-прозаик. Прочитайте хотя бы его последний роман “Евангелиди. Рукопись, найденная в сгоревшем доме”, вошедший в лонг-лист “Русского Букера” (“Дружба народов”, №№ 5—6, 2013). Ведь водит и водит по ложным следам, и так до самого занавеса, простите, финала.*

*То же и в пьесе “Репетиции в монастыре”. Понятно, Россия, XVI век. Это, так сказать, исторический пласт. Современный: относительно молодой режиссер и актер с его бывшей женой репетируют роли митрополита Московского и Всея Руси Даниила и великой княгини Елены Глинской. Проживая при этом в гостинице при реальном монастыре. Вроде как бы даже не декорации, а прямо-таки живая натура. Далекое прошлое, проблемы с престолонаследником, развилка истории, интрига и страсть... Но о чем пьеса “на самом деле”? Читайте, дамы и господа, читайте, не буду подсказывать.*

*Итак, декорации, антураж, а если докопаться до корня... Я вот думал: откуда это у Тимофеева? Привычка бывалого эзика темнить, замечать следы, недоговаривать? Просто писательская, идущая от Чехова или от Трифонова тяга к непростым подтекстам? Но вот прочитал в одном из интервью с ним (он вспоминал о Ларисе Богораз) следующее: “Это был человек с обостренным чувством справедливости, она не могла мириться с ложью! Обостренное чувство правды даже, а не справедливости. Потому что справедливость — это понятие не весьма четкое. А если ты понимаешь, что есть ложь, что есть демагогия, что есть корыстные, пропагандистские формулы, то просто душа восстает против этого...” Понимаете? Правда. А до нее надо докапываться. Продираться. Вот так — слой за слоем. Сквозь декорации. И антуражи.*

**Леонид Бахнов**

В наши дни, когда все привыкли, что и в столицах, и в регионах учебные учреждения и учреждения культуры сливаются друг с другом и другими, не во всем совпадающими с ними по профилю... то есть буквально "сливаются" под лозунгом "оптимизации"... бывает и по-другому!

Например, в Татарстане, в старинном маленьком городе Буинске с населением едва ли 25 тысяч человек недавно местными усилиями заново открыт драматический театр — но при этом в будущем году будет праздноваться 100-летие со дня основания театра в Буинске!

Первое его упоминание в летописях относится к 1691 году. Город лежит на левом берегу Карлы, притока Свияги, примерно в 140 километрах от Казани и в 80 от Ульяновска. Русское название производят от татарского буга — "запруда", "пруд". Но сколько ни искали нынешние местные краеведы и ценители старины, не смогли найти никаких следов большого водоема... В 1780-м указом императрицы Екатерины II поселению дан статус уездного города Симбирского наместничества. С 1830 года тут ежегодно проводились осенняя и зимняя ярмарки. А 4 мая 1917 года в культурной жизни Буинска произошло знаменательное событие: был сыгран первый спектакль под руководством учителя Мифтахетдинова. Сразу после революции, в 1917-м сюда приехала целая труппа артистов, включая таких именитых в ту пору, как Камал I, Камал II, Гульсум и Бари Болгарский, Шакир Саминский, Галия Камская, Зуляйха Богданова, Ситдик Айдарский. В развитие театра внес огромный вклад и композитор и музыкант Файзи Бикинин. В 1918 году сюда приехали Салих Сайдашев и Айдаров, они и открыли школу искусств при театре. В 1924 году из Казани приехал первый заслуженный артист республики Бари Тарханов и, получив у государства 12 тысяч рублей, построил здание театра. В таком виде театр просуществовал до 1949 года. И вот эта предыстория (как и вопрос: где тот водоем, что дал название городу), местная культурная традиция воспринята как непрерывный путь к

## Новый старый театр в Буинске

сегодняшней жизни. Новая жизнь театра в Буинске началась 16 февраля 2002 года, когда труппа энтузиастов во главе с учителем Раилем Садриевым собралась в Доме культуры на первую репетицию, и с тех пор по сегодняшний день молодым коллективом создано 30 постановок. Раиль Садриев — очень творческий, очень деловой, креативный и энергичный человек. Вложить сил и средств пришлось немало. Но теперь у театра отличное здание с хорошей сценой и уютным залом почти на 200 мест. В труппе 31 актер: и опытные мастера (в том числе заслуженные артисты Татарстана Азат Зарипов и Фирзар Муртазин), и немало талантливой молодежи.

30 марта 2007 года указом президента Республики Татарстан М.Ш. Шаймиева театр в Буинске учрежден в качестве государственного драматического. А заслуженный артист республики Р. Садриев стал его художественным руководителем-директором.

На счету молодого коллектива уже немало важных социокультурных мероприятий. В марте 2016 года прошел фестиваль "Театральный март", в котором участвовали театры Татарстана, Чувашии, Мордовии, Удмуртии, Марий Эл, из Ульяновской области и Москвы — "Театральный особняк" и "Четвертая стена". Завершила фестиваль научно-практическая конференция "Буинский государственный драматический театр: прошлое, настоящее и будущее", в которой, между прочим, приняли участие не только работники культуры, но и учителя средних школ, и представители структур образования. В итоговых мероприятиях фестиваля принял участие министр культуры Республики Татарстан Айрат Сибатуллин.

Словом, театр в Буинске — не только драматические и музыкальные действия для взрослых и юных, но и социокультурный центр.

Причем художник Раиль Садриев не намерен замыкаться в узко-местных реалиях и границах. Театр много гастролирует и по своему району, и по всему Татарстану, выезжает в другие регионы России. Раиль Садриев намерен решить двудеятную задачу. Одна

ее сторона — активная гастрольная деятельность, чтобы артисты умели работать с разной публикой, а не только со своей, привычной; чтобы знакомились с культурной жизнью других регионов и с опытом достижениями коллег из других городов. Вторая сторона — создание зрелищ, которые развивали бы зрителей своего города и района, приучали их к разнообразным творческим стилям и манерам, воспитывали в них вкус не только к развлекательным, но и к сложным, многоплановым спектаклям.

Конечно, это требует привлечения и новых творческих сил, и финансовых средств. Но у театра есть поддержка общественности в лице Попечительского совета. Есть и заинтересованные друзья-спонсоры — даже в Ульяновске! И заинтересованность их не в том, чтобы как можно быстрее "отбить" вложения и получить доход от проката. Нет, их заинтересованность — как и самого Раиля Садриева — в том, чтобы здесь, на родной земле продолжилась культурная традиция и в небольшом городе вдали от крупных центров развился и окреп свой очаг театрального искусства.

В том, что эта задача по плечу молодой труппе, показал сыгранный ею в завершение фестиваля и конференции спектакль "Афэрин, Артист" по пьесе Рената Хариса, лауреата Государственной премии РФ и премии РТ им. Г. Тукая. Спектакль посвящен столетнему юбилею образования театра в Буинске и рассказывает о судьбе его основателя и первых шагах его детища. Труппа слаженная, чуткая. Актеры держат темп, внятно, точно и без пережима проживают судьбу своих персонажей.

Немалая заслуга тут и москвичей — режиссера театра "Четвертая стена" Алексея Козлова и художника "Театрального особняка" Леонида Краснова. Они поставили в Буинске по спектаклю и много дали артистам как театральные педагоги.

В ближайших планах Буинского драмтеатра и его художника Раиля Садриева не только новые постановки и гастроли, не только подготовка к грядущему в будущем году столетнему юбилею, но и открытие (начиная с осени этого года) двух новых фестивалей — профессиональных "взрослых" театров и театров, где играют дети. **В. Б.**



# Критика. Теория

В пьесе и на сцене

## Были и небылицы

*“Скажите, люди, куда идет этот поезд...”*

*А. Батуриной в “Современнике”*

*Ученица Николая Коляды написала пьесу “Фронтовичка” в 2009 году. Драматическая история вернувшейся с войны женщины, которую предал любимый, была удостоена премии “Дебют”. В 2010 году пьеса была опубликована в сборнике “Факел Памяти” — приложении к нашему журналу, посвященном 65-летию Победы. Ее поставили многие театры России.*

Николай Коляда писал о ней: “Пьеса совсем юной, двадцатичетырехлетней Ани Батуриной написана по семейным преданиям, написана она каким-то совсем другим “голосом”, словно прочувствована новым поколением, для которого та далекая война знакома только по фильмам и по рассказам бабушек и дедушек. И это для меня в пьесе “Фронтовичка” особенно ценно. Потому-то я не редактировал пьесу, не исправлял в ней ни строчки”.

Пьеса эта интересна и неожиданна тем, что молодая девушка, которой было двадцать с небольшим, обратилась к советскому прошлому, войне, героям, пришедшим с фронта. Ну и что, спросят меня, что тут неожиданного? Сколько в свое время было таких советских военных и послевоенных сюжетов, героев, вернувшихся или не вернувшихся с Отечественной войны? Вспомним персонажей В. Розова из пьесы “Вечно живые”. И у Володина в “Старшей сестре” героини прожили военное детство. Я уж не говорю о наших “главных” военных писателях — К. Симонове, Ю. Бондареве, В. Астафьеве, В. Быкове... В советские времена Отечественная война была ведущей идеологической темой. О войне писали и честно, и откровенно, но вместе с тем иные средней руки писатели спекулировали этой темой, удачно создавая свою конъюнктуру. Существует ли сегодня подобная конъюнктура? В искусстве и литературе — нет. Трудно представить, чтобы молодой автор захотел “выехать”, обрести лавры на подобном идеологическом сюжете. Думаю, что Анна Батурина создала образ своей героини, молодой женщины, только-только вернувшейся с фронта,

из каких-то других соображений. Батурина, очевидно, почувствовала в этой женщине интересную судьбу. И не только интересную судьбу, но и интересный характер. И за этим характером увидела сотни, а может миллионы других женских характеров и судеб, и тут надо прибавить слово “народных”. И эту судьбу, и этот характер можно было найти только на нашей национальной почве. Вот это-то и поражает, что молодой автор, которая нашим крупным советским военным писателям приходится в лучшем случае внучкой, если не правнучкой, так позитивно и близко к сердцу принимает нашу советскую историю. Не отрешивается от нее, не презирает “совковость”, что было свойственно, к примеру, моему поколению, а как будто бы ощущает весь драматизм советской народной жизни, который и воплощает в центральном образе Марии Небылицы.

Для молодого автора отношение к войне и людям, прошедшим войну, не содержит в себе прежних советских идеологических клише. Анна Батурина воспринимает прошлое страны очищенным от нароста штампов, знакомых более старшим поколениям. Поэтому для нее война — это святое, то, что окрасило болью и кровью нашу историю, воспитало особенных людей, которых автор и запечатлела в образе своей героини. В пьесе есть интересные и важные слова о том, что в войне побеждают не армии, не государства, а... Бетховен. Отношение к войне через культуру, через творчество и красоту тоже характерная примета мышле-

ния молодого автора. В этом смысле можно сказать, что автор унаследовала (не впрямую, а каким-то косвенным способом) отношение к войне тех поколений бывших советских писателей и драматургов, которые сами войны не видели. Для которых особенной ценностью обладала культура. Через культуру они устанавливали связь с миром, определяли значение человека и его труда. Так они уходили от тотальной советской идеологии. Анне Батуриной также свойственно это понимание.

Надо отметить, что фамилия у героини пьесы словно сказовая — Небылица, что подчеркивает ее исключительность, нетипичность: вроде такой не было и быть не могло. И судьбы такой не было, и история, рассказанная в пьесе, не могла случиться. А вместе с тем в этом образе проступает его типичность, в нем раскрывается именно типичная драма российско-советской женщины.

Да, это не судьба успешной героини, вроде тех, которых преподносит нам нынешний приторно-гламурный век. Жизнь героини по внешним показателям не сложилась. Фронтной жених предал ее, нашел другую, обрек на годы одиночества, потом однажды неожиданно явился, она не смогла устоять, провела с ним ночь, а когда поняла, что для него эта близость не имеет такого значения, как для нее, взорвалась, устроила скандал, наговорила на себя, что, дескать, больна сифилисом. В отместку он ее ударил ножом, за что впоследствии оказался в тюрьме. А она выжила и уехала из того города бродить по белу свету, по необъятной стране, работать то тут то там и не столько искать своего счастья, как можно было бы сказать в утешение, сколько избыть боль, одиночество, свой непокорный, смелый, взрывной характер, закаленный еще войной.

В судьбе Марии Небылицы сконцентрирована и наша национальная драма, и вместе с тем наше национальное достоинство. И чего тут больше — драмы или достоинства? Скорее достоинства, потому что образ героини несет высокие чувства, в нем богатство русской природы (без ложнопатриотического пафоса), стойкость, сердечность и внутрен-

няя боль.

Пьеса Анны Батуриной мне представляется той ласточкой, которая означает преодоление нашей “негативной идентичности”, нашедшей свое воплощение, в частности, в “новой драме”, рожденной девяностыми годами и первым десятилетием нового века. Именно этим пьеса и примечательна.

Пьесу эту не случайно поставил “Современник”. В спектакле режиссера Марии Брусникиной прослеживается длинная современниковская традиция, которая началась еще с Розова и Володина, а в 80-е годы прошла через Коляду, учителя Анны Батуриной. Должно быть, нам пока не дано родить своего Пинтера или Ионеско. Российско-советская традиция исходит не из абсурдности бытия. В ее основе стремление к целостному человеку, неординарной личности, внутреннему богатству и душевному таланту. Именно этими качествами обладали володинская Надя Рязьева, розовская Вероника. Наш театр и драматургия сегодня нащупывают связи с лучшими художественными образцами советского прошлого. Очевидно, это тоже не случайно и может вырасти в какую-то новую ошугитимую тенденцию, в которой скрыта своя правда. Очевидно еще и то, что новое поколение творческих людей нуждается в осмыслении нашего национального опыта, который ему неизвестен, но который притягивает. Важно еще раз подчеркнуть, что новое поколение не отрицает этот опыт, а опирается на него и ищет в нем важные для себя вещи.

Но вернемся к спектаклю. Он очень эмоционально поставлен и сыгран. Мария Небылица в исполнении Полины Пахомовой — яркий, интересный образ, в котором подчеркнута индивидуальность, богатство природы героини. Выразительны сцены танцев, в которых как раз и концентрируется вся стремительность и полетность характера Марии.

В общем, “Современник”, в котором появилось новое, уже которое по счету поколение молодых исполнителей, и сегодня на высоте. Ему удастся найти новый интересный материал и при этом не отступать от своих традиционных ценностей.

**Полина Богданова**

## Пощечина и пустота

### “Живые картины” П. Барсковой в Театре Наций.

*В “Живых картинах” — пустые рамы. Реальный факт из жизни блокадного Эрмитажа: полотна эвакуировали, а багеты и людей при них оставили. И многие сотрудники, не покидая рабочего места, зимовали в музее и даже проводили экскурсии для случайных посетителей, описывая им шедевры по памяти. Среди таких служителей — искусствовед Антонина Изергина и художник Моисей Ваксер, чьи дневники, воспоминания и письма легли в основу “документа-сказки” Полины Барсковой.*

Чтобы приступить к истории героев в жанре драмы, поэт постепенно, шаг за шагом подбирала ключи для “снятия” блокады в прозе. Пыталась преодолеть ее и в слове и — словом, срывая тот самый “заградительный миф”, выстроенный советским еще официозом вокруг этой так и неотрефлексированной общественной трагедии. У нее вышел целый корпус текстов, составивший “Живые картины” и предваряющий одноименную пьесу, за что в целом автор получила Премию Андрея Белого и с чем вошла в шорт-лист премии “НОС”.

Ведь если нон-фикшн об осаде Ленинграда существует, то широкое художественное, “неподцензурное” осмысление этой темы началось лишь в последнее десятилетие. С фильмов Сергея Лозницы “Блокада” и Александра Сокурова “Читаем Блокадную книгу”, с повести Игоря Вишневецкого “Ленинград” и поэмы “Рождественский пост” Сергея Завьялова. С романа “Спать и верить” критика Вячеслава Курицына (под псевдонимом Андрей Турганев) и вызвавшего большую дискуссию стихотворения “В Ленинграде, на рассвете...” Виталия Пуханова. Да и сама Барскова, чей интерес уже приобрел масштабы научного исследования — на основе архивных документов она готовит книгу “Петербург в блокаде: эстетика города как перечитывание”, — еще в 2010-м выпустила стихотворный сборник “Справочник ленинградских писателей-фронтовиков 1941—1945”. На театре же этот “подъем” до нынешней премьеры в Театре Наций отмечен лишь пьесой Юрия Клавдиева “Развалины” и ее единственной, недолго продержавшейся в репертуаре ЦДР постановкой Кирилла Вытоптова.

Но если для Клавдиева блокада по большому счету фон (а факты людоедства — толчок) для разговора о пределе человеческого, то у Барсковой разговор об этом пределе и его преодолении как раз неотъемлемая часть блокадного опыта. Но как его передать? Книга “Живые картины” начинается издали, с рассу-

ждения о судьбе выжившего в Освенциме итальянского химика, а затем и писателя Примо Леви. Где, в частности, отмечается такая деталь: после освобождения он жадно набросился на книги. “И книги ему были такие: учебник по гинекологии, франко-немецкий словарь, сборник “Волшебные сказки о животных”. Вот этот “круг чтения” впоследствии определит и способ самой Барсковой донести уже иное историческое знание — языком, сочетающим неприкрытый натурализм и сказочные аллегории: героиня ее пьесы “покорительница мощных и гордых ширинок” и — персонаж “Снежной Королевы” одновременно.

Театральная публика в большинстве априори такого читательского опыта лишена. И режиссер Виктор Алферов по-своему заполняет этот пробел, зияющие пустотой “рамы”. В фойе Малого зала Театра Наций — подрамники с наброшенной мешковиной, из-под которых доносится в записи голос Барсковой, читающей свои стихи, если не ошибаюсь, из того самого цикла “Справочник...” На стенах цитаты из “Блокадной книги” А. Адамовича и Д. Гранина и “Подвиг Эрмитажа” С. Варшавского и Б. Реста. Необходимый минимум есть и в программе. Правда, редкий зритель вникает в написанное и уж тем более — звучащее. Зато уже через несколько минут в мир, воссозданный на сцене, входит сразу. Следит неотрывно, слушает жадно и неистово аплодирует пощечине, отвешенной за попытку ерничания, умаления человеческого достоинства.

Но так задеть — не задача режиссера. Он, как и автор, предлагает всмотреться в то, что, вопреки некогда провозглашенному, забыто, в тех, кто забыт. Алферов как режиссер (а с декабря прошлого года, к слову, и главный режиссер “Практики”) работает с текстами Барсковой давно: делал по ее стихам поэтический перформанс “Отраже-

ния” и спектакль “Кофейня в Беркли”, а также читку “Живых картин” в “Современнике” — пьесы, ему к тому же и посвященной. Видимо, он посвящен и в один из источников, вдохновлявших Барскову, — еще один фильм Сокурова, “Русский ковчег”, где путешественники во времени, гуляющие по Эрмитажу, входят в зал, “куда не нужно”, и видят музей в дни блокады: один из его работников строго гробы. И дверь поспешно за непрошеными свидетелями закрывают.

“Свидетелям” в театре — приоткрывают. На чуть-чуть и ненадолго. Из всего пространства сцены, где по стенам и на полу — упомянутые пустые рамы (художник Дмитрий Разумов), выхвачен, и то довольно тускло, лишь небольшой пятючок. На этот свет из-за кулис движутся тени. Приближаясь, оказываются бесформенными, закутанными во всевозможное тряпье не разбери чьи фигурами. Они долго и медленно бредут, обходя сцену по периметру, усаживаются на столах, помогая друг другу. И только первая реплика о чудовищном холоде помогает опознать, кто из них кто: говорит Тотя своему Мусе. Это влюбленная пара, те самые, реально существовавшие искусствовед Антонина Изергина и художник Моисей Ваксер в исполнении актеров Евгении Дмитриевой и Рустама Ахмадеева. “Картина первая. Пеленашки. Ноябрь” — высвечиваются на заднике титры. Всего картин пять, охватывающих три с небольшим месяца первой блокадной зимы.

Пара живет в одном из залов Эрмитажа, но отдельно от всех сотрудников, ютящихся еще и от бомбежек в подвале. Хотя любовь во время блокады — не пир во время чумы. Рассказанная история вообще о преодолении себя. Преодолении своего биологического начала через голод и уже физические муки, предвестники верной гибели. Но сохранении в себе начала человеческого. Или уже сверхчеловеческого, но безо всякого нищенского пафоса. Даже в противовес ему. И это в спектакле, сыгранном психологически подробно и развернуто, не афишируется. Трагическое показано скупой, даже мимоходом на фоне неистощимого юмора изнуренной от недоедания пары. “Ты так и норовишь пасть духом!” “Но ты, милый, так и норовишь пасть телом!” — с то и дело “уходящим” в обморок Моисеем делится своим сахаром Антонина. Понять, что значил это жест в тех условиях, сегодня практически невозможно. “Сколько дуранды мы друг у друга украли...

или хотели украсть, но не украли... постыдились или сил не хватило”, — звучит отголосок уже выходящих за грань настроений среди влюбленных. И поэтому, видимо, столь естественной кажется публике уже упомянутая пощечина от зашедшей к ним в гости смотрительницы (Галина Морачева), когда Тотя начинает читать ей стихи: “Я дистроф, я дерьмо, я калека, Я убью за колбасу человека”.

Но это крайность. Они и сами запрещают себе подобные вольности. И уж тем более с упоминанием еды, обрывая малейшие попытки такого разговора. Когда, например, героиня Евгении Дмитриевой пытается “смаковать” суп, поводя рукой в пустой раме, словно по кастрюле, или смотрительница Галины Морачевой признается, что в последнее время “грешным делом стала похаживать к натюрмортам”.

И они до последнего держат себя в рамках приличия и даже — в рамках шедевров: Моисей вспоминает первую встречу с Тотей и разговор о Пикассо, и Рустам Ахмадеев пародирует стиль художника, сам “изломавшись” для наглядности в пустующей раме. А рассказ смотрительницы о том, как она водила юношу-электрика с Балтфлота к отсутствующей “Дане”, оборачивается целым экскурсом в творчество Рембрандта. Слова музейщиков, наперебой вспоминающих полотна, обретают реальные черты — словно из клубов выдыхаемого пара на экране возникают детали картин “Портрет старика в красном”, “Возвращение блудного сына” и “Данай” (видеохудожник Ася Мухина). Да и сама зачинщица беседы, явившаяся с бесформенной чалмой на голове и размотав ее в беседе, уходя, набрасывает на себя то ли шарф, то ли шаль, подражая образу с “Портрета старухи”.

А затем, как напоминание о том, что *agis longa, vita brevis*, перед замерзающим Моисеем проносится весь их роман с Антониной как часть экспозиции Эрмитажа — актеры, срывая одежды, в бешеном темпе проигрывают сцены свиданий, на миг застывая в позах античных статуй. Пока наконец Тотя, прильнув к лежащему Моисею, не отпрянет и не застынет в безмолвном крике — мизансцена, вызывающая ассоциации с евангельским сюжетом о Положении во гроб. Художник Ваксер не дожидаясь нескольких дней до эвакуации в Самарканд...

Так детально проработанный, но эмоцио-



нально сдержанный спектакль производит неожиданный эффект — он обозначает дистанцию между некогда пережитым и ныне неосмысленным. Если попытаться переформулировать вопрос философа Джорджо Агамбена “Что остается после Освенцима?”, то очевид-

но, что многолетняя сакрализация блокады обернулась отсутствием в обществе элементарного человеческого сострадания: слово “блокадник” до сих пор свято, а жизнь его — нет. От прошлого нам достались одни пустые рамы...

Сергей Лебедев

## О потерях и обретениях

**“Саша, вынеси мусор!” Н. Ворожбит в Центре им. Мейерхольда**

*Москва. Наши дни. Украинский драматург. И пьеса о войне. Таковы предлагаемые обстоятельства. О чем будут говорить в ЦИМе, сомнений не вызывает: что-то “против” войны, что-то “за” дружбу народов и так далее, по бесконечному списку вечных нерешенных вопросов. Однако весь этот скептицизм вдребезги разбивается при входе в зал...*

“Внимание! В зале вас ожидает инсталляция, — сообщают нам после первого звонка. — Просьба соблюдать тишину!” Магические слова действуют мгновенно: зрители оставляют праздные разговоры в фойе и переступают порог предельно сосредоточенные. Спектакль уже начался.

В центре — кухонный стол, на нем незамысловатый набор продуктов: хлеб, морковь, селедка, домашние пирожки. Аромат, надо сказать, потрясающий. Но вместе с ним чувствуется в воздухе застывшее недоумение. И хотя зрители честно рассматривают инсталляцию, важно кивают и деловито перешептываются, атмосфера неловкости и смущения буквально обволакивает зал легкой дымкой, проникает под кожу, сковывает. Это напряженное ожидание длится, кажется, целую вечность. Создатели спектакля выкидывают зрителя из зоны комфорта и незаметно для него самого помещают в новое пространство. Шелест деревьев, крик детворы за окном, маленькая кухня и чья-то чужая печаль — и когда все это успело войти в твою жизнь? Или не так: когда ты успел войти в эту, кажется, чужую жизнь и стать ее частью? Пусть мимолетно, пусть всего лишь в качестве гостя, будто случайно ты стал свидетелем чего-то личного, интимного, тайного... Оттого и неловко, оттого и волнительно.

Режиссер Виктор Рыжаков действует безошибочно: увлекая зрителя еще на входе, завладев его чувствами, он тут же ставит перед ним стену — простую кирпичную стену, расположенную у самой кромки сцены так, что актерам остается лишь узкое пространство. Вот, собственно, и вся декорация. А зритель

будто оказывается на границе: позади такой естественный мир с его звуками, запахами, смущением, а впереди — голая безжизненная кирпичная стена. Ловко играя с пространством, режиссер моментально расставляет акценты и задает, пожалуй, главный вопрос: а что есть смерть?

Конечно, спектакль “Саша, вынеси мусор!” по пьесе Натальи Ворожбит не об Украине. И даже не о войне. А скорее о смерти как таковой. На сцене две женщины, Катя (Светлана Иванова-Сергеева) и Оксана (Инна Сухорецкая), потерявшие отца и мужа, защитника и опору, а вместе с ним покой и счастье. Он был офицером, но умер не от пули. Он ушел в мирное время, не попросившись — и эта внезапность, эта близость смерти, пожалуй, и есть самое страшное. Потому что снимает запреты, стирает границы и уравнивает. Даже больше чем война. Это спектакль о потере. О шемящем чувстве одиночества, растерянности и пустоты — о том, как вместе с близким человеком уходит радость жизни, ее краски, объемы и формы.

Словно в подтверждение тому — табличка у сцены: “Картонный театр Виктора Рыжакова”. Так определил его сам режиссер: точная оценка, дающая ответы на многие вопросы. Действительно, постановка напоминает картонную открытку: стена, проекция рисованной кухни и две актрисы, плотно прижавшись к этой стене, “режут” фразы словно кухонным ножом по столу. Все плоско и нарочито “картонно”, будто не взаправду. Нереальный, нарисованный, выдуманный мир, в котором и поселились ге-

роини Натальи Ворожбит. Мир, где *он* все еще рядом, где слышен *его* голос, где *он* просто может вынести мусор.

Присутствие Саши (роль исполняет Александр Усердин) ощущается постоянно: сначала незримо, эхом доносится его голос, затем все явственнее — он то появляется в образе случайного прохожего, то и вовсе призраком является в дом к родным. И вновь задаешься вопросом: что есть смерть на самом деле? Действительно ли *оттуда* не возвращаются? Ведь вот же, стоит, такой родной, знакомый и, кажется, живой. Наконец-то он рядом, только вот вынести мусор все так же некому...

“Саша, вынеси мусор!” — не просто название. Эта фраза, красной нитью проходящая через весь спектакль, пожалуй, как нельзя лучше отражает его атмосферу. В этом призыве, бытовом, обыденном и таком естественном, скрывается неизменная потребность любой женщины в опоре, в защите, в крепком мужском плече. И речь совсем не о великих подвигах на поле брани. Увы, мужчины слышат лишь другой призыв, военный. Ради него они идут на смерть, ради него же возвращаются с того света. Вот только... “без

девочек все не имеет смысла”, ведь кто-то всегда должен ждать, надеяться и верить.

Конечно, устоять против соблазна провести тот или иной антивоенный лозунг, когда в твоих руках такой материал, совсем не просто. Однако Виктор Рыжаков не позволяет себе роскошь заняться откровенным морализаторством. Лишь в финале он все-таки уступает место на сцене группе “Scorpions”: за окнами нарисованной кухни то ли военная хроника, то ли всего лишь клип знаменитой рок-группы на песню “Wind of change” (“Ветер перемен”), давно ставшую практически антивоенным гимном. И на этом фоне что есть смерть две женщины, которые уже никого не ждут.

Уходя со спектакля, чувствуешь какое-то облегчение: кажется, ветер перемен действительно развеял печаль и сомнения. Что есть смерть, если не закономерный виток жизни... При выходе из зала на том же самом месте стоит кухонный стол с незамысловатым набором продуктов: хлеб, морковь, селедка, домашние пирожки. Теперь это не холодная инсталляция, а самое настоящее угощение...

Анастасия Чернышова

## Девочка плачет

*“Князь” по роману Ф. Достоевского “Идиот” в “Ленкоме”*

*Этот спектакль Константина Богомолова задолго до своей премьеры был уже окутан домыслами и предположениями.*

Поговаривали, что роль Настасьи Филипповны будет играть прима “Ленкома” Мария Миронова — но слухи не подтвердились. По поводу главной роли — князя Мышкина — уже не на уровне предположений, а достоверно было известно, что ее репетирует чудесный, ироничный и, казалось бы, очень “богомоловский” актер Александр Сирин. Были даже напечатаны программные буклеты с его именем. Однако буквально за неделю до премьеры актер был снят с роли. Интрига с исполнителем продлилась до первого показа спектакля на публике: в роли князя появился сам режиссер спектакля Константин Богомолов. Об этом, конечно, шептались перед премьерой — однако достоверность данной информации никем подтверждена не была.

После премьеры случился скандал. Известный журналист в своей статье разругал

спектакль в пух и прах, его публикация вызвала шквал обсуждений в прессе и социальных сетях, вплоть до канонических заявлений типа “не смотрел, но осуждаю”.

Что же так задело оппонентов и сочувствующих?

То, что Богомолов смело перекраивает классику на свой лад — это для столичной публики не новость. Его “Карамазовы”, поставленные несколько лет назад на сцене МХТ по другому роману Федора Михайловича, идут там с неизменным успехом и при практически постоянном аншлаге. Но здесь, как говорят хулители данной сценической версии, режиссер покусился на самое святое и облил грязью светлый образ князя Льва Николаевича Мышкина, который лучше и честнее всех, — как говорит ему в спектакле Аглая Епанчина в исполнении блистательной Елены Шаниной.

В начале действия Лев Николаевич Мышкин прибывает в дом Епанчиных и все вроде бы, что называется, идет по тексту. Однако когда речь заходит о пресловутом портрете Настасьи Филипповны, выясняется главная интрига спектакля. Дело в том, что с портрета смотрит в зал не роковая красавица, а маленькая девочка, ребенок. И генерал Епанчин (Иван Агапов), и Парфен Рогожин (Александр Збруев), неожиданно тоже оказавшийся у Богомолова генералом, и персонаж, перекочевавший на эту сцену из романа Томаса Манна «Смерть в Венеции» Ашенбах (Виктор Вержбицкий; на лацкане его костюма можно разглядеть депутатский значок) — все они хотят эту девочку. Официально их желание звучит как «удочерить». Однако низменность их намерений в отношении ребенка и сексуальные посягательства не вызывают ни малейшего сомнения и подтверждаются в дальнейшем словами самой Настеньки, с наивной прямотой и детской картавостью рассказывающей об этом «дяде Мышкину».

Тема незащитности, униженности ребенка, чудовищной трагичности детской жизни, полностью зависимой от поведения, желаний, намерений, комплексов окружающих ребенка взрослых людей проходит через все произведения Достоевского толстой красной нитью. В первую очередь вспоминаются слова Ивана Карамазова о слезинке ребенка; есть у Достоевского и другие весьма душераздирающие сцены. В том числе в его романах звучит и тема педофилии, так возмутившая часть зрителей сценической фантазии Константина Богомолова. И хотя речь в спектакле шла не только об этом, этот контекст, несомненно, прозвучал наиболее болезненно.

Собственно, об этом в отечественном театре уже говорили. Редко, мало (что понятно ввиду чрезвычайной деликатности предмета), но такое случалось. В начале нулевых Москву взорвал «Пластилин» Кирилла Серебренникова по пьесе екатеринбургского драматурга Василия Сигарева. Одним из ранних спектаклей «Театра.doc» был «Первый мужчина», где молодые актрисы читали монологи об инцесте, записанные со слов девочек-подростков, основанные на их реальном горьком опыте. «Пробуждение весны», замечательная трагическая пьеса немецкого драматурга Франца Ведекинда, также в определенной степени затрагивает эту тему — к сожалению, в «Гоголь-центре» ее удачная постановка уже снята с репертуара. Но одно дело «новая драма» или Серебренников, или «Театр.doc». Но в «Ленком» об этом? В центре Москвы?

Переживший немало политических катаклиз-

мов и смен культурных эпох худрук театра Марк Захаров отнесся к происходящим на родной ему сцене событиям философски: «Мы знали, на что шли». Сам же Богомолов заявляет о премьере «Князя» как об одном из важнейших событий своей жизни и благодарит доверившуюся ему блистательную ленкомовскую актерскую команду.

А спектакль между тем получился очень тонким, деликатным и тихим. Аскетически оформлена сцена: серые стены, двери, стол, два-три стула. Режиссерские приемы здесь схожи с теми, которые использовались на этой сцене в богомоловском же «Борисе Годунове»: непомерно затянутые паузы и проецирующиеся на экран провокационные фразы-титры. Собственно, фирменная богомоловская ирония присутствует здесь в основном в этих титрах, а не на сцене, где блестяще, профессионально, четко и без стеснения воплощали режиссерский замысел ленкомовские актеры.

Одно из значительных достоинств Богомолова-режиссера — это, как представляется, умение сплавлять, сопоставлять и противопоставлять, «роднить», что ли, между собой разные времена, разные исторические эпохи. «Князь» — не исключение. Из разных эпох и разных произведений, а также из реальной жизни появились на сцене в богомоловской постановке герои спектакля. Как бы со смущением, при помощи все тех же титров была заявлена тема детской смерти, для воплощения которой здесь была привлечена известная сцена из главы «Мальчики» романа «Братья Карамазовы». В другой сцене персонаж в советской школьной синей мальчишечьей форме (Виктор Вержбицкий) от имени смертельно больных детей, пациентов хосписа, рассказывает об их мечтах и планах на будущее. Появляется в спектакле и милиционер, работающий в детской комнате милиции и мечтающий отомстить детям — потом, когда им исполнится восемнадцать. Позже он разбирает и кидает в печь ставшие, очевидно, более ненужными детские вещи.

Чудовищным диссонансом (еще одна задуманная и воплощенная провокация режиссера) звучат светлые и наивные советские детские песенки, например, о том, из чего же сделаны наши мальчишки и девочки. Или знаменитая окуджавская «Девочка плачет — шарик улетел». Лейтмотивом же спектакля (под эту песню и появля-

ется портрет Настеньки в одной из первых сцен) звучит культовая песня конца восьмидесятых “Прекрасное далёко”. Звучит по-русски и по-японски — детские проблемы, затронутые в спектакле, имеют место в любой стране, в любое время.

Победителем же гонки за право усыновить Настеньку оказывается тот самый светлый князь Мышкин (Тьмышкин, как значится он

в титрах), который, женившись на Аглае Епанчиной, с ее согласия приводит девочку в их дом. Оказавшись в доме у князя, Настасья Филипповна (прекрасная работа молодой актрисы Александры Виноградовой) преобразуется из девочки в длинноногую диву в купальнике и беззастенчиво садится князю на колени. “Прекрасное далёко, не будь ко мне жестоко...”

Ольга Булгакова

## Смерть на миру

*“Самоубийца” Н. Эрдмана в Театре им. М.Н. Ермоловой*

*На заре советской эпохи, когда фундамент “светлого будущего” только закладывался, Николай Эрдман создал текст удивительной легкости и остроты, обезглавив одним махом всю зарождавшуюся систему власти.*

В центре событий “маленький человек” и его “маленькое” самоубийство, которое неожиданно становится большим событием в жизни множества незнакомых ему людей. Смерть, еще несостоявшаяся, уже обещает быть героической: самоубийство Подсекальниково оказывается предметом торго разношерстных страдальцев и носителей глубоких идей (за которые, конечно же, просто необходимо умереть... кому-нибудь другому). “Стреляйтесь себе на здоровье. Но стреляйтесь, пожалуйста, как общественник”, — бойко заявляет один из таких покупателей смерти. Прямо-таки карикатурный Петруша Верховенский. Только вот разговаривает он отнюдь не с Кирилловым, ибо “в настоящее время люди, которые хотят умирать, не имеют идеи, а люди, которые имеют идею, не хотят умирать”. Такой вот жизненный парадокс, с которым, конечно, “надо бороться”. Вот и борются как могут — плодят “идеологических покойников”.

Пьеса у Н. Эрдмана получилась острая, обличительная. И неудивительно, что при жизни автора сценического воплощения она так и не получила. Все попытки поставить “Самоубийцу” (а среди желающих были и Станиславский, и Мейерхольд) завершились крахом: пьесу запрещали, снимали с репертуара и даже не печатали до 1987 года<sup>1</sup>. От материала с такой “биографией”, конечно, всегда ждешь чего-то особенного, взрывного. Однако замечательный текст Эрдмана на сцене Театра им. Ермоловой не прозвучал: затерялся как-то среди режиссерской “ори-

гинальности”.

Молодой режиссер Денис Азаров здесь оказался, к сожалению, беспомощен. А как все хорошо начиналось: маленькая комната-коробка на пустой сцене, напоминающая своими сюрреалистичными пропорциями картины Дали, и подсвеченный небесно-голубым светом задник. Такая вот зажатая в четырех стенах обывательская жизнь советского человека. Ютятся в этой камерке безработный Подсекальников (Александр Кудин) с женой (Виктория Веденева) да тещей (Елена Силина), в этом тесном мирке несвободы. Художник Дмитрий Горбас смог уловить и, что более важно, довольно точно передать атмосферу эрдмановской пьесы.

Вообще, “семейные” сцены (определим их таким образом) оказались наиболее удачными. Здесь, словно по волшебству, прекрасная работа художника, замечательное актерское трио и, конечно, режиссерское решение мизансцен полностью синхронизировались с авторским текстом. Чего только стоит сцена с трубой: правильные акценты, расставленные Денисом Азаровым, и отличный актерский ансамбль — и вот перед нами цельное полотно юмора, смыслов и ощущений. Сатира без пошлости и клоунады.

