

### В ближайших номерах журнала:

- Александр Володарский "Селфи со склерозом"
- Сергей Грязнов "Ню"
- Николай Ермохин "Спиннинг"
- Алексей Житковский "Посадить дерево"
- Олег Колосов "Неодушевленная Галина номер два"
- Настя Кузнецова "Яна — это Аня наоборот"
- Алексей Куралех "Шабашка"
- Юлия Лукшина "Нервы"

#### Зарубежная драматургия

- Эдвард Олби "Жилец"
- Дэвид Довалос "Виттенберг"
- Мэтью Харт "Лошади в грозу"

#### История. Библиография

- Евдокия Нагородская "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)

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

Современная драматургия, 2016, № 4, 1-264

4 • 2016 Современная Драматургия

16+

# Современная

# Драматургия

### В НОМЕРЕ:

Пьесы **И. АНДРЕЕВА**  
**К. КОСТЕНКО**  
**В. КРАСНОГОРОВА**  
**К. КРОПОТКИНА**  
**Е. МАВРОМАТИС**  
**А. МАРДАНИЯ**  
**А. ЮРЬЕВА**

**ХУАН МАЙОРГА**  
 "Мальчик с последней парты"

**ГЕОРГИЙ ЧУЛКОВ**  
 "Семена бури",  
 "Поединок",  
 "Кабачок невинных"

4  
 октябрь-декабрь  
 2016



# Современная



## Драматургия

### Редакция:

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

### Редакционный совет:

М. Баргман  
В. Бегунов  
И. Болотин  
И. Вишневская  
Е. Гремлина  
В. Забалуев  
Г. Колчанко  
Н. Кошда  
А. Корвин  
С. Нозикова  
И. Райкельгауз  
П. Руднев  
В. Рышолова  
В. Федорова  
М. Шмылкой

### Над номером работали:

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

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

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

Формат бумаги 70x100/16. Офсетная печать. Объем 32,52 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 осуществляется при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

### In this issue:

*Cactuses* by A. Mardan'. An elderly Russian emigrant and former doctor, who has been living in the United States for a long while, suspects her Russian incoming housewife in stealing her savings. As it turns out, she never took the money but owing to her, years ago, the main character had lost her profession and, eventually, her Motherland.

*Women on the Ad* by V. Krasnogorov. They come to the front office of some company to get a job they have no idea of. The result depends on how goes the interview, and it will be a surprise for all the five female candidates.

*Leonard's Principle* by K. Kostenko. A fairytale "for children and grownups" a la Evgeny Schwartz: royalty, courtiers, servants and, of course, a magician whose name appears in the title. The events take place in the capital of a fictional state and even on the Moon.

*Happiness. Ideal* by K. Kropotkin. A young woman, TV serials writer, leaves her husband, whom she regards a failure, for his friend, a prosperous man, yet constantly questions her decision — especially after he becomes a success.

### Contest Eurasia-2016

*Cave Lion* by I. Andreev. The characters are passengers of a third-class sleeper, that crosses Bashkiria going to the Urals. In this far from romantic atmosphere kicks off a short but wild romance between two young persons who must part soon, only to find out during an accidental meeting two years later, that their rendez vous was fateful for both of them.

*The Best* by A. Youciev. A woman sculptor, who failed to reach success, finally goes for a desperate act—she wants to sell her soul to the devil, and even finds someone who can arrange it. But, as she discovers, it is not that simple: one needs a special training which requires lots of strength, time, and money.

*Milk* by E. Mavromatis. Something strange happens to the heroine, a school psychologist: her breasts start to produce milk that possesses magic qualities—it can heal all kinds of human anomalies...

### Foreign Plays

*El chico de la última fila* by Juan Mayorga. A senior student, who is a frequent guest at his pal's home, secretly describes the family life and shows the texts to his literature teacher. The latter realizes how immoral such conduct is, yet he encourages the young spy seeing his creative potential.

### Critique. Theory

Fifteen reviews of premieres of modern and classical plays in Moscow, St. Petersburg and Magnitogorsk; talks with playwrights L. Petrushevskaya (S. Novikova), directors E. Kamenkovich (E. Gubaidullina) and A. Molochnikov (A. Chernysheva). Followed by a review of the best plays of the Eurasia-2016 Contest (E. Solovieva), artistic portrait of St. Petersburg director, L. Stukalov (E. Smirnova), article about the productions of classical tragedies today and in the near past (G. Kovalenko), notes of a young critic, A. Tarkhanova, on creative work of the Ukrainian playwright, N. Vorozhbit.

### History. Bibliography

Three forgotten plays by a prominent Russian poet, G. Chulkov, which reflect the public sentiments between the revolutions of 1905 and 1917, during World War I, and early 1920's: *The Seeds of the Storm*, *Duel* and *Small Pub for the Innocent*. Introduction and notes by M. Mikhailova.

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

# 4 Современная

октябрь — декабрь  
**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>И. Андреев</i>      | 3       | <b>Пещерный лев</b>   |
| <i>А. Юрьев</i>        | 23      | <b>Лучшая</b>   |
| <i>Е. Мавроматис</i>   | 33      | <b>Молоко</b>   |
| <i>А. Мардань</i>      | 55      | <b>Кактусы</b>  |
| <i>В. Красногоров</i>  | 73      | <b>Женщины по объявлению</b>  |
| <i>К. Костенко</i>     | 95      | <b>Принцип Леонарда</b>   |
| <i>К. Кропоткин</i>    | 122     | <b>Счастье. Идеально</b>  |
|                        |         | <i>Зарубежная драматургия</i>   |
| <i>Х. Майорга</i>      | 137     | <b>Мальчик с последней парты</b>  |
|                        |         | <i>Критика. Теория</i>  |
|                        | 160—191 | <b>В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, О. Булгаковой, В. Канафеевой, Т. Купченко, С. Лебедева, М. Михайловой и И. Сушилиной, И. Сафуанова, Т. Таяновой)</b> |
| <i>Е. Соловьева</i>    | 192     | <b>“Евразия” как зеркало народной эволюции</b>  |
| <i>Л. Петрушевская</i> | 198     | <b>“Сцена — это волшебство”</b><br>(интервью С. Новиковой)  |
| <i>Е. Каменькович</i>  | 200     | <b>“Как всякий крупный писатель ...”</b><br>(интервью Е. Губайдуллиной)   |
| <i>А. Молочников</i>   | 205     | <b>“Действо, которое мы видим...”</b><br>(интервью А. Чернышовой)   |
| <i>Е. Смирнова</i>     | 208     | <b>Режиссер, его ученики и спектакли</b>  |
| <i>Г. Коваленко</i>    | 213     | <b>“Я не увижу знаменитой Федры...”</b>   |
| <i>А. Тарханова</i>    | 217     | <b>Там чудеса, там ведьмы бродят</b>  |
|                        |         | <i>История. Библиография</i>  |
| <i>М. Михайлова</i>    | 222     | <b>“Живому сердцу нет отрады...”</b>  |
| <i>Г. Чулков</i>       | 229     | <b>Семена бури, 237 Поединок, 253 Кабачок невинных</b>  |
|                        |         | <i>Хроника. Информация</i>  |
|                        |         | <b>135, 159, 221, 261—264</b>   |

На обложке. Москва, Кремль, конец 1917 г. К публикациям на с. 222—260.  
2-я стр. обл. “Волемир” Ф. Горенштейна (“Современная драматургия”, № 4, 2004)  
в “Мастерской П. Фоменко”. Сцена из спектакля в постановке Е. Каменьковича  
(см. беседу с режиссером на с. 200).