Беда пришла откуда не ждали. Стоит действию выйти за пределы комнаты, как создатели спектакля начинают уж очень мудрить. На протяжении всего спектакля стройным шагом по пустой сцене прохаживаются служители правопорядка в сопровождении мальчика с веслом. И если присутствие пер-

<sup>1</sup> В журнале “Современная драматургия”, № 2.

вых вполне понятно и совершенно прозрачно, то живая статуя (между прочим, довольно мило танцующая) так и осталась загадочным образом режиссерской фантазией. Куда этот мальчик гребет и зачем? Надеюсь, что к берегу, потому как в азаровском судне, кажется, образовалась течь.

Залатать пробоину не удалось и Христине Зайфиди, исполняющей, если верить программке, роль певицы Груни, похожей на куклу-марионетку, в сопровождении маленького оркестрика (своеобразный “привет” от Роберта Уилсона, чей ореол то и дело проступает сквозь смутный образ спектакля). Музыка, к сожалению, не помогает, а скорее мешает восприятию, особенно учитывая, насколько невнятно оказалось построено большинство сцен и образов. Все второстепенные персонажи в постановке Азарова и вовсе появляются с выбеленными лицами, словно мертвецы, взглянувшие с того света поприветствовать будущего “соседа”. Такие вот призраки с призрачными идеями.

Безусловно, Денис Азаров к материалу подошел серьезно, со всей ответственностью, что, собственно, и не пошло на пользу постановке. Желание режиссера “поговорить о наблевшем” и “заставить задуматься” всю эту толпу обывателей видно чересчур хорошо. Непроста же Подсекальников в конце первого

акта покидает свою коробку-комнату и, выйдя на авансцену, обращается напрямую к зрителю, разрушая тем самым пресловутую “четвертую стену” (ох и любит же современная режиссура этот прием). Говорит он о душе, о жизни и смерти, о том, что ждет его там, за чертой. Наивно и... почему-то неискренне выходит. Не получилось интимного разговора со зрителем, все больше проповедь.

Словно в подтверждение этого во втором акте вырастает на сцене Кремль и черные обелиски-надгробия. И снова эти бесконечно скучные массовые сцены ни о чем и, наконец, финальный монолог главного героя. “Маленький человек” Подсекальников вдруг превращается в настоящего партийного лидера: что-то доказывает, призывает, декларирует... Умирать он, конечно, передумал. Скорее наоборот, готов стать живым идеологом, ведь, как уже было сказано, “в настоящее время люди, которые хотят умирать, не имеют идеи, а люди, которые имеют идею, не хотят умирать”.

Итог, увы, оказался предсказуем: замахнувшись на социально-политическую сатиру, молодой режиссер решил прокричать об этом на всю театральную Москву. Только вот настоящее зачастую произносится шепотом.

**Анастасия Чернышова**

## Портрет артиста в старости

### *“Минетти” Т. Бернхарда в Театре имени Евг. Вахтангова*

*Австрийский драматург Томас Бернхард был великим мистификатором и в свои пьесы вносил много игры, путаницы. Брал в качестве героев своих знакомых актеров. Эта пьеса названа в честь знаменитого немецкого актера Бернхарда Минетти (1905—1998).*

Интересно, что имя актера совпадает с фамилией автора пьесы. Биография и характер героя этого произведения близки скорее к самому Томасу Бернхарду, чем к прототипу. Именно драматург был неуравновешенным, неуживчивым человеком, до того возненавидевшим свою родину, что даже в завещании запретил издавать и ставить его произведения в Австрии. Свои проблемы, свою боль автор пьесы вложил в образ заглавного героя.

Актер-виртуоз (как указано автором произведения) Минетти вот уже более трех десятков лет не играет на сцене. Когда-то он не только был признанным артистом, но и руководил

театром богатого города Любека. Однако в один день он повернулся спиной ко всему классическому репертуару (сосредоточившись лишь на шекспировском “Короле Лире”), чем навлек на себя гнев бюргеров, и город возбудил против него судебный процесс. Герой проиграл процесс, покинул сцену и уехал к сестре в захолустный Динкельсбюль, где поселился в мансарде и занимался выращиванием овощей.

Все это Минетти высказывает в монологе, который он произносит в вестибюле курортной гостиницы в бельгийском городке Остенде (близ Брюгге) на берегу Северного

моря. Монолог обращен то ли к служащим гостиницы, то ли к немногочисленным постояльцам, время от времени присаживающимся за столики в вестибюле, то ли к группе молодежи в маскарадных костюмах, иногда хороводом кружащей по сцене.

По словам героя, он приехал в Остенде по приглашению директора театра города Фленсбурга (расположенного на севере Германии, почти на границе с Данией). В честь двухсотлетия театра готовится постановка “Ли́ра”, и Минетти приглашен для переговоров по поводу его выступления в главной роли.

Однако директор театра на протяжении пьесы (она продолжается полтора часа, что в точности соответствует и указанному в произведении времени действия — с половины десятого до одиннадцати предновогоднего вечера) не появляется. Герой предполагает, что причина отсутствия директора в том, что Минетти опоздал (договоренность была на девять часов), однако портье говорят, что директор и не появлялся и не давал о себе знать. В конце действия пожилой актер не может найти и телеграммы с предложением о встрече, и остается только гадать — а была ли телеграмма, или она существовала лишь в большом воображении героя.

Пьеса написана виртуозно: немногословно, с помощью экономно отобранных реплик и выверенных деталей драматург создает и образы персонажей, и атмосферу действия, показывает боль и проблемы как отдельных людей, так и всего общества.

Произведение Т. Бернхарда насыщено смыслами и аллюзиями. Уже подзаголовок (“Портрет художника в старости”) отсылает к известному роману Джеймса Джойса. Не случаен и подбор мест, упоминаемых в произведении. Приморский Остенде — не только родина Энсора, но и место действия многих старинных картин фламандской школы. Минетти противопоставляет омываемый морем и овеваемый бурями Остенде промышленному, стандартизованному Льежу. Любек, в котором герой руководил театром — красивый старинный город, обязанный богатством и красотой Ганзейскому купеческому прошлому (здесь родился Томас Манн, и город был прототипом места действия “Будденброков”). Против буржуазности этого города и взбунтовался герой. Динекльсбюль — один из главных городков баварской “Романтической дороги” (вроде российского Золотого Кольца), наряду с Ротенбур-

гом-на-Таубере и Нердлингенем — известное место паломничества туристов. Однако герою нет дела до туристической, коммерциализированной “романтики” — он все тридцать лет репетировал в мансарде перед зеркалом “Ли́ра”, чтобы не потерять форму, не забыть роль.

Уже в тексте пьесы, в составе и описании действующих лиц намечен сценический облик спектакля. Доминанта здесь — образ карнавала, маскарада. Важнейшая деталь — маска Ли́ра, созданная, по словам героя, знаменитым художником-экспрессионистом Джеймсом Энсором (1860 — 1949; английское имя объясняется британским же происхождением живописца). На протяжении всего спектакля она скрывается в огромном чемодане Минетти, с которым он приехал в Остенде. Кроме маски, в чемодане лежат вырезки из газет — отклики на прежние выступления артиста.

Постановщики в Театре имени Евг. Вахтангова выстроили визуальный образ спектакля (художник-сценограф Адомас Яцовский, художник по костюмам Котрина Дауэтайте, художник-гример Ольга Калявина), следуя именно экспрессионистскому стилю как Энсора, так и немецкоязычного театра приблизительно столетней давности: это подтверждается не только костюмами и масками участников маскарада, как будто напрямую сошедшими с картин бельгийского живописца (у Энсора даже есть картина “Театр масок”), но также изломанными, гротескными движениями, экспрессивным, с кричащими чертами гримом других персонажей, включая служащих отеля, участников хоровода, музыкантов, карлика.

Ритм спектакля поддерживается тщательно подобранной красивой музыкой (композитор Фаустас Латенас). Здесь и ария Манрико из вердиевского “Трубадура”, и детская рождественская песенка о елке (“О Tannenbaum”), и “Баркарола” (“Песня на воде”) Шуберта. Монологам старого актера негромко аккомпанирует гостиничная аккордеонистка (Мария Волкова).

В постановке мастерски продуманы мизансцены и задачи исполнителей всех ролей. Среди действующих лиц спектакля есть Влюбленный клоун (Максим Севриновский). Он трогательно читает стихи о любви: Мандельштама о Троянской войне, отрывок из “Сирано де Бержерака” Эдмона Ростана, наконец, один разыгрывает целую сцену на

балконе Джульетты. Этот клоун со своей любовью, а также здравомыслящие служащие гостиницы и веселящиеся участники хора оттеняют мономанию главного героя, лишенного и любви, и веселья, и здравомыслия, но целиком поглощенного ненавистью к обывателям, к обществу, к стране, к классической литературе (за исключением произведений Шекспира, героев которого, в первую очередь Лира, он мечтает сыграть).

С другой стороны, полифоничным представление делают другие действующие лица, такие же одинокие, как старый актер: Девушка (Полина Кузьминская), томительно ожидающая своего возлюбленного, и Дама (Людмила Максакова), отмечающая новый год в гостиничном номере, где намеревается надеть обезьянью маску и выпить две бутылки шампанского. Этот персонаж, пародируя действия главного героя (вместо маски Лира — обезьянья, вместо гордого отшельничества с мечтой о возвращении на сцену и успехе — хмельное забытие), как будто дублирует его образ, но только в другом, более низком, приземленном регистре. Но не жалок ли и сам Минетти, у которого на всеобщее обозрение выглядывают из-под брюк тесемки от кальсон, который, вытряхивая из карманов всякий мусор, так и не находит телеграмму от директора театра?

Владимир Симонов каким-то способом глубоко проник в суть образа Минетти — мономаньяка-бунтаря, одержимого идеей доказать всему миру силу и значимость искусства. Очевидно, здесь помогла и интуиция опытного и талантливого исполнителя, и режиссура.

Когда-то реально существовавший Минетти сыграл Крэппа в пьесе-монологе С. Беккета “Последняя лента Крэппа”. Пьеса “Минетти” также представляет собой почти сплошной монолог, но здесь, в отличие от произведения С. Беккета, герой не

копается в своей душе, не жалеет о совершенных ошибках. Он полностью уверен в своей правоте, в косности и пошлости окружающего его общества. Маска Лира работы Энсора — это своеобразный символ идеала, знак подлинного искусства, ради которого, как кажется старому актеру, он жил и живет. Поглощенный своими идеями, он не принимает чужих мнений, хотя и хранит газетные отзывы на воплощенные им когда-то роли. Но хранит он их именно потому, что посвящены эти рецензии его работе, его личности. Его одержимость граничит с паранойей, а параноики — люди, занятые лишь своей особой. Отсюда торжествующая усмешка, то и дело пробегающая по лицу Минетти: в этой усмешке видны и презрение, и сарказм, и оттенок горечи от неисполненных желаний. В. Симонов чрезвычайно достоверен и убедителен в своей роли актера-фанатика.

Мастерство же его как исполнителя, а также и режиссера-постановщика Р. Туминаса позволило достичь того, что частная задача — качественно воплотить образ старого артиста, одержимого сверхценными идеями — не заслонила задачи глобальной (говоря словами Станиславского, “сверхзадачи” спектакля): ведь перед нами не просто фигура фанатика или даже параноика, а образ бунтаря, восставшего не только против театральной рутины, но и всего пошлого, мещанского и косного в окружающем мире. И несмотря на всю предстающую на сцене нелепость и даже подозрения на безумие героя (который, по пьесе, уже находится на грани жизни и смерти), главная идея спектакля — о трагической незащищенности подлинного искусства в современном прагматичном мире — отчетливо доходит до зрителя.

Ильдар Сафуанов

## Квартет счастливых

*“Граф Нулин” А.С. Пушкина в “Школе драматического искусства”*

*Есть спектакли, вызывающие восторг, но не поддающиеся строгому логическому анализу. Заразительные эмоции хлещут через край, разбивая любые попытки серьезных умозаключений. Когда на сцене царит безотчетная радость, рассуждения по поводу ее возникновения излишни. Таков “Граф Нулин”, поставленный в “Школе драматического искусства” Игорем Лесовым.*

Быть может, в иерархии философского театра, основанного Анатолием Васильевым, спектакль прослывет всего лишь приятным пустячком. Но азартное часовое представление, идущее в камерном Тау-зале, надолго заряжает положительными эмоциями. Так происходит, когда воплощение режиссерского замысла совпадает со зрительскими ожиданиями. Когда актеры в ладу с персонажами и предлагаемыми обстоятельствами. Когда ничто не режет глаз и не травмирует слуха. Действие, подгоняемое веселой пушкинской рифмой, льется легко и кажется сиюминутной импровизацией. Но за всем этим — четкая продуманность выстроенного как балет спектакля.

Действу о курьезном происшествии самонадеянного графа предшествует стихотворная увертюра. Актер Олег Охотниченко и режиссер Игорь Лесов, участвующий в спектакле как исполнитель заглавной роли, перекидываются строфами из разных произведений Пушкина. Задан игровой тон и пойманы игроки — зрители, которые, как и актеры, с Пушкином на “ты”. Мешаются строчки из “Каменного гостя”, “Осени”, “Евгения Онегина”, словно перебираются наугад странички увесистого пушкинского тома. Ясно, что для этих людей великий Александр Сергеевич — закадычный друг, верный советчик и лучший психотерапевт.

В спектакле восхищаются не только поэтическим гением Пушкина, но и его невероятной интуицией, присущей избранным провидцам. В программке напечатана пушкинская «Заметка о “Графе Нулине”» — о том, как поэт, перечитав “Лукрецию” Шекспира, предположил, что вместо трагедии могло бы произойти всего лишь досадное недоразумение. Но на самом деле Лукреция не осмелилась дать Тарквинию пощечину, и цепочка роковых событий привела к катастрофе. Пушкин написал свою пародийную версию истории, оканчивающуюся миром. Странность сближения в том, что “Граф Нулин” завершен в ночь на 14 декабря 1825 года. Накануне восстания декабристов “он размышлял об исторических закономерностях и о том, что из-за сцепления случайностей великое событие может не произойти” (Ю.М. Лотман). Постановка Игоря Лесова на глобальные обобщения не претендует, но с уверенностью утверждает, что смех способен спасти мир. Волокита граф осмеян пре-

лестной помещицей, потом высмеяно само осмеяние. “Граф Нулин” в ШДИ представлен как смешное приключение. Хорошая шутка, по мнению автора спектакля, — прививка от серьезных глупостей.

“Пора, пора, рога трубят!” — начинается поэма, и к мужскому актерскому дуэту присоединяется дуэт женский. Все партии “Графа Нулина” с легкостью раскладываются на четыре голоса. Актеры продолжают игру с детской непосредственностью. На камерной сцене, похожей на большую комнату, много света и воздуха и минимум декораций. Для счастливой атмосферы сельской усадьбы достаточно нескольких стульев, ширмы и тканей в цветочек, непринужденно разбросанных тут и там. Статная лукавая Мария Викторова играет хозяйку дома Наталью Павловну. Упоение жизнью — главное достоинство этой деликатной кокетки. Такая не упустит возможности блеснуть знаниями, полученными в благородном пансионе эмигрантки Фальбала. Ее хорошо научили, как превратить прием гостя в небольшой спектакль. С помощью бойкой служанки и наперсницы Параши, ярко сыгранной Дарьей Рублевой, госпожа подстроила все искусно. Задушевные беседы, веселые пляски, пение под гитару... Воля вольная, апогей беззаботности! Заезжий граф и не заметил, как превратился в подобие домашнего кота. Избалованному любимцу только на первый взгляд все позволено, за провинности оплеухи не миновать! Актеры показывают действия своих персонажей и одновременно их комментируют. Игорь Лесов с нескрываемым удовольствием выставляет своего Нулина в дурачках, приукрашивая графскую галантность пластикой напыщенного индюка.

Бурная раскованность располагает к шалостям — и вот уже текст поэмы перебивается другими пушкинскими строками. Из-за ширмы вылетает юбка Натальи Павловны, давая повод процитировать фривольную подростковую лирику Пушкина. А Параша на миг перевоплощается в Лауру из “Каменного гостя”: “А далеко, на севере — в Париже — быть может, небо тучами покрыто, холодный дождь идет и ветер дует. А нам какое дело?” В том, что в гостеприимном поместье тепло и хорошо, нет никаких сомнений.

Актерский квартет гармоничен, ансамбль сложен. Но и среди равных есть лидеры. Олег Охотниченко, играющий несколько ролей, — виртуоз безмятежности. Горящий взор, от-



крытость, обаяние и жгучий темперамент актера возводят театральный кураж в абсолютную степень. В его исполнении простительна даже такая грубая отсебятина, как романс Д'Актиля о двух розах, чужеродный эстетике

Пушкина. В конце концов, окружение графа Нулина порой грешило против хорошего вкуса. А искренностью, живостью и жизненностью постановки все недостатки искупаются сполна.

Елена Губайдуллина

## Новости Пушкинского театра

### Фантазия о фантасте

*“Дом, который построил Свифт” Г. Горина*

*Эта пьеса — одно из любимых детищ ее автора. Написанная в 1980 году, она была экранизирована в 1982-м Марком Захаровым. Как известно, Григорий Горин создавал некоторые свои произведения, перерабатывая известные сюжеты и жизнеописания. В основе рассматриваемой пьесы лежат как факты из биографии великого английского (жившего в Ирландии) сатирика, так и образы, навеянные персонажами его книг. В результате получилась театральная фантазия, содержащая немалый потенциал для яркого сценического воплощения.*

Зная опыт довольно молодого художественного руководителя Театра имени Пушкина в постановке зрелищных, масштабных спектаклей (например, “Одолжите тенора” и “Примадонны” Кена Людвиг у “пушкинцев” и в МХТ имени Чехова соответственно, а также оперы “Свадьба Фигаро” Моцарта в Большом театре), можно было ожидать, что и в работе над произведением Г. Горина Евгений Писарев не пожалеет ярких красок.

Вопреки ожиданиям, подход к постановке этой пьесы оказался несколько другим. Режиссер и постановочный коллектив постарались сдерживать себя в великолепии и размахе, сделав ставку на вдумчивость и серьезность. В результате декорации хоть и выглядят тщательно продуманными, не поражают воображения. Кусок стеклянной полусферы-купола служит и тем самым “Домом”, который построил главный герой произведения, и перевернутой чашкой, в коей суждено утонуть одному из лилипутов, живущих в этом строении. Можно сказать, что дом почти полностью состоит из окон, по которым постоянно кто-то швыряет камни — так создается ощущение хрупкости существования в мире, по сути созданном воображением Свифта. И красочность декораций, и освещение не так ярки, как, например, в “Коньке-Горбунке” в МХТ имени Чехова, хотя режиссер-постановщик и художники те же (сценография Зиновия Марголина, костюмы Марии Даниловой, свет Дамира Исмагилова). Наиболее значительная нагрузка в

спектакле по пьесе Г. Горина падает именно на актерскую работу, на то, как содержательно и убедительно воплощаются роли.

В заглавной партии Андрей Заводюк. Роль, лишенная текста почти до самого финала, требует особой точности — во взглядах, в мимике, движениях. Иронический и горький взор исполнителя не сводит образ героя к фигуре отрешенного созерцателя. Нет, это живой человек, не только по-прежнему с интересом вглядывающийся в жизнь вокруг, но и пропускающий через свою душу все беды и заботы людей. Недаром присланный опекунским советом для наблюдения над якобы умалишенным сатириком доктор Ричард Симпсон (Антон Феоктистов), даже не получив возможности побеседовать с пациентом, приходит к твердому убеждению, что перед ним не сумасшедший, а вполне разумный человек.

Фигура доктора-психиатра проходит через все действие пьесы, он своеобразный протагонист, и он же — наиболее драматичный персонаж. Человек сугубо практичный, не читавший никаких книг, кроме медицинских, он преобразается в романтика-фантазера под влиянием обитателей удивительного дома и в конце концов даже перевоплощается в Свифта перед визитом “лапутян” — пришельцев из будущего.

Разумеется, пьеса, написанная в эпоху застоя, несет на себе отпечаток времени, который отчасти передается и манере ис-

полнения ролей. Поэтому, например, в воплощении обеих женских ролей Ванессы Ваномри (Анна Кармакова) и Эстер Джонсон (Анастасия Панина) довольно много иронии и даже сарказма, как будто исполнительницы не доверяют выразительным возможностям реплик и пытаются усилить их, произнося с нажимом. Помнится, такая манера воплощения часто использовалась в годы написания пьесы.

В стремлении, вероятно, расширить “динамический диапазон” спектакля исполнители произносят диалоги на разном уровне громкости. К сожалению, в акустике Театра имени Пушкина тихо сказанные речи слышатся невнятно.

Обозначив жанр произведения как театральную фантазию, Г. Горин воспользовался большой свободой в обращении как с персонажами своей пьесы, так и с фактами биографии Свифта. С одной стороны, действующие лица вроде бы нанятые актеры, играющие героев “Путешествий Гулливера” (эффект “театра в театре”, как известно, усиливает сценичность произведения драматургии), с другой — появляются

реальные лилипуты (Игорь Теплов и Алексей Рахманов), один из которых даже тонет в чайной чашке, и бывший великан Глюм (Григорий Сиятвинда), который по просьбе монарха уменьшился с роста в двести футов (более шестидесяти метров) до размеров человека среднего роста благодаря поклонам, приседаниям и ежедневному троекратному приему алкоголя. Смеющиеся друг друга домоправительницы оказываются полными тезками и, похоже, даже реинкарнациями давно умерших возлюбленных хозяина.

Мир пьесы по эстетике близок к поздним пьесам Евгения Шварца “Тень” и “Дракон” — как будто в этом произведении Г. Горин предвосхищал предстоящую ему несколькими годами позднее работу над киносценарием “Убить дракона”. Здесь и ожившие в новых обстоятельствах сказочные герои (вспомним бывших людоедов и Мальчика-с-Пальчик в “Тени”), и многозначительные афористичные реплики. Все это делает пьесу содержательной и сценичной, и не случайно она и в сегодняшней постановке представляет значительный художественный интерес.

## В багровых тонах

### “Жанна Д’Арк” по мотивам Б. Шоу

*В последние годы в московских драматических театрах набирает силу тенденция ставить спектакли без слов, построенные на хореографии и пантомиме. Возможно одной из причин этого стал успех хореографических спектаклей, созданных всегдашними московских чеховских фестивалей Мэтью Боурном, Филиппом Жанти и другими. Так или иначе, каждая постановка и отечественных режиссеров-хореографов также пользуется популярностью как у прессы, так и у зрителей.*

Сергей Землянский не может пожаловаться на отсутствие внимания к его спектаклям. С успехом прошли и “Материнское поле”, и “Дама с камелиями” в Театре имени Пушкина. Неудивительно, что большие ожидания сопровождали и его новую постановку в том же театре, да еще на выигрышную тему, основанную на жизнеописании главной национальной героини Франции.

Спектакль “Жанна д’Арк” создан по мотивам пьесы Бернарда Шоу “Святая Иоанна”. Действительно, сюжетные мотивы следуют произведению выдающегося английского драматурга и воссоздают путь героини через первые победы и триумфы к скорбному финалу — аресту, суду инквизиции и казни на костре. Однако социально-философский смысл, содержащийся в пьесе Б. Шоу и раз-

ясненный им в большом предисловии (а также в одной из последних реплик героини: “О Боже, ты создал эту прекрасную землю, но когда же станет она достойна принять твоих святых?”), остался “за кадром”.

Что же “в кадре”? Эффектные массовые сцены, показывающие, как юная сельская девушка Жанна (Анастасия Панина) возглавила войска в освободительной войне. Ее веру и энтузиазм поддерживают не только сподвижники во главе с полководцем Дюнуа (Кирилл Каленов), но и постоянно слышащиеся ей голоса святых Маргариты и Катерины (обобщенный образ Голосов воплощает Анна Кармакова).

Надо отдать должное художникам: сценография и костюмы Максима Обрезкова и световое решение Александра Сиваева созда-

ют монументальные батальные картины, стилизованные под наши представления о средневековом мире. Похожи на подлинные музейные экспонаты различные виды оружия (копья, мечи) и прочих орудий (например, вроде огромной кочерги), назначение которых не всегда и понятно.

Несколько смущает симметричность декораций, но зато ограниченность сцены преодолевается в сценах боев с помощью многочисленных лестниц, уносящих исполнителей ввысь и как будто вдаль, что добавляет действию движения и динамики.

Эффектно смотрятся изображения бесчисленных толп в масках или остроконечных головных уборах, надвинутых на глаза. Эти капюшоны, привычные для традиционных католических обрядов, острее подчеркивают противостояние героини, с одной стороны, и сил мракобесия и невежества — с другой.

Хотя Бернард Шоу и называл свою пьесу “трагедией без злодеев”, в хореографической постановке все же четко показано, что погубили героиню “отрицательные” персонажи — предатели и несправедные судьи.

Правда, торжественность и длительность процедуры облачения Инквизитора (Владимир Григорьев) в багряные одежды как будто подсказывает, что суд над Жанной и его решение были не деяниями отдельных личностей — злоумышленников, завистников или врагов, а результатом неприятия ее образа жизни всей косной системой устройства общества.

К выигрышным особенностям постановки С. Землянского следует отнести броские детали, особенно в воплощении заглавной роли: вот Жанна получает меч от своей покровительницы, а вот она возлагает корону на голо-

ву дофина Карла (Артем Ешкин). Вот она на коне величаво спускается на сцену, чтобы вести за собой войска к победе (образ как будто сошел с известного золоченого памятника на одной из центральных площадей Парижа). В финале героиня ломает гусиное перо, отказываясь подписать требуемое от нее отречение, которое заменило бы казнь на пожизненное заключение. Она с гордо поднятой головой шагает в костер (изображаемый в спектакле прозрачным развевающимся алым полотном).

В визуальном образе спектакля преобладают три цвета — темно-серый (солдаты и другие военные, монахи в капюшонах, декорации, огромные полотнища знамен), красный (облачение Инквизитора, костер) и белый (одежда Жанны и Голосов). Порой в руке Жанны мелькает кусочек голубой ткани, подчеркивающий ее отличие от прочих персонажей, от “фона”.

В целом художественное оформление выглядит очень эффектным. Музыка, по словам композитора Павла Акимкина в одном из его выступлений в прессе, испытала влияние музыкального сопровождения к знаменитому немому фильму Карла Дрейера “Страсти Жанны д’Арк” (где играл, в частности, создатель “театра жестокости” Антонен Арто). Однако выдержана она в ритме современной рок-музыки и звучит жестче, правда, порой смягчаясь красивыми старинными песнопениями.

На наш взгляд, спектакль, основанный на прекрасном драматургическом материале, даже после отказа от слов, за счет яркой театральности способен произвести значительное художественное воздействие на зрителей.

Автор рецензий — Ильдар Сафуанов

## Премьеры “ОКОЛО” Облака плывут в “Магадан”...

“Магадан” Ю. Погребничко

*Спектакль “Магадан”, поставленный режиссером Юрием Погребничко по своему сценарию, представляет собой композицию житейских впечатлений, как сказано поэтом по другому поводу, “ума холодных наблюдений и сердца горестных замет”.*

Трудно не поверить старинному даосскому изречению: “Путешествие в тысячу миль начинается с первого шага”. Когда-то этот шаг

был сделан. И теперь, год за годом, вечер за вечером на сцену театра “ОКОЛО”, слегка толкаясь и наезжая друг на друга, выходят

персонажи сказки о Винни-Пухе — актеры Юрия Погребничко.

В театрах, что вокруг “ОКОЛО”, живут-поживают герои-любовники, героини и субретки, трагедисты и комики, а здесь устоялись в статусе ампула сказочные персонажи Алана Милна: винни-пух, сова, ослик иа-иа и кенга, и крошка ру, и даже пчелы и, конечно же, есть кристофер робин.

Еще раз: это не персонажи, это ампула, каких нет нигде кроме как у Погребничко. В их рамках режиссер представляет героев мировой драматургии: от Гамлета до трех сестер, которые согласно сказочным ампула остаются самими собой — наивными, нелепыми, по-детски серьезными в своей совсем не детской игре. И главное — обаятельно мудрыми!

Вот такая *comedia dell'arte* на русский лад.

Потому каждый спектакль оказывается продолжением предыдущего, а то и выпущенного десять лет тому назад.

И “Магадан” — продолжение.

“Где-то на краю океана,

За седой-седою волной,

Нахлебавшись вдоволь тумана,

Город мой, город мой, город мой”.

Конечно, это не о городе речь — о стране.

“Весь ты в белом лежишь

Под своими снегами,

С черной меткой на теле твоём, Магадан”.

Казалось, все в прошлом. И этот спектакль стал вариацией на тему уже существующего — «Ностальгическое кабаре “Русская тоска”».

Но “живем в таком климате” (как сказано у Чехова), того и гляди, снова снег пойдет в отдельной, теперь уже условной стране Магадан, где сигнальные огни, семафоры на переездах, картошка в мундире под “томбе ля неже”, плавно перетекающая в “Раскинулось море широко”, разговоры на пересылке о смысле жизни, которой по сути нет.

Наш паровоз назад стремится...

Узкая колея подзаросла травой и быльем, рельсы тронуты ржавчиной, шпалы подгнили, но ехать можно... Свежи и предания, и воспоминания. Опыт внутренней эмиграции не отнимешь и у тех, кто жил в Зоне, и у тех, кто обитал Около.

“И нашей памятью в те края

Облака плывут, облака”.

Ну и титр “конец” фильма, который крутится снова и снова, проецируемый на неглаженный белый пододеяльник.

А хроникально-документальный фильм в спектакле о том, что идет снег, а еще о том, как людям в этом море снега трудно не утонуть.

“От злой тоски не матерись!” — заключает один из персонажей.

Спектакль “Магадан” имеет ироничный подзаголовок “кабаре” — в смысле песен под гитару и баян. В театре для этой цели есть совершенно замечательные артисты Наталья Рожкова и Николай Косенко, которых можно слушать, конечно, и вне текста спектакля, но в сюжете Погребничко они не просто исполнители, а совершенно неповторимые, по Платонову, “сокровенные человеки”.

Вот так отрешенно покачиваясь на скамейках и подпрыгивая на стыках рельс, тащатся они в Магадан, чтоб “обнять его в мыслях руками”. А с ними пара молодых людей (Мария Погребничко и Дмитрий Богдан) да дама в вечной шляпке, с синяком под глазом (Лилия Загорская) и столь же вечным вопросом: зачем живем? И ведь никто не дает ответа, тем более не дает его очень смешная Рыба в пальто, которая ничего не скажет, но хотя бы выслушает.

Одна их лучших сцен спектакля та, где дама-сова слезливо делится письмом Ваньки Жукова с Рыбой: “Открывает рыба рот, но не слышно, что поет”.

Это столкновение высокого с низким, зрячего со слепым, глухого с немым — основной стилистический принцип режиссуры Погребничко.

И его отношений со зрителем.

Полезнее всего размышление в одиночестве, потому-то каждый из героев живет в воздушном шарике своего личного мира. И почти в каждом спектакле режиссера есть значимая для него сцена, где персонажи неловко топчутся под вальсок, глядя мимо друг друга и стараясь не слишком приближаться.

...Можно много писать, перечисляя те или другие режиссерские и человеческие находки в спектаклях Погребничко. Вообще, они подобно трансформерам состоят обычно из сцен, интермедий, которыми подчас служат иронично исполненные душевные песни.

Его спектакли слишком живые, настроенческие, чтобы быть крепко сбитыми и намертво спаянными. Потому, увидев тот же спектакль через месяц, можно не обнаружить пару-тройку сцен и удивиться новым.

Не знаю другого такого театра, другого такого режиссера, кто был бы так чувствителен

к самым тонким движениям души и так исто-во их оберегал иронией.

Понятно, что такой театр не просто элитар-ный, а заповедный.

Это театр для заповедных артистов и запо-

ведных зрителей. Театр до востребования отдельными зрителями. А город Магадан не где-то далеко, на краю света. И не в другом веке. Он — здесь и сейчас. Около нас.

В театре “ОКОЛО”.

Юрий Богомолов

## Унесенные в никуда

“Бег” М. Булгакова

*Спектакль Саши Толстошевой по Михаилу Булгакову — не о социально-политиче-ских катастрофах и не о расколе страны на два враждующих лагеря. Это поста-новка о мучительных и неосознаваемых предчувствиях перемен и катастроф.*

Саша Толстошева — молодой современный режиссер. Но хотя она ученица Юрия Погреб-ничко и, как сказано в программке, спектакль поставлен при его “товарищеском участии” и в его театре “Около...” и в режиссуре постоянно проступают те или иные приемы мэтра, но по-становщицу, в общем-то, совсем не интересуют... или, скажем так, не задевают историче-ские, политические, идеологические аллюзии.

Достаточно того, что сюжет напрямую отзы-вается в современности: хоть в Европе, даже бук-вально под боком у России, хоть в арабских странах и в Сирии, хоть далеко в Азии, в Афганистане все время идут войны — граждан-ские войны, раскалывающие общество, страну, семьи. Близкие люди оказываются на противо-положных сторонах схватки. Жизнь сокрушает-ся. Кто-то побеждает, кто-то проигрывает, но нет ясности — на чьей стороне правда? А проиг-равших несет по свету, и они теряют все, мучи-тельно стараясь понять: за что? Отчего? Почему? Как выжить? И надо ли...

Вот это самое главное в спектакле Толсто-шевой, буквально, как по китайскому прокля-тию: чтоб вам жить в эпоху перемен. А только в такой эпохе и живем ныне. И неясные пред-чувствия и ожидания витают в воздухе, будо-ражат душу тревожными ожиданиями, неяс-ными вопросами и полным отсутствием воз-можных ответов.

Персонажи выходят то сбоку, то, чаще, из глубины сцены и идут к просцениуму иногда по двое, по трое, но чаще, как на параде — ше-ренгой. Почти в ногу. Эдак напоказ. Даже не с воинской, а какой-то уличной отчаянной бра-вадой. Расхристанные, кто в чем: в галифе и исподней рубашке навывпуск. В шинелях. В цивильном. В мундирах. Сцена пуста — толь-ко кое-где, сбоку, стул или скамья или еще ка-кой-то аксессуар, необходимый как знак или предмет для игры в конкретной ситуации (ху-дожник Александра Новоселова).

В этом движении или стоянии среди го-лого пространства, в этих спорах, диалогах и монологах в пустоте нет ни суеты, ни вздорности, ни истерики — хотя хватает и напора, и резких выпадов. Они все, эти уне-сенные, как перекасти-поле, переменами су-щества, будто пытаются понять, уловить из воздуха: что чудится? Что мерещится? Ка-ков смысл предчувствий и ожиданий? Ведь сначала ожидания вроде имеют оттенок надежды, но постепенно она утрачивается. И остается только попытаться угадать, про-яснить внутренним взором в этом пустом пространстве пути-дороги или бездорожье, по которому снесет и бросит неведомо куда.

Наверное, вот эта тончайшая нюанси-ровка и есть то, что несет в себе именно сильная женская режиссура. Характеры и взаимоотношения очерчены точно, резко, твердо. Но при этом все зыбко, все неясно и неопределенно. Что-то все время ожида-ется. И что-то все время не сбывается. Но что? Слово четкий, но очень беглый рису-нок карандашом по акварельному подма-левку. И нигде не звучат нотки истериче-ского трагизма. Напротив, есть место и иро-нии: в спектакль включен эпизод из “Теат-рального романа”. После долгой конспира-тивной дороги к мэтру (причем приметы в реальности оказываются не такими, как описывались) цитируются советы мэтра мо-лодому драматургу: как “правильно” пере-дать в пьесе увиденное в жизни. Но эти со-веты имеют отношение только к штампам искусства, но никак к реальным трагедиям бытия!..

Толстошева никак не адресует ко всем социополитическим и прочим реалиям, по-родившим сюжет “Бега”. Толстошева вооб-ще не задается вопросами: кто прав и кто виноват? И если судьба за что-то карает, то есть ли в этом “высшая справедливость”?

Режиссер и актеры показывают нам, как персонажи спектакля сталкиваются с ужасной простотой жизни: предчувствия говорят одно, а жизнь поворачивается по-другому. И можно ли верить предчувствиям? Что в них верно, кроме того, что перемены всегда ужасают? И мы с сочувствием, несколько отстраненным, наблюдаем, как переживают персонажи эту ломку жизни. Чем-то похожая сразу на гимназическую классную даму и проводницу в фирменном поезде Мария Погребничко — собирательный персонаж из “Театрального романа”, существо совершенно отрешенное от реалий и озабоченное только тем, как полноценно донести “указания” и “инструкции”. Голубков (Георгий Авшаров) — поначалу уверенный в себе, влюбленный, романтичный, но все более теряющий силы и веру. Хлудов (Сергей Каплунов) и Чарнота (Алексей Сидоров) — очерченные точно, остро-личности — каждый по-своему деградирует под давлением того, что несет их по жизни. Наверное, одна из самых удачных актерских работ спектакля — Марьяна Кирсанова в роли Люськи. Резкая, насмешливая, с горькой усмешкой и отчаянием в глазах. Перешедшая все мыслимые границы и запреты. Вывалившаяся в грязь и не потерявшая темперамента, драйва жизни — потому что жить надо. И не только ради себя. Но и помогая другим...

Для того чтобы создать эту атмосферу зыбкости, это ощущение насыщенного предчувствиями пространства, Толстошевой не понадобился весь булгаковский текст. Спектакль идет всего час десять минут. Правда,

столь решительные купюры в булгаковском тексте неизбежно привели к некоторым неувязкам и невнятице. Скажем, совершенно четко ощущается, что отношение окружающих и начальства к Хлудову становится все более недоброжелательным, критическим и отрицательным. И поведение, и интонации Хлудова чем ближе к финалу, тем яснее говорят о том, что этот человек, умевший направлять людей и определять их судьбы, знает: ему есть в чем каяться и вины его почти неискупимы. И он кается и сожалеет, и он в отчаянии: ибо понимает, что положение, в каком он оказался, утратив Родину, — наказание ему за грехи. Но за какие? Этого нет в тексте и в материале спектакля.

А знать исходный литературный материал и конфликты давней исторической эпохи зритель вовсе не обязан (и нынешний зритель их и вправду не знает). Но и молодой режиссер не апеллирует ни к старым, ни к вновь вспыхнувшим спорам о взаимных винах противоборствующих сторон давно минувших событий. Но среди нескольких безымянных персонажей-знаков в спектакле есть и такой, который обрамляет своим появлением и уходом действие. Откуда-то из-под сцены появляется некто с палочкой дирижера (Дмитрий Богдан), да еще вроде как и под хмельком. И под его дирижерские пассы начинается игра. А когда все заканчивается — он также, нетвердо держась на ногах, исчезает под сценой. Вроде как все сыгранное — дьявольский морок-наваждение. Или навеяно путаным хмельным подсознанием...

Валерий Бегунов

## Незабываемый Вампилов

### Затонувший ковчег

#### “Утиная охота” в театре “Et Cetera”

*Кольцевая композиция пьесы Александра Вампилова “Утиная охота” с ее возвратами в сны и воспоминания, конечно же, провоцирует интерпретации с замкнутыми структурами и репризами. Однако в спектакле Владимира Панкова на сцене московского театра “Et Cetera” этот драматургический принцип становится чем-то большим, чем просто структурным элементом.*

Сценическая композиция и формообразующие части действия создают здесь предельную плотность и концентрацию смыслов. Но главной действующей силой, которой в этом замкнутом энергетическом поле

оказывается невозможным сопротивляться, становится, конечно же, музыка.

Владимир Панков как создатель жанра саундрамы, естественно, выстраивает музыкальную партитуру спектакля особенным об-

разом. Многозначна у него не только музыка сама по себе. Важно и то, что прочие сценические элементы приобретают значение музыки. Визуальная и пластическая стороны действия не менее тщательно организованы и подчинены определенной динамике и ритму. Ритмом движений, пластикой, особым звуковедением речи и построением фраз воздействуют актеры на зрителя, так что каждый оказывается буквально втянутым в эту музыкальную круговерть. А коллективные пластические номера, поставленные хореографом Екатериной Кисловой, отмечают композиционные точки и поддерживают темпоритм действия.

Что касается внешней формы, то здесь зритель попадает в настоящий мюзик-холл со всеми его традиционными атрибутами. Разница только в том, что соответствующую атмосферу создает не обстановка и интерьер — сценически кафе “Незабудка” в спектакле обозначено довольно условно — расставленными рядами рабочих столов, типовых для советских госучреждений. Но вихрь варьете на сцену вносит музыка и сами артисты своим темпераментом и внешним рисунком. Каждый эпизод спектакля превращается в отдельный концертный номер, в котором есть и солисты, и оркестровый ансамбль, и кордебалет. Да и сами герои — за исключением женских персонажей, которым отданы ведущие роли — прекрасно вписываются своим внешним обликом в коллективные сцены. Одетые в одинаковые смокинги (художник по костюмам Сергей Агафонов), они порой совершенно не отличаются от остальной танцевальной массовки.

Синхронизированные движения, многочисленные повторы и рефрены вплетены в действие не только в форме откровенно мюзик-холльных номеров. Используя подобные приемы, режиссер сообщает вполне бытовым действиям символический и ритуальный характер. Повторяющиеся тосты, сопровождаемые ритмически отработанными движениями рюмок ко рту и обратно; заедающие, как на плохой пластинке, отдельные фразы, которые к тому же порой произносятся хором, — все это особым образом организует мифологическое пространство-время спектакля. Энергия, создаваемая сценическим действием, словно водоворот, втягивает пласты смыслов из разных измерений и сфер — психологических, социальных, литературных, культурных. Так пространство спектакля становится эпицентром, в котором свободно циркулируют, при-

тягиваются и отталкиваются атомы значений и ассоциаций.

В этом ключе опять же решающая роль отдана музыкальному наполнению постановки. Именно в музыке возникают и зарождаются исторические и культурные аналогии, расширяющие пространство спектакля до символического и почти мифологического значения. Музыкальные руководители постановки Сергей Родюков (автор музыки) и Александр Гусев (оркестровка и аранжировка) создают плотную и намеренно эклектичную партитуру спектакля. Лирические мотивы советских застольных песен, массовые номера в духе чуть ли не “Веселых ребят”, диапазон мотивов от шансона и рок-н-ролла до советского рока 80-х — все это не из Вампилова, а из нашего сегодняшнего сознания. Сознания, в котором перемешаны, перепутаны времена и культурные коды.

И все же по сути драма Вампилова не сильно сопротивляется подобной эклектике. Владимир Панков здесь угадывает довольно точный вектор постановки вопроса. Режиссер не столько интерпретирует те или иные ценности, сколько задает поле, в котором следует искать ответы. Ответы на вопрос о причинах нравственного инфантилизма сегодняшних Зиловых. По версии Владимира Панкова выходит, что все это как раз не от пустоты, а от избытка культурной памяти, жизненных, социальных и исторических наслоений. Слишком много накоплено, и этот багаж не дает сдвинуться с места. Потому и приходится проживать все это снова и снова в попытках найти выход из замкнутого круга, определить внутренний стержень и новые нравственные ориентиры.

Отсюда и неотступное ощущение безвыходности и замкнутости пространства, в котором существуют герои спектакля. Одновременное присутствие на сцене всех персонажей, интенсивность ритма и непрерывность действия соответствуют предельной эмоциональной температуре и внутренней концентрации переживаний главного героя. Конечно, отчасти это то поле, на котором мечется и мучительно ищет причины своей тоски Зилов — Антон Пахомов. Пространство, в котором герой вынужден снова и снова проживать события своей жизни, чтобы найти выход из тупика — из всего этого месива воспоминаний, снов, полуза-

бытых обрывков фраз и невыполненных обещаний, всего несбывшегося и несостоявшегося, символом которого выступает и утиная охота. Отсюда его отчаянные безумные пляски на залитой водой сцене, эта экспрессия разлетающихся во все стороны брызг. Как будто танец на осколках стекла — с такой остротой, кажется, пронзает его этот омут. Отсюда же его юродство и показное самоуничтожение — это желание дойти до дна, до предела, чтобы докопаться до истины и вырваться из небытия.

Небытие, холод и пустота не просто угадываются, а буквально звучат в сценическом пространстве, организованном Максимом Обрезковым. Кричащие цветные пятна — красный автомобиль, красный гроб, не покидающие сцену до самого финала. Холодная луна-лампа, свисающая с потолка и в нужное время перемещающаяся в нужный угол сцены. Все объекты на сцене вообще легко перемещаются и переставляются, образуя новые места действия — кафе “Незабудка”, бюро технической информации или квартиру Зилова. Поэтому каждому предмету может быть сообщено сколько угодно слов, от бытового до метафорического и почти мистического. Красный гроб, например, — это и гроб, и кровать Зилова, и лодка, в которой он должен отправиться на охоту. На нем же в разгар новоселья выступит с сольным “номером” Вера — этакая сирена, соблазняющая моряков.

Не в последнюю очередь, кажется, источником вдохновения для художника стала композиция “Печаль” Виктора Цоя — это тема Зилова, лейтмотивом проходящая через все действие. “На холодной земле стоит город большой...” — холод в спектакле идет от воды, которой изначально залит планшет сцены и которая то капает, то сплошной стеной льет из-под потолка. Холод отдается гулким отзвуком голосов от водной глади и от тусклых серо-голубых стен. Это пространство небытия и безвременья.

Круговые обходы по периметру сцены, бег на месте не случайно повторяются в пластических номерах. Иного направления движения в этом пространстве быть просто не может. Здесь сосуществует все сразу — прошлое, настоящее и будущее, и все как будто кануло в воды безвременья. Это почти Чистилище, в котором каждый проходит свои собственные круги. “Круги на воде, шаги в пустоте...” — этих слов из песни “Машины

времени” в спектакле нет, но фраза настойчиво приходит на ум, когда смотришь на расходящиеся на экране в глубине сцены круги на водной поверхности. Это Земля после Потопа, на которой кроме воды ничего не осталось.

Потоп как символ буквально громом среди ясного неба возникает в спектакле. И если до этого еще можно было воспринимать эту историю только в психологическом и социально-историческом плане, то после этого рубежа действие приобретает иной масштаб. Текст о Потопе звучит почти в самом финале первого действия — в сцене аборта Галины. Божья кара: “Я уничтожу Землю и всякую тварь живую...” становится ответом на уничтожение жизни во чреве и символом нравственной бесплодности не Зилова только, вообще человека. Это страшный апофеоз моральной истощенности героя, в котором еще жива тяга к подлинности и чистоте, но вдохнуть жизнь ни во что он уже не может. И потому его крик “Я живой!” так безнадежен и неубедителен.

В спектакле Владимира Панкова нет принципиального противостояния между Зиловым и массой остальных персонажей, Зиловым и средой. Скорее, его драма как раз в осознании своей неотделимости от этой среды. Его внутренний протест потому так болезнен, что отделить себя от этой жизни он уже может только вместе с собственной кожей, к которой она приросла намертво. Потому что иметь смутные воспоминания об утраченной чистоте — этого еще недостаточно, чтобы быть живым. Нужно пробиться к чему-то изначальному, настоящему. Все события пьесы, тем самым, воспринимаются как последовательное снятие слоев с личности. Это путь к подлинности и цельности, стремление соединить воедино разрозненные части собственной жизни, своего восприятия и отношений с окружающими.

Символом этой подлинности и цельности в спектакле Владимира Панкова становятся Ирина (Сэсэг Хапсасова) и официант Дима (Амаду Мамадаков). Национальный акцент в их образах в данном случае взят не в социальном плане. Это, конечно, отсылка и к происхождению самого Вампилова, который, кстати, незримой тенью постоянно присутствует на сцене. Номера красного “Запорожца” 17-08 АВВ (17 августа, Александр Валентинович Вампилов) навязчиво напоминают о дате гибели писателя. Сам Вампи-



лов и оба персонажа выступают как бы теми утраченными, канувшими в Лету ориентирами нравственности и исконного знания.

Ирина изначально появляется на сцене как носитель древней культуры — с ее магическими ритуальными песнопениями и национальными одеяниями. Для Зилова же она буквально последняя надежда, он хватается за ее чистоту как за соломинку: “А если она святая?..” Сэсэг Хапсасовой удается в нескольких сценах создать этот чистый и цельный образ. Ирина в ее исполнении хотя и наивна, но наделена природной силой и мудростью. Это та женская сила, которая способна все претерпеть. Хотя момент, когда она узнает, что Зиллов женат, поистине страшен. Она разражается диким воплем, переходящим в очередную национальную песнь — что-то вроде древнего трагического плача, ужасом пробирающего до костей. И все-таки, пережив эту боль, возвращается. Не потому, что не в силах противостоять чувству. А потому, что это чувство в ней подлинно и она верна ему до конца.

Дима — единственный друг Зилова — в исполнении Амаду Мамадакова по-настоящему цельный, крепко сбитый мужской характер. Он неспроста выступает наставником героя в охоте, демонстрируя спокойствие, железную выдержку и концентрацию. Потому что охоте, так же как и любому делу в жизни, он отдается

сполна. И именно он — единственный человек, к которому Зиллов по-настоящему прислушивается и кому доверяет, чувствуя в нем внутренний стержень и силу. И поэтому только он и мог так жестко и решительно привести Зилова в чувство, предотвратив попытку самоубийства.

Закольцовывает композицию спектакля, как и в пьесе Вампилова, женская тема. В финале вновь звучит диалог Ирины и Галины, которым начинались воспоминания Зилова. Только вот произносившие его героини меняются кардинально. Для каждой из них уже уготовано траурное старушечье облачение — черные платки и вязаные кофты снимают с себя и надевают на них три загадочные старухи, сопровождавшие Зилова на протяжении всего действия. То ли старые ведьмы, то ли древнеримские парки, прядущие нити человеческих судеб, они первыми появляются на сцене и неотступными тенями присутствуют за спиной Зилова. Лишенные дара речи, они переговариваются, подражая утиным крикам. А в финале, пытаясь сдвинуть с места неподъемный “Запорожец” — этот спасительный Ноев ковчег, они разражаются стонами. И эти стоны — родовые муки, повисая в воздухе, звучат приговором Зиллову. Потому что их муки бесплодны, а сами они лишены жизни. И невозможно вдохнуть жизнь в затонувший ковчег.

Виктория Канафеева

## Судьба играет человеком, а человек играет на кларнете

*“Старший сын” А. Вампилова в “Театральном особняке”*

*Как это важно, чтобы мечты сбывались! Организатор и художник московского творческого центра “Театральный особнякЪ” Леонид Краснов давным-давно мечтал сыграть кларнетиста-неудачника Сарафанова. И вот наконец эта роль ему досталась — в поставленном в “Особняке” организатором и художником московского театра “Чет-нечет” Александром Пономаревым спектакле по знаменитой пьесе Вампилова, в которой каждый персонаж мечтает о том, чтобы жизнь — или судьба — исполнила их явные и тайные мечты...*

Вот как выстроил Александр Пономарев пространство в своем спектакле “Старший сын”. С одной стороны, на втором плане, нечто вроде кулисы-выгородки: то ли половина красного тяжелого занавеса в крупную складку, то ли торжественно склоненное алое знамя, то ли портбера в доме. Действительно, из-за “портберы” появляются (и уходят за нее) персонажи семьи Сарафановых, когда собы-

тия происходят в их квартире. Там как бы кухня, спальня... С другого края сцены вешалка, пюпитр, высокий столик, там разложены все “производственные причиндалы” музыканта и несостоявшегося композитора Сарафанова: кларнет, принадлежности к нему Это и домашний “рабочий кабинет” Сарафанова и одновременно его гримерка там, где он работает. А по центру — лавка,

стулья: гостиная в квартире Сарафановых. Но это и территория перед их жильем и домом Макарской, словом — улица. Когда нужно, вся эта мебель сдвигается в сторону, вешалка перемещается в центр сцены — и вот мы уже под окном Макарской или в ее доме. Эта игра со вдвинутыми друг в друга территориями и пространствами событий позволяет режиссеру держать высокий, напряженный ритм действия. И создает ту атмосферу странности обывательского мира, сдвинутости друг относительно друга быта и бытийности. Того странного контрапункта событий, когда кажется, что не планы и расчеты людей определяют парадоксальный и непрямолинейный ход житейской суеты, а что-то другое, чувствуемое, но не понимаемое до конца.

Собственно, этот гротеск режиссерского способа рассказа нужен Пономареву и для того, чтобы подчеркнуть свое видение: эта история — не столько лирическая бытовая мелодрама, сколько жесткая комедия. Вернее, начавшись чередой почти нелепых случайностей, почти как комедия абсурда, этот сюжет не задерживается в теме: кто кого больше и правильнее любит? Но перерастает в ироническо-жесткую проблему: каждый должен принять правду о себе, признаться в своих заблуждениях. Только тогда наступят “мир и благодать во человецех”...

Режиссер “раскачивает” актерскую игру от сдержанных, точных бытовых интонаций до преувеличенно пафосного жеста. Иногда в общении-стычках персонажей проступает нечто итальянско-испанское. А порой персонажи ведут себя почти как в классических американских киношных боевиках или руд-муви. И то и другое рифмуется и с алым помпезно-театрально-имперским занавесом-кулисой-знаменем, и с лаконизмом декораций и аксессуаров. Пономарев ощутил, что способ разворачивания сюжета у Вампилова в лучших его вещах строится не только на бытовой конкретике, но включает в себя и приемы американского кино (особенно в диалогах), и приемы комедии или трагедии плаща и шпаги (в том, как случайность переворачивает ход событий).

При этом на сцене совсем не картонные, не условные персонажи-маски, а житейски точные, узнаваемые типажи и характеры наших современников. Все пафосное ложно. Или как у Сильвы (Андрей Ворошилов) — нагло-напористое, беззастенчиво-эгоистич-

ное. Или как у Сарафанова (Леонид Краснов) — жалкое и беспомощное, безуспешно борющееся за сохранение хоть какой-то доли собственного достоинства. Или как у несостоявшегося жениха Кудимова (Максим Онищенко) — когда назидательно-подчеркнутое неукоснительное следование “абсолютной правде” делает человека душевно слепым и нечутким.

Почти за всеми персонажами очень интересно наблюдать (хотя и не всем актерам удается пока освоить предложенный режиссером парадоксальный способ существования в роли и сюжете). Очень хорош Сарафанов, это удача Леонида Краснова. Все время в великолепном концертном фраке, Сарафанов общается со своим кларнетом так бережно и нежно, словно этот инструмент — связующее звено с горными высями. Но этой проникновенности и чуткости не хватает Сарафанову в общении с детьми. Ложь о себе мешает увидеть ему пути к взаимопониманию с детьми. Он срывается на крик, он в отчаянии... Но это отчаяние — от неумения найти выход из тупика. Неплох Алексей Васюков: его Бусыгин убедителен в своей внутренней силе, в своем умении понять другого и переменить ситуацию. Но он слишком мрачноват и сосредоточен, это пока основная краска характера... И ироничная, знающая себе цену Нина (Ирис Иванова), и вспыльчивый, упрямо отстаивающий свое право на самостоятельность подросток Васенька (Леонид Бояджи), и откровенно и слегка цинично жаждущая “праздника жизни” Макарская (Татьяна Ястребова) — каждый по-своему вполне удачно вписываются в общий ансамбль (а тут это важно, поскольку история все же музыкальная: кларнет у Сарафанова и гитара у Сильвы и Бусыгина не простаивают).

И довольно неожиданный здесь будущий летчик Кудимов. Он здесь приходит в дом Сарафановых в гражданском, а не в военной форме. Он вполне свой, улыбочивый парень. Сдержанный, непротивный, незлой, симпатяга!.. По-своему терпеливый, но при этом однолинейный в своей этической непереносимости.

Собственно, с него и начинается в финале четко выстроенная режиссером “симфония прозрения”. Максим Онищенко внятно показывает, как вдруг осознает его персонаж свою тупую и глухую неправоту в доказывании всем своей правды. Он не лезет в драку, как бы даже отстраняется — понимает, что

своей твердолобостью и упрямством приносит боль этим людям, и меняется в лице. И с этого момента каждый — и Нина, и Васенька, и Макарская, и Бусыгин, и, главное, сам Сарафанов-старший переживают миг прозрения. Признание того, в чем и как заблуждались, приятие себя, и других, и ситуации такими, каковы они есть — и, в общем-то, принятие на себя прилюдного покаяния в своих ошибках.

И тогда наступает истинная внутренняя свобода души. И Сарафанову уже ничто не мешает излить нежность ко всем своим детям — и к обретенному старшему сыну, хотя он и не сын вовсе. И каждый теперь без всякой задней мысли может надеяться, что выстроит свою будущую жизнь так и с тем, кто более всего по нраву и по душе. И Макарская после изгнания Сильвы появляется в общем финальном выходе в ослепительном роскошно-помпезном

платье...

Потому что можно не таиться от себя. Потому что правда-покаяние относительно себя, а не других — действительно освобождает душу от скверны и дарит надежду. Таковой, несколько даже неожиданный и непривычный, мотив увидел-почувствовал Александр Пономарев в изъезженной-исхоженной, казалось бы, вдоль и поперек пьесе Вампилова. Но ведь и времена изменились. И во многое прошедшее мы теперь вглядываемся с иного ракурса, более пристально. Замечая в привычном то, что не открывалось прежде. Например, духовные мотивы в творчестве Вампилова — что для него, между прочим, вполне естественно, учитывая и его происхождение, и историю, традиции и атмосферу тех мест, где он складывался как человек и писатель.

Валерий Москвитин

## ***В Санкт-Петербурге, Новосибирске, Вологде...***

### **“Гофманиада” на Неве**

***“Щелкунчик мастера Дроссельмейера” и “Гофман. Видения”  
по прозе Э.-Т.-А. Гофмана в Санкт-Петербургском ТЮЗе  
им. А. Брянцева***

*В конце января 2016 года прошла практически незамеченной одна круглая дата — исполнилось 240 лет со дня рождения великого немецкого писателя Э.-Т.-А. Гофмана. Похоже, лишь петербургский Театр юного зрителя откликнулся на это выдающееся событие — возможно, непредумышленно. На сцене ТЮЗа идут два спектакля по произведениям великого романтика — “Щелкунчик мастера Дроссельмейера” в постановке Игоря Селина и премьеры “Гофман. Видения” в постановке Рикардо Марина. Но возможно, дело еще в том, что для “целевой” юной аудитории проблемы обретения себя в мире — реальном или идеальном, равно как и наглядность несовпадения этих миров — всегда стояли особенно остро, а сейчас, в условиях торжества бездуховности, приобретают дополнительную остроту.*

Так или иначе, сложилась своеобразная диалогия, обе постановки многое роднит, но не меньше и отличает. Оба сценических текста строятся на конфликте мечты и реальности, поэзии и прозы. На стороне идеального мира выступают юные духом и телом, в “Щелкунчике” это девочка Мари, в “Видениях” грезит о высоком юноша, студент Ансельм.

Оба спектакля имеют жанровое определение “фантазия”, оба идут на Большой сцене ТЮЗа, храбро покоряя это обширное простран-

ство, оба спектакля очень красивы — с прихотливой игрой света, использованием спецэффектов. Интересно, что спектакль “Гофман. Видения” воспроизводит некоторые сценические приемы “Щелкунчика” — кружение персонажей на поворотном круге, их возникновение из люков или внезапное появление в порталных окнах. Такое удвоение приемов воспринимается не как заимствование, а как мостик, переброшенный от одного произведения Гофмана к

другому.

В “Щелкунчике” Игоря Селина постоянно идет снег, “сходит наземь небосвод” по разным поводам, например, под снегопадом, устроенным мастером Дроссельмейером, взрослые участники истории превращаются в механические игрушки, “в живых” остаются лишь девочка Мари (роль играют несколько актрис, я видела замечательную Алису Золоткову) и ее единственный близкий друг Щелкунчик. Парадокс состоит в том, что живые люди оказываются чужими, равнодушными и холодными, а настоящая игрушка Щелкунчик — родной, теплой, близкой. И недаром одна из лучших сцен спектакля — легкий, летящий танец Мари (драматическая актриса демонстрирует почти балетное исполнение), вдохновленный Щелкунчиком. Для Мари с ее странными для окружающих фантазиями он оказывается ближе, чем чопорно-правильный Отец (корифей ТЮЗа Николай Иванов демонстрирует безукоризненные манеры персонажа, его строгое следование приличиям) и элегантная, надменно-бесстрастная Мать (героиня Натальи Боровковой ценит прежде всего внешний блеск и опять-таки благопристойность). “Наверно, я становлюсь взрослым”, — сокрушался в сказке герой Сент-Экзюпери. В спектакле Игоря Селина взрослые не сокрушаются, они, как и многие из нас, напрочь забыли, что когда-то были детьми.

Селин поставил спектакль о детском одиночестве, оказавшись внимательным интерпретатором текста. Стоит напомнить, что инсценировку по Гофману написал драматург, он же врач-психиатр Александр Строганов, которому сфера двоемирия, двойного существования в мире реальном и мистическом, знакома не тонаслышке. Как и в других своих пьесах, он ставит в “Щелкунчике” некий лабораторный психологический опыт, объясняя его даже с точки зрения психоаналитики: “На самом деле главная мысль спектакля — отношение родителей к фантазиям своих детей. Ведь детские фантазии оказывают большое влияние на развитие ребенка, а невнимание к ним чревато конфликтами и противоречиями”.

Главная коллизия спектакля проходит именно по этой линии. Хрупкому миру фантазий Мари противостоит не столько мышинное войско во главе с Королем, сколько трезвый и прагматичный мир взрослых. Да и сам Мышиный Король в исполнении Игоря Ши-

банова (в спектакле занят цвет ТЮЗа времен З.Я. Корогодского) лишен inferнальных черт, это скорее благополучный, самодовольный буржуа. Принадлежность к подпольному, искаженному миру выдает разве что его нездоровое пристрастие к заливному. В ином своем воплощении он претворяется в Доктора Нойна, который излечивает Мари от фантастических видений. И вот уже “здоровая” Мари, глядя в пространство пустыми глазами — настоящая механическая кукла, — раз за разом поедает порции заливного, облизывая лакомство с рук.

В “Щелкунчике” происходит постоянное превращение мира живых в мир механизмов и наоборот, феерическое и прозаическое здесь причудливо перемешано, граница между ними прозрачна или вовсе отсутствует. В войске Мышиного Короля на равных маршируют гусары в париках, нарядных мундирах и грубые солдаты в шинелях и ушанках. Но где-то между ними все время брезжит Ангел (Радик Галиуллин), которого видит только Мари.

Он-то, другая ипостась Щелкунчика, в финале и превратится в Принца.

Сияющая елка, поворотный круг, разрисованный под циферблат, мерцающий снегопад — сказочный финал, вызывающий ностальгические воспоминания о старом ТЮЗе с его загадочно-чарующей атмосферой. Нас, взрослых, все-таки вернули в мир детства.

При всей визуальной переключке спектакль Рикардо Марина “Гофман. Видения” являет иной подход к романтической прозе. Разница прочтений возникает на уровне внутренней природы конфликта и способа взаимодействия актеров. В “Щелкунчике”, как уже говорилось, сказочная фантазмагория — это мир грез и галлюцинаций тонко чувствующей Мари, которую окружающие считают душевнобольной. Конфликт переживается актрисой глубоко психологически, драматично — через сомнения, страхи, одиночество, преодоления, через самопожертвование, открывающее путь к победе и желанному чуду. Защитив Щелкунчика, Мари отстаивала ценности реальной жизни, не предав при этом мир фантазии.

Подобного внутреннего драматизма мы не найдем в спектакле “Гофман. Видения” по мотивам повести “Золотой горшок”. Создал инсценировку и поставил спектакль Рикардо Марин — мексиканец, живший в США, а те-

перь живущий в России. Найдя в Интернете информацию о приеме в Театральную академию на курс Григория Козлова, Рикардо, давно увлекавшийся театром, решил испытать судьбу... Окончив СПбГАТИ, он интересно заявил о себе дипломным спектаклем “Фандо и Лис” по Аррабалу, рядом экспериментальных постановок в “ON Театре”. Участвует в спектаклях “Мастерской” Г. Козлова, в “Молодой гвардии” играет Сталина и Че Гевару.

В спектакле “Гофман. Видения” Рикардо Марин опирается прежде всего на литературный текст, четко обозначая при этом внешний конфликт. Миры поэтической фантазии и филистерской прозы разведены здесь даже мизансценически — события в семействе загадочного архивариуса Линдгорста (Валерий Дьяченко) происходят на верхнем ярусе сценической конструкции, события в семействе приземленного конректора Паульмана (Кирилл Таскин) опущены на планшет сцены. Пятно света выхватывает то верх, то низ, между ними странствует студент Ансельм (Иван Стрюк), влекомый некими посторонними силами, создающими сложные ситуации, которые артист вполне убедительно отыгрывает — испуг перед торговкой яблоками, которая на самом деле оказывается ведьмой, замороженность явлением зеленых змеек.

Наивный Ансельм мечтает об идеальной любви, которую в конце концов обретает в Атлантиде — романтическом царстве поэзии. Там же находится и Золотой горшок — символ воплощенной мечты.

По ходу действия герою нужно сделать сложнейший личностный выбор — между экзотической женщиной-змеей Серпентиной и вполне земной девушкой Вероникой, а по сути, опять-таки найти свое место в мире — либо в мире эфемерных поэтических высей, либо в житейском благополучии. Выбор тем более непростой, что осуществимы оба варианта, заманчиво влечет и та, и другая сторона. Однако явной внутренней борьбы в душе Ансельма не происходит, да и девушки, похоже, из-за него не слишком убиваются, возвышенный и низкий мир существуют параллельно, не пересекаясь.

К чести создателей спектакля нужно сказать, что земная Вероника решена не прямолинейно, в исполнении Аделины Любской это привлекательная девушка, которая не лишена лирической мечтательности, просто мечта ее иного свойства — о красивой жизни замужем за надворным советником, каковым виделся Ансельм. Один из сильных моментов спектак-

ля — проход Вероники через зал об руку с надворным советником, только вовсе не Ансельмом, а прозаичным регистратором Геербрандом (Виталий Кононов).

Большой сольный эпизод отведен Серпентине, роль которой исполняет знакомая нам по “Щелкунчику” Алиса Золоткова. Стройная зеленая чаровница под ориентальную мелодию рассказывает историю их змеино-саламандрового рода. Пряная проза Гофмана замечательно ложится на восточный танец.

Внятное донесение сложного текста — одно из достоинств этого литературоцентричного спектакля.

Такую форму выбрал режиссер, выведя на авансцену самого автора — Гофмана (Радик Галиуллин) с рассказом о переживаемом историческом моменте. Создавался “Золотой горшок”, когда в мире внешнем, близко окружавшем Гофмана, бушевала война: остатки разбитой в России наполеоновской армии ожесточенно сражались в Германии. Уход от ужасов войны в мир романтической утопии — именно это транслирует персонаж Р. Галиуллина, в данном случае он медиум, все происходящее и есть порождение фантазии автора. Тема “человек и война”, увы, не теряет актуальности, но в спектакле эти сцены тоже лишены драматического напряжения, это, скорее, хорошее литературное исполнение. И сам спектакль воспринимается как цепь чтецких эпизодов и красивых, продуманных инсталляций, иллюстрирующих прозу Гофмана. Если пользоваться известными и достаточно условными терминами, то можно сказать, что первый спектакль ближе к театру переживания, а второй — к театру представления. У каждого типа театрального искусства найдутся свои поклонники.

Следует упомянуть еще одно звено, связующее оба спектакля, — общность персонажей Валерия Дьяченко. В “Щелкунчике” замечательный артист играет Дроссельмейера, в “Видениях” — Линдгорста, оба они мастера чудес, волшебники, которые порой оказываются бессильны перед объективностью реальных обстоятельств. И эта краска привносит в спектакль Рикардо Марина ноту драматизма.

Убедительно и серьезно звучит в финале мотив обретения Ансельмом счастья в мифической Атлантиде. Все точки расставлены, герой спектакля свой выбор сделал.

Самая сильная сторона спектакля “Гофман. Видения” — романтический, поэтический пафос, идущий от литературного источника. Может быть, здесь в какой-то степени сказались и происхождение режиссера-мексиканца, представителя культуры, где предания, легенды, мифы давно стали неотъемлемой частью бытия. Молодой режиссер напомнил о себе спектаклем, демонстрирующим хороший литературный вкус

и утверждающим бесполезную нынче мысль, что и в самые сложные времена можно так или иначе отвоевать свое личное пространство.

“Дух человеческий по своей воле властвует над реальной жизнью и бытием”, — утверждал Гофман. Этот мотив индивидуального противостояния горячей души холоду и прозе действительности роднит оба гофмановских спектакля ТЮЗа.

Татьяна Коростелева

## Судьба и квантовая физика

*“По ту сторону занавеса” по А.П. Чехову в Александринском театре и “Поле” П. Пряжко на сцене музея современного искусства “Эрарта”*

*Идея соединить два совершенно, казалось бы, разных спектакля — “По ту сторону занавеса” А. Жолдака и “Поле” Д. Волкострелова — принадлежит не мне, а Вадиму Рутковскому, который в своей статье, озаглавленной “Физика для лириков”, аккуратно предположил, что в этих двух постановках, вышедших одна за другой в Петербурге, есть пусть и трудно выговариваемое, но одно общее свойство, которое и делает эти спектакли созвучными нынешнему дню.*

Похоже, что двум режиссерам разных поколений, работающим в совершенно различных манерах, едва ли не полярных — у Жолдака всегда и всего с перебором, у Волкострелова элегантно “недо”, — удалось художественно отразить нынешнее состояние мира, которое только с точки зрения гуманизма может быть названо скудным, а с точки зрения самого мира, если она у него есть, должно считаться очень даже активным, если не сказать активизировавшимся.

То, вокруг чего давно крутился театр, а именно — обнаружение элементарных матриц, сводящих человека и его жизнь к пустому месту, обреченному настолько, что нет смысла даже трепыхаться, драматически выяснять отношения со своей ограниченностью — эту модель рискнули воссоздать одновременно и Жолдак, и Волкострелов. И на контрасте художественных методов заметно, что идея хоть и не нова, но жива и вполне своевременна. Они осмелели и сказали “а”.

Ни для кого не тайна, что театр XXI века движется в сторону камерности. Жизнь экономит язык, эмоции, другие свои ресурсы. Спектакль “Поле”, выпущенный всего на несколько дней раньше театрального сочинения Жолдака, идет на новой сцене музея современного искусства “Эрарта”. Для само-

го Волкострелова это большая форма. И тем не менее зал небольшой, актеры играют близко к зрителю, так, что мы хорошо различаем все мимические движения, самые мелкие детали. У Жолдака, хотя и задействовавшего весь зал Александринского театра, зрительские места занимают всего ничего — четыре ряда стульев, которые располагаются на сцене, там же, где идет игра, и мы невольно включаемся в действие по тому же принципу сближения.

Но вот что странно. В таком “комнатном” формате обоих спектаклей возник хронотоп, который почти все критики, не стесняясь, назвали космическим. В случае с Жолдаком это оправдано как будто бы предлагаемыми обстоятельствами (три сестры переживают опыт реинкарнации в 4015 году и, по меркам будущего, сжимающего пространство и время, близкая-далекая Москва становится не городом, а межгалактической станцией, откуда все так же внезапно прибывает Вершинин, возникая в проеме диковинного инопланетного корабля). Но то же сказано и о “Поле” Волкострелова — Пряжко, у которых ни в пьесе, ни в спектакле ничего такого вроде бы не предусмотрено, кроме эпиграфа “Современной физике посвящается”.

В спектаклях Жолдака, признанного сюр-

реалиста, всякий раз выстраивавшего свои спектакли по законам собственной поэтической реальности, и прежде возникали космогонические элементы как обязательные атрибуты его художественного мира: магические деревья, цветущие зимой и прорывающиеся лапами сквозь окна, за которыми таилось густое черное небо; или иллюминаторы воздушных кораблей. Но в спектакле “По ту сторону занавеса” его мир (сценография А. Жолдака и Д. Жолдака) явлен как-то особенно мощно, эмоционально, настойчиво. Бархатные красные кресла российского зала покрыты белыми простынями, как это бывает в свободные от спектаклей дни. И зрителей и актеров от них отделяет, режет линия рамп, как непреодолимая пропасть между тем, что было когда-то, и тем, что будет сейчас. Кажется, что театр знал когда-то прекрасные дни, когда аплодировали Дальскому, Бруно Фрейндлиху, Лысенкову. Теперь на эти белые полотна транслируется мультимедийная проекция пустынного ветряного леса, сопровождаемая звуками, как будто позаимствованными из фильмов Тарковского.

Возникает внятное ощущение, что природа, которая всегда была для Жолдака важной категорией, принадлежностью нездешнего мира вечно творящей самое себя материи, окончательно отсоединилась от человека, стала безличной. И статичной, в себе самой заключающей свои смыслы. На экране, спущенном над сценой, мы видим то водоросли, то море, и они мерно раскачиваются, создавая ощущение бесконечно пульсирующей органики. Впервые так отчетливо ритм, которым Жолдак пользовался обычно как инструментом композиции, буквально выстраивая свои спектакли, стал каким-то не сделанным, а первобытным, каким и должен, по-видимому, быть — напоминающим о пульсации Вселенной, цикличности природы, о чем-то до человека возникшем и ему довлеющем. Перестав отвечать за перемену мира, он воплотил его стояние. И это не 4015-й, это 2016-й.

На спектакле Волкострелова “Поле” то же ощущение возникает исподволь на наших глазах, на этот раз не за счет сценографии, а за счет композиции. Ребенок, посаженный в уголке площадки для игры, выкидывает номер, актер чертит его на грифельной доске, и актеры входят в сцену. “Сцена 2”, “Сцена 21”. Но между ними нет никакой принципиальной разницы. То, что происходит между героями (покупка цепочки, приглашение на дискоте-

ку), не имеет отношения ни к цепочке, ни к дискотеке. Это только набор случайностей, от проигрывания комбинаций которых ничего не зависит. Выход за пределы, шаг в сторону — попросту невозможен. От человека отчуждается все: слова, обстоятельства. Минимализм сценографии и музыка, а точнее, иные звуки (музыкальная партитура композитора Д. Власика) и создают некое универсальное поле, в котором движутся по законам квантовой физики (не могу судить, так утверждают создатели спектакля) элементарные Алены, Игоря, Алины.

У Волкострелова давно пробивалось что-то надчеловеческое. Даже сами категории, вынесенные в название двух его спектаклей-лекций — “ничто” и “нечто”, — сразу отправляли к крутому обобщению, к модели мира, в которой свобода приравнивалась к безоценочному принятию, а действие, каким бы оно ни было, заменялось прочувствованным существованием. При немалом количестве “документальных” подробностей (как, например, в ранних “Злой девушке” или в “Запертой двери”) возникала уверенная ассоциация со знаменитыми “Nine stories” Сэлинджера, в которых писатель дает подробности, детали, вроде родинки на щеке некой Мюриэль или маникюра на ее левой руке, но ни о чем не говорит по существу (мы не знаем, ни кто эта девушка, ни сколько ей лет, ни то, куда она дозванивается с 12 до 16 часов пополудни). На месте такого героя возникает белое пятно, вакуум, который по законам человеческого восприятия мы склонны наполнять своими переживаниями и оценками, своим способом чувствования, своими воспоминаниями. Так и у Волкострелова. Выхваченные из всякого жизнеподобного контекста актеры-персонажи опредмечиваются. Взятые безоценочно (и сами не дающие никаких психологических оценок), они видятся как потенциалы, чреватые бесконечным числом возможностей, которые так и остаются нереализованными, бликуют полунамеком, не пробиваясь в гладкую поверхность жизни. А “не играют” актеры — персонажи Волкострелова порой так долго (стоят, передвигают парты, обмениваются незначительными бытовыми репликами), что повергают зрителей в сосредоточенность сродни медитативной, выводят из реальности в такое пространство, которое имеет отношение и к вакууму, и к нирване.

И хотя у Жолдака как будто бы намного больше актерского (в спектакле кипят нешуточные страсти!), но равнодушие к человеку — общий для двух спектаклей закон. История трех сестер обрастает экспрессионистскими подробностями: Вершинин напоминает Маше отца, с которым у нее были инцестные отношения (и Вершинина и отца играет один актер, Игорь Волков), Кулыгин без конца насилует Машу, своеобразно акцентируя фразу “моя жена меня любит”. Но история трех сестер здесь как юнговский архетип, проигрывается снова и снова. Мир, как воронка, либо закручивает всех нас в необычайно интенсивном темпе, в котором не-остановиться-не-опомниться, либо растворяет в медитативном зависании. Человек может либо стать элементарной частицей, получающей бесконечно большое число степеней свободы, но непременно не имеющей ее как таковой (потому что, что это за свобода такая, которая предполагает только множественные варианты передвижений — притяжений — отталкиваний), либо встроиться в матрицу, в которой вроде бы тщишься действовать, но будущее, известное наперед, немолимо толкает в спину — не хочешь, да пойдешь, и обстоятельства, отношения, твоя собственная натура ничего не значат, не дадут отклониться от набитой колеи, о которой ты, может, и не подозреваешь, но вот она-то

тебя знает.

Видим ли мы изобретательный мир видеографики или “социальный космос”, стремящийся в своем минимализме к нулю, — не имеет значения. Везде и всюду все та же механическая законность, жесткая законность, не дающая возможности встрепенуться, даже соотноситься с тем, чему ты обречен.