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

## Миссия врачавателя

*Три пьесы, представляемые вниманию читателей, выбраны редакцией из призеров и финалистов международного конкурса современной драматургии “Евразия”, на который в 2016 году поступило более двухсот работ. Возрастной ценз для авторов-участников 35 лет. Это люди, становление которых пришлось на 90-е годы XX века и позже. Тем интереснее наблюдать ценностные комплексы, служащие для них ориентиром.*

В пьесе “Пещерный лев”<sup>1</sup> Иван Андреев (первая премия номинации “Для большой сцены”) погружает нас в самую гущу народной жизни — плацкартный вагон поезда, идущего через Башкирию в Екатеринбург. Напомним, что в прошлом году Андреев взял третью премию “Евразии” в той же номинации за антиутопию “Чихуахуа”, где масштабно и с размахом был воспроизведен фантастический мир, в котором государство лишило преступников защиты закона. На этот раз предметом рефлексии становится институция брака и связанные с нею мифологемы общественного сознания. Прихотливые идеологические гибриды, где ошметки глянцевого картинка масс-медиа скрещиваются с архаичной житейской философией.

Откуда берутся схемы, мешающие естественным движениям здоровой человеческой души? Почему “знак”, “картинка” выхолащивает живую реальность, подчиняя ее себе? Как не стать Человеком Маменькиным? Или Человеком Подкаблучным? Не проснуться однажды абсолютным заложником системы, где вехи становления личности можно описать количественно: смартфон, стиральная машина, мультиварка, квадрокоптер, планшетный компьютер, автомобиль, ОСАГО, сигнализация, гараж, квартира? И почему секс в туалете плацкартного вагона становится более нравственным поступком, чем брак, который зиждется не на любви и уважении, а на шантаже моральными ценностями? Пьеса Ивана Андреева помимо актуальной проблематики отличается хорошим знанием разговорного языка и умением выстраивать динамично развивающийся сюжет.

В пьесе Алексея Юрьева “Лучшая” (вторая премия номинации “Пьеса для камерной сцены”) разыгрывается хрестоматийная фабула — продажа души дьяволу. Комфортной ценой за этот товар для главной героини Александры Олейниковой, непризнанной скульпторши 29 лет, становится даже не миллион долларов, а воплощение мечты “стать лучшей”. Офис современного Мефистофеля ООО “Абаддон” устроен по принципу компании, продающей тренинги личностного роста в за-гадочном поселке Зябликово. Здесь правят бал нормальные рыночные отношения: прежде чем продать душу, ее нужно “почистить” на специальных курсах. Они и становятся для Александры кругами ада при жизни. Хотя руководство “Абаддона” трактует их как часть программы по обрете-нию смирения. В финале выясняется, что свою историю героиня рассказывает, находясь уже на “том свете”, то есть посмертно. Вопрос — что такое вообще “быть лучшей” и как этого достичь в мире, из которого устранен божественный промысел, остается открытым.

Ответить на вопрос “как вылечить этот мир” попыталась Екатерина Мавроматис в своей пьесе “Молоко” (шорт-лист “Пьесы для большой сцены”). У главной героини Зои неожиданно начинает течь из груди волшебное молоко. Каждый, кто его попробует, мгновенно излечивается от своих странностей и отклонений. Напрашивается вывод, что зло человеческой природе не имманентно, что оно некое производное от недостатка любви, символом которой Зоино молоко и выступает. При желании здесь можно усмотреть намек даже на евангельские мотивы, на “плоть Христову”. Но заложенная в густонаселенной пьесе Мавроматис большая доля иронии помогает избежать догматичности. Гротескные характеры большинства персонажей (например, двух эксгибиционистов, или школьной директрисы — любительницы Максвелла, медитаций и конфет) имеют свою логику, а комическая абсурдность ситуаций граничит порой с настоящей трагедией. Достается от автора и главной “панацее” нашего времени — Ее Величеству Психологии. Не случайно Зою чуть ли не силой устраивают на ставку психолога в школу, куда она приходит в самом начале пьесы, претендуя лишь на скромную должность повара. В финале с бутылочками волшебного молока в рюкзаке Зоя едет прочь из Москвы, исцелив всех своих близких. Ясно, что свою миссию врачавателя она продолжит.

**Елена Соловьева**

*О других пьесах “Евразии” читайте в разделе критики.*

<sup>1</sup> В конкурсе участвовала под названием “Боюсь стать Колей”. (Прим. ред.)

## Об авторе и его пьесе

*Если бы это не звучало сегодня по разным причинам оскорбительно, я бы сказал, что Александр Евгеньевич Мардань — последний настоящий советский драматург. Драматург эпохи, которая его, собственно, и сделала как художника.*

*Он видел спектакли по пьесам, не оставившим его равнодушным, воспитывался на драматургии Алексея Арбузова, Виктора Розова, Александра Володина. Благодаря их пьесам мы были живы тогда и что-то, пусть не до конца, понимали... Не до конца понимали, где мы живем и как мы живем.*

*Это очень существенный момент компромисса драматургии и собственной совести. Не хочу сказать, что Александр Евгеньевич в наше, другое несколько время идет на компромиссы с совестью, но техника у него прежняя.*

*Психология у людей иная, обстоятельства иные, но отношение к быту такое же, как было в том, нашем старом театре. И можно было бы это осудить, если бы произведения альтернативные были интереснее того, что он предлагает.*

*Можно было бы к этому отнестись критически, но новая драматургия не рождается, а старая драматургия не умирает.*

*Александр Мардань — человек глубоко принципиальный, он никогда не откажется от своего детства, своей юности, своей судьбы, своих друзей. Он очень последовательный и глубоко положительный человек.*

*Все это отражается и живет в его произведениях и пьесах. Они теплые и надежные.*

*Это театр, в котором можно спрятать душу зрителя.*

**Михаил Левитин**

*Всякий раз, читая новые вещи Марданя, будь то проза или драматургия, я убеждаюсь, что наше мироощущение удивительно совпадает, и моя душа живо откликается на болевые точки, которые ему завидным образом удается нащупать в описываемой им действительности.*

*Еще до того, как я начал читать эту пьесу, я был заинтригован ее названием. На редкость точный заголовок выбрал автор для своего произведения. Для меня тоже кактус — совершенно особое растение, странное создание природы, приобретающее символическое значение в жизни привязанных к нему людей. Ему необходимы колючки, он без них гибнет. В моем первом фильме “Сад” одинокий герой-фотограф тщательно пестовал маленький кактус на своем окне, явно чувствуя с ним неразрывную метафорическую связь. Так что само название уже подогрело нетерпение открыть новую пьесу моего друга. А прочитав ее, я в очередной раз поразился точной наблюдательности Марданя, его умению уловить и запечатлеть душевный надлом, который всегда присущ большинству его персонажей.*

*Меня также приятно удивило, как автор проникся жизнью сегодняшних эмигрантов. Я жил некоторое время в Лос-Анджелесе, снимая там кино и преподавая кинорежиссуру в университете, так что имел возможность не понаслышке узнать эмигрантскую жизнь. Свидетельствую, что Александр Мардань написал своих героинь практически с натуры: они именно такие и есть.*