Традиционно свобода понималась как свобода собственно “я” вступать в отношения: примиряться или противиться. Теперь человек получает неслыханную свободу. Но свобода в пустоте, без времени и пространства, фиктивна. Все варианты — варианты одной и той же элементарной матрицы. В конце концов, мир сам ведь тоже элементарен, он тоже матричный: деревья, звуки, механическая связь событий. То есть тут больше чем простая корреляция: такой человек только и возможен в таком мире. Кугель в свое время про “Гамлета” в постановке Крэга сказал, что мир огромен, а человек ничтожен. Но это было сказано с болью: это был кризис гуманизма. А тут нечто совершенно новое: оба, и мир и человек, устроились. Нам дана матрица. А человеку остается только пульсировать. И все мы, как говорится о персонаже Алены Старостиной, “глобально не знаем, что нам делать дальше”. За нас оно знает.

Елена Мамчур

## Дно советской утопии

*“Элементарные частицы” В. Дурненкова в театре “Старый дом” (Новосибирск)*

*Современная наука знает более 350 элементарных частиц, и только пять из них стабильны, могут бесконечно долго существовать в свободном состоянии. В свободном состоянии пребывают до поры до времени и пятеро исполнителей в спектакле Семена Александровского “Элементарные частицы” — символический костяк основателей Новосибирского Академгородка. До той поры, пока они не огласят “Письмо 46-ти” в поддержку диссидентов — с этого момента начнется закат “солнечной утопии”, уникального научного и социального эксперимента в советском государстве...*

Собственно, молодого петербургского режиссера и пригласили в новосибирский “Старый дом”, чтобы рассказать историю местного Академгородка. Семен Александровский вместе с драматургом Вячеславом Дурненковым принялись изучать документы и опрашивать старожил-профессоров —

готовили привычный, казалось поначалу, verbatim о том, как в 1957 году в сибирской тайге высадились молодые ученые, полные сил и желаний изменить не только науку, но и общество. Творческий тандем — а это уже их вторая совместная работа в этом театре, так же как и предыдущая “Ручейник, или



Куда делся Андрей?”, номинированная на “Золотую маску” — буквально прошел по следам первопроходцев. И тут режиссер сделал первое для себя открытие: здесь, оказывается, “не деревья высажены в городе, а дома инсталлированы в лес”.

Это наблюдение послужило основой сценографии спектакля — художник Леша Лобанов, воссоздав фрагментарно суровый быт середины прошлого века: кровать с панцирной сеткой, газовая плита, дешевые фанерно-дэеспэшные стол и стул, портрет Хемингуэя на комод и транзистор на... сосне, стоящей здесь же, затем начинает весь этот шестидесятилетний скарб инсталлировать в пейзаж. На заднике видеопроеция, точнее пока еще снимок правой кулисы, из которой выступают робкие деревца. И по ходу спектакля к ним добавляются предметы с авансцены: сначала фотография стула, затем газовой плиты, кровати... После появляются изображения актеров, и в какой-то момент видеокамера, установленная в левом углу сцены, переходит в режим реальной съемки и картинка непосредственно синхронизируется с действием.

Хотя действием в прямом смысле происходящее на сцене назвать сложно: у исполнителей — Сергея Дроздова, Олеси Соколовой, Анатолия Григорьева, Тимофея Мамлина и Яны Сигиды, словно застрявших в одной мизансцене, и жестикация минимальна. Все внимание тексту, который произносится здесь с отстраненной, безучастной интонацией. Сконструированное по принципу “будущее в прошедшем” (“А потом я узнаю, что стану...”), очень плотное, насыщенное повествование у Дурненкова еще и аллюзия на платоновские диалоги (“Как мы это сделаем?” — “А вот так вот и так...”), и стилизация речи киногероев Марлена Хуциева и Михаила Ромма — советской творческой и технической интеллигенции той поры. И этим людям действительно тогда многое удалось — перечисление событий и свершений идет каскадом: здесь не просто выстроили ряд стратегически важных исследовательских учреждений, основали научные школы, но и заложили в Сибири основы отечественной, официально гонимой генетики, а также по созвучности подвергавшейся остракизму кибернетики. Придумали легальные схемы финансовой независимости от государства и были действительно независимы в идеологическом плане — здесь слушали вживую Александра Галича, открыто читали самиздат и присуждали премии братьям Стругац-

ким. Это оказался настоящий “остров научной и культурной свободы в закрытом государстве” — утопия, одним словом.

Но посиделки на солнечной полянке, читай — оттепель, заканчиваются внезапным, натурально отрезвляющим ливнем — с колосников льет вода, актеры надевают дождевики. Этот “водораздел” — а это второе “открытие” Александровского и Дурненкова, ставшее поворотным и для спектакля, и для всей жизни Академгородка — пришелся на 1968 год, когда состоялся закрытый процесс над московскими деятелями самиздата (“дело Гинзбурга и Галанскова”) и новосибирские ученые поддержали диссидентов. Точнее даже, потребовали справедливого и гласного суда над ними. Свое, получившее по числу подписантов название “Письмо 46-ти” они отправили в Верховный Суд РСФСР и Генпрокурору СССР, оно также прозвучало на радиостанции “Голос Америки”, попало в западную прессу. Его текст зачитывается в спектакле с мокнущего под струями листа — в ответ на правдолюбцев обрушился поток советской идеологии. На бюро РК КПСС их объявили “безответственными и политически незрелыми”, пытавшимися дискредитировать “советские юридические органы”. Их также клеймили на партсобраниях и ученых советах в родном Академгородке — актеры озвучивают протоколы с обвинениями коллег и ответными извинениями “подписантов”. С этого момента вся социальная и культурная активность здесь свернулась и “раскаившиеся” ученые с головой ушли в науку.

А на сцене прекратился дождь, и актеры переместились в арьер. Трехчастная структура спектакля имеет и четкое пространственное деление: к финалу сюда, к потухшему заднику-экрану, стаскивают и всю мебель, среди которой, словно потерпевшие кораблекрушение, исполнители досказывают финал пошедшей ко дну “утопии”. Один, путешествуя в Карпатах у границ Чехии, узнал о вводе советских войск в эту республику, другой в поисках гена дружелюбия занялся одомашниванием) лис, но потерпел неудачу, третий помог сталзаводу, используя отходы плавки, перевыполнить план, чем сильно подвел его — на будущий год от предприятия потребовали уже 101%, что из металла никаким известным способом не выжать. И,

как резюмирует рассказчик, “больше там с учеными не связывались”.

Больше и таких экспериментов в отечественной истории не было. “Уже не было” или “пока еще” — вопрос все же открытый: под занавес звучит короткий диалог подростков про то, что надоевший дождь не может идти вечно. Есть способы ситуацию исправить: изменить, например, угол наклона Земли при помощи архимедова рычага, хотя не суть важно — “главное, чтобы задача была поставлена”. Это ли отсылка к роману упомянутых уже Стругацких “Хромая судьба”, где в прошлом, в заливаемом дождем городе действуют люди будущего, обучающие детей тому, как предотвра-

тить катастрофу для человечества. Или же к одноименному со спектаклем произведению Мишеля Уэльбека “Элементарные частицы”, два десятилетия назад произведшему “эмоциональный взрыв и смятение умов” из-за выдвинутой в нем идеи, что люди — всего лишь функциональные частицы, для воспроизводства которых не нужна никакая любовь, а только точный расчет. В какую сторону двинется общество сегодня — формалистски поставленный и математически выверенный спектакль как раз и дает пищу для размышления. И даже сравнения: при нынешней ностальгии по советскому предьявлять нужно действительно лишь лучшее.

Сергей Лебедев

## Кто там, наверху?

### *“Страх и война” по пьесам Б. Брехта в Вологодском государственном драматическом театре*

*Бессмертные аккорды бетховенской “Оды радости” завершают спектакль, поставленный Зурабом Нанобашвили, еще раз напоминая всем нам, что “Alle Menschen werden Bruder” (“Все люди — братья”)...*

В прологе перед зрителем на сценическом круге проплывает все, чем живет этот мир, заполненный страхом, — стол следователя, застеленный атласной красной скатертью с огромным изображением свастики, стол-плаха и петля для непослушных. Мы видим лишь очертания этих предметов, но так узнаваемы эти нехитрые приспособления угнетения одних другими и так скоро мы сможем увидеть их в действии.

Сценическое пространство резко разделено на две области — обывательская жизнь (кухня в бюргерском доме, кабинет судьи, трактир и т.д.) и ирреальность, залитая туманом и голубым светом. Внизу кипят страсти, выясняются отношения. Юная горничная (Виктория Смирнова) в отглаженном накрахмаленном переднике, воплощение чистоты и невинности, слишком дорогой ценой узнает истинное лицо своего возлюбленного (Игорь Ломанович), который повсюду носит с собой мел, чтобы не выходя из очереди отметить подозрительного типа, бурчащего в адрес властей. Молодая еврейка Юдифь Кейт в исполнении Анастасии Задориной складывает одно за одним платье в плетеный чемодан, так как понимает, что вынуждена спасти мужа своим уходом. Весь свой монолог она направляет вверх: микрофон для связи с

внешним миром находится так высоко, что она вынуждена встать на носочки и всем телом тянуться к нему, словно говорит она не с партнером в бридж, не с подругой, а с Ним. Также кверху направлена и реплика штурмовика: “Он все может”, и пока не выстреливший пистолет. Где-то вверху находится и собеседник Умиряющего (Максим Юлин) в последней сцене первого акта. И хотя рядом находятся любящая жена, пришедший на помощь пастор и даже плакальщицы, но именно Ему жалуется мужчина. Но кто этот Он? Куда так отчаянно возносятся мольбы и сетования всех персонажей спектакля? Кто возвышается над миром “маленького человека”? Кто в этом мире замещает в умах людей все — Бога, веру, справедливость?

Огромный земной шар возвышается над планшетом сцены, словно парит в небесах, а в центре Он, Адольф Гитлер (Виталий Полозов). Он здесь Бог, он — ядро Вселенной, он — все, о чем может думать маленький человек. И никто не способен подняться на такую же высоту, как Он. Он не живой человек, он словно некий фантом, яркая и узнаваемая картинка, набросанная крупными штрихами, — челка, усы, круглые глаза, характерный жест руки. Зритель способен с первого взгляда прочитать портрет с плаката.

И даже сам шар — обиталище фюрера — схематичен, сплетен из тонких прутьев-меридианов, на нем только угадываются земли, жажущие покорения Им.

В построении всех ролей спектакля заметна тенденция к четким и резким линиям. Все ээсовцы — строгие, подтянутые, закованные в форму молодые красавцы, убежденные в идеальности своего правителя. Чехи — казалось бы, смешные, неуклюжие, в растянутых трикотажных жилетках с ярким национальным орнаментом, они много говорят, и зачастую невпопад. И особенно ярко виден этот контраст в сцене, когда растерянного Швейка (Олег Емельянов) приводят в гестапо. Растрепанный, он переминается с ноги на ногу, бубнит что-то себе под нос и даже не знает, как правильно поднять руку — одну или две? — в фашистском приветствии. Напротив него ээсовец (тот же Игорь Ломанович) — черная форма, сшитая точно по фигуре, перетянута ремнем, белокурые волосы аккуратно уложены, кристально-голубые глаза, кажется, практически не мигая смотрят спокойно и прямо на собеседника. Он прекрасно знает, чего хочет — собачку, шпича! Слово, которое так четко вылетает из его уст. В руках фашиста пилочка для ногтей легко сменяется револьвером, и с любым оружием он управляется изящно и ловко. Он — маленькая копия своего кумира.

Но почему же симпатии зрителя на стороне немолодого, некрасивого, не очень умного Швейка? Весь секрет в его неутомимой жажде жизни. И это убедительно доказывает весь спектакль. Особенно интересен финал. Тут весельчак Швейк внезапно преображается. Зонг, призванный у Брехта внести эффект отчуждения, Швейк как бы приспособливает под себя, делая из него народную песенку-побасенку, ко-

торую он, солдат, напевает с чисто практической целью — чтобы не замерзнуть. Троекратный приказ Гитлера: “Узнай меня!” — и троекратное же неузнавание его Швейком: “Простите, к сожалению, не узнаю” как бы стирают образ фюрера из жизни маленького человека. Маленький человек на глазах у зрителя вырастает до масштаба настоящего героя. А ниточка к этому финальному библейскому троекратию тянется из конца первого действия, где волхвы пришли чествовать только что родившегося Младенца — аки Царя, аки Бога, аки Жертву... Тянется и понемногу связывает всех персонажей, населяющих спектакль.

И если люди, не “маленькие человечки”, а люди с их страстями и привязанностями будут оставаться людьми, то лопнут меридианы-прутья и шар диктатора расколется, а сам он унесется, как снежная пороша, в вихре легкого танца...

Но все-таки удастся ли “маленькому человеку” Йозефу Швейку победить самого Адольфа Гитлера? Сможем ли мы все противостоять тоталитаризму? Спектакль не дает ответа, он скорее ставит вопросы, актуальнейшие вопросы современности. Режиссер Зураб Нанобашвили, начиная работу над спектаклем, наверно, даже не подозревал, насколько тонко он уловил современную ситуацию. Страх и война... Что это? Где это? То, что сейчас происходит в “маленьких” европейских странах, не доказывает ли еще раз великую прозорливость искусства? Но спектакль, обращаясь к каждому зрителю, кричит, что даже простой человек способен противостоять тоталитаризму. Главное понятие — кто наверху?

**Анна Куваева<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Студентка 3-го курса театроведческого факультета СПбГАТИ. (Ред.)

## Мастерская

### Родион Белецкий: “Театр — дело семейное”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Окончание. Начало на с. 22*

— В вашем море — поверхность непробиваемая, как стекло. Это сегодняшнее ощущение реальности?

— Я отчасти боролся с пессимизмом: мы начинаем с вами, дорогие зрители, с того, что мы на дне и все плохо. Будем выходить!

— **Шанс у ваших утопленников небольшой.**

— Но он есть. Там много про жертвенность. Можно ставить и как комедию, не заметить философской составляющей. На каком-то этапе я дошел до момента, когда не знал, что делать с пьесой. Долго ждал, молил Бога, чтобы он подсказал мне ход. И мне пришло: один ведет другого на заклание, хочет им пожертвовать. И этот ход помог решить характеры. Пьеса долго писалась, ужасно меня измотала. Я подолгу пишу пьесы — год или больше.

— **Место действия у вас очень завлекательное: дно Красного моря, кораллы, дельфины. И притом все замусорено до отвращения — так говорят персонажи.**

— Кто был на Красном море — сразу врубится. Мне нравится, когда действие на природе, в лесу, как у Шекспира в “Сне в летнюю ночь” — пространство огромное, птицы поют. Надоели уже “коробки”.

— **Пьеса не детская, а на читке я видела вашего сына. Как воспринимают дети папино творчество?**

— Дети видели несколько раз спектакли по моим пьесам. Им нравится, говорят. Но что они думают на самом деле, понять сложно. Так сложилось, что мы с ними вместе в театр ходим. Они вообще привыкли к тому, что театр — дело семейное.

— **Вы недавно в составе небольшого драматургического десанта ездили в Нью-Йорк. Расскажите, что удалось посмотреть в театрах?**

— Мы были заняты своими читками, так что сходили всего на две современные пьесы. Первая — “Рука, протянутая Богу” Роберта Аскинса, белого американца. Вторая — “Умерла, но дышу” афроамериканки Чисы Хитчинсон в Национальном Черном театре в Гарлеме. Первая пьеса — бродвейская — мне больше понравилась. Она про то, как в куклу одного мальчика вселился дьявол. А кукольный театр, в котором играет мальчик, при церкви. И вселившийся бес производит в церкви фурор. Поставлено очень ярко, шутка за шуткой. Хорошая комедия! Это театр не переживания, а представления. Сделано отлично — коротко, скандально. Публика непохожа на нашу. Но у нас на такой пьесе ползала бы ушло, а они все сидят. Солидные дамы за пятьдесят, пожилые туристы из Мичигана. А там куклы трахаются на сцене. Фак-перефак — хоть святых выноси. Спектакль идет ежедневно по два раза. Пока зал продается — играют. Потом снимают. В театре все устроено попросту: без фойе, без буфета. По залу только ходит человек, продающий напитки. Когда действие заканчивается, открывается сразу восемь дверей, как в кинотеатре, и ты оказываешься на улице.

— **Кто вас принимал в Нью-Йорке?**

— Центр развития драматургии “The Lark” (“Жаворонок”). В нем автору помогают закончить пьесу — что-то убрать, изменить, сделать лучше. Там работают Артур Копит и другие классики жанра, профессионалы. Центр иногда авторам помогает даже финансово. Одному драматургу платили два года, чтобы он бросил зарабатывать и только писал пьесы. Он написал за это время несколько пьес, и они все пошли на сцену.

— **Вы сказали про человека с напитками, который ходит по залу во время действия. Это же мешает контакту актера со зрителем?**

— Там никому не мешает. Я многое могу простить, когда есть текст, который собирает деньги.

— **Для вас главное, что спектакль коммерческий?**

— Да, во многом.

— **А если он будет нести антигуманистические идеи, скажем, проповедовать нацизм?**

— Тогда я, конечно, буду против. Я делаю акцент на коммерческом. Потому что у нас этого мало. У нас коммерческий спектакль окружают ореолом чего-то негативного, низкосортного. А я считаю, что спектакль должен быть одновременно художественным и коммерческим. И я не сторонник репертуарного театра.

— **Недавно у меня был разговор с приятелем, живущим последние годы в Вашингтоне. Он утверждает, что современной российской драматургии ни в Штатах, ни в Англии не видно. Мол, российское государство столько тратит денег на театр, а где отдача?**

— Знаете, побывав в Штатах, я почувствовал, что мне меньше всего хочется что-то доказывать Западу. Это не имеет смысла, жизнь одна, не стоит тратить ее на это.

— **А на что стоит тратить?**

— На то, чтобы получать от работы удовольствие.

— **Что самое приятное в работе драматурга?**

— Мне вообще нравится писать, интересно придумывать. Но есть и тяжелые периоды. Перед самым финалом у многих авторов бывают такие потерянные моменты, когда понимаешь: ничего не получилось! Или не знаешь, как сделать завязку, и мучаешься.

— **Приступая к пьесе, представляете, куда пойдет действие?**

— По-разному. В случае с “Фанатками” мне приснился ночью синопсис с подробным содержанием каждой сцены. И я начал сочинять, но сначала шло мучительно. Получалась мелодрама, я был недоволен и стал переписывать. Было непросто, но все равно я получал удовольствие. Кто говорит, что для них писать мучение, — пускай не пишут. Мне тоже бывает тяжело, когда ввязался в процесс, двадцать страниц мигают на мониторе, и ты не можешь двинуться дальше. А вообще — отлично. Я пишу медленно, с наскака не умею. А один драматург мне сказал, что пишет по пьесе в месяц. Я читал все его пьесы — видно, что они написаны за месяц. Можно, наверно, написать и за месяц, но они будут без второго плана. Хотя Юкио Мисима писал пьесы за два дня — субботу с воскресеньем. Все четыре его пьесы написаны за два дня.

— **Наверно, он все их досконально продумал, выстроил и потом записал.**

— Нет, они все многословные. Может, он их надиктовывал — там структура плавающая. Но он гений, он мог.

— **Сейчас много пьес представляют в читках. Вы ходите на такие мероприятия?**

— Признаюсь, что читки не люблю. Обидно, что тратится столько сил на полуфабрикат. Для меня легче читать глазами, а не слушать.

— **Это же эскиз спектакля. Заявка.**

— Но на него уходит половина усилий. Обидно, что столько сил тратится в никуда. А недавно я читал пьесу жене и лучшему другу, и моя жена заснула от моей бубни.

— **А вы видели читки в театре Коляды? Они эффектны, актеры в костюмах и гриме. Коляда продает на них билеты, публика довольна. Читку можно подготовить за неделю.**

— Так добавьте еще три недели — и может быть спектакль.

— **Тогда зачем вы согласились на читку “Красного моря”?**

— Мне нужна была презентация пьесы, хотел, чтобы о ней узнали.

— **А недавняя ваша читка на Манхэттене? Я знаю, что над ней работал не только режиссер с командой актеров, но и драматург, который должен был адаптировать пьесу для американской публики. Вам лично это что-то дало?**

— Прикрепленный драматург Раджив Джозеф просто менял непонятные шутки на другие, которые он придумывал и которые будут более понятны американской аудитории. Бардовскую песню заменили на camp song, например. А что мне это дало? Я понял, что у русских и американцев гораздо больше общего, чем я думал до этого.

— **А я люблю читки. Если, конечно, пьеса интересная и читка сделана хорошо. Бывают такие читки, что их помнишь всю жизнь. Лет двенадцать назад шведы устроили презентацию своей драматургии для детей. Мне запомнилась пьеса Томаса Тидхольма “Путешествие в Уг-**

ри-ла-Брек”. Там была современная шведская семья, в которой умирает бабушка, детям говорят, что он уехал, и дети убегают из дома искать бабушку. Такая современная “Синяя птица”. Жаль, у нас нет таких мягких философских сказок о жизни и смерти. Трогательная.

— У нас есть детские пьесы тоже трогательные.

— Недавно ваш журнал опубликовал беседу с известным московским режиссером, в которой он говорит о сложном положении современной драматургии: нет лидеров, нет идей, поэтому он ее и не ставит.

— Я не готов защищать современную драматургию перед невеждами. Они не хотят ничего знать и пытаются оправдать свое невежество. Они не любят пишущих людей.

— А вы замечали, что если режиссеры берутся за современную пьесу, чаще ставят авторов своего поколения? Семидесятилетний режиссер вряд ли сумеет стать на позиции молодого автора.

— Может быть, но у меня другой опыт. Мою первую пьесу “Молодые люди” поставил в Пензенском театре Анатолий Сергеевич Гуляев, он был старше меня и моих героев больше чем вдвое.

— Вы испытываете сильные эмоции, когда смотрите свои спектакли?

— Когда двадцатый раз — уже нет, а в первый — очень сильные. Чувствую благодарность к режиссерам, потому что понимаю, каково это — пробить современный текст. Копаться в том, с чем я долго сидел. Недавно я встретился с ситуацией: один режиссер взялся за пьесу, не увидев ее недостатков. А когда стал разрабатывать, разбирать по составу — не смог справиться с текстом.

— А обратиться к автору, если он живой?

— Автор не желает дорабатывать, его все устраивает. Режиссер оказался в тяжелой ситуации: деньги потрачены, огромные декорации построены, а с сюжетом неутык. Сбой в конструкции, на уровне мотивировок. Так бывает. У меня тоже была проблема с моей пьесой “Соня”. Такая современная сказка. Ставил ее Владимир Чигишев. И там оказались проблемы со вторым действием, я сам чувствовал проседание, неудачные реплики, но не знал, как исправить. Бывает, что режиссер не видит недоработок пьесы — Чигишев видел. Он спас пьесу музыкой, танцами, сделал такое яркое шоу. Я ему безмерно благодарен.

— Из того, что присылают авторы и вы с главным редактором решаете публиковать, вам многое приходится дорабатывать, править?

— Сначала нужно прочитать. Пьес присылают много. Плюс то, что мы сами находим на драматургических конкурсах. Я читаю по две в день.

— От начала до конца?

— Бывает, что не всю пьесу целиком. Иногда, если сразу вижу слабый текст, читаю первые десять страниц и финал. Но чаще — всю. “Плохую пьесу читаешь, как сухую муку ложкой ешь”, — говорит наш главред. А есть пьесы — свежий воздух и чистая вода.

— Когда у меня была Лаборатория новой пьесы и я давала опытным режиссерам и актерам почитать великолепные тексты, они часто говорили, что это не пьеса вообще. Потом кто-то другой отважился поставить эти не-пьесы и имел успех. Почему матерым профессионалам так трудно принять новое?

— Страх провала. Они трогают пьесы, как горячие блины, боясь обжечься. А потом блин оказывается вкуснейшим. Пьесы лежат по несколько лет, потом кто-то берет — и делает. Вот поэтому американский центр “Ларк” и занимается продвижением пьесы. “Рука, протянутая Богу” не сразу добралась до Бродвея — семь лет шла в маленьких театриках.

— А ваш журнал — как он работает с пьесой, принятой к печати?

— Мы проверяем мотивировки: куда персонаж вошел и откуда вышел, фактографию, время, логику событий. Вдруг куда-то пропал персонаж. Куда он ушел? Зачем? Почему не появляется? В каждой пьесе есть чем заняться. Редактура — это большое искусство, и наш главред владеет им досконально. Он больше занимается российскими авторами. Я работаю также с англоязычными пьесами, поскольку знаю язык, сверяю с переводом. За пять лет в редакции приобрел невероятный опыт, который мне помогает писать. Столько сюжетов я

бы в жизни не пропустил через себя. Это постоянная подпитка. Читаешь хорошую английскую или американскую пьесу и просто разводишь руками — ничего себе! Ты сидишь, складываешь бумажный самолетик, а перед тобой — первоклассный лайнер совершенной конструкции!

— **Примеры можете привести?**

— “Стеклянные листья” Филиппа Ридли. Или “Семинар” американки Терезы Ребек, он прошел совсем недавно. Да пьес хороших полно! Тьмы и тьмы.

— **Верю, что хороших пьес много, но первоклассных лайнеров не бывает тьмы.**

— Общий уровень определяет середняк. Сейчас множество средних пьес. Они стоят того, чтобы быть прочитанными и — многие — поставленными.

— **Назовите ваших любимых авторов.**

— Я подумал... но нет, не хочу называть. Я работаю в журнале. Поверьте, мне нравится все, что мы печатаем. Это выбор мой, наш, мы за него отвечаем. Конечно, у меня есть свои предпочтения, кто-то мне ближе, кто-то дальше, но мне нравится, как люди работают, какие сочиняют истории. Иначе я бы здесь не работал. Когда приходит текст, хорошо написанный, у меня это вызывает исключительную радость — как здорово придумано!

Бывает, что мне не очень нравится какая-то пьеса, но я отдаю дань уважения тем, кто пишет. Это ужасно сложная работа, уникальная. Она требует особого склада мозгов. Как мы говорим, есть пьеса — по виду пьеса: там все как положено. Но начнешь разбирать и видишь — это мертво как труп. Ничего не происходит, герои приходят, уходят, ругаются на пустом месте — и больше ничего. Есть просто графомания, а есть симуляция. Автор хочет, чтобы его публиковали, ставили — а его пьесы отвергают, потому что текст не работает. К какому электричеству ни подключай — этот мотор не врубить. А есть настоящие пьесы, которые идут по многу лет и не разваливаются.

— **Не хочется поставить самому свою пьесу?**

— Однажды попробовал и навсегда заклился: я ужасно нервничал. Не может быть такой человек, как я, режиссером. Режиссер должен быть наглым, гнуть людей. Поэтому я не режиссер. Хотя на радио свои тексты ставлю. У радио специфические возможности. Раз нет картинки — так ее надо открывать.

**Как это “открывать”?**

— Словом. Каждым словом открываешь, как светом высвечиваешь. В радиопроизводстве это легко и очень интересно. Однажды приходит сын: “Пап, послушай, как здорово, у нас все это слушают!” Я говорю: “Вась, это же мой радиоспектакль”. Он не знал. Еще я ставлю поэтические программы. В День поэзии сделал вечер в “Театре.doc”.

— **Помимо потока пьес вы читаете в онлайн материалы 46 сообществ и в 29 сообществ входите как участник. Это сколько же требует времени?!**

— Я читаю в основном “Сценарный цех” — это закрытое общество сценаристов. Там обсуждаются продюсеры, заказы, цены на сценарии и другие профессиональные вопросы. Читаю обзоры английских романов и несколько обществ, связанных с обучением английскому языку. Остальные... ну, читаю их иногда, просто для интереса.

— **Сколько у вас пьес?**

— Пятнадцать или шестнадцать.

— **Много поставленных?**

— Почти все. Сейчас мои пьесы идут примерно в десяти театрах. Кроме того, я пишу сценарии, если заказывают. По образованию я сценарист, закончил ВГИК.

— **Из ваших фильмов каким особенно гордитесь?**

— Такой — увы! — еще не снят. Я бы гордился “Неоконченной жизнью”, которую написал для Кеосаяна. Но сценарий не поставлен. Очень жаль! Я много возился с ним, собирал материалы, ездил в Армению. У меня жена наполовину армянка. А из снятых... не то что горжусь, просто нравится моя мелодрама “Родные и близкие” в постановке Евгения Лаврентьева.

— Вы в детстве прошли суровую школу театральной студии Вячеслава Спесивцева. Как полученный опыт сказался на вашей жизни? На драматургии? Помог ли во время службы в армии?

— Юношеский театральный опыт, слава богу, отвалил меня от поступления на актерский факультет. Вернее, я поступил к покойному Левертову на актерский и на сценарный во ВГИК одновременно, но вовремя выбрал ВГИК. Лучше для меня быть за сценой. Нервы сберегу.

А в драматургии очень помог. Нужно представлять хотя бы примерно, как это будут играть на сцене. Про себя говорить за персонажей. Определять, например, разговорная речь или искусственная.

В армии этот опыт помог убежать со службы в Дом офицеров и делать там театрализованные шоу на праздники. Мы даже студию открыли одно время для офицерских детей.

— Я вчера неожиданно наткнулась на одно ваше стихотворение. Хожу под впечатлением. Вот оно:

“Жил человек, читатель, поверь, / Он постоянно придерживал дверь,  
Пропуская вперед всех и каждого, / Как ничтожного, так и важного.  
Вежливый сильно. Представь себе штуку, / Умер герой сорока так пяти / Лет. И во гробе  
вытянул руку, / Крышку открыл, предлагая пройти. / Хочешь прикол? Никто не пошел”.  
Мне не дает покоя: почему у вас выскочило это число? Вам как раз сорок пять.

— Сам не знаю, почему оно выскочило.

## Виктор Мережко: "Пьесам Чехова нужна была хорошая редакция"

*Беседу ведет Сергей Медведев*

*Драматург, сценарист, режиссер Виктор Иванович Мережко родился 28 июля 1937 года в хуторе Ольгенфельд Ростовской области. В 1961 году окончил Львовский полиграфический институт, работал по распределению в ростовском издательстве “Молот”. В 1964-м поступил во ВГИК. Уже на втором курсе ВГИКа по сценарию Мережко был снят короткометражный фильм “Зареченские женихи”. На сегодняшний день по его сценариям снято 70 игровых фильмов и 13 анимационных. Самые известные — “Родня”, “Полеты во сне и наяву”, “Вас ожидает гражданка Никанорова”, “Одинокая женщина желает познакомиться”. Пьесы Мережко “Пролетарская мельница счастья”, “Ночные забавы”, “Крик”, “Я — женщина”, “Женский стол в охотничьем зале” шли и до сих пор идут во многих театрах России. В последнее время Мережко стал известен и как режиссер: за десять лет снял восемь фильмов. Самый известный из них “Сонька Золотая Ручка”.*

— Мы встретились с вами в Ростове-на-Дону, с которым очень многое связано в вашей жизни. Каким вам запомнился город начала 60-х?

— В молодости атмосфера всегда кажется прекраснее той, что сейчас... У нас был свой “Бродвей” — участок улицы Энгельса от Ворошиловского проспекта до Буденновского. Вечером там было полно молодежи. Красивые девушки. Там я углядел свою будущую жену Тamarу. Я за ней очень долго ухаживал, а она меня в упор не видела... Как-то проходя по “Бродвею” мимо ДК строителей, я увидел объявление о наборе в любительскую киностудию. Руководитель Клим Лаврентьев (ныне заместитель председателя Союза кинематографистов России. — С. М.). Я пришел, робея, потея, задыхаясь от счастья. Клим принял меня, я сказал, что хочу быть сценаристом. “Пишете?” — спросил Лаврентьев. У меня были публикации в “Комсомольце”, “Молоте”, “Вечерке”. Клим сказал, что надо написать сценарий. Я написал. “Это талантливо, мы принимаем тебя”. По этому сценарию даже стали снимать фильм. Радости было не меньше, чем при поступлении во ВГИК. В киностудии мы со-



бирались, обсуждали фильмы, стены были оклеены портретами режиссеров. А напротив тогда был кинотеатр, по-моему, “Победа”. Мы бегали туда на просмотры. Понимаете, тогда была, как это ни странно прозвучит, творческая атмосфера. Мы гуляли, клеили девочек, случались короткие и длинные романы... Отработав в “Молоте” три года, я поступил во ВГИК, на сценарный факультет. А конкурс был — сорок человек на одно место... Через год вернулся, сделал моей Тамаре предложение. Сумасшедший был — живя в общежитии, сделал предложение. В гостинице “Ростов” отпраздновали свадьбу. Состоятельная теща организовала очень крутую свадьбу. Потом я уехал в Москву, а Тамара осталась в Ростове, через полгода перебралась ко мне, и мы стали жить в съемной комнате... У меня был просроченный паспорт, я пошел в милицию, чтобы мне его поменяли, вложил в паспорт пятьсот рублей. Начальник милиции взял деньги и паспорт, сказал: “Пошел вон”. Три года нас гоняла милиция, нас арестовывали. Но было легко, весело, смешно. Я никогда не унывал. Ложились на пол, когда милиция заглядывала в окна первого этажа, пытаюсь нас поймать, — навели соседи.

— **Так вас могли и посадить.**

— Однажды меня уже вели в КПЗ... Я сказал молодым ментам (тогда, кстати, милиционеров так не называли): “Парни, мне нужно жене позвонить, сказать, что вы меня забрали”. Я соврал, телефона у нас не было. Подошел к автомату, сделал вид, что набираю номер. Отделение милиции было за городом. Я рванул через железнодорожные пути и удрал. Было весело, хотя и страшно... Теща помогала. Я брал у нее взаймы. На шесть тысяч рублей набрал. Большие деньги в то время. Но я потом все ей отдал. До копейки... Пришлось заключить фиктивный брак. Развелся с Тамарой, женился на другой женщине, заплатил ей тысячу рублей. Через два года развелся с этой дамой и снова женился на Тамаре... Первую кооперативную квартиру мы купили в Теплом Стане. Однокомнатную.

— **Какими были ваши первые шаги в сценарном деле?**

— Я очень быстро вошел в кино. Когда еще учился на втором курсе, по моему сценарию на “Мосфильме” снимались “Зареченские женихи”, сорок минут, телевизионный фильм. Но на “Мосфильме”. Потом был “Слепой дождь” на “Укртелефильме”, потом на киностудии имени Довженко — “Кто умрет сегодня”. Быстро пошли слухи, что я способный парень... Но я переживал, что я только кинодраматург. Мне очень хотелось, чтобы автора вызывали на сцену - я видел такое в театре. Аплодисменты, цветы. “Автора, автора!” У меня появилось желание выйти хотя бы раз на сцену. Окончив ВГИК, по мотивам своего сценария фильма “Одиножды один” я написал пьесу. Называлась она “Ванечка”. Ее поставили в Театре имени Моссовета. Там я впервые вышел на сцену как автор. С тех пор я написал шестнадцать или семнадцать пьес, они имели успех. “Ночные забавы”, например, поставили все театры Советского Союза.

— **Эта пьеса, фильмы “Родня”, “Полеты во сне и наяву”, на мой взгляд, не очень соответствовали магистральной линии советского искусства. Были проблемы с цензурой, начальство сопротивлялось?**

— Моя судьба сложилась счастливо. Запретили только два сценария. Сценарий про легкомысленную колхозницу “Вас ожидает гражданка Никанорова” я написал в 1969 году, а снимать стали в 1979-м. Не пустили сценарий “Перпету мобилия Степана Бобыля”. Главный редактор Госкино СССР Даль Орлов мне сказал, что за этот сценарий в 1937 году он бы поставил меня к стенке. И я по сценарию написал пьесу “Пролетарская мельница счастья”. А шла подготовка к очередному съезду КПСС. А название у пьесы такое хорошее! В Министерстве культуры, видимо, не прочитали ее, но название им тоже понравилась. И она вошла в список рекомендованных к съезду партии вторым номером. Первым “Мельницу” поставил Аркадий Кац в Рижском театре русской драмы. Она имела потрясающий успех... Когда я написал пьесу “Кавказская рулетка” про чеченские события, возникли сложности идеологического порядка. Мне сказали: не надо. И театры боялись за нее браться. “Рулетку” даже репетировали Шакуров и Талызина - антреприза “Ленкома”. Но пошли звонки от нехороших людей, которые тоже сказали: не надо. Потом на “Мосфильме” сняли фильм по этой пьесе.

— В одном интервью вы сказали, что действие всех ваших фильмов происходит в Ростове. "Родно" тоже собирались снимать на Дону?

— Собирались, собирались. Но сняли в Днепропетровске. То ли возникли проблемы с размещением группы, то ли натура не подошла. А в Днепропетровске в то время жил мой младший брат, которого уже нет в живых. Он выслал мне фотографии города, я показал их Никите Михалкову, и он решил, что здесь будет интереснее, чем в Ростове.

— **Какие-то люди, с которыми вы сталкивались здесь, вошли в ваши сценарии или пьесы?**

— Пожалуй, только моя покойная любимая теща Евдокия Трофимовна. Ее жизненные коллизии дали повод для "Родни". Моя жена была рождена от первого мужа Евдокии Трофимовны, летчика. Летчик потом женился на дочке своего начальника, оставил в Ростове Тамару с матерью и уехал в Москву. Евдокия Трофимовна вышла замуж за другого человека, родила еще одного ребенка, от рыбного ревизора. Но всю жизнь любила летчика. И когда она приезжала к нам в Москву, очень хотела его увидеть, пыталась найти дом, где он живет. Она даже нашла его, но боялась подняться на этаж и увидеть своего любимого. Это была такая яркая женщина, типичная ростовчанка с золотыми зубами. Чуть что она мне говорила: "Успокойся". Это была ее любимая фраза. Я положил ее историю на характер сестры своей мамы тети Маруси. Героиню "Родни" зовут Марией. А дальше сработала фантазия драматурга.

— **Теща узнала себя в этом фильме?**

— Да.

— **Не обиделась?**

— Смеялась: "Витя, та ты ж это про меня написал".

— **В "Полетах во сне и наяву" прообразом главного героя стал ваш брат. Как он это воспринял?**

— Про "Полеты" много что можно рассказать... Во-первых, Роман Балаян сначала не хотел снимать фильм по этому сценарию. "Витя, ты г... написал". А на "Ленфильме" прочитали сценарий и сказали: "Грандиозно, мы берем". Я говорю Роме: "Все, закончили, я забираю сценарий, возвращаю аванс" — у меня был договор с киностудией имени Довженко... В конце концов Рома согласился: "Ладно, давай сниму, надо немножко денег заработать". Балаян снял картину и повез на Кубань показывать. Потом звонит мне из Славянска и говорит: "Витя, какое г... мы с тобой сняли. Станичники сказали, что мы показали какого-то дурака: красивая жена, красивая любовница, друг — Табаков, и такая ж..."