*Марданю всегда особо удаются женские образы, и то, что в его новой пьесе действуют исключительно женщины, причем трех разных поколений, делает эту вещь особенно привлекательной. И наконец, еще одно важное качество его драматургии. Какие бы острые проблемы она ни ставила, как бы трагично ни развивались события, она все равно оставляет в душе ощущение света и надежды. Потому что таков этот автор. Он безусловный гуманист и искренне верит в победу добра над злом. Вслед за ним и нам хочется в это верить.*

*Предполагаю, что у “Кактусов” будет долгая и счастливая сценическая судьба, и искренне этого желаю. Здесь есть что играть хорошим актрисам любого возраста. Оставляю читателя наедине с пьесой и буду с нетерпением ждать новых произведений Александра Марданя, явно находящегося в прекрасной творческой форме.*

**Владимир Алеников**

## “Высокое искусство разрушения иллюзий”

Предложение редакции написать самому предисловие к своей пьесе было для меня неожиданным. Естественно, предисловия пишутся, чтобы пьесу рекламировать, а себя хвалить. Однако хвалить себя как-то не принято, да и писать о себе, собственно, нечего. В театры хожу крайне редко (стало скучно), в Москву — нашу театральную столицу — приезжаю раз в десять лет, знакомых в театральной среде почти не имею, на просмотрах, премьерах, юбилеях и прочих тусовках не бываю, предпочитаю частную жизнь. Люди театра думают, что я живу не в своем родном городе Петербурге, а нахожусь где-то далеко или даже уже в ином, лучшем мире; впрочем, чаще они вообще не подозревают о моем существовании. Поэтому, не вдаваясь в общие рассуждения, ограничусь статистикой и сухой информацией. Тем более давно пришло время подвести итоги.

Мною написано свыше сорока пьес (семь из них за последние три года). Большинство из них увидело сцену. На середину 2016 года насчитывалось около 350 постановок по моим пьесам в профессиональных театрах и еще больше в любительских, молодежных и студенческих коллективах. Десятки пьес опубликованы. Довольно много моих работ переведено на разные языки (около 80 переводов примерно на 25 языков) и поставлено за рубежом.

Ни одну из своих пьес я не писал на заказ. Всегда для себя. Каждая новая пьеса интересна для меня как игра в шахматы, как эксперимент. Это не просто новый сюжет, это попытка раскрыть новые возможности театра, взглянуть по-новому на привычные вещи, найти новые формы драмы. И как разнятся между собой шахматные партии, так и пьесы у меня очень разные: сатирические, лирические, трагические, веселые, документальные, детективные, абсурдные, парадоксальные или, чаще, смесь этих жанров.

При этом, однако, у них есть общие черты. Притчевость и обобщенность большинства пьес, балансирование на грани реалистичного и условного, нелюбовь к сиюминутной актуальности. Я не приемлю также модный ныне трактирный жаргон, бытовой сленг и нецензурную лексику — то, что многим кажется признаком современности. Отражение самых неприглядных сторон жизни необязательно должно сопровождаться опусканием зрителя, и без того не страдающего избытком культуры. Этическая миссия театра для меня важна. Драматургия — это литература, причем ее наиболее высокий и трудный жанр.

Теперь о комедии “Женщины по объявлению”. Это моя последняя пьеса и, вероятно, таковой и останется. Правда, каждый раз начиная очередную работу, я думаю, что она будет последней. Одну из них я даже назвал “Лебединая песня”, после чего, однако, написал еще десяток.

Комедия — мой любимый жанр. Это не стремление насмешить, это взгляд на мир. Комедии же у нас, хоть и любимы публикой, считаются второсортным жанром. Комедии не возят на фестивали, ставят их обычно не главные режиссеры и не для “Золотой маски”, а для обычной публики, которая мало кого в последнее время интересует. При этом как-то забывается, что высшие достижения русской драматургии связаны именно с этим жанром.

Среди персонажей этой комедии, как и в большинстве моих пьес, нет продажных мэров, депутатов и олигархов. Нет обличения, рассуждений о высоких материях, взволнованных монологов о честности, нравственном и гражданском долге. Нет морализаторства и проповедничества, нет мистики и зауми. Я всегда знал, что по этой причине мои пьесы считаются простенькими и неглубокими, но продолжаю писать по-своему. Я помню слова Дидро: “Мы, отчасти знающие, как трудно и почетно писать просто...” И замечательную фразу Пушкина: “Прелесть нашей простоты нам так еще непонятна...”

Бернард Шоу назвал комедию “высоким искусством разрушения иллюзий”. В последние годы я тяготею к ироничным, гротесковым пьесам. И эта пьеса не совсем традиционна. Стремительного действия в ней нет. Любви нет. Запутанных положений тоже нет. Но есть ирония, парадокс, абсурд, разрушение стереотипов. Может быть, она кому-то понравится.

**Валентин Красногоров**

## Меткий стрелок

*Константин Костенко подобен стрелку: каждая его пьеса выстреливает в цель и попадает. Не надо задаваться вопросом, что хотел сказать автор. Он выражается внятно. Но, увы, это доступно только читателям. Поскольку театры ставят его редко. Не оттого, что его пьесы несценичны или не нужны человечеству. Напротив — они талантливы и актуальны, а это пугает. И выходит, что Костенко — стрелок по мишеням в тире. Точно прицелился и попал... в какого-нибудь зайчика или утку. Но не слагает оружия, сидит безвыездно в своей Коломне и пишет, завершит пьесу — и тут же берется за новую.*

— **Костя, откуда такое упорство?**

— Давно бы бросил, но, боюсь, жизнь тогда покажется мне бессмысленной. Я буду просто есть и спать. Не каждому по силам вести животное существование. Нелегко, конечно, писать, заранее зная, что это обречено на забвение. Но я в более выигрышном положении, чем, допустим, Введенский или Хармс. Есть возможность публиковаться в Интернете. Вообще, творчество для меня всегда было чем-то сродни дальнему плаванию. На деревянном судне под парусами, а не на комфортабельном лайнере. Плынешь на собственный страх и риск, исследуя белые пятна на карте. Моря, которые ты исследуешь, неизвестны, и нет заранее заготовленных правил — как плыть и куда. Правила — для тех, кто делает круг по сто раз изъезженной акватории и присваивает себе почетное звание путешественника. Белые пятна на картах заполнены, но есть белые пятна сознания и фантазии. Так зачем кружить на месте?

— **Есть ли у тебя в литературе свои маяки, ориентиры?**

— Мне всегда казалось, что задача каждого честного художника — прежде всего отыскать собственную индивидуальность, свой взгляд на окружающий мир. Настолько загадочный и непознаваемый, что нужно быть упертым позитивистом или уверенным в себе человеком, чтобы ухватиться за какую-то одну мораль или комплекс мнений и на этом успокоиться. Природа изрядно потрудилась, сплетая цепочки наших ДНК в неповторимый узор. Следовательно, наше восприятие должно быть индивидуальным. Найти это и зафиксировать в тексте или нотах — вот задача. Кто-то обнаруживает это в себе сразу, а кому-то, как мне, приходится пробираться к этому годами. Но жизнь берет свое, начинаешь идти на компромиссы и писать так, как требуется. Вместе с этим теряешь чувствительность, и уже трудно различить — где подлинно твое.

— **Ты пишешь о людях, не желающих быть винтиками. О том, как их испытывает жизнь, марает, пытается разжевать и проглотить. Ты видишь окружающий мир суровым и безжалостным?**

— То, что происходит сейчас в мире, кажется мне отголосками масштабного кризиса. И дело, боюсь, не только в экономике или геополитике. Это кризис определенных форм мышления, которые себя исчерпывают. Так и хочется воскликнуть вслед за своим литературным тезкой: “Нужны новые формы”. Без этого нет развития.

— **Ты, как Льюис Кэррол с Зазеркалем, позволяешь персонажам проникнуть в сочиненный, но так старающийся походить на реальный мир сериала. Или разворачиваешь действие на страницах задачника по математике, выбирая в герои Велосипедиста и Пешехода, курсирующих между пунктами А и Б, и совсем невообразимый квадратный корень, как в пьесе “Исчезнувший велосипедист”. А “Принцип Леонарда” помещаешь в Королевство Заснеженных Скал. Бог знает, где оно, но понятно, что в тех же краях, где Ланцелот убивает Дракона.**

— Я думаю, здесь дело, скорее, в поиске адекватной формы. Для того чтобы показать, что мир, в котором мы находимся, многослоен. Парадоксы квантовой физики, они ведь не где-то там, в отдаленном уголке Вселенной. Они рядом, в повседневных вещах. Трудно писать о чем-то современном в понятиях, допустим, девятнадцатого века. Я не о стилистике. Она-то как раз может подходить как нельзя лучше. Я о форме восприятия, выводах, чувствах. Представим, например, внутренний мир просвещенного европейца до появления психоанализа и после. Совершенно разные вещи. Трудно игнорировать такое.

Светлана Новикова



В течение десяти лет, с 1997-го по 2007-й, в Башкирии на озере Талкас ежегодно проходил семинар драматургов, в котором в качестве руководителя принимал постоянное участие и главный в то время редактор журнала “Современная драматургия” Николай Иванович Мирошниченко.

Приезжали руководители из Москвы, критики и драматурги, активно участвовал в семинаре маститый башкирский драматург Наиль Гаитбаев, проводил мастер-класс Николай Коляда. Позже стали приглашать молодых башкирских режиссеров, которые учились в ГИТИСе в Москве, и вместе с актерами Сибайского театра они разыгрывали отрывки из пьес, представленных на семинаре. А потом его участники ездили в Сибай, где смотрели спектакли, поставленные по их пьесам в Театре имени А. Мубарякова.

В семинарах на Талкасе выросло поколение драматургов, которых охотно ставили в театрах Башкортостана, — Сарвар Сурина, Тамара Ганиева, Тансулпан Гарипова, Сулейман Латыпов, Хамит Иргалин, Ралиф Кинзябаев, Буранбай Искужин, Владимир Жеребцов. Пьесы для кукольного театра писал Ильмар Альмухаметов.

Через семь лет семинар возродился. Примечательно, что инициаторами таких встреч, учебы драматургов стали Алия Яхина, продюсер, учившаяся в ГИТИСе, и Зиннур Сулейманов, режиссер с дипломом Театрального института имени Б.В. Шукина. Оба они еще подростками бывали на семинаре на Талкасе, там выросли и принимали участие в занятиях, уже будучи студентами театральных вузов.

Первые занятия возрожденно-го семинара прошли в 2014 году на базе Молодежного театра в Уфе. Появились молодые журналисты, поэты, прозаики, театроведы. Кто-то уже был опытным литератором, как, например, Дамир Юсупов, писавший сериалы.

Состоялось три занятия.

### Уфимские встречи

Если на первом, весеннем, только обсуждали пьесы, то летом, на втором, под руководством московского режиссера Ольги Субботиной силами молодых режиссеров, актеров и студентов театральной академии ставили отрывки из пьес. Тогда уверенно зазвучали голоса драматургов Шауры Шакуровой, Ангизы Ишбулдиной, Мунира Кунафина, Анны Ерошиной, Игоря Яковлева и других.

В 2015 году прошел следующий семинар, где продолжилась практика совмещения обсуждения пьес и показа лабораторных постановок. А в апреле 2016-го в Уфе состоялся III республиканский семинар-лаборатория современной драматургии и режиссуры. Осуществить его стало возможно благодаря гранту главы Республики Башкортостан на поддержку творческих проектов в 2016 году.

Помещение для занятий предоставил уфимский Дом актера (председатель башкирского отделения СТД РФ — Ахтям Абушаханов). Из Москвы пригласили драматурга, редактора журнала “Современная драматургия” Родиона Белецкого, театральных критиков Павла Руднева и Валентину Федорову, которая была организатором еще тех, ставших историей семинаров на Талкасе, драматургов из Башкирии Флорида Булякова, Владимира Жеребцова и многих других. Руководителями семинара стали также Дина Давлетишина, заместитель директора театра “Нур”, и Айсылу Сагитова, преподаватель кафедры истории и теории искусств Института искусств — УГИИ (Уфа). Занятия шли в привычном режиме — тщательный разбор пьес, лекции, индивидуальные занятия. Особым успехом пользовался мастер-класс опытного драматурга и сценариста Родиона Белецкого, который раскрывал тайны мастерства, делился опытом.

Новым стало осуществление интереснейшего проекта, результатом которого стал показ спектакля режиссерской лаборатории Искандера Сакаева и Владимира

Жеребцова “Песнь о Трое. Здесь и сейчас” (по мотивам “Илиады” Гомера). Режиссер Сакаев и драматург Жеребцов вместе с участниками семинара А. Ишбулдиной, А. Ерошиной, З. Буракаевой, М. Мухлисовым подготовили отрывки “Илиады”, и поставили их с молодыми актерами и такими признанными и любимыми в Башкортостане мастерами, как народные артисты республики Хурматулла Утяшев и Эльвира Юнусова. Эпическая мощь, эффектные мизансцены, впечатляющие маскировки, тщательная работа со словом и пронзительная современность звучания обеспечили успех этой работы.

В семинаре 2016-го приняли участие четырнадцать авторов. Пьесы, отобранные организаторами, были разными — наивными, забавными, глубокими, умными, дерзкими, путанными, претенциозными, талантливыми. Мелодрамы, притчи, социальные драмы, поэтические легенды, исторические пьесы...

Ангиза Ишбулдина запомнилась по предыдущему семинару. Тогда ее пьеса “Уфа, любовь моя” была признана одной из лучших. Была даже договоренность о постановке ее в одном из уфимских театров. Но пока не сложилось. Пьеса состоит из нескольких новелл со сквозным сюжетом: будни, проблемы, радости жителей мегаполиса, узнаваемые характеры молодых, точные житейские наблюдения.

В этот раз она представила почти фантастическую пьесу “На кисельном берегу” о жизни в маленьком, отрезанном рекой от “большой земли” поселке, где все знают друг друга и где многие проблемы оказываются не очень важными пред лицом простых радостей. На семинаре показали лабораторный показ-читку этой пьесы, которая оставила удивительно теплое и радостное чувство.