Так вот о брате. Из Ростовской области наша семья — четверо детей, отец, мать — спасаясь от голода, перебралась на Украину, в село Русская Поляна под городом Черкассы. И сняв "Полеты", я поехал в Черкассы представлять фильм. А я был уже человеком с послужным списком, и у Михалкова было имя. Вечером на окраине Черкасс показали "Полеты". Пришли обкомовские руководители в бобровых шапках и "польтах". Посмотрели картину, и на следующий день ни в одном кинотеатре города ее не было, сняли. Но мой брат успел посмотреть и сказал: "Витя, это ты про меня?" Я говорю: "Да, брат, извини, это твоя биография". Он сказал, что плакал.

— **Вместе с тем фильм был удостоен государственных наград.**

— Сначала пленку хотели смыть. В Киеве. Благодаря помощнику Щербицкого (Владимир Щербицкий — первый секретарь ЦК Компартии Украины. — С.М.) фильм показали в Москве. Зампред Госкино СССР Борис Павленок посмотрел и сказал: "Я это не видел, везите обратно в Киев". Но приехал председатель Государственного комитета СССР по кинематографии Филипп Тимофеевич Ермаш. Ему сказали, что Мережко написал сценарий - Балаян тогда никто не знал, сняли фильм, там какой-то скандал. Ермаш сказал: "Давайте дадим третью категорию". А третья категория — это 800 копий, вторая — 1600 копий. Первая — 2400... Потом, когда начались горбачевские времена, мне позвонил Ермаш. Его уже почти сняли, но он оставался членом комиссии по госпремиям. Он мне сказал: "Поздравляю, у тебя Госпремия за "Полеты во сне и наяву". Я спрашиваю: "Каким образом?" Он: "Ну вот так".

— В 90-е годы у вас было ощущение растерянности?

— У меня было ощущение, что наступил кирдык. Тогда снималось до 500 фильмов в год. Снимали лесорубы, мясники, все. Но это никуда не попадало. Почему возник кинофестиваль “Киношок”? Это был фестиваль шокирующего кино. Но я к тому времени был ведущим “Кинопанорамы”. Это давало какие-то деньги. А потом Эдуард Сагалаев предложил мне стать вице-президентом канала ТВ-6... Очень сложно шла организация канала, Сагалаева хотели убить. Несколько ночей он ночевал у меня дома. Эдуард предложил мне вести программу на ТВ-6. В результате я получал очень приличную зарплату. Это меня спасло... Тогда я мало писал. Потому что залы уже стали заполняться американской продукцией, кинотеатры стали частными, с театрами творилось непонятно что. Я лет восемь занимался телевидением. А потом началось телевизионное кино. Я почувствовал к нему вкус. Были написаны “Крот-1”, “Крот-2”. Очень хорошие картины. Потом был “Рэкет”. Мне было интересно написать детектив. А потом я почувствовал вкус к режиссуре, стал работать с продюсером Владимиром Досталем. “Соньку Золотую Ручку” считаю одной из лучших моих картин.

— Сейчас вы пишете пьесы?

— Я задумал новую историю, но не буду говорить, о чем. Сейчас я занят новой картиной - “Не ждали”. Главная роль написана для Олега Басилашвили. Я считаю, что остались два великих маэстро — Алиса Бруновна Фрейндлих и Олег Валерианович. Все, больше нет... Мы снимали “Хуторянина”, сидели в Таганроге у залива, и он попросил: “Мне хочется сыграть человека, потерявшего память”. Я написал сценарий “Не ждали”.

— Вам сегодня интересно следить за тем, что происходит сейчас в театре?

— Нет.

— А раньше вы читали чужие пьесы?

— Нет. Меня интересуют Олби, Теннесси Уильямс... Да простит меня Господь, я не отношусь к фанатам Антона Павловича Чехова. Я считаю, что нужна была хорошая редактура для его пьес. Но он великий, а мои суждения о нем ничтожны. И смешны.

— Кино смотрите?

— Телевизионные сериалы. Или то, что называется “кино для экрана”... Для обычного кино сейчас писать бессмысленно. Фильмы не доходят до зрителя. В кинотеатры ходит попкорновая молодежь. Чтобы за сиську потрогать, поцеловаться, погрызть попкорн, выпить кока-колы. Чтобы тебя увидели, надо снимать блокбастеры типа фильмов Бондарчука. “Полеты во сне и наяву” или “Родня” сегодня бы не пошли.

## Ян Энглерт: “Люблю ансамбль, команду”

*Ян Энглерт — известнейший актер польского театра и кино, режиссер, профессор. Преподает в Варшавской театральной академии, арт-директор “Театра Народовы” (Национального театра). Родился в 1943 году. Кинодебют состоялся у Анджея Вайды в фильме “Канал” (1956). Сыграл около сотни ролей в театре, включая Гамлета, Ричарда III, Дон Кихота, Короля Лиры, и более восьмидесяти в кино (“Мастер и Маргарита”, “Белая свадьба”, “Одиночество в сети”, “Катень”, “Освобождение”, “Ставка больше, чем жизнь” и другие). Удостоен многих наград, в том числе “Золотой маски второй половины XX века” (1996), восьми премий международных театральных фестивалей в разных странах мира, а также многочисленных польских фестивалей. В 2011 году “Театр Народовы” привозил в Москву спектакль “Теорема”, поставленный Гжегожем Яжиной по сценарию Пазолини с Энглертом в главной роли.*

*Встреча с Яном Энглертом прошла в рамках цикла “Польский театр — европейский театр. От Шекспира до Мрожека”, который проводит Польский культурный центр совместно с Электротеатром “Станиславский”. Был показан киновариант спектакля “Танго” Мрожека в постановке Ежи Яроцкого, где также играл Энглерт, а затем он ответил на несколько вопросов.*

— **Пан Энглерт, вы так рано начали сниматься — в двенадцать лет. Наверное, вы из театральной семьи?**

— Нет, я не из театральной семьи. Я ее начал. Мой брат Мацей тоже актер и режиссер — младше меня на три года. Я был первым.

— **Что завлекло вас на эту стезю?**

— Случай. В моей семье никто до меня не имел дела с театром. И я об этом не думал. Просто так случилось, что режиссер Анджей Вайда послал своего помощника Якуба Моргенштерна выбрать мальчика для съемок фильма, и этот человек пришел в нашу школу, она находилась поблизости, вошел именно в наш класс и показал пальцем на меня. Я не собирался в артисты даже после выхода фильма — за меня это решили учителя. Они просто перестали меня спрашивать по математике и физике. Можно сказать, это они своим попустительством подтолкнули меня.

— **Значит, актером вас сделал случай. А как вы стали руководителем Национального театра?**

— Это все мое зазнайство. Я никогда не участвовал ни в каких конкурсах — потому что не люблю проигрывать. Проигрывать обидно. Так получалось, что если меня выбирали, то помимо моего участия. А может, потому, что я люблю командный спорт. Знаете, меня всегда выбирали капитаном команды. Вы, наверно, бог знает что обо мне подумали — не слишком ли много в моих словах бахвальства? Но на самом деле это самозащита. Я предотвращаю атаку. Мой мастер Густав Холоубек (выдающийся польский актер. — *Ред.*) говорил: когда тебе за семьдесят, можешь нести что угодно. И я этим пользуюсь.

— **Расскажите про свой театр. “Народовы” — один из старейших в Европе. Чем он отличается от других польских театров? Как вы строите его политику?**

— Исхожу из того, что интересно театральной публике. Потому что театр — это конвенция между людьми театра и публикой. Я считаю, что самое важное в театре — отношения между зрителем и артистом. Не люблю, когда артист говорит, что его публика не понимает. Сейчас в Польше публика возвращается в театры. Еще недавно у нас были проблемы со зрителем, не то что в России, где люди привыкли ходить в театр.

— **А мне казалось, что в определенные периоды именно театр задавал тон настроениям польского общества.**

— Бывают периоды, когда народу не до театра. В 90-е годы у нас были замечательные спектакли, работали прекрасные художники, режиссеры — а публики не было. Это у вас в России театр всегда занимал важное место. Но теперь ситуация изменилась: в театре “Народовы” посещаемость 120 процентов — люди сидят на приставных стульях, на ступенях. В этом году мы играем 420 спектаклей. Что касается влияния театра на политику, не будем друг друга обманывать — для власти театр не главное, второстепенное дело. Он существует на периферии, в лучшем случае — как некоторый трамплин для дискуссии. Не театр влияет, наоборот: власть воздействует на театр. Кто дает деньги — тот управляет, так было в монархической Франции еще во времена Мольера. Культура и сейчас на дальнем плане. Но я считаю, что в любых условиях надо заниматься искусством. Как вы знаете, в Польше произошла смена власти, и были решения, относящиеся к культуре, но конкретных постановлений в области культуры не было принято. Поэтому все беспокоятся.

— **Говорят, что режиссеры не ходят смотреть чужие спектакли. А вы?**

— У меня в театре есть актеры, которые не видели первого действия, потому что заняты только во втором. Уходит местоимение “мы” — начинает господствовать “я”. И мы, в глобальном масштабе, имеем дело именно с этим. Если раньше противопоставлялись мы и они, то теперь я и они. Это касается всего, не только театра. Но я люблю ансамбль, команду. Как в спорте. Мне жаль, что наша актерская среда не живет сплоченно. Артистам неинтересно, что делают коллеги в других театрах. Это плохо. Никогда в Польше не было такой разрозненности мнений относительно признания, оценки, как в театре сейчас. У нас ненужная иерархия. Я предпочитаю, чтобы все любили друг друга и помогали. Я какой-то Дон Кихот на поле сражений, глупак, в общем, как это называется по-польски.

— **Как вы ищете баланс между артхаусными, фестивальными спектаклями и коммерческими?**

— Я вообще не люблю никаких классификаций. Как учил меня мой мастер, прилагательное ослабляет существительное. Я люблю просто театр, не какой-то условный, коммерческий, амбициозный, авангардный и прочее. Люблю просто театр. Театр артистичный, художественный. Для меня важнее всего, на каком уровне сделан спектакль. В моем театре работают режиссеры разных поколений: молодые авангардисты, немолодые традиционалисты и даже очень немолодые, вроде меня. Меня упрекают за многоликость. Что нет одной конкретной линии.

— **Вы играете уже полвека. Что изменилось за это время в театре по существу?**

— Ушло чувство стыда. Стыд был мотором для моего поколения и более старшего, мы старались помнить о чувстве стыда. Мы стыдились наших слабостей. Потом театр перестал соблюдать границы. Самое интересное, по-моему, это коснуться стыда, не показать что-то стыдное, а дойти до границы. Пришли новые драматурги и режиссеры, они хотят показать на сцене обнаженное тело, насилие, секс. А я говорю — не надо показывать это. Есть граница, которую я не позволю перешагнуть. Не надо раздеваться догола. В кино это можно, там отношение к этому иное. У театра другие законы. Публика и я — мы должны договориться. Когда я вижу, что зрителю скучно, я сделаю вот такую паузу... и все будут следить. Я чувствую зал, он каждый вечер другой, этим театр и интересен! Бывает ужасный спектакль, бывает очень хороший.

— **Вы актер, которого хотят все режиссеры. И вот к вам приходит молодой режиссер-авангардист и говорит, что хочет работать с вами. Что вы отвечаете? Вы долго думаете, согласиться или нет?**

— Приходит авангардист и говорит, что у него есть роль для меня. Надо договориться, я ли ему нужен. И чего именно он от меня ждет. В одном спектакле режиссер хотел, чтобы я появился совершенно голый, причем в двух метрах от зрителей. Я играл человека в пустыне. Я сопротивлялся, он настаивал. “Это должно быть драматично, — говорил я, — а будет неэстетично и смешно!” Он не сдавался. Наконец я придумал: “Я не могу раздеться, потому что у меня на ляжках синяки”, — сказал я. И все-таки разделся. Но вот что я придумал: лежал в позе эмбриона. Голый, смешной. Был другой спорный случай. Майя Клечевская хотела, чтобы в ее спектакле “Федра” был оральный секс. Я как директор никогда не говорил “нет”. Но надо было ее скорректировать. Два дня мы разговаривали. Потом я предложил: пусть актер отойдет к заднику сцены и возьмет в рот цветы. Не надо говорить “нельзя”, но есть граница вкуса, ее не стоит переступать. Сейчас скажу непопулярное: я не люблю анархии. Не потому что держусь за власть. Я и власти тоже не люблю. Никто в анархии ничего не построил. Ни в жизни, ни в искусстве. Поэтому я даю свободу, но не бескрайнюю. У меня не было войны с режиссерами.

— **Вы, профессор, не боитесь, что студенты скажут: вас режиссер раздел на сцене?**

— Я сам себя раздел. Придумал как — и сделал.

— **Вы тридцать лет работаете в театральной академии. Что значит для вас преподавание?**

— Школа — важная часть моей жизни. Я как педагог могу отдать людям то, что я украл и что мне подарили мои учителя. Благодаря ученикам я не старею. Молодые люди читают те же книги, что и я. Но они читают по-другому! И я надеюсь, что молодые люди меня чему-нибудь научат. Мне с ними не скучно, они со мной ругаются. Я вампирствую, и это взаимно: я учу их, они учат меня. Это взаимный вампиризм.

— **В прошлом году у “Театра Народов” был юбилей — 250 лет. Я знаю, это был очень важный год, много премьер и праздничных мероприятий. Вы поставили “Кордиан” Юлиуша Словацкого, вещь сложную, неоконченную, однако в “Народовом” ее уже ставили — в 1930-м и 1956-м. Вы построили эту вещь на своем личном опыте. Расскажите об этом, пожалуйста.**

— С текстом “Кордиана” я работал еще в лицее. Тогда я спорил со своим учителем о сути этой драмы. Для меня это особая вещь. Я ставил “Кордиана” три раза. Очень интересно наблюдать, как меняется восприятие этой драмы, как оно зависит от того, что происходит в

нашей жизни, в обществе. Там есть сцена, в которой Ангел приходит к Господу и говорит об ужасе, который творится. А Господь ему отвечает: “У тебя крылья в крови”. И я думал, что Господь жалеет Ангела. Теперь же я понимаю, что Господь стыдит Ангела: “Ты заляпал крылья кровью”. Это очень эмоциональный спектакль. И мне интересно, как смотрят “Кордиана” молодые люди: они аплодируют стоя. Их родители принимают спектакль снисходительно, спокойно, а деды — так же, как и молодежь. Деды и внуки понимают друг друга лучше.

— **Вы привезли в Москву киновариант знаменитого спектакля Ежи Яроцкого “Танго”, в котором сами играете. У нас эта пьеса Мрожека известна, ее многие ставили.**

— В Москве ее ставил мой брат. Без большого успеха.

— **Трактовки “Танго”, как и “Кордиана”, сильно зависят от общественной ситуации. Что было главным для Яроцкого в этой постановке?**

— У меня особое, сентиментальное отношение к этому спектаклю. Режиссер, великий Ежи Яроцкий (кстати, он учился режиссуре в Москве), умер на следующий день после окончания съемки “Танго”. Была и вторая смерть: за неделю до премьеры умер актер, мне пришлось вестись в спектакль. Что касается “Танго”, в истории польского театра это одна из наиважнейших пьес. Яроцкий нашел в ней новые смыслы. Он поставил спектакль о молодом человеке, который входит в жизнь в то время, когда все разрешено. А молодежь должна бунтовать, это необходимо ей для самореализации, это двигатель прогресса. Молодому человеку нужен спарринг-партнер — а его не было. Свобода сладка на вкус тогда, когда есть рамки. Без них — анархия и пустыня.

— **Вы сказали, что в России театр занимает традиционно важное место. А я считаю, что именно в Польше были моменты, когда театр поднимал политическую волну, даже провоцировал общественные взрывы, как было в 1968-м с постановкой Казимежа Деймека “Дяди” по Мицкевичу.**

— “Дяди” — символ политического театра того времени. После этого спектакля была целая революция против коммунизма, это спектакль, который перекинулся на улицы. Сейчас у меня Някрошюс ставит “Дяди”, так там нет никакой политики. Вот что значит театр, его сила. Он зависит от того, чем живет общество.

— **А чем сейчас живет польское общество?**

— У нас сейчас самое главное — душа, разговор с Богом и его порядком.

— **Театр в Польше традиционно отвечал запросам публики. Почему же тогда, в 90-е годы народ перестал в него ходить? Денег на билеты не было?**

— Дело в том, что театр и костел в Польше — две институции, самые важные для патриотизма. На протяжении 150 лет, когда Польша была под российской, германской и прочей властью, дозволено было говорить по-польски публично только в театре и костеле. Для того и ходили, чтобы послушать польскую речь. Это было важно для патриотизма. Власть это знала. Если Гамлет говорил, что Дания — тюрьма, мы понимали, что Дания — это Польша, и в ней нет свободы. Когда наступила демократия, обе эти институции оказались в кризисе: и костел, и театр. Они потеряли публику: костел отошел к Богу, а театр стал не важен. Кризис в 90-е годы в театре был невероятный.

Но сегодня все изменилось?

— **Театр вышел из кризиса. И костел остался.**

*Материал подготовила Светлана Новикова*

## События

Татьяна Купченко  
Уроки сложности

*Гастроли Александринского театра  
в рамках фестиваля “Золотая маска”*

*За неделю Москва увидела восемь рафинированнейших экспериментальных спектаклей главной академической сцены культурной столицы. Александринцы привезли спектакли 2012—2016 годов. В афише исторической сцены имена классиков: Достоевский (“Литургия Zero”), Гоцци (“Ворон”), Самюэль Беккет (“Конец игры”) и Лермонтов, вернее, Лермонтов глазами Мейерхольда, чей “Маскарад” 1917 года стал легендой театрального мира.*

Валерий Фокин соединяет прошлое с будущим, восстанавливая “Маскарад” к столетию его постановки и приглашая работать в Александринке таких известных режиссеров — приверженцев поискового театра, как Николай Рошин и Теодорос Терзопулос.

Терзопулос — греческий режиссер, известный своим особым подходом к античной трагедии, который позволил ему создать живые, современные постановки, одновременно восстановив и обновив этот жанр. Недавно он поставил в Электротеатре “Станиславский” “Вакханок” с использованием особых дыхательных техник и элементов физического театра. Именно эти приемы ответственны у Терзопулоса за жизнь древней трагедии на современной сцене. В Александринке режиссер создал мир Беккета, наделив его “Конец игры” особым ритмичным дыханием, акцентированным произнесением слов, пульсирующим ритмом. Позади главных действующих лиц он посадил мужской хор, в промежутках между сценами ритмично и однообразно повторяющий одну и ту же фразу-вопрос — рефрен всему действию. Пульсация дыхания, повторы слов и движений превращают пространство спектакля в единый организм в почти биологическом смысле этого слова. Точно так же и возгласы главного героя: “Мы продолжаем!”, пущенные с усилием во враждебное пространство, служат осязаемым выражением его воли. Воли слепца, который ничего не видит, но управляет. Волю жизни, навязываемую смерти. Интонация усилия и высокий тембр создают осязаемый рычаг, с помощью которого герой раз за разом механически “заводит” мир. Это мир странный, больной, дисгармоничный, наполненный энтропией, в котором нет привычных примет смены дня и ночи, времен

года и т.д., но в то же время он наполнен событиями. Главное такое событие — смерть. Затруднительность существования в переставшем отвечать на сигналы мире выражена весьма конкретно: в мешках, которыми заполнена сцена и через которые с усилиями пробирается Клов (Игорь Волков). Нагг и Нелл (актеры старшего поколения театра Николай Мортон и Семен Сытник), шуты, комические старики, помещены в подобия гробов. Их положение на сцене жестко закреплено, из выразительных средств оставлен только голос и лицо. Статичность мира отражена в симметрии почти не меняющейся весь спектакль мизансцены. Только у лишнего возможности передвигаться самостоятельно Хамма (Сергей Паршин) кресло на колесах, которое может двигать строптивый слуга Клов. Взаимодействие, диалог, эта основа всякого сценического действия, расширяется таким образом до понимания как основы всякой жизни вообще.

Тема современного переосмысления традиции звучит и в “Маскараде” Валерия Фокина. Им рефлексирована основа основ русского авангардного театра, спектакль по экспериментальному спектаклю-легенде столетней давности. И это гигантская задача, которую ставит и решает режиссер. Когда в 1917 году на сцене Александринского императорского театра появился “Маскарад” Вс. Мейерхольда, он шел уже в дни Февральской революции. Это был конец широко понимаемой эпохи символистского театра, увлечения исследованиями старинной комедии дель арте, создания новой отточенной техники условного театра, над которыми работал русский театр в ту пору. Спектакль был создан и тут же, как Атлантида, утонул в волнах революции, нарождающегося нового мира. При

этом он шел еще тридцать лет, став памятником ушедшей жизни.

Валерий Фокин делает одновременно два дела: играет в восстановление мейерхольдовского спектакля — есть даже кадры “хроники” будто бы зафиксированного на пленку спектакля. На “кадрах” и на реальной сцене актеры “говорят” и действуют синхронно, как в зеркале отражая друг друга. Но как условна эта документальность и покadroвая воссозданность, так условно и смысловое поле спектакля. Фокин ставит “Маскарад” как предельно жесткий текст о сегодняшнем дне. И именно в этом смысле он больше всего следует Мейерхольду, выбравшему текст Лермонтова для высказывания о нерве эпохи, почувствовавшего его созвучие эпохе нового романтизма, как еще называют модернизм. Персонажи спектакля Мейерхольда — Головина, одетые в дотошно восстановленные роскошные костюмы, передвигающиеся по сцене с расставленной по планам Мейерхольда мебелью (знаменитые и любимые им диагональные линии, расстановка персонажей по краям авансцены, построение дополнительной маленькой сцены на основной и таким образом укрупнение плана сценического действия) — все это восстановлено в спектакле Фокина. Однако планшет сцены — белый и расчерчен на квадраты, что на фоне пустого черного пространства создает эффект компьютерного мира, сетки, с помощью которой рисуют 3D. На это же работают “размноженные” занавесы Головина. Они не столько закрывают и обрамляют, сколько, повторяясь, углубляют пространство. Спектакль Мейерхольда оживает внутри макбука другого большого художника. Это новый кукольный театр — гигантский, волшебный, способный на необыкновенные чудеса и эффекты, но такой же механистический, как старинный театр площадного кукольника. Отсюда все эти прозрачные коробки с застывшими актерами, выезжающие откуда-то снизу, отсюда — Неизвестный-Смерть, отсюда великолепные маски итальянского карнавала в русской столице и даже фигура в маске самого Мейерхольда в финале.

Все это великолепие сосредоточено вокруг главного героя — Арбенина (Дмитрий Лысенков). В его образе воссозданы не только костюмы и парики, мейерхольдовские мизансцены, но сама актерская манера говорить — выпренность и абсолютно неестественная на сегодняшний взгляд, но очень органично выглядящая в спектакле. Тем сильнее (и больнее) начало второго акта, когда

после убийства Нины Арбенин выходит на авансцену, завешенную темным простым занавесом и произносит монолог в обыденной манере речи “новой драмы”, проборматывая текст скороговоркой. Для “современности” взят из Интернета недавний случай, когда муж убил жену, мать троих детей. Такое перебрасывание в другое время и такое сопоставление подобны кипятку. Но так усиливается эффект, раскрывающий суть постановки: перед нами не человек — чудовище, предельно сосредоточенное на себе и потому позволяющее себе убивать. В его моноцентричном мире существует только он. Фокин в Арбенине являет лик законченного эгоиста, столь сильно чувствующего и жалеющего самого себя, что соответствует ему только выпрешенный специфический мир театра на котурнах. Это он в своем воображении видит себя страдающим романтическим героем в красивых одеждах, красиво говорящим. Он заигрывает со смертью, потому что видит себя даже и ее властелином, человеком, которому дана власть решать, но такому же слепому, как и Хамм в спектакле Терзопулоса.

Если программа старой сцены — глубокий диалог с толщей времен, то Новая сцена отвечает на вызовы нашего времени. Здесь представлены все виды современного поискового театра. Визуальный театр — эксперименты с кино (“Макбет” Кшиштофа Гарбачевского), театр-инсталляция (“Новое время” Марата Гацалова), драматический театр, реализованный средствами современного танца (“Земля” Максима Диденко), постановка постмодернистского романа (“Теллурия” Сорокина, режиссер М. Гацалов).

И здесь особенная школа петербургского театра, весомость слова, конкретность психологической игры в обрамлении новейших приемов дают неповторимый эффект питания традицией нового искусства. Так построен спектакль Марата Гацалова “Новое время” по пьесе современного драматурга Татьяны Рахмановой. Постановка о Галилее играет в пространстве полностью заставленной железными конструкциями сцены. Они знаменуют собой жестко расчерченную небесную механику, которую взрывают новые воззрения Галилея. В этой жесткой схеме старейшины города, представители власти в исполнении великолепных артистов старшего поколения Виктора Смирнова, Николая Мортонна, Семена Сытника, Аркадия Волгина чувствуют себя легко и свободно, даже уютно. Неизбежное же наступление нового, которого они хотят избежать, реализо-



вано в живой музыке Владимира Раннева, принимающего участие в спектакле. Незаписанная, извлекаемая в режиме реального времени музыка, пусть и скрежещущая, и дисгармоничная, вне привычных и всяких представлений о красоте — это живое дыхание мира. Так конструкции оказываются подвижными, приспособляемыми для сцены и карнавального представления, разыгрываемого молодежью. И даже когда отречение Галилея оглашено и мир искусственно оставлен неподвижным, появляются юные обнаженные девы (под руководством хореографа Татьяны Гордеевой) и своими легкими, обаятельными, наполненными теплотой движениями одушевляют искаленный космос.

“Земля” в постановке Диденко — еще один серьезный эксперимент с формой. Это работа с драмой средствами пластического театра. Революционный сценарий о коллективизации в деревне с мифологической, родственной “Весне священной” Стравинского, осовременен — на сцене не комсомолы и единоличники, а две спортивные команды. Но спорт, соревнование, победа как жизнь, а проигрыш как смерть получают мифологическую и даже ритуальную подоплеку некой священной игры. Вроде игры головами, которой предавались древние инки. Молчаливый язык тела позволяет отвлечься от социальной поверхности сюжета и выявить его мифологическую составляющую: древнюю борьбу за землю, за ее оплодотворение, за то, чьи семена-потомки выживут и будут жить на ней. Все то, что в картине Александра Довженко выражено средствами немого кинематографа, в спектакле сделано с помощью пластики, виртуозных спортивных трюков, циркового экстрима, танца на шесте (хореограф Селия Амаде), музыки (Иван Кушнир). Особое значение получают костюмы. Благодаря Гале Солодовниковой они разворачиваются в отдельный сюжет, развивая конфликт в будущее (относительно времени фильма Довженко) и в отдаленное прошлое. Команды красных и синих воплощают две силы: более brutальную и агрессивную красных и более интеллектуальную и утонченную синих. За красных — “военная” мода 80-х, за синих — пиджачки и юбки-клеш 60-х. За 80-ми просвечивают костры и улюлюкающие охотники, за 60-ми — потаенные книжники и мудрецы. Максим Диденко вскрывает страшную силу инстинкта, управ-

ляющую человеком. Ему удается добиться ощущения жути от заглядывания вглубь себя.

И наконец “Теллурия” Марата Гацалова в каком-то смысле венчает программу Новой сцены, создавая образ той действительности, в которой мы все живем. Снова, как и в “Новом времени”, режиссер выступает художником своего спектакля, выстраивая для него зеркальную осколочную вселенную, бесконечную, красивую, но разбитую, сохранившиеся остатки когда-то бывшего мира. Полностью разрушена классическая схема театрального зала, как разрушена у Сорокина форма классического романа, по которому поставлен спектакль. С помощью многочисленных зеркал, подвешенных внутри и составленных в виде сферы, создан новый зал, в котором нет сцены и зрительских мест, но есть центр и периферия. Стулья расставлены в хаотическом порядке, под разными углами и все отдельно друг от друга, но жестко закреплены на полу. Актеры перемещаются между ним свободно. “Всего” не может увидеть ни один зритель. В какой-то момент актеры стоят перед ним, в какой-то он видит их с помощью зеркал, в какой-то — не видит вообще. То же можно сказать о передаче содержания романа. Нет задачи передать историю, смысл, даже составить связный рассказ. Череда отдельных эпизодов, из которых можно только догадываться о том, в каком фантастическом мире мы оказались. В таких условиях особое значение получают голоса, и режиссер использует это средство виртуозно. Собственно, они отвечают за передачу стилистического разнообразия прозы Сорокина, его многочисленных постмодернистских пародий. Возникает гладкий глянцево-расказ ровным голосом ведущего телепередачи о трудной судьбе, который “портят” смех и запинки читающего актера, пропагандистский вой бодрого ведущего о победоносной войне, “документальный” монолог малообразованной крестьянки — ослицы с говором, диалог интеллигентов, поедающих падаль. Все это — о судьбе России и ее возрождении, о величии и амбициях, славном будущем и заветах прошлого.

Новые времена и актуальные художественные приемы на двух сценах Александринского театра ставят зеркало прошлому, и видно, как интересно может развиваться театр, в полную силу отвечающий эстетическим и интеллектуальным вызовам времени.

## Дискурс

Елена Гордиенко

# Прикасаясь к прошлому: театр-музей

*2010-е отмечены в российском театре повышенным интересом к национальной истории, особенно травматичным и “непроработанным” ее периодам. Выход из границ условного, вымышленного мира сцены совпадает со стремлением российского театра выйти из аполитичной эскапистской практики, которой он преимущественно был в 1990—2000-е, стать настоящей публичным пространством, местом и инструментом социальной и исторической рефлексии. Театральный дискурс сближается с общим интеллектуальным дискурсом, и прямым отражением сдвига концепции становится игра не в пустом, свободном для воображения сценическом пространстве, а в пространстве реальном, имеющем свою историю и свое нефиктивное назначение.*

Показательные постановки — “Радио Таганка” (2014) в Театре на Таганке (режиссер Семен Александровский, художник Шифра Каждан, драматург Евгений Казачков) и “Вперед, Москвич!” (2015) в помещении Совета ветеранов района Текстильщики (режиссеры Валерия и Георгий Сурковы, художники Ксения Перетрухина и Шифра Каждан, драматург Марина Крапивина). Спектакль “Радио Таганка”, завершивший деятельность Группы юбилейного года в легендарном театре, посвящен истории создания и запрета спектакля “Владимир Высоцкий”, включающей длительную борьбу Юрия Петровича Любимова с чиновниками за целостность художественного замысла и исполнения и последовавшее лишение его гражданства. “Вперед, Москвич!” — спектакль-вербатим о жизни рабочих легендарного Автомобильного завода имени Ленинского комсомола, осуществленный по инициативе Культурного центра “Москвич” на 85-летие неработающего уже завода (где план выпуска автомобилей был рассчитан до того же 2015 года).

При всей тематической несхожести (где завод, а где — театр), роднит постановки очень многое:

оба посвящены недавнему советскому (для организаций — триумфальному) прошлому и тому, что от него осталось; оба проекта юбилейные и сделаны при этом не юбилеями, а художниками со стороны; оба построены как “бродилки”, т.е. зрители перемещаются по нескольким локациям в соответствующих зданиях, в том числе и не подлежащих изначально публичному показу (рабочий кабинет в “Москвиче” или репзалы и подсобки в Театре на Таганке), наконец, в обоих спектаклях применяются музейные технологии: в “Москвиче” людей встречают с экскурсионными табличками и привозят на автобусах к месту действия, говоря затем внутри, когда и куда идти группе, в Театре на Таганке зрителям выдают аудиогиды и путеводители, чтобы они могли с ними путешествовать по театру.

Почему же для постановок недостаточно оказывается построить декорации, изображающие пространства действия, а нужно поместить именно туда, внутрь — зрителя? Попробуем обозначить те эффекты, которые возникают в зрительском восприятии при взаимодействии с подобным (не)игровым материалом.

## Проживание

Приход документального исторического театра в реальные пространства есть очевидная попытка присвоить историю, понять ее не через расшифровку культурных кодов, а через чувственный опыт: такие спектакли основаны на презумпции, что иногда легче осознать существование в прошлом через пребывание по их пространственным и проксемическим законам. Как замечает британский театровед Ник Кэй, стоит различать прочтение пространства и проживание пространства<sup>1</sup>.

Во “Вперед, Москвич!” есть сцены реконструкции, когда зритель не просто слушает истории актеров со стороны, но вовлекается в действие: его угощают чаем, как принято это делать в теплом “рабочем” кругу, или его усаживают на ста-

рые кресла в актовом зале и устраивают профсоюзное собрание и он обнаруживает себя в роли рабочего коллектива. Сам по себе коллективный переход из одного зала в другой, ожидание, пока не выйдет другая группа, отсутствие индивидуальных посетителей напоминают классическую советскую экскурсию: в комнате музея молодая девушка указывает на карту обычной шариковой ручкой, — все как “тогда”, и мы должны не просто понять, а кожей прочувствовать, как было тогда. Художник проекта Ксения Перетрухина говорит, что зрителям нужно просто предоставить возможность “нахождения” в пространстве, где есть большая плотность “той” культуры<sup>2</sup> — и это показательный, очень близкий реэнектменту язык.

<sup>1</sup> Kaye N. Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. London: Routledge, 2000. P. 41.

<sup>2</sup> В разговоре с автором статьи, ноябрь 2015.

В “Радио Таганка” таких интерактивных сцен-реконструкций по сути нет, но подчеркивается, что запись проходила в тех самых участках “Таганки”, где ходит зритель, а не в студии звукозаписи<sup>1</sup>, что тоже не несет в себе символической нагрузки, но является индексом: здесь и происходили все события пьесы, от похорон Высоцкого до телефонных разговоров Любимова с первыми лицами государства, их помнят эти стены. Сам аудиоформат пьесы отсылает к советской, ныне почти позабытой практике радиопостановок, что тоже, как представляется, призвано дать некий “инсайт” к представлению об эпохе.

Театр словно снимает пласты, чтобы можно было буквально “постоять” на определенной исторической почве<sup>2</sup>. Мы ходим как бы по стопам Любимова, думаем о тех, кто здесь реально ходил / ходит (и звучащий текст попутно настойчиво связывает пространство и время: “Давайте пройдем в 28-е июля 80-го года”, “Пойдемте в 1-е августа 80-го года”, “Пройдемте в 13-е июля 81-го” и т.д.).

Подобная актуализация исторического прошлого призвана приблизить его к зрителю и сделать чем-то насущным, живым, облечь в кон-

кретные и понятные формы — на расстоянии вытянутой руки. Она рассчитана на аффект и своеобразный архив тела<sup>3</sup>, которое при столкновении с предметной действительностью даже отдаленной культуры способно реагировать на нее и восстанавливать всю картину, само интегрируясь в нее.

Таким образом театр site-specific хочет дать зрителю прямой контакт с местом и его историей и от миметического вида искусства уходит в сторону фотографии (когда она была еще реальным отпечатком действительности) и реди-мейда<sup>4</sup>. Это прежде всего жест, в том смысле, в каком Ролан Барт в “Camera Lucida” определяет ноэму фотографии как “это было”<sup>5</sup>. Это действительно было. Это реально. Мы видим здесь стремление от символичности театрального искусства перейти к индексальности, когда мы не вымышленный мир создаем и что-то изображаем, а улавливаем и показываем реальные сигналы, свидетельствующие об эпохе — как дым свидетельствует об огне.

Словосочетание “документальный театр” употребляется обычно, если документален текст. В этих спектаклях к документальности текста добавляется документальность пространства.

## Музеефикация

Итак, публика погружена внутрь действия и внутрь пространства. Но действительно ли мы смотрим в таком театре так, как обычно глядим на реальных территориях? Мишель де Серто говорит о том, что географическое / геометрическое место еще не есть пространство, пространство образуется “на месте”, в социуме и благодаря социуму, “в результате операций, которые направляют его, очерчивают, придают ему темпоральность и заставляют его функционировать в поливалентном единстве конфликтующих друг с другом программ или установленных контрактом близостей”<sup>6</sup>. Оно производится, как говорит Анри Лефевр<sup>7</sup>. “Знать” пространство — это не знать о нем, не разгадать его значения, но уметь им пользоваться, двигаться по уместным, согласным его и общества, конвенциям, траекториям.

Очевидно, что в “обычной жизни” в этих пространствах ведут себя и смотрят — по-другому,

места те же, а пространства, или их пространственность — другие. В Совете ветеранов “Москвичка” не замечают, что обстановка их помещения ужасно старомодная — их взгляд не останавливается на предмете, а охватывает все в совокупности и в целом функционален: на картотеку ты кидаешь взгляд, чтобы найти дело, на книжки — чтобы взять что-то с полки, и т.п. В репетиционном зале Театра на Таганке все готово к репетиции, и взгляд актера (или режиссера, или помрежа — тех, кто обычно заходит в репзал) не замечает пола с его непокрашенностью, стулья стоят не для того, чтобы на них смотрели, а чтобы на них сели и читали тексты, буфет мало подразумевает эстетическое созерцание.

Если зритель и не скован физически креслом, то сами по себе правила жанра — как экскурсионного / музейного тура, так и театрального — задают совершенно определенный регистр про-

<sup>1</sup> Смородинова Е. Радио Таганка: Персональная экскурсия по коридорам истории. Вечерняя Москва, 8.06.2014. [www.vm.ru/news/2014/06/08/radio-taganka-personalnaya-ekskursiya-po-koridoram-istorii-25215r.html](http://www.vm.ru/news/2014/06/08/radio-taganka-personalnaya-ekskursiya-po-koridoram-istorii-25215r.html)

<sup>2</sup> Майк Пирсон говорит о театральной археологии. *Pearson M., Shanks M. Theatre/Archaeology*. London, New York: Routledge, 2001.

<sup>3</sup> Так назывался воркшоп, проведенный Ксенией Перетрухиной и Елизаветой Спиваковской в рамках театральной лаборатории Сахаровского центра “Археология памяти” в марте 2016 года, где через собственные истории о “доме”, “голоде” и “холоде” реконструировалось ощущение крестьянских репрессий XX века. Итогом разговоров становились объекты и инсталляции, к которым каждый мог присоединиться и стать участником коллективной работы материальной памяти.

<sup>4</sup> См.: Краусс Р. Заметки об индексе // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. М.: Художественный Журнал, 2003.

<sup>5</sup> Барт Р. Camera Lucida. Комментарии к фотографии / Пер. с фр. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. С. 202—203.

<sup>6</sup> Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Пер с фр. СПб., Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 219.

<sup>7</sup> Лефевр А. Производство пространства / Пер. с фр. М.: Strelka Press, 2015.