Шаура Шакурова два года назад читала “Олюшкино счастье” — мелодраму из жизни современной деловой женщины. На нынешнем семинаре обсуждали ее новую





**Окончание. Начало на с. 135**

работу “За синими туманами осталась наша родина”, пьесу, которая сможет заинтересовать театры многих городов и регионов. Тема самая что ни на есть актуальная — история молодых людей из небольших городков, явившихся в столицу в поисках своего места и счастья. Они стараются помочь друг другу, сталкиваются с предательством, равнодушием огромного мегаполиса, скучают по дому. Персонажи не очень удачливы, но написаны автором с огромной симпатией.

Сарвар Сурина — автор опытный, участник талкаских семинаров, ее пьесы с успехом идут в театрах Башкортостана. Представленная ныне пьеса “Осторожно, сваха” Наверное придется по душе зрителю, который узнает яркие народные характеры, привычные ситуации. Здесь

Одна из особенностей наших дней: постоянно (и даже довольно часто) возникают все новые сценические группы — вполне устойчивые, с относительно постоянной командой, формирующейся вокруг конкретного человека, чаще всего режиссера. Участвуют в этих группах и совсем молодые люди, едва ли не начинающие свой творческий путь. И вполне опытные, матерые даже, и совсем возрастные, увенчанные признанием коллег и зрителей. И при этом такие группы не имеют никаких формально-статусных признаков четко очерченного коллектива. Ни юридического адреса, ни счета в банке, ни регистрации в гоструктурах. Нет даже никаких деклараций-договоренностей между собой, закрепленных на бумаге. Они не обозначают себя и неким общественным творческим объединением, ведущим постоянную и регулярную сценическую деятельность. Они вообще никак не обозначают себя. Хотя в программах и на афишах своих спектаклей иногда дают своей группе ка-

кую-то определенное название. Не имея постоянного пристанища, они репетируют и показывают каждый раз в том помещении, которое удалось временно добыть. Их пиар типичен по нынешним временам: Интернет, группы и страницы в социальных сетях, посты, фото и комментарии на форумах и страницах друг у друга, коллег и друзей. В зависимости от каждого нового проекта, выбранной пьесы, от каждой новой сценической задачи формируется творческая группа конкретной постановки. Не всегда собираются одни и те же люди. Но чаще всего из одного и того же круга художников, актеров, музыкантов и т.д. Иногда в их работу включаются сторонние коллеги, но в общем группа этих сотоварищей постоянна. Часто творческое лицо, эстетическое кредо такой команды воплощает режиссер, вокруг которого она собралась.

Один из талантливейших семинаристов — Игорь Яковлев. Его пьесы — работы зрелого мастера, обладающего своим почерком. Они уже были отмечены на нескольких конкурсах драматургии. Филолог по образованию, виртуозно владеющий словом, два года назад представил пьесу о подростках “Две истории о потери невинности и только одна о любви”. Он не боится заглядывать в самые мрачные бездны человеческой души, его интересуют пограничные ситуации. Необычной, шокирующей, но убедительной и завораживающей стала его новая пьеса “Время сбора плодов”.

Интересно работает Анна

Ерошина. На семинаре воспитанники Уфимской детской студии творческого развития К. Хабенского разыграли ее пьесу для детей “Кто живет в шкафу”. В этот раз она представила лирическую историю “Таинственный лес”.

Марат Мухлисов в пьесе “Поселок” размышляет о характере современного городского человека, пытающегося убежать от своих проблем, спрятаться в небольшом поселке. Но страхи, комплексы, обиды, нерешенные вопросы не исчезают от смены места жительства.

Показ отрывков пьес силами студентов во главе с педагогом Риммой Талгатовой Харисовой помог молодым драматургам увидеть свои просчеты и порадоваться удачным находкам. Пьесы были разные: рядом со зрелыми произведениями — почти ученические наброски. Но это нормальный процесс. Кто-то разочаруется, вернется к привычной работе. А кто-то двинется вперед, осваивая сложное ремесло драматурга.

**Валентина Федорова**

### Вместе, но сами по себе

Она же

ся” вокруг Михаила Егорова. О четырех его постановках, предъявленных зрителям за последние два сезона, я и хочу рассказать.

По воспоминаниям Н. Тэффи “Весной вернусь...” (о том, как в катастрофические дни революционного переворота писательница вынужденно бежала на юг, а потом и эмигрировала) Егоров в собственной инсценировке поставил моноспектакль на Елену Капранову. Его фон — вертикально расположенное широкое светлое полотно. По нему — графические изображения-символы событий на пути эмиграции. Табурет. Иногда актриса взбирается на него — то ли ее персонаж вглядывается в туманное будущее, то ли, как в детстве, со стульчика докладывает стихи и прозу. Самоирония в интонации рассказа постепенно насыщается горько трагифарсовыми, а к финалу и трагическими нотами. Давний сюжет звучит актуально: куда и как бежать от неурядиц бытия? На что надеяться? Лучшие ли будут на чужбине?

**Продолжение на с. 221**

# Критика. Теория

## В пьесе и на сцене

### Хроника пикирующего летчика

“Плешивый Амур” по Е. Попову в МТЮЗе

*Редкая птица взлетит с середины двора. Тем более стальная, напрочь вросшая в бурьян пополам с геранью. Это изъеденный ржой и посеченный ненастьем, весьма напоминающий фюзеляж советского “кукурузника” АН-2 щелястый металлический барак, чей передний край выступает далеко за авансцену в зал, а хвост теряется глубоко в арбере Московского ТЮЗа — декорация, созданная Сергеем Бархиным для “Плешивого Амура” Генриетты Яновской, спектакля по запрещенной еще в начале 70-х пьесе Евгения Попова.*

Именно такой самолет разбил Коля Малинин (Константин Ельчанинов), пилот малой авиации с улицы Засухина, пытаясь доказать всю силу своей любви к Лизе Кривицкой (Мария Луговая). А она всего-то опаздывала на работу. В итоге горе-герою дали год тюрьмы, выписали штраф в размере стоимости машины и... назначили день свадьбы. Накануне этого торжества занавес перед публикой и распахивает Стасик Кривицкий (Максим Виноградов), этакий резонер-комментатор происходящего, чьими учителями были “улица, философ Монтень и гробовщик Федор”. Кто этот последний, так и неизвестно, но Стасик к месту цитирует Достоевского, сцену из “Идиота”, пытаясь образумить бывшего летчика от опрометчивой женитьбы на своей сестре, которая Колю, подобно Настасье Филипповне, погубит. Очевидно же, что такого вынужденного суженого Лиза не любит. Он и сам, похоже, это понимает, но с необъяснимым упорством продолжает добиваться своего — не своего, но поставленной цели. Так же маниакально на протяжении всего действия он ремонтирует уж точно безнадежный драндулет в углу двора. И ведь при необходимости бегаем утешаться к влюбленной в него почтальонше Наде (София Сливина). А та, когда молодожены отправляются в загс, решает отравиться. Узнавший о том жених, да еще при виде невесты, вешающейся на шею соседу-кукольнику, стреляется...

Это лишь одна, пусть и магистральная, линия пьесы. Пьесы, к слову, полной как явных аллюзий, так и не менее легко считываемых реминисценций к русской классике — весь тот нехитрый набор, понятный не только со-

ветскому интеллигенту, но и в целом некогда “самой читающей нации в мире”. Понятный, кстати, и самим персонажам — все всё видят, все всё прекрасно понимают, в том числе и заложниками какого сюжета они оказываются. Но ничего поделать не могут — тут уже проступает характерная для античных трагедий покорность року. Отголоском которого у Яновской — припевочка-эхолалия, то и дело аukaющаяся или в ничего хорошего не предвещающих паузах, или затихающим отзвуком отбушевавших страстей. Шемящая мелодия — своеобразный плач по несбывшемуся. Или — несправедливо заведенному порядку вещей.

Но Евгений Попов писал комедию с прямыми отсылками к “Чайке” Чехова (и в чеховском же понимании комедии) и с экивоками на “Бесприданницу” Островского и его же “Грозу”. Но есть и менее очевидные и к тому же в пору создания пьесы малоизвестные источники, среди которых стоит выделить “Москва — Петушки” — только-только, в начале 70-х, созданную Венедиктом Ерофеевым поэму. Вряд ли уместно говорить о каком-либо влиянии, скорее — о родстве. К тому же текст Попова до сих пор не опубликован (кроме рассказа “Плешивый мальчик”, вошедшего в пьесу), потому еще и проще, нагляднее проводить параллель с широко известным сочинением Ерофеева. Ведь их роднит и общий “антураж” — всюду пьют да бойко философствуют на отвлеченные темы, и точно схваченное не стремление, а томление эпохи — подспудное желание

вырваться и осознание обреченности оттого, что бежать, по сути, некуда. Разве что, как в случае Ерофеева, на электричке. А вот безалаберные персонажи Попова на свою конечную станцию прямо-таки влетели, как тот спикировавший самолет, и наглухо застряли там в непроходящем похмелье и глубоком изумлении: “Отчего ж люди больше не летают?” А они летают, только как в анекдоте про генерала и крокодилов — “низехонько”: вот как, например, “кукольных дел писатель” Утробин Илларион Степанович (Александр Тараньжин), талант свой изводящий на халтурную пьесу “Мурлыка”.

“Сбитый летчик” — есть такое общее определение для так и неоправившихся неудачников, и оно применимо к любому персонажу “Плешивого Амура”: тут каждый пусть если еще и не сбитый, то явно в силу разных обстоятельств, даже возраста, как пенсионер-общественник Фетисов, оказавшийся на обочине жизни и даже почти что “спившийся с круга”. Это, скажем, и сам автор предрекает все тому же Стасику из-за усвоенной им философской “эклетики” — перечень действующих лиц пьесы снабжен красочными и афористически-лаконичными характеристиками, к тому же не менее блестяще реализованными на сцене всеми без исключения актерами.

В спектакле Яновской, сделанном в лучших традициях русского психологического театра (а вернее сказать, это и есть на данный момент, пожалуй, лучшее в этом театре), сложился не просто ансамбль, а хор солистов, где свои бенефисные выходы есть даже у, казалось бы, безнадежно “вторых номеров”. Так, возможность высказать все, что они думают о любви, получают подружки невесты, “которые тоже хотят замуж” (Анна Ежова и Анна Колобаева). Здесь, к слову, стоит отметить парность персонажей

(и не случайно многие зрители сравнивают стальную декорацию с остовом Ноевого ковчега): вот выступает в неразрывной связке пара эксцентриков — ловкач-махинатор из шашлычной Свицерский (Сергей Погосян) и на побегушках у него якобы юридивый Аникуша, оборачивающийся к финалу следователем Аникеевым (Алексей Алексеев). Вот пара неунывающих трагиков — упомянутый пенсионер Фетисов (Игорь Ясулович), устроивший судилище над сбежавшим из семьи, что до поры неизвестно, и собравшимся эмигрировать за рубеж Шенопиным (Антон Коршунов). Есть также безнадежные комики — Сергей Александрович Епрев (Александр Вдовин), гордящийся, за неимением иных достижений в жизни, именем-отчеством, как у поэта Есенина, и тетя Липа Кривицкая (Марина Зубанова), мама Стасика и Лизы, жена веселого поляка, сгинувшего невесть где сразу после рождения дочери. И еще ряд веселых и не очень персонажей, включая большую, потому и ни разу не появляющуюся на сцене мать Коли Малинина, которую озвучивает сама Генриетта Яновская.

Все это люди, отрезанные от остальной жизни не железным, сообразно тому времени, занавесом, а всего-то вот этим жестяным баракком — их собственным миром, со своим порядками и своими законами. Встряхнуть его может лишь действительно кровавая драма. Да и то — надолго ли? Ведь быстро все быльем порастет, а сами обитатели, “воинствующие, как сорняки”, продолжат жить как прежде. Тягу, даже талант к такому укладу, как говорится, не пропьешь, и это, оглядываясь на день сегодняшний, весьма печально. Может, потому и не видится в этом спектакле ностальгии ни по 70-м, ни вообще по советским временам, а, напротив, лишь какое-то смутное чувство сползания в безвременье...

## Раунды супружеской битвы

*“Кира Георгиевна” В. Некрасова  
в “Студии театрального искусства”*

*И давний выход этой повести Виктора Некрасова в свет, и сегодняшний выбор ее Сергеем Женовачем для постановки вызвали сплошь, мягко говоря, недоумение. Хотя между этими событиями разница ровно в 55 лет, интересно проследить, как этот далеко не самый, казалось бы, выдающийся и уж тем более популярный текст тихо, но бескомпромиссно занимает отведенное ему место как в литературе, так и на сцене.*

Небольшая повесть автора знаменитых “В окопах Сталинграда” — о вполне успешном, точнее, состоявшемся скульпторе Кире Георгиевне. По крайней мере, в выставках она участвует и парковую статую “Юность” ей заказывают. Чего, казалось, ей никогда и не добиться: всегда была “беспечная, жившая как бы на поверхности жизни, весело скользившая по ней”. Так, мечтая стать киноактрисой, увлеклась и пошла учиться живописи, но взяли только на скульптуру. Затем поспешно вышла замуж за начинающего поэта, но Вадима арестовали в 1937-м. Он позже написал ей в письме, что отпускает, снимает бремя супружеского долга. И вот история, с которой начинается повесть, разворачивается уже два десятилетия спустя. Этот “временной лаг” у Некрасова вообще определяющий: такова разница в возрасте у Киры и ее нынешнего мужа (в эвакуации сошлась с престарелым, но заслуженным художником, который научил-таки ее усердно работать, сделал профессионалом), и между нею и 22-летним любовником — натурщиком и электриком по основной специальности Юрочкой. А вот двадцать лет спустя возвращается из лагерей муж первый, и он ее ровесник: обоим дважды по двадцать — возраст акме, считавшийся у эллинов высшей точкой развития человеческой личности. Среди этих “трех мушкетеров”... да нет, конечно, мужчин и пытается определить свое место в жизни — и на пике своей жизни — Кира Георгиевна.