смотра. Это совершенно другая стратегия, которая меняет и сам взгляд. (Специальный путешественник в “Радио Таганка” еще и советует совершать некие совсем необыденные для этих мест вещи: “Сделайте десять вдохов и выдохов”, “Попробуйте заплакать”, “Дотроньтесь до зеркала и закройте глаза” и прочие телесные жесты, но телесности не вписанной в контекст, а отдельной, вообще-телесности.) В отличие от настоящих “пользователей” пространств, мы не “слепы” по отношению к открывающейся глазу повседневности<sup>1</sup> — и обращаем внимание на детали, выхватывая их из окружения, приближая как будто крупным планом — словно они музейные экспонаты или объекты декорации, которые можно пристально и долго рассматривать. Мы фланеры в местах, которые не создавались для фланирования.

Такой пристальный взгляд неизбежно вызывает эффект остранения и — музеефикации. Ты уже видишь не просто старовато оформленную комнату, но отдельные приметы времени, осмысляя их как следы прошлого. Этому помогает и наличие в поле зрения других зрителей — как правило, таких же молодых, одетых по совершенно чуждым этим залам вкусовым и стилистическим законам. Этот контраст и сама по себе музейная рамка поведения приводит к пересмотру видимых объектов как музейных.

Молодой зритель, попадая сюда, видит консервированное время — кажется, что здесь ничего не менялось годами: в библиотеке стоят заполнившие в 90-е все книжные полки любовные романы, висят знакомые многим календари с японками, в кабинете стоит карточный каталог, дисковый телефон, стены покрашены в зеленый цвет, музей оформлен стандартными для советского учреждения рамками... Все эти предметы не стоят под стеклом, но попадая в одно поле с посетителями в современной одежде и с современными представлениями о визуальном, становятся экспонатами, о которых говорят “о, у моей бабушки был такой же”, но не думают как о функциональных предметах, коими они являются, несмотря на большой

“возраст”, в обычное время. Так все задействованные в игре пространства превращаются в музей советской повседневности.

Отметим, что к обычной предметной музеефикации театр добавляет музеефикацию жестов, речевых манер и ритуальных повседневных практик: актеры целенаправленно “снимают” для вербатима вербальные и паравербальные характеристики героев интервью. Музейным экспонатом становится сам человек, т.е. персонаж, которого актер уже не исполняет, а представляет как в музейной рамке. В современном западном театроведении часто говорят о “фигуре” и дистантной, острающей манере игры — такая “брехтовская” эстетика, используемая и в спектакле, сама по себе музейна. От “вживания” и полного аффективного погружения в “Москвиче” берегует сам текст, в котором сохраняется дистанция по отношению к рассказываемому времени — молодые актеры цитируют интервью ветеранов об их заводской молодости в прошедшем времени, и роли они только “примеряют”, а в “Радио Таганка” реальные документы и стиль героев воспроизводятся играющими сегодня на Таганке актерами, исполнитель и автор слов совпадает только в случае Вениамина Смехова.

При этом упор делается не на официальной, но на “закулисной”, личной истории — даже если это рабочие предметы или разговоры, то это запечатлеливание самих тем и стиля, каких-то личных деталей обычных людей, через которые просвечивает эпоха. Театр здесь напрямую смыкается с областью профессиональной публичной истории и превращает живое пространство в своеобразный исторический музей.

Подобная театральная музеефикация (парадоксальная, ведь театр, по идее, должен оживлять предметы, а не наоборот) не только приводит при этом к осознанию, что это что-то из другой эпохи, но и провоцирует задаться вопросом, почему здесь нет музея. Почему у “Москвича” нет толкового, настоящего музея? А не должны ли быть музеефицированы кабинеты “Таганки”? Это ведь важные “места памяти”.

## Соприсутствие

В исследованиях, посвященных сайт-специфическому театру как жанру, подчеркивается, что здесь в равной степени важны и влияют друг на друга пространство, перформанс и зрители<sup>2</sup>, только вместе они составляют смысл представления. Влияние зрителя — в принципиальной открытости текста: это всегда перекрещивание слов, наложение на текст драматургический текста, порожденного в процессе показа, включая ремарки посетителей. Спектакль провоцирует на свои воспоминания — и они есть непосредственная

часть этого перформанса.

На показах “Вперед, Москвич!” присутствовали ветераны труда “Москвича”, как те, кто давал интервью для спектакля, так и те, кто их не давал. И в каких-то местах они среди рассказываемых молодыми актерами историй начинали вставлять свои воспоминания или корректировать услышанные. Если в классическом спектакле структура от подобного зрительского вторжения рискует разрушиться, то тут это органично дополнило отпрезентированные голоса и даже придало еще

<sup>1</sup> “Практикующие пользуются теми пространствами, которые невозможно увидеть; в своем знании об этих пространствах они так же слепы, как любовники, сжимающие друг друга в объятиях”. Там же. С. 187.

<sup>2</sup> См., например: *Wilkie F. Out of Place: The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*. Doctoral thesis, University of Surrey. 2004. P. 94–97.

искомой достоверности. Ветераны комментировали для всех и вслух — чтобы молодежь узнала что-то еще, что-то важное для них, и это была важная часть диалога поколений, а зрители помладше часто комментировали шепотом или соседу: “У мамы / бабушки на работе стоял такой же... о, я это помню...” и т.д. Был силен момент узнавания, и он несомненно включен в канву спектакля, без него это был бы другой опыт. “Вперед, Москвич!” нацелен не только на познание какой-то новой информации, но и на припоминание, и в общем — на работу над коллективной памятью.

Слово “память” здесь ключевое. Сайт-специфический театр, соединяющий материальную документальность с условностью игры, не стремится открыть истину о прошлом и показать полную ее картину, но актуализирует память. Память не только тех, у кого берет интервью, т.е. участников событий и их современников, но и тех, кто тех времен не застал и в той парадигме себя сегодня, возможно, и не мыслит. Перформативность такого спектакля состоит в постоянном соотношении сегодняшней жизни с проговариваемыми событиями прошлого и конкретно себя — с той обстановкой, принципиально при этом сосуществующих в едином пространстве и времени.

Парадоксальность хронотопа такого театра в том, что полноценный пласт прошлой эпохи обнаруживается в сегодняшнем времени. Мы знаем: это не специально снесенные в одно место объекты, не груда музейных артефактов, не разные коллекции, не декорации, а обстановка, которая существует и сегодня, в которой люди работают, и когда мы, зрители, отсюда уйдем, она продолжит функционировать. Можно провести аналогию с глагольными временами и заметить, что это не просто аорист, законченное прошедшее, но перфект. Это позволяет, как говорит Ксения Перетрухина, взглянуть на эту реальность как в зеркало, ибо возможно, что нам в этом и так еще предстоит жить. И это очень важный и деликатный вопрос: сколько этому еще быть — в обычной, повседневной жизни? Это прошлое или нет?

В обычном театре пространство сцены используется как ноль-пространство: сегодня играется один спектакль и ставятся одни декорации, завтра — другой и другие. Сцена — это пустота, которая не имеет значения сама по себе и полностью заполняется создаваемым пространством игры. Напротив, в сайт-специфическом театре реальное пространство всегда остается видимым. Мы смотрим постановку, но она не заслоняет пространство, не накладывается механически, но через нее просвечивает тот реальный географически-социальный объект, о котором идет речь. Меняя взгляд на реальные объекты, театральная игровая практика преобразует пространство и творит не столько новый воображаемый мир,

сколько палимпсест: сквозь игру всегда остается виден первичный слой. Режиссер и визуальный теоретик Клиффорд Мак-Лукас для описания действия сайт-специфического театра вводит даже метафорическую триаду “Тело — Призрак — Свидетель”<sup>1</sup>.

Метафора спиритического сеанса, однако, подходит к нашим сайт-специфическим спектаклям только отчасти: мы действительно видим (или слышим) и спектакль, и реальное пространство, но они не независимы друг от друга, спектакль не наносит поверх и не вселяет свои нарративы и ассоциации в чуждое им тело, но вскрывает уже содержащиеся в самом пространстве пласты, делает их осязаемыми. Добавленное к пространству театральное сообщение выявляет уже заложенную в нем память места. И зритель здесь не пассивный свидетель, а активный припоминающий субъект.

Припоминание связывает мир прошлого и мир сегодняшнего времени и размывает границы. Зритель “стоит между двумя мирами и ощущает эффект, который они оказывают друг на друга”<sup>2</sup>. Цензура, от которой страдали работы и здоровье лучших мастеров театального дела в эпоху СССР, маячит на сегодняшнем горизонте: для молодежи это новое, но стены театров, в которых они творят, помнят, как это было. Большого Завода больше нет, но есть другие Большие Проекты, ради которых люди жертвуют своим комфортом и индивидуальностью жизни. Во время всеобщей ностальгии по советскому окунуть людей в ту атмосферу — физически узкие квадратные метры и низкие потолки, клеенчатые скатерти и неменяющиеся книжные полки, искусственные цветы буфетных вазочек и казенные рамочки, оказывается важным социальным действием.

В то же время эти проекты не были бы столь значимыми, если бы сводились к критике советского: спектакли рисуют образ человека, обычного человека, который жил, а не существовал в этих условиях, и страдал, и радовался жизни, и принимал решения, и одерживал крупные победы. В этой обстановке сегодня оказываемся мы, что буквально и транслирует сайт-специфический спектакль, помещая нас внутрь индексальной микросреды. Что сможем мы, сегодняшние, сделать в подобной ситуации, будем ли мы себя вести по-другому и имеем ли мы право снобистски относиться к своим дедушкам / бабушкам / учителям — вот вопросы, которые ставят перед нами документальные сайт-специфические спектакли. Проблематизируя изменение как места, так и времени, они вынуждают пересмотреть собственное отношение ко вроде постоянно обсуждаемому, но так и не отрефлексированному советскому периоду, соотносить себя лично с теми условиями и той реальностью, а не только судить или отстраненно восхвалять.

<sup>1</sup> *McLucas C.* Brith Gof — Large Scale Site-Specific Theatre Works, An Illustrated Lecture. Cardiff: Brith Gof, 1993.

<sup>2</sup> *Wilkie F.* Op. cit. P. 129.

Сергей Лебедев

## Про “за” и “против”, или Лев Толстой как зеркало современной сцены

*Как относится к прозе современный театр? Есть ли в последнее время какие-то заметные события, связанные с постановками литературных произведений? Вопросы повисают в воздухе.*

Лев Толстой решил прочесть “Братьев Карамазовых” лишь после того, как узнал об их успехе на сцене — одноименный спектакль по Достоевскому поставил Немирович-Данченко в МХТ в октябре 1910-го. Писатель получил первый том произведения незадолго до своего ухода из дома — недочитанную книгу и сегодня можно видеть на его рабочем столе в музее Ясной Поляны. Стоит отметить, что роман попал к нему лишь через три десятилетия после первой публикации. И опять-таки лишь благодаря триумфальной премьере. Нынешний же зритель ли, читатель и такой возможности лишен. Речь не о до сих пор удачно складывающейся сценической судьбе произведений Достоевского, а о прозе современников.

И если про “дебют” на русской сцене русской ныне классики еще можно сказать, что для того потребовалось время и принципиально новый тип театра (хотя немцы и французы в свое время ставили Достоевского, что называется, оперативно, вслед за появлением переводов), то для текущей словесности видимых преград уж точно не существует. Кроме одного — желания. Или нежелания отечественных театра и прозы идти навстречу друг другу. И зачастую оно односторонне.

Яркая иллюстрация тому — книги нового нобелевского лауреата Светланы Алексиевич. Вот автор, казалось бы, отвечающий запросам любого постановщика — от приверженца русской психологической школы до документального. А как выяснилось, не прочитан до сих пор. Причем не только в театре, где на момент присуждения премии оказался всего один спектакль, да и тот в Томске. В местном ТЮЗе петербургский режиссер Дмитрий Егоров выпустил “Победителей” сразу по двум произведениям тогда еще даже не нобелиата — по фронтовой прозе “У войны не женское лицо” и афганской “Цинковые мальчики”. И широкой театральной публике он стал известен благодаря попаданию во внеконкурсную программу “Золотой маски-2016”.

К слову, две упомянутые книги — самые инсценированные из сочинений автора. Но пик их постановок в России приходится на перестроечный 85-й год. Тогда на Таганке “У войны не женское лицо” ставил Анатолий Эфрос, эту же книгу инсценировал в Театре

Эстрады Евгений Радкевич, а в Омске — Геннадий Тростянецкий, получивший за то Госпремию РСФСР им. К.С. Станиславского. И он же в то лето ставил “Цинковых мальчиков” в Петербурге. А востребованной на Западе, но куда как менее популярной среди родных осин оказалась “Чернобыльская молитва”. И даже сейчас, в год 30-летия аварии...

Столь пристальное внимание к одному, ставшему уже чуть ли не одиозным имени — не апологетика, нет. Но нет больше русскоязычного писателя такого масштаба, своевременно откликающегося на болевые точки общества. Хотя у самого социума сегодня и отсутствует такой запрос на рефлексию — есть соцзаказ на пропаганду и ресентимент. Тем более понятно, что инсценировать Алексиевич в российском театре в ближайшее время точно не станут. После по-советски устроенной на разных уровнях и в разных слоях населения обструкции автору по принципу “не читал, но осуждаю” шаг это довольно рискованный. В том числе и с точки зрения бокс-офиса. То есть кассы.

А ведь Минкульт сегодня открыто говорит, что субсидии театров будут зависеть от кассовых сборов. И это беда для репертуарных театров, многие из которых вынуждены “торговать былой славой угасающих звезд”. Об этом, к слову, зашла речь и на относительно недавней встрече двух худруков — Андрея Могучего из БДТ и Бориса Юхананова из Электротheaterа “Станиславский” в рамках проекта “Школа современного зрителя и слушателя” (совместно с Институтом театра и фестивалем “Золотая маска”). И если резюмировать эту часть разговора, то оба режиссера пришли к выводу, что проблема во многом — “ленивые администраторы”: низкая культура продюсирования и маркетинга в театре. На той же встрече речь зашла об актуальности наследия Товстоногова — в БДТ уделяют сейчас много внимания исследованию первых десяти лет режиссера в этом театре и даже пытаются сделать его имя “модным”. Вот тут и к слову бы напомнить о статье Георгия Александровича “Театр, кино и проза”, в которой он писал о том, как сокращаются разрывы между искусством и техникой, и о том, какую роль при этом может сыграть именно проза для художественного обога-

щения “старого искусства сцены”.

К тому же удачно выбранная даже не проза, а ее автор способны сегодня сделать ту самую злополучную “кассу”. О чем свидетельствует уже опыт ближнего зарубежья: в конце прошлого года на Новой сцене Александринского театра проходила драматургическая лаборатория при модераторстве критика Павла Руднева. И он рассказал о выступлении здесь эстонского театрального критика Маркуса Микомяги, который, в частности, говорил, что успех спектаклей по пьесам современных авторов часто сопряжен с их успехом в прозе. Как пример — успех драматурга Андриуса Кивирякха обусловлен прежде всего тем, что его романы читает вся Эстония и потом читатели становятся зрителями его пьес.

Почему такой практики нет в российском театре, вопрос уже, пожалуй, риторический. И опыт Театра Сатиры с его “неувядающими шедеврами”, если таковой вдруг вспомнится, здесь, кратко говоря, нерелевантен. Речь все же об авторах “высокой прозы”, большой литературы. Вот где картина печальная. К примеру, пьеса прозаика Людмилы Улицкой “Русское варенье”, сегодня идущая во многих российских театрах, изначально писалась по заказу французского продюсера. Или вот, скажем, пьесы писателя Алексея Слаповского в последнее время чаще идут “на экспорт”, а сколько их всего в архиве, он после сотни бросил считать — издала и забыла. Хотя порой наши режиссеры что-то нет-нет да находят в таких пыльных закромах — Владимир Мирзоев в прошлом сезоне “открыл” пьесу Владимира Войновича “Трибунал”, написанную в 1985-м, а Генриетта Яновская в этом ставит “Плешивого амура” Евгения Попова от 1971-го. Когда до зрителя дойдут сочинения нынешних лет, бог весть — тому же Слаповскому соотечественники ныне предпочитают заказывать лишь сериалы.

Кстати, о сериалах. Точнее, о телевидении и кинематографе в придачу, куда сейчас сбегают даже драматурги, чувствуя свою невостребованность в театре. Сам же он просто теряет тот тип зрителя, на который еще в 1797 году Гете сетовал в письме Шиллеру — людей, которые, читая роман, тотчас желают его видеть поставленным на сцене. И вот уже театр в итоге начинает охотиться за новинками проката. Как характерный пример: полная версия “Географ глобус пропил” Алексея Иванова вышла в 2003 году, экранизировали книгу только в 2013-м, после чего она попала в театр. И даже больше — театр “Театр”, если вспомнить пермскую, мягко говоря, не самую удачную попытку сценического прочтения романа двухлетней давности, включенную тогда в основную программу “Золотой маски”. Впро-

чем, справедливости ради надо сказать, что первыми “Географа” инсценировали еще в Омском ТЮЗе, чья постановка прошла почти незамеченной, хотя и наделала шума на местном уровне — в ней пытались усмотреть педофилию. Но и это 2010-й год, когда созвучность произведения своему времени уже пошла на убыль.

Есть и обратный случай, когда сцена обогнала экран — “Похороните меня за плинтусом” Павла Санаева публика впервые увидела в постановке Игоря Коняева на подмостках “Балтийского дома” в 2007-м. И телеверсия этого спектакля до сих пор серьезный конкурент версии кинематографической, появившейся гораздо позже. Но и в таких точечных, пусть порой очень точных попаданиях все же больше случайности, чем методичности. Путь прозы на сцену столь причудлив и случаен, что выбор материала для иных постановок ничего кроме недоумения не вызывает. Даже с поправкой на бокс-офис.

И ведь беда, пожалуй, еще в том, что большинство режиссеров подобно Льву Толстому ждет одобрения со стороны, массового причем одобрения. Пошел зритель — можно книгу читать, то есть ставить. Но кто-то должен быть первым? Такой режиссер есть и, пожалуй, один на всю Россию. Это Марина Брусникина, которая на протяжении уже многих лет последовательно ставит современную русскую прозу, притом весьма разножанровую. В МХТ им. Чехова с одинаковым успехом уже не первый год идут как традиционно реалистичный “Пролетный гусь” по рассказам Виктора Астафьева, так и довольно сложно устроенный и к тому же стилистически витиеватый постмодернистский “Письмовник” по Михаилу Шишкину. Здесь же горькая сатира в относительно новой “Деревне дураков” по Наталье Ключаревой. А на сцене РАМТа — постмодернистская, но, в противовес шишкинской, “легкой выделки” проза поэта Тимура Кибирова “Лада, или Радость”. В театре “Сфера” — “Обращение в слух” Антона Понизовского, опыт молодого прозаика в технике вербатима.

Все эти эксперименты имеют стабильный спрос. И, судя по всему, внимание со стороны молодых коллег. Вот спектакль “Письмовник” по Шишкину в петербургском театре “Мастерская” выпустила Наталья Лапина, ученица Григория Козлова. Не случайный ведь выбор произведения. Учитывая, что у Шишкина оно не единственное и при этом не самое из тиражируемых: “Венерин волос” или “Взяты Измаила” в свое время широко обсуждались в литературных кругах, ходили в номинантах литературных премий. Дождутся ли они когда-нибудь своего режиссера?

Из бесед с некоторыми из них выходит, что

каждый мечтает открыть “городу и миру” своего Чехова-драматурга. Но не каждый готов начинать с Чехова-прозаика. Тем более если он такой же остро слов, но — современник. Живой автор, понятно, неудобен. У него всегда толпа недоброжелателей, их можно “перетащить” и в театр. И мало ли что действующий писатель еще напишет, а то вдруг — скажет?! Времена вегетарианские, но и на голодный паек из-за политически неблагонадежного сочинителя не каждый добровольно согласится. Поэтому большинство предпочитает не рассказывать о современной жизни посредством современных авторов, а объяснять ее на примере хорошо известной классики. Актуализировать ее, кажется, безопасней — постановщика и его творение всегда можно “не так понять”, а почившего в бозе автора и вовсе не призвать к ответу. Хотя есть шанс оскорбить чувства уверовавших в святой и незыблемый канон родной словесности, о чем не здесь и не сейчас.

Здесь уместно вспомнить наконец про такие имена, как Пелевин и Сорокин, отсутствие которых на современной сцене — показательно. Последний, правда, в свое время не был обделен вниманием — его активно ставили и в 90-е, и даже в нулевые, пока писатель занимался деконструкцией и русского языка, и советского “большого стиля”, и прочими смысловыми, историческими и эстетическими вывертами. Ставили рассказы и пьесы, его “Дисморфомания”, “Ши”, “Dostoevsky-Trip” и сегодня еще звучат на отдельных площадках, но уже как эхо ушедшей эпохи. А когда Сорокин сосредоточился на препарировании дня сегодняшнего и даже конструировании завтрашнего, из российского театрального пространства он исчез. И его социально направленные произведения до России доходят уже в импортном варианте: например, “Лед” ставил и Алвис Херманис в Новом рижском театре, а в Москву его привозили в рамках фестиваля NET, и Константин Богомолов в Национальном театре Варшавы, и здесь он шел в офф-программе “Золотой маски”.

Правда, последнее на сегодняшний день произведение Владимира Сорокина “Теллурия”, где он живописует ближайшее уже будущее распавшейся на части страны, значится в текущем репертуаре Александринского театра. Но это сочинение Марата Гацалова создано по столь отдаленным мотивам, что петербургский критик Жанна Зарецкая довольно точно определила его как “сознательная и мужественная капитуляция театра перед литературой и реальностью”.

Диагностикой реальности занимается и Виктор Пелевин — писатель, побывавший в статусе и модного, и культового и чья очерд-

ная книга до сих пор в литературном мире — событие. Но событием для театра он так и не стал. Постановок — раз-два... да, собственно, и все: объехавшая чуть ли не всю страну антреприза Павла Урсула по “Чапаеву и Пустоте” и скоропостижно канувший в Лету “Бубен верхнего мира” все той же Брусникиной в Театре Пушкина. Но все это воспоминания почти десятилетней давности. Из относительно свежих — краснодарский “Затворник и Шестипалый”, советской еще поры философская повесть про куриный инкубатор. И на вопрос, где новый Пелевин, остроумно жонглирующий брендами и трендами нашего мира, ответ один: он сам не в тренде.

У театра ведь и законы свои, и веяния: вчера он осваивал кинофикацию, сегодня возвращает зрителю наследие Брехта и Мюллера, а прозой он уже занимался в прошлом веке — к уже упомянутому Георгию Товстоногову можно добавить еще опыт Юрия Любимова и в целом вспомнить инсценировочный бум 60–70-х...

А что будет делать театр завтра, можно, конечно, догадываться. Догадываться, например, по итогам минувшей “Золотой маски”, где верх взяли осторожность, услужливость и консерватизм. Или, скажем, по умонастроениям, транслируемым с последнего, апрельского заседания Совета по культуре и искусству при президенте РФ: культурой, слегка утрируя, будут кормить, причем, культурой, “высокий идеал” которой был задан еще при советской власти. Так что пусть режиссер сегодня не идет к автору, он вправе. Но завтра, вдруг станется, автор придет к нему. Точнее, спустят сверху. Как это было и какой мертвечиной порой оборачивалось на сцене, многие еще помнят — столичная интеллигенция с конца 40-х до середины 50-х прошлого века в театры предпочитала не ходить.

А еще бывает, что актуальный автор приходит с улицы. И даже — из подсобки. Некогда работавший красильщиком в театральных мастерских, поэт Андрей Родионов ныне активно принялся сочинять для театра. Во многих постановках, в том числе и по своим текстам, даже играть: сегодня в Центре им. Вс. Мейерхольда идет сразу два спектакля по его пьесам: “Сван” в постановке Юрия Квятковского и “Прорубь” Андрея Сильвестрова. Обе — точно подмеченные и местами саркастические зарисовки о дне сегодняшнем, отражение социальных и политических настроений в стране. В последней пьесе Родионов даже вывел пародийный образ самого себя, да и сам выходит на сцену. Но это все, конечно, все-таки пьесы уже в стихах — уход от заданной “прозаической” темы. Но так не хотелось расставаться с ней на грустной ноте...



# История. Библиография

Брин Хэммонд<sup>1</sup>

## Утраченная и обретенная

В декабре 1727 года исследователь и комментатор Шекспира Льюис Теобальд представил на сцене театра “Друри Лейн” диковину: пьесу “Double Falshood” (“Двойное вероломство”), которая, по его утверждению, была написана Шекспиром. В печатном издании Теобальд сообщил, что является владельцем по меньшей мере трех рукописей, одна из которых датировалась 1660-ми годами и была написана рукой Джона Доунеса, уважаемого суфлера, много лет служившего в “Друри Лейн”. То, что увидела аудитория, было захватывающей стремительной пьесой, изображавшей и прерванную брачную церемонию, и влюбленного, сошедшего с ума после того, как его невеста была похищена его же лучшим другом... Сюжет, хотя и с измененными именами героев, был версией истории Карденио из “Дон Кихота” Сервантеса.

Несмотря на сценический успех пьесы, ее шекспировское авторство стало вскоре предметом насмешек, в том числе и со стороны ведущего поэта того времени и теобальдовского недруга номер один Александра Поупа. Некоторые современники, менее склонные к скептицизму, высказывали мнение, что к пьесе могли иметь отношение другие авторы шекспировской эры — в особенности Джон Флетчер. Полустолетием позже ученые нашли свидетельства, согласно которым Шекспир и Флетчер и вправду совместно работали над пьесой, основанной на истории Карденио из “Дон Кихота”. И они припомнили “Двойное вероломство”. Была ли это та самая потерянная пьеса? Ученые с осторожностью отвечали на этот вопрос, потому что, несмотря на театральные потенциал пьесы, ее язык в определенной мере лишен метафорической и поэтической плотности, присущей позднему Шекспиру, хотя и несомненно “старше” характерного стиля драматургии XVIII столетия.

В 2010 году моя редакция пьесы вышла в академической серии “Arden Shakespeare”. В предисловии я поддержал консервативную версию о том, что “Double Falshood” являлась адаптацией, выполненной на основе позднейшей (1660-е годы или позже) переработки утраченного оригинала 1612—1613 годов, принадлежащего Шекспиру и Флетчеру и изначально называвшегося “История Карденио”.

Вокруг книги сразу же развернулись жаркие дискуссии. Самые отчаянные скептики заявили, что Теобальд просто подделал “Double Falshood”, выдав собственное сочинение за шекспировское (первым такое обвинение выдвинул в свое время еще Александр Поуп). Другие высказывали мнение, что даже если пьеса содержит шекспировскую “ДНК”, качество ее текста не идет на пользу репутации великого Барда. Изучение сюжета и языка пьесы однако же продолжалось, и к настоящему моменту длинная очередь языковедов, текстологов, историков театра и критиков выстроилась, чтобы оправдать заявление Теобальда об истинном авторстве “Вероломства”. Среди таких исследователей можно назвать Гари Тейлора, Дэвида Карнеги, Макдональда Джэксона, Ричарда Праудфута, Роберта Хьюма, Марину Тарлинскую, а недавно и социальных психологов Райана Бойда и Джемми Пеннебакер, с их необычной инновационной методологией. К нынешнему моменту “верующие” намного обогнали “скептиков”.

Признание аутентичности “Двойного вероломства” прибавляет к репертуару эпохи Возрождения эту весьма сценичную пьесу, что и было продемонстрировано двумя почти одновременными постановками 2011 года — Королевской Шекспировской компанией и “Театром классики” в Нью-Йорке. Важность “Двойного вероломства” состоит и в том, что оно требует от нас не только пересмотра природы и размаха шекспировской работы в соавторстве, а также хронологии его позднейших пьес, но и проливает свет на взаимовлияние двух величайших авторов Возрождения — Шекспира и Сервантеса.

Перевод Андрея Корчевского дает российским читателям возможность самим оценить “потерянную пьесу”. Они откроют для себя яркое произведение театральной литературы, адаптированное для сцены XVIII столетия и в большей степени содержащее почерк Джона Флетчера, нежели Шекспира, хотя я убежден, что только великому Барду могут принадлежать некоторые великолепные строки этой пьесы. Я благодарен Андрею за то, что он сделал этот текст достоянием новой читательской публики.

<sup>1</sup> Почетный профессор английского языка в Ноттингемском университете, старший исследователь Бристольского университета, автор многочисленных книг и статей по истории литературы от Шекспира до Байрона.

## Загадки старых манускриптов

Есть литературные тайны, увлекательные как сама литература. Есть в истории драматургии сюжеты, которые сделали бы честь любому драматургу.

“Двойное вероломство” — один из таких примеров. Вот Льюис Теобальд, не слишком удачливый, небогатый литератор, поклонник и исследователь Шекспира. В руки ему попадают несколько загадочных манускриптов, один из которых, как выяснилось, был написан рукой Джона Доунса — знаменитого суфлера постшекспировской эпохи. Три манускрипта, которые заполучил Теобальд — видавшие виды, потрепанные, с зияющими пропусками и нестыковками — восходили, согласно театральному преданию, к великому и бессмертному Барду — самому Уильяму Шекспиру.

Теобальд берется за невероятно сложное предприятие — восстановить шекспировский текст по суфлерским раритетам. Судя по всему, там отсутствовал даже титульный лист, и Теобальду пришлось сочинить название пьесы, то самое “Двойное вероломство”. Театр “Друри Лейн” поддержал Теобальда в его предприятии и поставил “потерянную шекспировскую пьесу”.

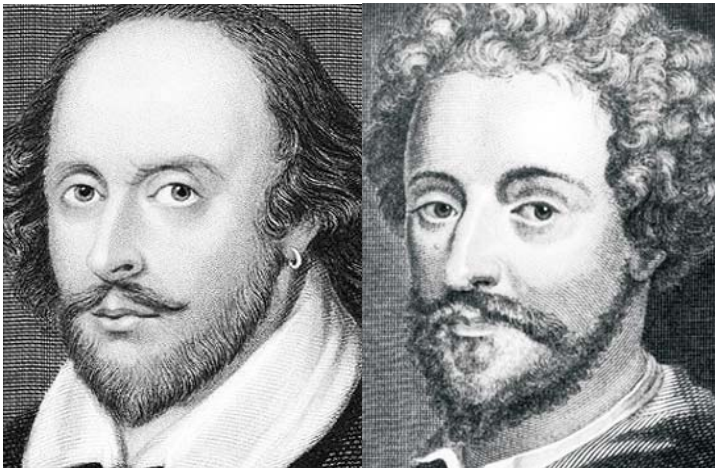
А где же те самые манускрипты, которыми якобы располагал Теобальд? Об этом известно мало. Мы знаем только, что в 1770 году они были переданы в музей театра “Ковент-Гарден” (очевидно, после новой постановки “Двойного вероломства” в 1767 году), где и сгорели вместе со зданием театра, уничтоженным пожаром в XIX столетии. Исчезли последние следы...

Найдется ли когда-нибудь еще одна копия потерянного шекспировского текста — “Истории Карденио”, которую Шекспир и его соавтор Джон Флетчер в 1612 году занесли в цензурный реестр? Той самой, что пересказывает один из побочных сюжетов “Дон Кихота” — о молодом человеке, который доверил свою возлюбленную верному другу и в результате потерял и возлюбленную, и друга, и даже собственный разум? Неизвестно. Но ясно одно: на сегодняшний день все, что осталось нам от

“Карденио” — это “Двойное вероломство”, почти триста лет назад опубликованное Льюисом Теобальдом.

Удивительно, что “Вероломство” до сих пор не было переведено на русский язык. Текст, конечно же, труден для перевода — но не более чем другие драматические произведения XVII—XVIII веков. Возможно, по литературным достоинствам он уступает вершинам шекспировского пера, зато окружающая пьесу история выглядит настоящим историческим детективом. Думаю, для российского читателя будет интересным и важным художественное свидетельство пересечения двух титанов, Шекспира и Сервантеса, чье наследие с давних пор впитала наша культура.

Я благодарен всем, кто помогал мне в ра-



боте над переводом “Двойного вероломства” — особенно одному из наиболее известных сегодня специалистов по Льюису Теобальду профессору Брину Хэммонду, который дал мне несколько ценнейших советов и согласился написать предисловие к этой журнальной публикации.

В качестве приложения к “Двойному вероломству” публикуются переведенные мной тексты двух песен, найденных в архиве Роберта Джонсона — лютниста и композитора шекспировской эпохи. Именно он писал музыку к прижизненным постановкам Шекспира. Две его песни относятся к неизвестной пьесе: есть версия, что это и есть та самая потерянная “История Карденио”.

**Андрей Корчевский<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Поэт, переводчик (р. 1966). Живет в городе Денвере, США. По первой профессии ученый-биолог, доктор наук. Автор пяти поэтических книг. Лауреат, финалист, член жюри международных поэтических конкурсов и фестивалей. Переводил Шекспира (в “Современной драматургии”, № 3, 2015, опубликована “Трагическая история Гамлета, Принца Датского. Первое кварто” в его переводе), Джона Донна, Дилана Томаса.

## Наталья Королева

### “Он сам себе сила...”

*Слова, вынесенные в заголовок, сказаны Мейерхольдом об Эрдмане. Режиссер называл его “циником и атеистом” в том смысле, что циник, как хороший биолог, обладает “необычайной наблюдательностью”, умеет “воспринимать действительность”.<sup>1</sup>*

Умея воспринять действительность, Эрдман умел ее и передать таким образом, что любая написанная им сцена, при всей ее гротескности, была абсолютно живой и отражала человеческую суть и суть происходящего в жизни.

Если сравнить, например, речь комедийного персонажа Пустославцева<sup>2</sup> образца 1930<sup>3</sup> года с речью заведующего сектором художественной литературы ЦК ВКП(б) и секретарем оргкомитета Союза писателей СССР товарища В.Я. Кирпотина на Первом съезде писателей в 1934 году, можно увидеть, что мыслят они примерно одинаково. Пустославцев, начиная утверждением, что “советская драматургия весьма колоссально выросла”, что видно “хотя бы уже из того, что мы ставим Шекспира”, “диалектически”, что бы ни значило это слово, переходил к тому, что правы те ученые, которые утверждают, что Шекспира не было, потому что “в жуткую эпоху загнивающего феодализма никакого Шекспира, само собой разумеется, быть не могло”. “Теперь же, товарищи, — продолжал Пустославцев — Шекспир будет. Когда — не знаю, но будет обязательно”

Товарищ Кирпотин в своем докладе о драматургии (Эрдман уже был в ссылке в Енисейске, его как раз в тридцать три “распяли, но не сильно”) говорил буквально следующее: “Наши успехи огромны не только количественно, но и качественно. Среди наших писателей есть сегодня только один, который по праву занимает место рядом с вечными образами, украшающими колонны этого зала. Вы знаете, кто это. Это — Максим Горький. Но именно в том, что наше искусство есть начало новой качественной сту-

пени в художественном развитии человечества, мы черпаем уверенность, что в кратчайший исторический срок из нашей среды выйдут гении и гениальные произведения, ибо гении никогда не приходят для повторения старого, исторически изжитого”<sup>4</sup>.

Так Кирпотин красиво развил тезис, законспектированный им за товарищем Сталиным после встречи последнего с партийными писателями 20 октября 1932 года в доме А.М. Горького: “Сталин подчеркнул: на основе успехов социалистического строительства нужно ждать огромного роста числа писателей. Он сказал: “Писатели пойдут, как плотва”<sup>5</sup>.

Сцена “Красный самоучка”, созданная Н.Р. Эрдманом для обозрения “Москва с точки зрения”<sup>6</sup>, которым 1 октября 1924 года открылся Театр Сатиры<sup>7</sup>, и описывающая “внезапное собрание членов поэтического кружка канцелярских служащих”, посвященное восьмидесяти восьмой годовщине смерти Пушкина от руки “белогвардейца” Дантеса, также отразила не только настоящее, но и будущее любви к Пушкину в Советской стране.

Во-первых, действительно, начиная с 1921 года, по инициативе петроградских литературно-научных организаций стали отмечать день памяти поэта 10 февраля. Свою знаменитую речь “О назначении поэта” в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина в 1921 году произнес А. Блок. Очевидно, с развитием “пролетарской литературы” эта инициатива была подхвачена и соответствующими литературными кружками.

<sup>1</sup> Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. Мейерхольд и другие. М., О.Г.И., 2000, С. 656—657.

<sup>2</sup> Пустославцев — содержатель театра в водевиле Д. Ленского “Л.Г. Синичкин”, директор и режиссер театра в версии Театра Вахтангова 1924 г. в постановке Р. Симонова, с куплетами и интермедиями Н.Р. Эрдмана.

<sup>3</sup> “Интермедии и куплеты в спектакле “Синичкин”, прожившем на сцене нашего театра десяток лет, все время менялись в зависимости от того, что происходило на сценах других театров, что волновало нас, актеров и режиссеров”, — вспоминал Р. Симонов. (Рубен Симонов. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р.Н. Симонове. М., ВТО, 1981 г. С. 216). Год, когда была написана интермедия, можно определить по ее содержанию. В цитируемой выше есть упоминание о “третьем заеме пятилетки” (первая пятилетка началась в 1928 г.), спектакле “Воскресение” по инсценировке Ф. Раскольникова, премьеры которого состоялась 30 января 1930 г., спектакль “Отелло” в МХАТе также вышел в 1930 г.

<sup>4</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., Сов. писатель, 1990. С. 375.

<sup>5</sup> Кирпотин В.Я. Ровесник железного века. Мемуарная книга. М., Захаров, 2006, С. 183.

<sup>6</sup> Авторами обозрения “Москва с точки зрения” были также Д. Гутман, В. Масс и В. Типот. Полный текст обозрения “Москва с точки зрения” не опубликован. Опубликованы фрагменты в книге “Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20—60-х годов” — М. Искусство, 1991 г., автор-составитель Уварова Е.Д. (с. 325—360), более подробный рассказ о самой постановке и содержании есть в книге Уваровой Е.Д. “Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы. 1917—1945”. М., 1983 (с. 136—143). В первом случае опубликованы (с сокращениями) тексты из архива Н.В. Типот. Во втором — по экземпляру пьесы, хранящейся в Центральной библиотеке СТД. Ни в том, ни в другом случае нет упоминания о картине “Красный самоучка”.

<sup>7</sup> Театр Сатиры открылся в доме № 10 по Большому Гнездиновскому переулку, где до 1918 г. был кабаре-театр “Летучая мышь”, а сейчас находится Учебный театр ГИТИСа.