Тут профессия героини как раз позволяет автору контрапунктом проводить через все произведение основную идею: человек — не раз и навсегда застывший, как в чьей-то памяти, объект, а субъект, вечно меняющийся в различных обстоятельствах (ну и изменяющийся, так уж “срифмовалось”). И созвучную ей тему бренности и преходящести всего: что мы оставляем после себя? Высеченных или вылепленных истуканов, первые юношеские стихи? Может, детей — недаром Вадим бросает поэзию, а в конце решается посвятить себя сыну. Бездетная Кира (возможный паcынок погиб на фронте) все лепит-лелеет свою “Юность” — двусмысленный образ еще и потому, что она не может ни отделаться от своей молодости, точнее, мужа-из-молодости, ни отказаться от подвернувшейся чужой и чуждой все-таки ей судьбы юности-модели, ни вырваться из положения замужней девочки, которой собственный супруг в отцы го-

дится. Но в итоге выбор определяет уже сама жизнь: скульптура не выходит, натурщик больше не звонит, прежний муж возвращается к гражданской жене и ребенку, а она при нынешнем, получившем инфаркт, становится сиделкой.

Все эти линии — и текст, и подтекст Женовач обозначает довольно четко, но ненавязчиво. Даже творения Киры (ее играет Мария Шашлова), к примеру, зрители не показывают — угадывающиеся под слоем полиэтилена скульптуры так и стоят нераспакованными на протяжении спектакля по углам Малого зала СТИ. На первом плане здесь все же человеческие отношения, поэтому еще одна линия, в печатном тексте не столь очевидная, начинает здесь проступать ярче, экспрессивнее — противостояние, даже, скорее, подспудное, чтобы там ни говорилось меж ними о невызове на дуэль, соперничество мужчин. Натурщик Юрочка (Андрей Назимов) занимается боксом, первый муж Вадим (Дмитрий Липинский) — когда-то занимался, ну а Николай Иванович (Сергей Качанов) если когда и пробовал, то уже отбуксировал свое. Но все они на сцене как на ринге, и рингом здесь — установленная в центре зала постель Киры Георгиевны. И каждому отведен свой угол как среди зрителей — немногочисленная публика сидит по периметру кровати, так и в игровом пространстве — по периметру уже Малого зала созданы уголки мастерской, рабочего кабинета и кухни художника с куцей новогодней елкой (сценография Александра Боровского). И у каждого здесь свой раунд-выход — и в личное, рабочее ли, домашнее пространство, и к ложу. Так, Юрочка на нем в начале действия просыпается (Женовач в своей инсценировке значительно купирует текст и форсирует события), Вадим на него вскакивает, читая стихи, а Николай Иванович уже робко присаживается.

К слову, подобное решение — кровать в центре небольшого зала, из которой вначале чуть ли не выпрыгивают на сидящую вокруг публику актеры, — было и в спектакле по Бергману “Сцены из супружеской жизни” голландца Иво ван Хове, показанном, в частности, три года назад в Москве на фестивале NET. Но видел ли его Женовач, совсем неважно, тут, раз вспомни-

лось, скорее возникает параллель с самим сюжетом, благо у постановки “Студии театрального искусства” есть подзаголовок “Откровенные разговоры”. Но в отличие от камерной бергмановской истории, “Кира Георгиевна” напрямую завязана на истории большой. Вот тут бы все это и назвать “Битва жизни”, но спектакль с таким названием, по Диккенсу, уже есть в репертуаре СТИ. Эта этапная работа, в которой Сергей Женовач зафиксировал новый опыт актерского существования на сцене, распределив текст между персонажами и исполнителями. Подобного рода эксперимент предпринят им и в “Кире Георгиевне”.

Вот здесь, например, Мария Шашлова то и дело “думает вслух” — режиссер вложил в уста персонажа слова автора, причем осуждающие слова. Такие же мысли о себе и своей жизни высказывают и другие. И это создает довольно странный и неожиданный эффект — иронический зазор между актером и его ролью. Притом, что все роли играют с максимальным психологическим правдоподобием и полной отдачей — на такой короткой дистанции со зрителем фальшивить опасно.

Некрасов, повторюсь, довольно жестко припечатывает свою героиню, но Женовач на себя роль судьи не берет. Зрителю же, коль появится у него такое желание, сама мысль об этом закрадется, он предлагает посмотреть на ситуацию с крайне неудобной позиции — вывернув шею: в центре на кровати разыгрываются лишь сцены с Кирой, все прочие муж-

ские разговоры ведутся за спиной у публики. И так, почувствовав себя в буквально некомфортной роли соглядатая, еще подумаешь, стоит ли праздное любопытство вмешательства в чужую жизнь и тем более — ее оценки? Это ли напоминание о христианском “не судите” или простое житейское сочувствие...

Но режиссер мудрее и все так же мягко, в присущей ему манере, акцентирует внимание в постановке еще на трех, пожалуй, ключевых высказываниях “Кире Георгиевне”: это о неозлоблении несправедливо осужденного и просидевшего свою молодость Вадима, чему так искренне удивляется Юрочка, о деликатности в понимании Николая Ивановича в отношении поведения уже самого Юрочки, о связи которого с его женой он все же речи не ведет и тому не дает, и о поступках, за которые никогда не придется покраснеть — не вопрос даже, а, скорее, впроброс сделанное замечание мамы Кириной одноклассницы, в гостях у которых та случайно оказалась. И если первые два и отыграны, и обыграны в спектакле, что называется, по полной и до известного конца — лазейка, чтобы солгать или просто промолчать предоставлена каждому, то третий, когда нужно быть честным в первую очередь с самим собой, остается... “Открытым” — не самое подходящее слово для финальной мизансцены, в которой героиня, одна оставшаяся в кровати, с головой заворачивается в простыню. От стыда ли, когда ее красных оттенков халат скрывается под белой материей?

## Тело как ули(т)ка

### *“Анданте” Л. Петрушевской в Центре им. Вс. Мейерхольда*

*Не все стимуляторы, как в телерекламе, окрыляют — иные просто выходят боком. Натурально: нарывами, наростами и прочими новообразованиями. Вроде человек стремился к лучшему, хотел стать красивее, а в ответ какой-то грибок на плече вырос. Или горб за плечами. Такие персонажи — то ли недовольные насекомые, как из рассказа Кафки, то ли застывшие на полпути из плоти Чужие, как в фильме Ридли Скотта, — населяют спектакль Федора Павлова-Андреевича “Анданте” по пьесе Людмилы Петрушевской.*

И аллюзии такого рода — лишь малая часть возможных интерпретаций, которые рождаются по ходу спектакля. Все, впрочем, на вкус и по желанию зрителя — режиссер максимально отстраняется от любых подсказок, минималистически обставляя свой

спектакль: “Я учусь визуальной тишине”, — говорит Павлов-Андреевич. В этом отношении “Анданте” — чистый лист крафтовой бумаги, которая выполняет, или, точнее, заи подменяет собой здесь всю сценографию разом. Ее раскатанные чуть ли не с колос-

ников и до условной рампы рулоны — это и декорации, и подмостки. В тон материалу и костюмы героев (художник Катя Бочавар). Или наоборот: если принять за главный цвет телесный, то мир вокруг — торжество плоти и плотского. Если же считать основным фоном песочный (персонажи путешествуют по жарким странам), тогда уже герои сливаются с пейзажем. Песочные человечки из сказок Гофмана и Андерсена, но не сыплющие песок в глаза детворе для скорого засыпания (кстати, существует и снотворный препарат “Анданте”), а пускающие уже пыль в основном себе и своему вполне уже созревшему окружению. В общем, те еще, выходит, “пузыри земли”.