Во-вторых, в 1924 году отмечалось 125-летие со дня рождения А.С. Пушкина. В связи с этим в “Правде” поместили большую статью “За что Ленин любил Пушкина”, а отчет о торжественном собрании, посвященном этому событию, был напечатан на третьей странице “Известий” прямо под заметкой о съезде гинекологов. Луначарский же в своей статье в журнале “Красная нива”<sup>1</sup> отмечал, что “Пушкин сейчас ослепительно воскресает” и что современные молодые поэты “слева” и “справа” стали “возвращаться назад к Пушкину”, что лозунг этот хоть и “праздничный”, все же тенденция его радует. И приводил в пример Маяковского, который в Малом театре на “дискуссии о судьбах литературы” рассказал, что даже выключил телефон, когда О. Брику ему читал “Евгения Онегина”, и Безыменского, который написал к своей новой поэме пролог с эпиграфом из Пушкина:

“Благослови мой скромный труд, о ты, эпическая муза”. “Этот пролог оказался написанным в размере и в значительной степени и в манере “Евгения Онегина”. Может быть, в нем не было столько вкуса, как у Пушкина, немножко слишком большое увлечение разными эффектными перезвонами, каламбурами и т.д., но во всяком случае было радостно слушать эти острые, звонкие, молодые стихи, вырвавшиеся из груди крупнейшего поэта среди нашей молодежи под влиянием близкого знакомства и любовного изучения

мастерства главы русской поэзии, — писал Луначарский. — А посмотрите, с каким умиленным чувством рассказывает о своих утренних разговорах с Александром Сергеевичем другой талантливый молодой писатель, пока нечто вроде главного адъютанта при Безыменском — Жаров”.

И если в своем стихотворении 1924 года “Юбилейное” Маяковский обращается к Пушкину с речью, то с Жаровым Пушкин говорит сам:

“Долго, склонившись к моей подушке,  
Когда веет кругом тишиной,  
Александр Сергеевич Пушкин  
Разговаривает со мной...”

(“Спросонья”, 1921 г.)



Конечно, дворянское происхождение несколько осложняло судьбу Пушкина даже как “пионера старой культуры лучшей части дворянства”<sup>2</sup> (по выражению Луначарского). А свое 130-летие в 1929 году поэт встретил... в суде: 7 июня “Известия” поместили заметку “Поэт и судьи. (К 130-летию со дня рождения А.С. Пушкина)”, в которой корреспондент А. Торн рассказывал о суде, проходившем накануне в каком-то молодежном литературном кружке. “На скамье подсудимых — Александр Сергеевич Пушкин, поэт, камер-юнкер и помещик”. Обвинитель — “крепкий подросток, член литературного кружка”. “Многочисленные грехи праздного и ветреного поэта” — против его же поэзии. Интересно, что корреспондент не дождался окончания судебного заседания и закончил заметку словами “суд продолжается”. Остается надеяться, что “судьи” руководствовались резолюциями XVI партконференции, цитата из которых была размещена в качестве подзаголовка к другой статье вверху этой же страницы: “Чистка должна производиться прежде всего и главным образом на основании оценки качества работы, а не только по признакам классового происхождения”.

Если уж А.С. Пушкину было так непросто, что говорить о живых писателях, особенно сатириках. В том же 1929 году Л. Авербах, генеральный секретарь РАПП, посвятил целую статью рассказу А. Платонова “Усомнившийся Макар”, герою которого “яства хочется, а партия говорит: вперед заводы построим — без железа хлеб растет слабо”. Статья называлась “О целостных масштабах и частных Макарах”<sup>3</sup> и начиналась так: “Нужна ли нам сатира? Безусловно. Нам нужна сатира, как нужна нам самокритика вообще, т.е. критика нами самих себя, критика с нашей точки зрения, критика нашего дела для нашего дела. <...> Сатира — оружие острое и опасное. Здесь особенно легко перегнуть палку, не учесть действительных пропорций, увлечься “обобщением” и, возможно даже, неожиданно перейти с рельс пролетарской самокритики на чуждые и враждебные пролетариата позиции”. Чуждые пози-

<sup>1</sup> Луначарский А.В. Еще о Пушкине. “Красная нива”, 1924, № 24, 15 июня. Все приведенные ниже цитаты по: А.В. Луначарский. Собр. соч. в 8 томах. Т. 1. М., Художественная литература, 1963. С. 38—44.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Цит. по: “Критика 1917—1932 годов”. М., АСТ, 2003. С. 153—154.

ции, очевидно, даже падежами не сходились с пролетарскими рельсами.

Для обозрения “Москва с точки зрения”<sup>1</sup> Н.Р. Эрдман написал также сцену “уплотнения”. Она называлась “Как они снимали квартиру в комнате” и описывала попытку семьи Пуприяков, приехавших обустроиться в Москве, найти жилье. “Самым удачным моментом обозрения нужно признать акт “уплотнения”, словесно отлично написанный и дающий ряд гротескных пародийных положений”, — писал П.А. Марков в своей рецензии на обозрение и отмечал, что “вокруг основного мотива об “уплотнении” вырастает ряд анекдотов и острословия, многие из них станут ходячими и будут повторяться в Москве”<sup>2</sup>.

Вот короткие фрагменты из этой сцены:

— Значит здесь нужно окурки на пол бросать?

— Почему-то обязательно или на пол, или ребенку на голову, больше у вас мест для окурка нету, а ребенка из урны вынуть, потом в нее плюнуть или окурки бросить, а затем ребенка назад поставить, этого вы не можете, что вы, из Африки появились, что ли, или вы Марсиянин какой-нибудь, что вы не знаете, как себя в приличном месте вести?”<sup>3</sup>

— Глафира Семеновна, я свою Мусю снимаю, если хотите, вы можете своего Петю повесить.

— Ради бога скажите, за что их повесили?

— За шиворот. Это у нас так называемый Детский Дом Отдыха. Детям, сударыня, необходим воздух, вот они у нас на воздухе и висят”<sup>4</sup>.

Но бдительный рецензент “Известий” Р.Д., отмечая, что “новое обозрение — определенно крупный шаг вперед по сравнению со всем, что видела Москва, и не только Москва, в этой области”, что “хорош текст обозрения, хорошо его сценическое воплощение, хороши актеры и музыка”, что “до зрителя все это доходит и попадает в цель”, не пропустил, где автор, говоря словами Авербаха, “не учел действительных пропорций” и тем самым, вольно или невольно, “сошел с рельс пролетарской самокритики”: “Промахи? Имеются, конечно. Главное место в сатире занимает борьба за жилплощадь — “квар-

тирный быт”. Эта часть показана очень густо и вызывает непрерывный хохот зрительного зала. Для другого театра это было бы достаточно, а от нынешнего театра сатиры можно требовать большего. Во-первых, самой теме об уплотнении уделено чересчур много внимания. А затем нужно было “подать” ее несколько иначе, так, чтобы у зрителя не возникало впечатления, что советская власть “пакостит нэпманам” или просто чудит, придумав жилнорму. Этот грех в обозрении есть...”<sup>5</sup>

Театр Сатиры “был организован, — как вспоминали очевидцы В. Ардов и В. Масс, — по инициативе Московского Комитета партии осенью 1924 года в противовес многочисленным “нэповским” театрам и кабаре, с целью постепенно их вытеснить”<sup>6</sup>. И конечно, не для того, чтобы в этом театре критиковались действия партии и правительства. Поэтому “требовать большего” от Театра Сатиры значило требовать, чтобы он меньше показывал то, что, судя по бурной реакции зала, волновало его больше всего, но “оскорбляло чувства” власти.

Но если в 1924 году критиковали, в 1929-м уже “резали”. Осенью года 1929 г. Н.Р. Эрдман писал родным из Ленинграда, где в Мюзик-холле шло их с В.З. Массом обозрение “Одиссея”: “Сейчас уже пьеса совершенно на себя непохожа. Цензура не оставила в ней камня на камне. В Москву ее, наверное, не повезут. Скоро сюда приезжает Мейерхольд. Я буду очень рад повидать его здесь. Я думаю, что после “Одиссеи” “Самоубийцу” никому кроме него не пропустят”<sup>7</sup>.

“Обозрение в трех актах Гомера в обработке и под редакцией В. Массы и Н. Эрдмана” начиналось вступительным словом помощника режиссера и во многом, с вариациями, предвосхищало выше процитированную речь Пустославцева, только вместо Шекспира предметом рассуждений оратора был Гомер.

*“Первые такты увертюры. Из-за занавеса снова появляется Помощник режиссера. Жестом, полным испуга и сконфуженности, он останавливает дирижера. Оркестр замолкает.*

<sup>1</sup> Обозрение состояло из трех актов. По сюжету, в Москву с желанием обосноваться в ней навсегда приезжала из провинции семья Пуприяков. Приезжала с “картинами, корзинами и картонками”, олицетворяя собой представителей старого быта. Помыкавшись в большом городе, столкнувшись с непроходимыми бюрократическими препонами при устройстве на работу, не сумев поселиться в перенаселенной квартире, не сдав экзамен по политграмоте, Пуприяки торопились на поезд, чтобы отбыть восвояси, но опаздывали. Тут к ним подходил Некто и приглашал “на вечное поселение” в музей как отживших свое типов. Черновики сцены уплотнения и фрагменты сцены “Экзамена по политграмоте” есть в РГАЛИ, в фонде Н.Р. Эрдмана (ф. 2570, оп. 1, ед. хр. 12).

<sup>2</sup> “Правда”, 4 октября 1924 г.

<sup>3</sup> РГАЛИ, ф. 2570, оп. 1, ед. хр. 12. Л 158—159.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> “Известия”, 4 октября, 1924 г.

<sup>6</sup> Уварова Е.Д. “Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917—1945)”. М., “Искусство”, 1983, с. 133.

<sup>7</sup> Николай Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., Искусство, 1990. С. 244.

**Помощник режиссера.** Товарищи, произошло досадное недоразумение. Я говорил перед вами 18 минут и ни разу не процитировал. Товарищи, Карл Маркс сказал: “Бытие определяет сознание”. Маэстро, простите, что я вас перебил, но это именно то, что делает музыку. (*Уходит.*)”<sup>1</sup>.

Как известно, “Самоубийцу” не пропустили и Мейерхольду.

“Мы “рожаем” новое общество. Нам нужно величайшее напряжение всех сил, подобранность всех мускулов, суровая целеустремленность. А к нам приходят с проповедью расслабленности! А нас хотят разжалобить! А к нам приходят с пропагандой гуманизма!” — писал, критикуя “поверхностность мировоззрения” А. Платонова, Авербах. Но эти слова, безусловно, можно было отнести и к “Самоубийце” Н.Р. Эрдмана. — “Как будто есть на свете что-либо более истинно человеческое, чем классовая ненависть пролетариата, как будто можно на деле проявлять свою любовь к “Макарам” иначе, как строительством тех новых домов, в которых будет биться сердце социалистического человека, как будто можно быть действительно человеком иначе как, чувствуя себя, человека, лишь частью того целого, которое осуществляет нашу идею”<sup>2</sup>.

Можно сказать, что эта сентенция отражала суть обсуждения пьесы “Самоубийца” на заседании Художественно-политического совета Гостеатра имени Евг. Вахтангова 17 сентября 1930 года с тем лишь отличием, что, поскольку на нем присутствовало несколько понимающих людей, не была обойдена “талантливость” пьесы<sup>3</sup>. Жаль, что именно это обсуждение второй пьесы Н.Р. Эрдмана — единственное открытое и развернутое — сохранилось в истории театра и литературы того времени. И как оно отличается от обсуждения спектакля Вс.Э. Мейерхольда по первой пьесе Н.Р. Эрдмана “Мандат”, которое проходило 11 мая 1925 года в Российской Академии Художественных Наук, где высказывались глубокие, непредвзятые и неидеологизированные суждения о драматургии Н.Р. Эрдмана! Вот фрагменты из них:

П.А. Марков: “Значительность этой постановки в том, что после многих слов о России, после слезоточивого пейзажа, после сантиментальных милиций, которые приходят арестовывать всех, даже тех, кто не совершил никакого преступления, в этот момент появляется пьеса, которая смело, мужественно и остро говорит о том, что действительно и как действительно происходит сейчас в нашей жизни. И

именно потому, что Эрдман пользуется здесь особыми приемами, приемами, которые мы не всегда найдем ни у Гоголя, ни у Сухова-Кобылина, мы имеем право говорить о некоторых новых формах комедии, которую строит Эрдман”<sup>4</sup>.

Н.Д. Волков: “Мы поэтому и говорим без всякого смущения об удаче для Эрдмана, что над его пьесой согласился работать Мейерхольд, и об удаче для Мейерхольда, что на этот раз, не обращаясь к классике, он мог найти и среди манускриптов нашего времени нужный и достойный постановочных усилий текст...”

[Когда зритель смотрит спектакль], он ощущает непреодолимое желание смеха, некоторое беспокойство и затуманенность чувств в конце третьего действия. Затем сцена гаснет, наступает минута разбега, и в этот миг растекающихся по ночной Москве толп сознание вдруг ощущает некую важность показанного ему представления. Весь блеск остроумных реплик, весь этот словесный фейерверк тухнет, и за ним возникает дальний и потому не сразу постигаемый план пьесы (и вместе с ней спектакля), план, который — подобно отмели — обнажился только тогда, когда схлынул прилив сценических воздействий.

Этот миг воскрешения в душе пьесы ни с чем не сравним, остр и мучителен. Мучителен потому, что он ведет за собой часы умственных вопрошаний, тоски, поисков, и именно в эти часы пьеса Эрдмана утверждается как пьеса умная и глубокая”<sup>5</sup>.

В.Г. Сахновский: «Эта пьеса внутренне рождает бунт, эта пьеса и постановка бунтующего человека, который, следовательно, оглядываясь вокруг себя, чувствует, что он человеком без лица не может остаться. Каждый человек, оглянувшись вокруг себя, понимает, что “никаким человеком” ему не надлежит быть, ибо он застрелен, этот “никакой человек”»<sup>6</sup>.

Г.И. Чулков: “...И, оставляя в стороне социально-политические моменты, которых касались предшествующие ораторы, оставляя в стороне и быт, [и вопрос о том], правильно ли, что это сатира на быт, я хочу поднять этот спектакль до большего значения, посмотреть просто на человека, как он представлен перед нами в этом спектакле, независимо от той среды и быта, которыми он окружен. Дело тут не в революции или контрреволюции, а дело в человеке, как это бывает всегда, где есть подлинное искусство”<sup>7</sup>.

Вс.Э. Мейерхольд: “Я считаю, что оценка эрдмановской комедии должна быть делаема

<sup>1</sup> “Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20—60-х годов”. М., Искусство. 1991. С. 279.

<sup>2</sup> Критика 1917—1932 годов. М., АСТ, 2003. С.158.

<sup>3</sup> Стенограмма этого обсуждения была опубликована в “Современной драматургии”, 1994, № 4, с.223—230. Публикация Дж. Фридмана.

<sup>4</sup> Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. Мейерхольд и другие. М., О.Г.И., 2000. С. 632.

<sup>5</sup> Там же. С. 638.

<sup>6</sup> Там же. С. 650.

<sup>7</sup> Там же. С. 653.

именно вне того эффекта, который получился на сцене. Только тогда, когда мы увидим это произведение напечатанным, только тогда мы увидим, какие ошибки сделал именно режиссер, которому еще мешали до конца раскрыть это новое явление.

<...> Произведение, которое вы видели на сцене, это Эрдман плюс Мейерхольд, а произведение в печати — это будет Эрдман.

Я думаю, что его драматургические достоинства здесь умалены и никому не нужно приходить к нему на выручку. Потому что его совершенно не приходится выручать, он сам себе сила, он сам у себя под стражей, вот он кто. Поэтому ему совершенно не нужно такой вещи говорить.

Мне кажется, что это произведение одно из самых значительных произведений, и я думаю, что за эти годы в русской драматургии произойдет переворот<sup>1</sup>.

Интересно, что Вс. Мейерхольд видел черты Л. Авербаха в эрдмановском Егорушке из “Самоубийцы”, что нашло отражение в сохранившихся стенограммах репетиций “Самоубийцы” в ГосТИМе: «Хоть к примеру вы» — тоном разоблачения. Опять в милицию тащит, это жест Авербаха из Раппа. У Егорушки “тенденция ведущего в смысле тона. Он безапелляционен и крепок. Трезвый тон. Менторский тон, он их поучает”. “Егорушка должен все время быть элементом, беспокоящим их (присутствующих)”. “Я курьер и хочу про курьеров...” — страшным тоном, какой-то Чацкий. “При социализме не будет” — как будто бы ты заведующий социализмом, ты этим распоряжаешься<sup>2</sup>. И потом, на кладбище: “Все молятся. Крестьяне. Егорушка не молится, стоит Чацкий”<sup>3</sup>.

Вот такой Егорушка — Авербах — Чацкий, с “пролетарскими рельсами” в голове вместо извилин и с сознанием собственного “недюжинного” ума, и правил литературой долгие советские годы.

В 1937 году Авербаха расстреляли, сполна дав ему прочувствовать себя “лишь частью того целого”. Но свято место пусто не бывает. Товарищ Кирпотин, добывая уже арестованного Авербаха, “дал” статью в “Правду”, припомнив ему редакторство в альманахе “Год XVI” в 1933 году, на которое Авербаха определил Горький, вступившийся за него после разгона РАППа. Кирпотин обвинил Авербаха в том, что он “передоверял литературу буржуазным интеллигентам”, “блокируясь с писателями типа Эрдмана”, что, “пресмыкаясь перед правыми и реакционными писа-

телями”, в альманахе “Год XVI” напечатал “контрреволюционный пасквиль Эрдмана”<sup>4</sup>, “всеми силами протаскивал в печать пасквильную пьесу “Самоубийца”. Кирпотин, правда, не упомянул (и слава, как говорится, богу), что превозносимый им Горький просил Сталина разрешить поставить “Самоубийцу” МХАТу, что за возможность ее постановки сражались Мейерхольд и Станиславский (Станиславский до своей смерти в 1938 году не раз возвращался к этой идее).

У товарища Кирпотина в 1937-м, “пушкинском” году вышли также две книжки: “Александр Сергеевич Пушкин” и “Наследие Пушкина и коммунизм”. Он очень гордился отзывом Ромена Роллана, который из его книжки узнал, как тяжело жилось Пушкину в царской России.

В феврале 1937 года страна несколько дней отмечала 100-летний юбилей со дня смерти А.С. Пушкина. “Пушкинские дни — радостный праздник социалистической культуры”, — писала “Литературная газета”<sup>5</sup>. “Пушкин целиком наш, советский, ибо советская власть унаследовала все, что есть лучшего в нашем народе, и сама она есть осуществление лучших чаяний народных”, — утверждала “Правда”. — “В конечном счете творчество Пушкина слилось с Октябрьской социалистической революцией, как река вливается в океан”<sup>6</sup>. “Унаследовав” Пушкина, советская власть не унаследовала созданный им литературный язык. Кстати сказать, формулировка “празднование столетнего юбилея со дня смерти великого русского поэта” действительно имела место в документе Центрального Исполнительного Комитета СССР<sup>7</sup>.

Н.Р. Эрдман в это время жил в маленькой узкой комнате в Калининне и вместе с приехавшими к нему Г. Александровым и В. Нильсеном писал сценарий “Волги-Волги”. И даже его невинную шутку по поводу этого юбилея из сценария вычеркнули: описывая Бывалову таланты горожан, Стрелка замечала, что Федька, который только что из армии вернулся, “всего Пушкина наизусть дует”<sup>8</sup>. Поэтому Федька стал “дуть” “Демона” Лермонтова, вернувшись из дома отдыха, помните: “Я то-от, говорит, которого никто не любит...” (Читавшие письма Эрдмана помнят историю, как однажды зимой в Енисейске Эрдман пришел в комнату, которую снимал, и оказалось, что подвыпившие гости хозяев разбили в ней окно. И он сидел в шубе, пода-

<sup>1</sup> Там же. С. 655, 658.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции 8 июня 1932 года. РГАЛИ, ф.963, оп. 1, ед.хр. 735. Л. 11—13.

<sup>3</sup> Стенограмма 15 июня 1932 г., РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед.хр. 735. Л. 19.

<sup>4</sup> “Правда”, 17 мая 1937 г. Статья В.Я. Кирпотина “Троцкистская агентура в литературе”.

<sup>5</sup> Имеется в виду “Заседание о смехе” Н.Р. Эрдмана и В.З. Масса.

<sup>6</sup> “Литературная газета”, 10 февраля 1937 г.

<sup>7</sup> “Правда”, 10 февраля 1937 г.

<sup>8</sup> Опубликовано в № 292 “Известий ЦИК Союза ССР и ВЦИК” от 17 декабря 1935 г.

<sup>9</sup> Салис Р. У истоков “Волги-Волги”. Киноведческие записки, № 76.

ренной Мейерхольдом, всю ночь и “согревался” чтением Лермонтова.)

“Абсурд судьбы” заключался в том, что в 1949 году, в год 150-летия со дня рождения А.С. Пушкина, Кирпотин однажды проснулся и обнаружил, что он — “космополит”<sup>1</sup>. В обвинительном докладе некоего товарища Пруцкова в частности сказано: “Кирпотин озабочен прежде всего тем, чтобы найти в Пушкине общечеловеческое внациональное, то, что роднит его с общеевропейской культурой... Кирпотин много говорит о любви Пушкина к человечеству, забывая сказать о любви Пушкина к русскому народу...”<sup>2</sup> “Он сделал недобросовестный, подлый доклад”, — откликнулся Кирпотин на выступление Пруцкова<sup>3</sup>. Как писал мудрый в свои двадцать лет (1921) поэт<sup>4</sup> Н.Р. Эрдман:

“Дети, дети!

Учитесь у ночей полярному молчанию,  
Сбирайте зорь червонный урожай.

Ведь тридцать стрел у месяца  
в колчане,

И каждая, сорвавшись с тетивы,  
Кого-нибудь смертельно поражает.

Никто не знает перечня судеб —  
Грядущих дней непроходимы дебри”<sup>5</sup>.

Освобожденному из ссылки Эрдману только в 1949 году разрешили жить в Москве, в 1951-м он смог вступить в Союз писателей, правда рекомендацию ему дал кинорежиссер С. Герасимов: “Знаю тов. Н.Р. Эрдмана по его литературной работе в кинематографии. Ряд сценариев, написанный им, и особенно последний, для картины “Смелые люди”, показывает, что т. Эрдман выступает в кинематографии как серьезный и талантливый литератор. Рекомендую его в члены Союза Советских Писателей. Член ССП С. Герасимов, чл. билет № 4751”<sup>6</sup>.

“Особенно последний”, написанный с другом и соавтором М. Вольпиным, перед этим получил Сталинскую премию. Это был сценарий первого советского приключенческого фильма, в котором не было идеологии и первые варианты которого ругали за то, что он “больше о лошадях, чем о людях”. Сценарий исправили. А Сталин, говорят, заметил: “И этим... лошадям надо дать”. И дали.

“...Какие прямо чудеса делаются в нашей стране, — писал В.Я. Кирпотин дочери в 1950

году. — В Сибири строится гидростанция, которая по мощности будет равна 80 Днепростроям. Сила социализма стала необратима, и что бы ни задумали американские капиталисты, они окажутся (и уже навсегда) слабее нас... Тебе уже 16-й год, я очень хочу тебе счастья и коммунизма. Коммунизм — это в конце концов программа счастья для всех и для каждого. Но счастлив может быть только деятель, работник”<sup>7</sup>.

Так и хочется добавить слова “оратора” из “Красного самоучки” Н.Р. Эрдмана: “И не нужно думать, товарищи, потому что не в этом дело”.

«Всегда у него бутылка коньяку была: “Без этого здесь жить нельзя. На абсолютно трезвую голову можно плохо кончить”», — вспоминала племянница Н.Р. Эрдмана И. Камышева<sup>8</sup>.

В эпизоде фильма В. Смехова “Золотой век Таганки”, посвященном постановке есенинского “Пугачева”, можно услышать голос Николая Робертовича Эрдмана. Старая магнитофонная запись воспроизводит короткий диалог между ним и Владимиром Высоцким после того, как Эрдман прочитал актерам свои интермедии к спектаклю.

“В.С. Высоцкий. Николай Робертович, а вы пьесы не пишете сейчас, нет?

Н.Р. Эрдман. М-м?..

В.С. Высоцкий. Пьесы не пишете сейчас?

Н.Р. Эрдман. А вы еще расскажете кому-нибудь, зачем я вам буду говорить. (Смех в зале.) Да нет, пишу. А вы — песни? (Смех в зале.)

В.С. Высоцкий. Пишу, конечно пишу. На магнитофон. (Смех в зале.)

Н.Р. Эрдман. Ага. А я — на века. (Смех в зале.)”.

Шел 1967 год. Обоих не печатали. Голос Высоцкого звучал в наших домах с магнитофонных лент. Голос Эрдмана — многие из нас не знали, насколько он был к нам близок — звучал в киносказках и мультфильмах, поставленных по сценариям, написанным им самим или вместе с другом и соавтором М.Д. Вольпиным. Он писал и для цирка — репризы и сценарии программ. А пьес для театра уже не было.

“Не подписана к печати пьеса Н. Эрдмана “Самобийца”, подготовленная к опубликова-

<sup>1</sup> “Борьба с космополитизмом” — политическая кампания, проводившаяся в СССР в 1948—1953 годах и направленная против части советской интеллигенции, рассматривавшейся в качестве носительницы скептических и прозападных тенденций.

<sup>2</sup> Кирпотин В.Я. Ровесник железного века. М., Захаров, 2006. С. 567.

<sup>3</sup> Там же. С. 570.

<sup>4</sup> Н.Р. Эрдман принадлежал к кругу поэтов-имажинистов. С. Есенин в интервью 1922 г., перечисляя наиболее выдающихся последователей этой школы, первым назвал Н.Р. Эрдмана (С. Есенин. ПСС в 7 томах. Т. 7, кн. 1. С. 346). Вс.Э. Мейерхольд в дискуссии о “Мандате” назвал Эрдмана “последовательным имажинистом”.

<sup>5</sup> “Пусть время бьет часы усердным старожилом...” Николай Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., Искусство, 1990. С. 167.

<sup>6</sup> РГАЛИ, ф. 2570, оп. 1, ед.хр. 111.

<sup>7</sup> Кирпотин В.Я. Ровесник железного века. С. 589.

<sup>8</sup> “Современная драматургия”, № 4, 1998. С. 253.



нию в декабрьском номере журнала “Театр” за 1966 год. В этом произведении, написанном еще в 1930 году, содержалось много злословия и обывательских высказываний об Октябрьской революции, марксизме, русской интеллигенции и советском быте периода нэпа. О неправильном идейном звучании пьесы проинформировано Министерство Культуры СССР. Публикация пьесы признана нецелесообразной<sup>1</sup>.

“...Дело обычно было так: когда я выходил из его кабинета — у него прекрасный прием был — дохожу до дверей, и внятный громкий голос министра:

— Булгаковская книга нам не нужна. “Бесы” ваши нам не нужны. И этот ваш — имея в виду Эрдмана — не нужен...” — рассказывал Юрий Любимов<sup>2</sup>.

«Он очень переживал, когда написал для “Пугачева” интермедии для царицы, а их не разрешили. Был просто черный тогда: “Это исторические факты. Как можно проводить параллели того времени с нашим?” Он был уверен, что запрет в “Пугачеве” — это продолжение большого запрета на “Мандат” и “Самоубийцу”: “Видишь, ничего не изменилось”», — вспоминала племянница Н.Р. Эрдмана Ирина Камышева<sup>3</sup>.

Юрий Петрович Любимов интермедии отстоял, “в сильно сокращенном и измененном виде” они “все же вошли в спектакль”<sup>4</sup>. Он вспоминал: “Я снял бы спектакль без его интермедий... Николай Робертович мог сказать, что “Юра, по-моему, спектакль получился, и не надо... это труд людей, актеров... Играйте без моих интермедий!”. Редкий человек так скажет... А он сразу сказал... А я, действительно, не поставил бы спектакль, если бы не Николай Робертович...”<sup>5</sup>.

“Резкую критику” Главлита вызвало на этот раз “изображение в спектакле Екатерины и ее придворных в “издательски-шутовском плане”<sup>6</sup>. Удивительная штука эта нецелесообразность!

А спектакль “Самоубийца” по пьесе Эрдмана Любимову поставить не дали. Ни в 1966-м, ни

в 1971-м, ни в 1976-м. Как и журналу “Театр” не дали ее напечатать.

“Я помню, как приходил в редакцию на Кузнецком Николай Робертович и правил пьесу, — вспоминал А. Свободин. — Ему очень хотелось увидеть ее напечатанной. Что-то уступал в ответ на требования главного редактора, но что-то и поправлял по существу, желая сделать более компактной в соответствии с требованиями современной сцены. <...> Шла работа...

Однако, по неизвестным мне причинам, главный редактор решил снять пьесу из уже сверстанного номера журнала.

Помню драматический день, когда заведующая отделом драматургии, покойная Ольга Кузьминична Степанова, должна была сообщить об этом Николаю Робертовичу. Он в этот день собирался прийти в редакцию. Помню, как она мучилась этой миссией. Некоторые сотрудники (в том числе автор этих строк) решили уйти, чтобы не присутствовать при этой сцене”<sup>7</sup>.

Очевидно, отчаявшись увидеть поставленной или хотя бы изданной свою пьесу, Н.Р. Эрдман передал ее за границу<sup>8</sup>.

Несмотря на то, что совсем недавно за издание своих “клеветнических” произведений за границей были осуждены писатели А.Д. Синявский и Ю. М. Даниэль<sup>9</sup>. Травля Пастернака за Нобелевскую премию в 1958 году тоже, думается, не была им забыта.

“Если бы не трагические события 68-го года в Чехословакии, то премьера “Самоубийцы” в Европе и в мире состоялась бы в ЧССР, — писала А. Гоцес, исследователь творчества Н.Р. Эрдмана. — Однако жизнь распорядилась иначе. Кто-то из чешских театральные деятелей передал пьесу на Запад, и в 1969 году в Швеции поставили “Самоубийцу”. Затем текст пьесы попадает в ФРГ, где театральное издательство срочно заказало перевод с русского. Первая страница экземпляра была уте-

<sup>1</sup> Справка Главлита о замечаниях к материалам, подготовленным к опубликованию в 1966 г. Цит. по: *Рассадин Ст.* “Самоубийцы”. М., Текст, 2007, С. 20.

<sup>2</sup> *Любимов Ю.* Рассказы старого трепача. М., 2001, С. 308.

<sup>3</sup> “Современная драматургия”, № 4, 1998, с. 254.

<sup>4</sup> Комментарий к интермедиям к спектаклю “Пугачев” С. Есенина. *Сидорина С.Л.* в кн.: Николай Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 477.

<sup>5</sup> Николай Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С.414. Подробнее о том, как шла борьба за интермедии Эрдмана можно прочитать в кн: *Абелюк Е., Леонсон Е.* “Таганка: личное дело одного театра”, М., Новое литературное обозрение, 2007. С. 159—162.

<sup>6</sup> “Комментарии к интермедиям...” *Сидорина С.Л.*

<sup>7</sup> “Современная драматургия”, 1987, № 2, С. 184—185.

<sup>8</sup> В 1967 году Эрдмана посетил чешский ученый, который интересовался двадцатыми годами, “единственным периодом советского культурного многообразия”, и Эрдман оказался “единственным оставшимся в живых драматургом той эпохи”. Ученый попросил у него копию пьесы “Самоубийца” и взял ее с собой в Прагу. *D. Doder.* *Shadows and whispers: Power politics inside the Kremlin from Brezhnev to Gorbachev*, N.Y. etc. : Penguin books, 1988, p. 161.

<sup>9</sup> Даниэль был осужден на пять лет лагерей по предъявленной ему статье 70 УК РСФСР “Антисоветская агитация и пропаганда”. Синявского приговорили к семи годам лишения свободы в исправительно-трудовой колонии строгого режима по той же 70 статье. Многие писатели считали процесс Даниэля и Синявского противозаконным и протестовали против их осуждения.

ряна, но переводчица Ингеборг Гамперт догадалась, что перед ней экземпляр пьесы “Самоубийца”. Но это еще не все. Автор перевода поехала в Москву, пытаясь установить контакты с Эрдманом, ведь было необходимо решить деликатный вопрос об авторских правах, согласовать текст и т.д. Сначала Гамперт обнаружила, что изменился адрес и телефон Эрдмана, а когда ей удалось найти, вероятно, правильные координаты и она позвонила, пытаясь изложить причину звонка по телефону, то ответа не дождалась — трубку быстро положили. Переводчица уехала и до сих пор не знает, с кем она тогда объяснялась. На случай, если когда-либо автор объявится, издательство в ФРГ открыло счет, но автор так и не объявился<sup>1</sup>.

28 марта 1969 года в шведском Гетеборге, состоялась мировая премьера “Самоубийцы”. Джон Фридман, автор книги об Эрдмане, приводит рассказ журналиста Душко Додера, дружившего с Н.Р. Эрдманом, об этом вечере: «Мы получили первые отклики с помощью московского бюро шведского телеграфного агентства. Мой норвежский коллега Пер Эгил Хегге их переводил. Когда он прочел один заголовок из шведской газеты, в котором говорилось, что Эрдман может оказаться самым великим драматургом двадцатого века, последний оказался на высоте положения и произнес: “После этого больше ничего читать не надо, — и совершенно без всякого выражения на лице добавил: — Давайте выпьем”».

Позже, когда все рецензии были переведены и напряжение спало, Эрдман немного пофилософствовал: “Вот я был совершенно забыт и моя жизнь, как драматурга, давно кончилась, — и, посмотрев на лежащую на столе стопку рецензий, заметил: — Это, наверное, не принесет в мою личную жизнь никаких перемен, но, думаю, моя писательская судьба уже изменилась”<sup>2</sup>.

Потом были премьеры в шведском театре в Мальме, театрах Германии и Финляндии.

«Последний разговор серьезный, тяжелый с Николаем Робертовичем был в мае 1970 года. Он позвонил по телефону: “Эй, приходи, есть разговор”. Я прилетела тут же. Трудно передать, какой он был... У него в руках была пачка рецензий на “Самоубийцу” со всего мира. Он сказал: “Ты не можешь понять, что это. Я же всю жизнь этого ждал!”<sup>3</sup> — вспоминала И. Камышева.

«...За год до смерти у Николая Робертовича

была большая радость — ему перевели рецензию известного шведского критика на “Самоубийцу”. “Критик написал то самое, — говорил Эрдман, — что я говорил актерам на репетициях! Как угадал!”<sup>4</sup>

Все рецензии — на немецком, шведском и финском языках — и их переводы лежат в специальной папке, в которую еще отец Николай Робертович начал складывать газетные вырезки с упоминаниями о младшем сыне (наверное, была такая и для старшего, Бориса — известного заслуженного театрального художника). Их положил туда уже сам Николай Робертович (отец умер в 1950 году).

Но поверх этих иностранных рецензий лежат два листочка, на которых карандашом, от руки, Н.Р. Эрдман переписал строки из неизданных тогда воспоминаний. Не упоминая имена их авторов, Антонины Пирожковой и Надежды Яковлевны Мандельштам:

«До отъезда Бабеля за границу я еще несколько раз бывала на Николо-Воробинском.

Однажды он мне сказал: Приходите завтра обедать, я познакомлю вас с остроумнейшим человеком.

На следующий день, придя к Бабелю, я застала у него гостя. Это был Николай Робертович Эрдман. Мой приход прервал их беседу, но она тотчас же возобновилась, и я с интересом услышала, что речь идет о пьесе Эрдмана, которую не хотят разрешать. Бабель вкратце рассказал мне сюжет, а затем добавил:

— Пьеса с невеселым названием “Самоубийца” буквально набита остротами на темы современной жизни: ей пророчат судьбу “Горя от ума”<sup>5</sup>.

«Недаром вершиной советской драматургии была пьеса, называвшаяся “Самоубийца”»<sup>6</sup>.

В России пьесы Н.Р. Эрдмана впервые напечатаны в 1987 году: “Мандат” — в № 10 журнала “Театр”, “Самоубийцу” — в № 2 “Современной драматургии”.

Часто говорят, что Н.Р. Эрдман в традиции Гоголя писал о “маленьком человеке”. Трудно характеризовать Надежду Яковлевну Мандельштам как “обывателя” или “маленького человека”, но именно она написала, что “Самоубийца” — “это пьеса о том, почему мы остались жить, хотя все толкало нас на самоубийство”<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> “Театральная жизнь”, 1989, № 19 (октябрь). Предисловие к интервью с М. Вольпиным А. Гоцес.

<sup>2</sup> Фридман Дж. “Николай Эрдман на сцене и в печати Америки и Англии”. “Современная драматургия”, № 5, 1989. С. 239.

<sup>3</sup> “Современная драматургия”, № 4, 1998. С. 253.

<sup>4</sup> Запись беседы с М. Д. Вольпиным М. Игнатъевой в кн.: Николай Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990, С. 456.

<sup>5</sup> РГАЛИ, ф. 2570, оп. 1, ед.хр. 133. Л. 64.

<sup>6</sup> Там же. Л. 65.

<sup>7</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М., Согласие, 1999. Глава “Самоубийца”.



## “Петр прорубил в Европу окно, Лев — двери”<sup>1</sup>

**Мария Шевцова. Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля.** Перевод с англ. Г. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны. 2014. 296 с.

Книга о театре Льва Додина известного английского театроведа Марии Шевцовой вышла в Лондоне в 2004 году. Русский перевод появился в 2014-м. За эти десять лет в России издан целый ряд книг, помогающих понять природу театра Л. Додина как “изнутри”, так и “снаружи”. Это и несколько томов, собравших записи репетиций спектаклей МДТ 1990—2000-х (а также выступления режиссера в прессе разных лет)<sup>2</sup>, и книги ближайшего соратника Л. Додина по творческому процессу Валерия Галендеева<sup>3</sup>, и монография Ольги Егошиной, посвященная тридцатилетнему пути Малого драматического театра — Театра Европы и его художественного руководителя<sup>4</sup>. Оказавшись в ряду этих изданий, книга Шевцовой, тем не менее, и сегодня не устарела. Взгляд зарубежного исследователя неизбежно помещает и сам театр, и мысль о нем в другие контексты. “С того берега” — именно так называет свое предисловие к книге ее переводчик Галина Коваленко, профессор РГИСИ, историк зарубежного театра и театральный критик, не раз рецензировавшая и спектакли Додина, и издания, посвященные ему и его театру. Из предисловия можно узнать, что книга М. Шевцовой восполняет малоизвестный русской критике и публике этап в истории Малого драматического театра второй половины 1980—2000-х, когда театр начал выезжать на длительные зарубежные гастроли; Шевцова сопровождала театр в поездках, фиксируя и анализируя репетиции, спектакли и критическую прессу страны, где проходили гастроли — в этом, как справедливо считает Г. Коваленко, главная ценность данной монографии. Но думается, и не только в этом. Книга имеет подзаголовок “Рождение спектакля”. Именно исследовательское описание и анализ самого режиссерского метода работы над

спектаклем занимают значительное место в каждой из трех частей книги и представляют несомненный интерес.

В первой части исследования автор аналитически-обзорно прослеживает путь Малого драматического театра во времени, лаконично обобщая основные тенденции развития русского театра в эпоху общественно-политических перемен второй половины 1980 — 1990-х. Здесь русскому читателю будет интересен взгляд зарубежных критиков и аналитиков (Джона Фридмана, Биргит Боймерс и др.), как диалог, так и полемика автора с некоторыми из них (например, с позицией Жоржа Баню, который считал, что для театра Восточной Европы противостояние власти в эпоху тоталитаризма было благотворным). Проанализировав предпосылки начала гастрольной деятельности МДТ, Шевцова затем выстраивает европейский театральный контекст, в котором оказались и были восприняты спектакли Додина середины 1980-х. Диалогия “Братья и сестры”, впервые показанная европейскому зрителю на Авиньонском фестивале 1985 года, помещена в ряд эпических спектаклей, почти одновременно поставленных крупнейшими европейскими режиссерами (1985-й, по словам автора, — “год грандиозных эпических полотен, высшая точка в развитии европейского театра” (с. 38): “Махабхарата” Питера Брука и “Страшная, но неоконченная история Нородома Сианука, короля Камбоджи” Арианы Мнушкин). Предысторию появления европейских спектаклей такой эстетики автор коротко прослеживает. Остаются за скобками причины столь глубокой связи в направлении поисков европейских и российского режиссера — но вряд

<sup>1</sup> Название одной из глав рецензируемой книги. (Прим. авт.)

<sup>2</sup> Додин Л. Репетиции пьесы без названия. СПб.: Балтийские сезоны, 2004; Додин Л. Путешествие без конца. Диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2009; Додин Л. Путешествие без конца. Погружение в миры. СПб.: Балтийские сезоны, 2009; Додин Л. Путешествие без конца. Погружение в миры. Чехов. СПб.: Балтийские сезоны, 2010; Додин Л. Путешествие без конца. Погружение в миры. “Три сестры”. СПб.: Балтийские сезоны, 2011.

<sup>3</sup> Галендеев В. Школа и метод Льва Додина. СПб.: “Чистый лист”, 2004; Галендеев В. Лев Додин. Метод. Школа. Творческая философия. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014.

<sup>4</sup> Егошина О. Театральная утопия Льва Додина. М.: НЛО, 2014.

ли справедливым будет упрекать в этом английскую исследовательницу и ее монографию 2004 года, ведь истоки этих связей до сих пор по-настоящему не изучены и в отечественном театроведении. Анализ же общественно-политической ситуации в книге Шевцовой возникает не случайно. Глава о первых зарубежных гастролях МДТ (1988), привлекающая широкий контекст мнений и оценок европейской критики, позволяет понять, как мешали порой идеологические шоры восприятию собственно художественных смыслов спектаклей: триумф сменялся холодным неприятием, европейский зритель был завоеван Малым драматическим театром не сразу. Однако это произошло довольно скоро, и постепенно в отзывах западной критики все большее внимание стало уделяться самому театру, его режиссерской эстетике и актерскому ансамблю, одному из лучших в Европе. Сегодня невозможно переоценить сам факт возникновения и развития диалога русского театра и европейского зрителя, до того разделенных стеной идеологического отчуждения, и не поставить налаживание такого диалога в заслугу театру — разумеется, не только Малому драматическому, но в данном случае речь о нем (и конечно, с середины 1980-х начался качественно новый этап такого диалога по сравнению с предыдущими десятилетиями, когда редкие гастроли немногих советских театров лишь ненадолго пробивали брешь в упомянутой стене). Книга Марии Шевцовой помогает эту заслугу театра по достоинству оценить. И в чем-то по-новому осмыслить трудности существования МДТ тех лет и неоднозначное отношение к длительным гастролям театра многих из нас, петербургских зрителей и критиков (данный контекст также присутствует в книге). Проблему самосохранения русского театра, выезжающего на длительные зарубежные гастроли, осознавали в тот период и сами творцы, стоит вспомнить хотя бы реплику Анатолия Васильева 1988 года, впоследствии процитированную Анатолием Смелянским: “Месяц гастролей на Западе, и русский театр погиб”<sup>1</sup>. Время показало, что Малый драматический в этих непростых условиях не только сохранил себя как художественный организм, но и обнаружил способность развиваться, брать новые художественные вершины.

Широкий контекст мнений и оценок критики как русской, так и, главным образом, зарубежной присутствует и в двух других частях книги. Во второй части речь идет об основных спектаклях Малого драматического: о “театре прозы” Додина (“Братья и сестры”, “Повелитель мух”, “Бесы”, “Чевенгур”), постмодернистской эстетике спектаклей “Gaudeamus” и “Клаустрофобия” и чеховских постановках (“Вишневый

сад” 1994 года, “Пьеса без названия”, “Чайка”). Особый интерес представляет третья часть монографии, где рассматриваются малоизвестные в России оперные постановки Додина за рубежом (“Электра” Р. Штрауса, “Леди Макбет Мценского уезда” Д. Шостаковича, “Пиковая дама” и “Мазепа” П. Чайковского). Здесь автор проводит аналогии в подходах к опере крупных режиссеров драматического театра (Питер Брук, Джордж Стреллер, Дебора Уорнер, Петер Штайн, Лука Ронкони, Андрей Шербан и др.), обоснованно помещая в этот ряд и Льва Додина с его пониманием оперы как “музыкального драматического искусства” (с. 212), и развернуто анализирует все составляющие сценического образа в его спектаклях.

Говоря о методе Додина, Шевцова следует за языком его режиссерской практики, не боясь вновь и вновь повторять наиболее принципиальные для этого языка понятия, сегодня уже многим известные: “живая жизнь”, “живая жизнь момента”, “физическое действие”, “спонтанность”, “непрерывный процесс” и др. Такая работа была безусловно необходима. Но только на ней автор монографии не останавливается. Для театроведения принципиально важно ввести словарь практиков театра в собственно научный дискурс, описывающий и осмысляющий режиссерскую методологию. В случае с театром Додина одна из первых попыток такого введения и предпринята в книге Шевцовой. Почти одновременно с ней это начал делать Валерий Галендеев (его небольшая книжка о школе Додина вышла в том же 2004 году, впоследствии она полностью вошла в книгу 2014 года), сформулировав некоторые важнейшие черты додинского метода (“неоспоримое ядро метода — единство подхода к жизни и сцене, взгляд на жизненное и театральное как сходящееся в своей сущностной основе”<sup>2</sup>). Но это был взгляд соратника и сотворца, на протяжении многих лет присутствовавшего на репетициях рядом с Додиным. Мысль Шевцовой, тоже немало времени проведенной в репетиционном зале, отличается собственно театроведческой направленностью (автор наблюдает и описывает в том числе и работу самого Галендеева, его тренинги в работе над речью актера). Шевцова видит в режиссерской философии Додина “экспериментальную феноменологическую концепцию театра как места, где материализуется накопленный опыт” (с. 90), помещая ее в контекст философских течений второй половины XX века (Сартр, Мерло-Понти). Анализ, проделанный автором книги, будит мысль заинтересованного

<sup>1</sup> Цит. по: Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 271.

<sup>2</sup> Галендеев В. Лев Додин. Метод. Школа. Творческая философия. СПб., 2014. С. 42.

читателя-театроведа, позволяя ему делать и собственные выводы (в этом одно из несомненных достоинств данной монографии). Выскажем здесь только одно соображение. Само авторское письмо, сочетающее скрупулезность, дотошность в описании рабочего процесса и одновременно концентрированность аналитической мысли, а порой почти скоропись, передает невероятно напряженный ритм существования додинского театра.

Зафиксированная исследовательницей истовость режиссерского поиска с его постоянным акцентом на связи физического — психического — духовного, на “внутренней энергии” актера и всего сценического ансамбля красноречиво свидетельствует о направленности этого поиска на выявление, извлечение из “прапамяти” театра энергийных кодов литургического метатекста,

во многом разрушенных в культуре XX столетия и остро ею взыскуемых (здесь будет уместно вспомнить мысль о. Павла Флоренского: человек есть homo liturgus, литургическая деятельность — сердцевина его бытия<sup>1</sup>. К театру это относится в полной мере, он, как мы знаем, возник из ритуала, из культовых практик и сущностно менялся с их изменением). Вопрос о природе и об истоках “внутренней энергии” в театре Додина — в понимании этого театрального феномена, как представляется, один из важнейших — на сегодня мало исследован. При всем огромном объеме написанного о спектаклях Додина театроведческое осмысление этого феномена, риску сказать, только начато. Мария Шевцова, несомненно, вносит свой вклад в это научное осмысление.

**Ирина Бойкова**

## Диалог культур

**Лийса Бюклинг. Отражение русской души в зеркалах Севера. Финско-русские литературные и театральные связи XIX—XX вв.**  
СПб. Алетейя, 2015. 453 с. Илл.

“Счастливы народ, у которого скучная история”, — почти три столетия назад изрек мудрец-просветитель Шарль-Луи Монтескье. России и Финляндии такого “скучного” счастья не выпало. Ни во времена Великого княжества Финляндского, входившего на правах автономии в состав Российской империи, ни когда Финляндия обрела самостоятельность.

Взамен досталось не менее ценное — почти два века живого взаимодействия культур, по мере сил преодолевающего опасные выражи истории.

Сопредельность территории, схожесть климата и ландшафта сделали Северо-Запад России и Финляндию заложниками еще и географии. В таких местах история, по выражению И. Бродского, “неизбежна, как дорожное происшествие”. Здесь география и творит историю, вызывая ее к жизни со всеми превратностями и коллизиями. Для Петра I любимыми сторонами света неизменно оставались Север и Запад. Его великое детище Петербург — лучшее тому подтверждение.

А в начале прошлого века, когда зачарованность Севером охватила разные сферы жизни (от названий журналов до архитектурного стиля), весь дореволюционный Петербург “дышал Финляндией”.

И ездили туда по железнодорожной ветке не только полюбоваться красотами Сайменского канала, но и “додумать то, чего нельзя было до-

думать в Петербурге” (О. Мандельштам.)

Словно вступая с поэтом в воображаемый диалог, финский исследователь Лийса Бюклинг не упускает и малой возможности, чтобы показать, сколь важным оказалось для молодой финской культуры соседское присутствие России. Петербурга — не в последнюю очередь. Могучие духовные накопления сопредельной державы финны распознали умно и пронизательно. А немалочисленная финская диаспора становилась дополнительным стимулом для активного общения. Первые гастролы финского национального театра в Петербурге на нее и ориентировались.

Рецензируемая книга — сборник статей, написанных известным историком финско-русских связей Лийсой Бюклинг в разные годы и по разным случаям. Но целостность основного посыла (взаимообогащение культур) не нарушается. Это стержень, на который нанизываются собственные суждения автора и умозаключения, опирающиеся на русские и финские документальные источники.

Финский исследователь равно приближен (не географически, разумеется) к обеим странам и профессионально, и даже лингвистически (автор свободно владеет русским языком), но, прежде всего, своей заинтересованностью в судьбах культуры, в расширении ее границ, в ее “безвизовом” взаимопроникно-

<sup>1</sup> См.: Флоренский П. *Философия культа*. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 101.

вении. Летописец и биограф своего молодого театра, Лийса Бюклинг не ограничивает им пристального наблюдения за взаимодействием двух культур. Предметом рассмотрения становятся литература, музыка, живопись, без которых театру тоже не обойтись. Скрупулезно, шаг за шагом прослеживает исследователь процесс взросления финского драматического театра, всегда открытого новому слову и в драматургии, и в театральном языке, и на глазах читателя обретающего собственную индивидуальность.

В поле зрения финской исследовательницы все этапы этого процесса, начиная с первых гастролей в Петербурге в конце позапрошлого века вплоть до середины века минувшего.

На лицевой и оборотной стороне обложки — мизансцены из “Чайки”. Разные режиссеры, разные театры, разные времена и по-разному истолкованный драматург. В маленькой Финляндии сложилась своя внушительная сценическая чеховиана — Чехов в меняющемся мире.

У чеховской традиции множество истоков: и вдумчивость передовой финской критики, распознавшей в чеховских героях “саму сущность жизни человека” (Олаф Хомен), и успешно усвоенные уроки МХТ, и творческая подвижность нескольких поколений режиссеров, поверяющих себя Чеховым.

Эйно Калима (1882—1972), получивший известность как “лучший истолкователь Чехова в Северной Европе”, начинал как ученый-русист и проходил стажировку в Московском и Петербургском университетах. Знакомство со Станиславским и его “Дядей Ваней” обратили его в режиссера-чеховеда. Не по одному разу ставил он пьесы русского драматурга. Чехов для него и руководство по человековедению, и одновременно сейсмограф, проверяющий состояние умов. Калима создает свой чеховский канон, свой образ русской души. Но, как и многие каноны, неизбежно провоцирующий переосмысление.

Преодолевать этот канон на фоне неисчислимых переизданий чеховского наследия в финских переводах взялось новое поколение режиссеров (в первую очередь Ральф Лонгбакка). Для него Чехов союзник в решении экзистенциальных проблем, и, следовательно, пути к нему можно прокладывать с помощью и Брехта, и Беккета.

Свое слово и свой взгляд на Чехова привнесли в финский театр российские режиссеры-постановщики — от Г. Товстоногова и А. Эфроса до В. Фокина и Камы Гинкаса.

И все же финский театр не стал бы полноценным партнером в европейском театральном процессе, если бы ограничил себя чеховским репертуаром.

От Гоголя и Островского до Леонида Андреева, М. Горького и Н. Евреинова — такова

была “русская” афиша не одного Эйно Калимы. Не говоря уже об освоении финским театром европейской “новой драмы” рубежа XIX и XX веков.

С “новой драмой” связано для петербургских зрителей и взыскательной критики имя великой трагической актрисы Финляндии Иды Аалберг. Ее репертуар, соразмерный ее уникальной одаренности, включал классику и современность. Она играла Шекспира и Шиллера, Чехова и Стриндберга, но близкое знакомство с норвежцем Генриком Ибсенем, соприродность его мироощущения ее собственному сделали незабываемыми ее Нору и Гедду Габлер. Ида Аалберг сыграла все ибсеновские роли на разных сценах, а землей обитованной для истинного театра сочла Россию. Это нашло отражение и в ее личной судьбе. Почти двадцать лет она была замужем за русским дворянином, юристом и театралом, постоянно выезжала на гастроли в Петербурге-Петрограде.

Почитателями ее таланта в переполненных зрительных залах сделались русские актрисы-современницы (М. Ермолова, Л. Яворская) и сам К.С. Станиславский. И это неудивительно. “Именно Ида Аалберг, вдохновленной уроками МХТ, — резюмирует исследователь, — оказался вняттен переход от привычного актерского театра прошлого к режиссерско-актерскому театру XX века”. Новая русская школа научила ее понимать спектакль как единое целое, подчиненное режиссерскому замыслу.

“А в ибсеновских образах актрисы, — говорит автор книги, — современники увидели зарождение нового финского театра, который расцвел на почве исконно национальной культуры”. Трудно было бы переоценить вклад, который внес в “исконно национальную культуру” Финляндии выпускник Царскосельского лицея младший современник Пушкина Яков Карлович Грот (1812—1893).

В стихотворении, посвященном очередной лицейской годовщине, Яков Грот напоминает об одном из лицейских заветов: “Пусть будет умственный застой нам чужд на всех путях житейских”. Лучшего эпиграфа к его собственной жизни, описанной в очерке Лийсы Бюклинг, к его многосторонней активности на финской земле не подобрать.

Тринадцать лет (1840—1853) профессорствовал он в Гельсингфорском университете. Этот “средовик между Русью и Финляндией” (выражение его старшего друга и советчика П.А. Плетнева) — уникальный пример служения ко благу двух народов. Он приехал учить финнов русскому языку и литературе, когда официальным языком оставался шведский. Молодой профессор-полиглот писал

по-шведски учебники и пособия по русскому языку, включая “Историю России”. Но живой неподдельный интерес ко всему финскому, путешествия вглубь страны, желание стать “бытописателем и хроникером” окружающей жизни вдохновили его на изучение финского языка.

Обучая других, он непрестанно учился сам, а Гельсингфорский университет стал его профессиональной школой, сыграв немаловажную роль, по словам самого Я. Грота, в его духовном развитии. Трехтомная переписка Грота с Плетневым, в которой Финляндии отведено значительное место, — итог с честью выполненного профессионального и гражданского призвания. Грот не сделался “русификатором” Финляндии. Он с большой симпатией относился к народу, среди которого жил и работал. Высокая характеристика, которую он присвоил финляндцам, даже им самим казалась чрезмерно преувеличенной.

В своих занятиях литературой Грот сосредоточился на переводах. Он переводил со шведского отрывки из финского эпоса “Калевала” и стихи финского поэта Й.Л. Рунеберга, тоже написанные по-шведски.

Заядлый петербургский театрал, Грот и в Финляндии не упускал случая посетить любые гастрольные спектакли (национального театра у финнов еще не было) и оставить подробные заметки о репертуаре и игре актеров.

Светская жизнь, которую вел молодой профессор в Хельсинки (Гельсингфорсе), свела его с весьма примечательными личностями. В солидном научном исследовании Лийсы Бюклинг этой теме, хотя и без подробностей, тоже отведено место. А между тем читателя могли бы заинтересовать некоторые повороты судьбы легендарной красавицы Авроры Шернваль-Демидовой-Карамзиной, известной своей не менее легендарной благотворительностью. Само сплетение фамилий (а подписывалась она именно так) — зримое подтверждение ее стремления соединить дружественными отношениями дорогие ей страны.

Я. Грот, так и не увидевший финского национального театра в Гельсингфорсе, мог бы встретиться с ним на берегах Невы в последней трети XX века. Уже с 1870-х годов финские актеры начали регулярно выступать на арендованных сценах Петербурга. Недостатка в зрителях не было.

Руководство театра рассчитало правильно — финны жили полноправной жизнью. Они имели свои церковные приходы, свои школы, даже

свои печатные издания. Не было своего театра. Хотя в столице Российской империи, как заметил А.С. Суворин, из пяти театров только два были русских. Остальные играли на иностранных языках. Так что ничем чрезвычайным появление финских гастролеров не стало. Организатор и вдохновитель театра высокообразованный Каарло Бергбум вкладывал в эти гастроли двойной смысл: не только воспитать финских зрителей, но и познакомить финских актеров с искусством русских исполнителей. Особенно когда в репертуаре его театра начала появляться русская драматургия.

В свое свободное время финские гастролеры превращались в зрителей Александринского театра.

Почти в эти же годы у русских актеров, исконно кочующих “из Керчи в Вологду”, на карте гастрольных странствий прочное место занимает Гельсингфорс. В центре города открывается постоянный казенный русский театр, просуществовавший ровно столетия (1868—1918). В честь Александра II, принимавшего непосредственное участие в его создании, он был назван Александровским. Не столько общий корень в названии, сколько общие творческие интересы надолго соединили судьбу театра с прославленной Александринкой. На долгие годы театр делается чем-то вроде ее второй площадки.

В памяти наших соотечественников сохранился облик самого театра. Актеру и антрепренеру А. Нильскому он запомнился как “одно из самых изящных и грациозных городских зданий”. Не выезжая в Петербург, жители города — и русские, и русскоговорящие шведы и финны — смогли в разные театральные времена познакомиться с побывавшими здесь на гастролях корифеями столичной сцены: от К. Варламова и В. Давыдова до Ю. Юрьева и П. Орленева. Из имен актеров и сыгранных ими ролей в классике и современной драматургии можно составить солидную театральную энциклопедию. Добавим, что рецензируемую книгу прекрасно иллюстрирует выразительная иконография.

И наконец, вместо заключения. На Александринском фестивале 2015 года едва ли не самым интригующим спектаклем стало современное прочтение режиссером Янни Рейникайненом драмы Горького “На дне”, поставленной в Финском национальном театре. Диалог культур продолжается.

**Ирина Цимбал**

## “Я всегда очень любил театр...”

Ролан Барт. Работы о театре.

Перевод и послесловие Марии Зерчаниновой. М.:  
ООО “Ад Маргинем Пресс”, 2014. 176 с.

Появлением этой во всех отношениях оригинальной книги мы обязаны Жану-Лу Ривьеру, в прошлом студенту Ролана Барта. В конце 70-х он предложил своему учителю, крупнейшему представителю семиотики, издать театральные рецензии, написанные в период его увлечения театром — с 1954 по 1960 годы.

Ролан Барт (1915—1980) — выпускник Сорбонны. Со студенческих лет исповедовал левые взгляды и как и многие интеллектуалы его поколения испытал влияние Сартра. Сотрудничая в молодые годы в газете “Комба”, он стремился, по его словам, “марксизировать экзистенциализм”. Этот период своей жизни он именовал “боевым периодом”. Театром начал увлекаться в университете, активно принимая участие в студенческом “Античном театре”. Его вкусы сформировались под влиянием авангарда 20-х годов — театров, входивших в знаменитый “Картель”, объединивший театры Луи Жуве, Шарля Дюллена, Гастона Бати, Жоржа Питоева. Их имена постоянно упоминаются в его рецензиях.

С 1954 года он активно поддерживает Жана Вилара, с 1951-го художественного руководителя Национального Народного театра (ТНР). Наряду с работами по семиотике он печатает рецензии в левом радикальном журнале “Театр популар” (Théâtre populaire), одним из создателей которого он был. Тогда же работает над исследованиями по семиотике (“Нулевая степень письма”, 1953), книгами “Мифологии” (1957), “О Расине” (1960). Это надо иметь в виду, поскольку спектакли анализируются ученым-семиотиком, и нет-нет да и проскальзывают термины, введенные в науку Бартом, в частности, “письмо”.

Из девяти текстов о театре Барт отобрал шестьдесят два. Книга “Статьи о театре” вышла после его кончины, в 2002 году. Барт успел отредактировать книгу и снабдить примечаниями.

Мы имеем возможность познакомиться с двадцатью шестью текстами, отобранными “Ад Маргинем Пресс”. Добавлены рецензии на спектакль Жана Вилара “Король Убю” и прежде не переведенная на русский язык рецензия “Произносить Расина”, ставшая заключительной частью монографии “О Расине”.

Перевод Марии Зерчаниновой передает оттенки элегантного письма Барта, блистательно-го стилиста. Можно только пожалеть о том, что в переводах статей о Брехте Зерчанинова ис-

пользует слово “очуждение”, хотя в отечественном театроведении традиционно применяется “остранение”, более точно передающее смысл термина Брехта. В данной статье будет традиционно употребляться “остранение”. В новом переводе “Словаря театра” (2003) Патриса Пави этот термин Брехта также обозначен как “остранение”.

Сборник открывает небольшое эссе “Я всегда любил театр...”, в котором Барт признается, что почти перестал там бывать либо потому, что разлюбил его, либо потому, что слишком его любит. Определенно, размолвка с театром случилась по второй причине.

В ряде статей он нападает на критику в целом или же берет на прицел отдельного критика, категорически утверждая, что “в театре менее чем где бы то ни было еще возможна нулевая степень взгляда <...> приходится выбирать интонацию. <...> За всякой манерой стоит идеология. <...> Либеральность тона не мешает терроризму идеи” (с. 54).

В одной из ранних статей (1954) он сокрушает влиятельного критика Жан-Жака Готье, обвинив его в терроризме и окончательно уничтожив его как профессионала следующей филиппикой: “Этот критик яростно борется за правильное вложение средств читателями “Фигаро” в сферу театрального досуга” (с. 50). Статьи Барта о театре интересно читать в сопоставлении с великолепной книгой Бориса Зингермана “Жан Вилар и другие”<sup>1</sup>, к которой мы обращаемся уже полвека. И Барт, и Зингерман в целом совпадают в постановке проблем, в оценке театральной ситуации Европы и отдельных спектаклей.

Поддерживая программу Жана Вилара, осуществляемую им в ТНР, Барт менее всего комплиментарен, зачастую обрушиваясь на Вилара и выдающихся актеров его труппы. Безоговорочно он принимает “Дон Жуана” Мольера. Вилар поставил спектакль и сыграл главную роль. Барт отмечает, что в отличие от “Дон Жуана” “Комеди Франсез” Вилар снова позволил увидеть в пьесе Мольера “один из величайших текстов, воистину делающих честь роду человеческому” (с. 27). Он обратил внимание на то, что Дон Жуан и Станарель (Даниэль Сорано) не исполняют каждый свои номера, но стали парой, отношения которых представляют притяжение-отторжение. Анализ Барта раскрывает замысел Вилара

<sup>1</sup> Зингерман Б. Жан Вилар и другие. М., 1964.



ра-режиссера, воплотившегося в Виларе-актере. Его Дон Жуан — философ, жаждущий абсолютной свободы в духе маркиза де Сада, одинокий и свободный, соединивший в себе любовника и атеиста. Барт отмечает, что прежде эпизодическое лицо Пьеро у Вилара превратился в анти-Дон Жуана. Безбожника и философа Дон Жуана режиссер сталкивает не только с ним, но и с публикой, возвратив мольеровскому шедевр истинное звучание.

Рецензия на “Торжество любви”<sup>1</sup> Мариво интересна возможностью сравнить ее с рецензией на этот спектакль Бориса Зингермана. Такую возможность предоставляет и рецензия на “Дон Жуана”. Но в этих рецензиях точки зрения критиков в целом совпадали, а в рецензии на “Торжество любви” критики расходились в анализе игры Марии Казарес. Барт отталкивается от стиля Мариво, так называемого мариводажа, с его манерностью и изысканностью, который Барт определяет как “сладострастие словесных касаний” (с. 98). Сценическое воплощение этого стиля Виларом рождало тотальный театр, в котором Мария Казарес, играющая переодетую в мужской костюм принцессу, являла “монстра хищной откровенности”, воплощая “тотального Мариво без карамели и вздохов” (с. 99). Зингерман увидел в ее героине “очарование недосказанности”<sup>2</sup>. Не будем примирять эти точки зрения, тем более что в анализе других ролей Марии Казарес Зингерман совпадает с оценкой Барта. К тому же каждый спектакль играется по-другому.

От спектаклей Вилара, которые не принимал Барт, он не оставлял камня на камне, притом что он поддерживал Вилара в его начинаниях. Он произнес смертельный приговор спектаклю “Рюи Блаз” Виктора Гюго: “Это анахронизм. Ставить эту пьесу в ТНР мне кажется делом бессмысленным” (с. 34). Так же он отнесся к спектаклю “Король Убю” Альфреда Жарри, издевательски назвав его “милым спектаклем”. “Если “Убю” не глобальный подрыв, тогда “Убю” — просто ничто” (с. 128, 129). Однако он отмечает Жоржа Вильсона в роли Убю, безжалостно добавив, что его работа не сделала спектакль весомей.

Отношение Барта к выдающемуся актеру Жану-Луи Барро и его труппе двойственно. Он высоко ценит его как актера, но напрочь не принимает его труппу и его режиссуру. Рецензируя спектакль “Сон заключенных” Кристофера

Фрая, он обвиняет Барро в скуке, в том, что он “недотеатр пытается выдать за авангард” (с. 89). Не принял Барт и его “Вишневы сад”, увидев в спектакле блестящие актерские соло, череду концертных номеров, что привело к тому, что “Чехова истошили” (с. 58). Только Петя в исполнении Барро оказался приемлемым для критика. Он хотел бы видеть Барро без его труппы и его публики.

Барт не принял “Балкон” Жана Жене в постановке Питера Брука, саркастически заметив, что получился “какой-то дурной Мопассан” вместо “полной метафизических смыслов вселенной Жене” (с. 133).

Когда совершенно заслуженно был поднят Роже Планшон с его “Тремя мушкетерами” в Театре де ла Сите близ Леона, Барт приветствовал его, четко сформулировав достоинства и недостатки спектакля. Назвав спектакль умным, Барт отметил, что Планшон, стремясь избавиться “от оков первоисточника”, лишил спектакль послания, превратив его “в нечто среднее между посиделками у костра и ежегодным Вестником Высшей нормальной школы, в котором валят все в одну кучу” (с. 125). Зингерман высоко оценил “Трех мушкетеров” Планшона, сравнив спектакль не более и не менее как с “Лесом” Мейерхольда. Он увидел у Планшона “научно обоснованную социологическую критику романа Дюма в форме монтажа веселых цирковых аттракционов — в жанре площадного балагана”<sup>3</sup>. Ниже Зингерман отмечает “провинциальный и патриархальный взгляд на мир” французского режиссера, проявившийся “в насмешке Планшона над романтическими подвигами трех мушкетеров”<sup>4</sup>.

Зингерман, отдав должное дерзкой форме спектакля, отметил интеллектуальный провинциализм Планшона, Барт посоветовал в конце рецензии не делать противопоставления между “развлекать и думать”. Мнение обоих критиков сошлось.

Особое место в книге занимает разработка Бартом жанра античной трагедии и ее современное сценическое воплощение. В аналитической статье “Силы античной трагедии” (1953) он опровергает точку зрения Ницше, изложенную им в известном труде “Рождение трагедии из духа музыки”. Барт не принимает противопоставления дионисийского и аполлонического начала. По его мнению, Ницше

<sup>1</sup> Переводчица переводит название пьесы как “Триумф любви” (Le Triomphe de l’amour). Между тем традиционно название переводится “Торжество любви”. Под этим названием спектакль игрался на гастролях ТНР в СССР в 1956-м. Под этим названием он фигурирует в книге Б. Зингермана “Жан Вилар и другие”, ссылку на которую дает переводчица. Вторая неточность — перевод названия Пьесы П. Клоделя “Извещение Марии” (L’annonce faite a Marie), сокращенное до “Извещение”. Хотя существует великолепный перевод пьесы на русский язык Ольги Седаковой.

<sup>2</sup> Зингерман Б. Жан Вилар и другие. С. 61.

<sup>3</sup> Там же. С. 80.

<sup>4</sup> Там же. С. 81.

говорит о трагедии не Эсхила, но Вагнера, то есть о “противоположности трагедии, потому что музыкальный элемент в ней торжествует над остальными знаками; вера в полное слияние различных искусств иллюзорна” (с. 23). Он акцентирует внимание на коллективное восприятие трагедии, пробуждающей у зрителей политическое чувство. Отдаленным аналогом этого зрительского единения, выражающегося в коллективных слезах, он видит в коллективном вододушевлении, которое охватывает зрителей на спортивных состязаниях, особенно на футбольных матчах, но делает при этом оговорку, что соответствие это формально. Эсхил и Софокл всегда ставят “великие моральные и политические вопросы” (с. 17). Статья носит философский характер и дает ключ к осмыслению его рецензий на спектакли по античным трагедиям. “Как играть античность” (1955) — рецензия на “Орестею” Жана-Луи Барро. Он видит дилемму, неизменно встающую перед постановщиком: “реконструировать античные спектакли или транспонировать их в наше время. Выявить сходство или различие” (с. 79). Ошибка Барро в том, что спектакль представляет смешение стилей. Барро пытался отойти от академической традиции, с одной стороны, с другой — стремясь вернуть ритуальное начало, он использовал эстетику Арто, превратив греческую трагедию в негритянский праздник. Клитемнестру играла Мари Бель, воплощая для Барта буржуазный театр с буржуазным адюльтером. Считая “Орестею” трагедией политической, в которой показано преодоление варварства, Барт на этот раз не проявил обычного сарказма, показав несоответствия спектакля с первоисточником.

“Произносить Расина” (1958) — рецензия на постановку Вилара “Федры” с Марией Казарес в заглавной роли. Барт находит постановку “беспорядочной”, “безответственной”; это “античность на котурнах, как себе представляет высокая парижская мода” (с. 165). Режиссер “навредил” актрисе. Она “играет страсть как болезнь, а не как судьбу” (там же). Между тем Барт высоко ценит трагический дар Казарес. В статье “Трагическая актриса без публики” он пишет, что она “обладает главной силой трагедии <...> несомненностью страсти” (с. 39).

Барт критикует актеров за то, что они не владеют александрийским стихом, за исключением Алена Кюни (Тезея). У него “расиновская речь становится понятной, он не поет александрийский стих...” Именно поэтому “Тезей больше не муж-рогоносец изменницы-жены <...> он трагическая функция” (с. 65). Эта рецензия завершает его исследование “О Расине” (1963), написанное уже на основе семиотики и породившее бурю в филологической среде.

5 января 1953 года в маленьком театре “Бабилон” состоялась премьера “В ожидании Годо”

Беккета в постановке Роже Блена, приведшая большую часть публики в недоумение в такой степени, что она покидала зал. В 1954 году Барт пишет рецензию “Повзрослевший Годо”, отметив, что пьеса “одолела социальный маршрут <...> вышла на широкую парижскую публику. <...> “Годо” больше не является авангардной пьесой” (с. 43). Еще не было известно словосочетание “театр абсурда”, получившее широкое распространение после того, как в 1961 году вышла монография Мартина Эсслина “Театр абсурда”. Барт, акцентируя внимание на изменчивости понятия “авангард”, в одном предложении отмечает суть новой театральной эстетики: “скребущая душу клоунада <...> усиление лиризма” (с. 45). Особенности, которые до сих пор не могут понять многие режиссеры, берущиеся за постановку этой пьесы.

С 1954 года, после гастролей в Париже “Берлинер ансамбль”, Барт — неутомимый пропагандист Брехта. Это видно уже в рецензии 1955 года на “Макбета” Вилара, постановщика и исполнителя заглавной роли, насквозь полемичной. Барт резко противопоставляет искусство перевоплощения революционному искусству острашения. Искусство Вилара он называет “промежуточным”. Вилар не воплощает Макбета, но ведет о нем дознание, которое ведет “другой Макбет”. Иными словами, происходит раздвоение Макбета. “У Брехта этот второй был бы не двойником, а самим актером” (с. 92) В ведьмах Барт видит материализацию замысла Макбета убить короля и занять его престол. Барт отмечает, что в этом спектакле наконец Макбет, а не леди Макбет протагонист, переживающий “трагедию свободы”.

Брехта Барт интерпретирует через пластический образ спектакля “Мамаша Кураж и ее дети”, запечатленный выдающимся французским фотографом Роже Пиком (1920—2001).

Второй приезд “Берлинер ансамбль” в Париж состоялся в 1957 году. В этом же году пьеса публикуется на немецком с фотографиями Пика и предисловием Барта, а в 1960 году — на французском. Предисловие к французскому изданию носит название “Комментарий”. Барт видит в Роже Пике реформатора театральной фотографии. Подробно описывая материальный мир спектакля, запечатленного Пиком, Барт пишет, что Пик вскрыл идею Брехта: “Война треплет, разрушает; холод и нищета доводят человека до последнего предела, и на фотографиях Пика все считывается из бесформенности вещей. <...> Этот подлинно брехтовский код обозначает уязвимость человеческого тела. <...> Код, за которым дальше уже нечего дешифровать” (с. 142). Отмечая визуальность, значение детали,

жеста в эпическом театре Брехта, точно переданных фотографом, он жестко критикует современных ему режиссеров за то, что они превращают “визуальные элементы в иллюстрацию, в паразитический довесок к элементам речевым” (с. 149). К сожалению, с тех пор ничего не изменилось, по крайней мере в русском театре.

Через работы Пика Барт четко формулирует смысл брехтовского остранения: этот прием “никакая не форма, а отношение формы к содержанию” (с. 152). Самое четкое определение принципиального момента эпического театра Брехта, какое только может быть! Он объясняет смысл своей чеканной формулировки на примере мамы Кураж: “не характер Кураж имеет

значение, а ситуация <...> Она грешна не по своей сути, а по своему образу действия” (с. 153).

Посвятив себя науке, Барт остается верным идеям Брехта. В 1971 году, уже давно оставив театр, он писал, что “Брехт продолжает и поныне оставаться для меня актуальным. Это был марксист, размышляющий об *эффектах знака*: редкий случай”<sup>1</sup>.

Статьи и эссе Барта на русском языке имеют не только научное, но и сугубо практическое значение для людей театра. Взгляд философа, одного из создателей семиотики, в эпоху постдраматического театра проясняет многие явления современной театральной ситуации.

**Галина Коваленко**

## *Лоция драматургического моря*

**Репертуар русской драмы. 1734—1920.**

Библиографический указатель. Том I, А—Г. М.:

Артист. Режиссер. Театр, 2015. 912 с.

Выход этой книги — только первый шаг уникального издания: Указатель выйдет в пяти томах. Сегодня его полная электронная версия существует в Российской государственной библиотеке искусств, доступна читателям и исследователям.

За ней стоит более двадцати лет труда большого авторского коллектива: составителей Александры Владимировны Акименко (РГБИ), Любови Николаевны Губич (СПТб), Ады Ароновны Колгановой, директора РГБИ, которая была душой и инициатором этого проекта, Юлии Григорьевны Слизун (РГБИ), Евгения Кирилловича Соколинского (РНБ). Библиографический редактор Г.В. Бахарева (Пушкинский Дом).

Указатель содержит сведения о пьесах из фондов трех книгохранилищ — Российской государственной библиотеки искусств (Москва), Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург), Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Это наиболее полные хранилища исследуемой литературы. Под каждой записью в Указателе стоит “сигла”<sup>2</sup> библиотеки, в которой находится то или иное произведение. Иногда одна, иногда сразу три.

Непосвященному может показаться странным издание, в котором собраны названия пьес, прозаических и прочих произведений, входивших в репертуар российских театров почти за два века существования российского театра. Однако для театроведа, литературоведа, исследователя истории театра и литерату-

ры, драматургии, а также творчества того или иного автора, чьи произведения попадали на российскую сцену, это издание поистине бесценно.

“Репертуар — душа театра” — так озаглавил свое предисловие доктор искусствоведения, профессор Александр Чепуров, отметивший своеобразный научный подвиг создателей Указателя. “Для того чтобы понять, каков был отечественный театр на первом этапе своего развития, необходимо в первую очередь обратиться к его репертуару”, — пишет он. Добавим: это высказывание относится ко всем этапам развития нашего театра. Прodelав гигантскую работу, составители собрали все варианты названий одной и той же пьесы, расшифровали псевдонимы, указали всех соавторов и издания, где можно с данной пьесой ознакомиться. Огромный том содержит прекрасный научный аппарат — указатель имен, названий, ставший результатом кропотливых, скрупулезных поисков.

В небольшой статье от составителей изложены принципы формирования Указателя. А его смысл и значение наиболее полно выразил тот же А. Чепуров: “Предпринятая сотрудниками крупнейших российских библиотек библиографическая работа по описанию репертуара российской сцены является одной из важнейших культурных акций по сохранению и систематизации необъятного театрального наследия нашей страны”.

**Валентина Федорова**

<sup>1</sup> Barthes R. Réponses. Tel Quel. 1971, № 47. P. 95.

<sup>2</sup> “Сигла” — портал межбиблиотечной информации с возможностью поиска по электронным каталогам крупнейших библиотек России и зарубежных стран.