Сама же пьеса — о бытовой сваре между квартиранткой и внезапно нагрянувшими хозяевами, людьми, работающими где-то за рубежом, на условных Козьих островах. Хотя и начинается все вроде мирно: вернувшаяся из загранкомандировки многоопытная Юля (Юлия Шимолина) делится впечатлениями с юной Ау (Женя Борзых): “Вообще там скучно, тоска, тоска, тоска по родине. Все в черных красках. Тогда идешь в Андстрем, берешь креслице в два мальро, чтобы только никто рядом не подсел, не хватанул”. Подсевшие же, выясняется, предлагают бескайты — не наркотики, а фармацевтические таблетки, дающие людям красоту, причем “не сразу, а неожиданно”. “Бес-кайт-ты. Бескайты бывают кви, это метвицы, пулы. А бывают цветковые, это габрио и другие там”, — поучает Юля. Препараты, судя по всему, небезвредные: на левом бедре у нее какие-то непонятные вздутия, будто охватил ногу грибок-паразит. “Коготок увяз...” — возможно, намекают нам создатели спектакля. Ведь у ее появляющейся вскоре подруги Бульди (Дина Мирбоязова) эта зараза словно накипь охватила уже горло и вот-вот, похоже, покроет голову. “Она постоянная бескайтщица, — поясняет Юля. — Скоро состарится”. Потом приходит Май (Борис Пертцель), похожий на улитку: странные пузыри усеяли ему всю спину и поселились в паху — он содержит одновременно обеих подруг, одну как законный муж, вторую как муж гражданский, причем им самим уже неясно, у кого из них на него прав больше. И это трио — люди крайне чистоплотные, выговаривающие квартирантке за разведенную в квартире грязь, и это еще одна из причин, по которой ее выставляют на

ночь глядя вон.

Хотя соблюдая чистоту внешнюю, сами, судя по всему, не слишком блюдут чистоту нравственную — это их, опять предположим, уродливое нутро прорастает наружу. За эти “изъяны” и хватается, фигурально выражаясь, бедная Ау: ловко вывернув ситуацию наизнанку, уже сама принимается шантажировать эту шведскую семью, к финалу требуя себе определенных и весьма немалых материальных благ.

Собственно, материальное и телесное — на первом плане в “Анданте”. Именно самодостаточная телесность выставлена в спектакле напоказ: Павлов-Андреевич представляет не просто тело во всей своей интенсивности, но и те последствия, которые заикленность на ней влечет. Грубо говоря, не рифмуется, но скрещивает консьюмеризм с костюмерством, наглядным выражением чего становятся те самые наросты. Вообще костюмы в “Анданте”, выполняющие еще и роль реквизита и декораций — тема довольно обширная и все же отдельная. Ведь если всем этим тут увлечься, то можно напрочь увязнуть, как в не имеющей конца “Книге песка” из рассказа Борхеса. Вряд ли сам Павлов-Андреевич к таким раскладкам своего спектакля вообще стремился: “Кто кому бабушка, мама, любовница, мне это неважно, мне очень важен ритм”, — как заметил он в одном из интервью по поводу своей предыдущей, трехлетней давности работы “Танго-квадрат”, также по тексту своей матери и тоже в Центре Мейерхольда. Но тогда он только придумал, нащупал свой “драмтанец” — спорную, признается сам режиссер, территорию, где “драматический театр может разговаривать через конечности артистов”, а уже здесь, в “Анданте”, пустил его “без остановки”.

“Драмтанец без остановки” — подзаголовок спектакля, в котором свои реплики актеры выдают ровно и четко на бегу или на ходу, выделявая при этом еще и незамысловатые па. Virtuозности современного танца здесь нет, есть строгая партитура простых движений (хореография Павлова-Андреевича, хореограф-консультант Дина Хусейн). Здесь создается впечатление безупречной работы марионеток, затем только озвученных реальными людьми. И рождается ощущение того, как здесь

“ноги стучат свой текст” — эффект, которого и добивался сам режиссер. А ведь в этой пьесе Петрушевской обращает на себя внимание не сюжет в первую очередь, а язык: текст полон замысловатых и остроумно обыгранных неологизмов (“метвицы”, “пулы” etc.), здесь слово цепляется за слово, а плотность словесного ряда такова, что роднит пьесу с поэтическим произведением. И эту поэзию так же вытанцовывают в “Анданте”, где “музыка слов” и “музыка тела” не метафоры, а один из действенных режиссерских приемов: в спектакле нет ни музыкального, ни иного заранее записанного звукового сопровождения, а весь саунд создается за счет аранжировки звукоподражательных фраз и ритмов тела — от привычного, идущего основной темой, топота босых ног до разной интенсивности хлопков, шлепков и почесываний, и все это в итоге складывается в композиции в фанк-или хип-хоп-стиле.

Все эти словесные “узоры на канве движений” и сценический ритм в целом исследовал еще Мейерхольд, но не в случае Павлова-Андреевича говорить о какой-либо театральной преемственности. Ту же “Анданте” на сцене он видел в детстве и в знаменитой постановке “Квартира Коломбины” Романа Виктюка с Лией Ахеджаковой в главной роли (“Современник”, 1985). Но свой спектакль, он стоит напомнить, он делает с чистым лис-

том и с чистого листа. Хотя не столь уж и в отрыве от общего процесса: драмтанец уже прочно прописывают по ведомству постдраматического театра со всеми присущими тому признаками и свойствами. Впрочем, “хоть горшком назови” — свои постановки Павлов-Андреевич вообще выпускает под маркой проекта featg, в самом названии которого — микс английских слов “театр”, “мастерство” и “ловкость”.

И ловкость его в том, что если все тот же постдраматический театр в своем развитии, как указал еще Леман, шел дальше и дальше от интеллигентной структуры к выражению крайней телесности, а после к ней же через телесность возвращался, то Павлов-Андреевич делает все это сразу и крайне радикально, разворачиваясь не просто к смыслу, выраженному в слове, а прихватывая еще заумь и прочее, памятное еще по историческому авангарду слово- и звукотворчество. Но самое, пожалуй, интересное в этих опытах то, что запущенные им в работу тексты, написанные и в прошлую эпоху, и о прошлой эпохе, вновь начинают опережать время: так, если сегодня написанная в 75-м пьеса “Анданте” видится как явная пародия на преобладающий в обществе молодежный тренд и культ молодости вообще, то завтра, вполне вероятно, она обернется уже антиутопией. А ведь драмтанец-то — без остановки...

Автор рецензий — Сергей Лебедев

## Игры за границами разума

### *“Полковник-птица” Х. Бойчева<sup>1</sup> в Электротеатре “Станиславский”*

*Пьеса болгарского драматурга Христо Бойчева, события которой происходят на фоне югославских военных конфликтов, сегодня в первую очередь откликается своей политической злободневностью. Однако спектакль режиссера Романа Дробота позволяет взглянуть на нее еще и в другом ракурсе.*

В каком-то смысле сценическая интерпретация пьесы оказывается более насыщенной и сложносочиненной по действию в сравнении с первоисточником. С другой стороны, смещая акценты с антимилитаристской направленности пьесы, режиссер предлагает взгляд более обобщенный, выявляя внутреннюю простоту и ясность смы-

слов.

Конечно, по отношению к драматургии Христо Бойчева еще, наверное, рано говорить о какой-то сложившейся сценической традиции, каковой обычно обременены пьесы классического репертуара. Тем не менее, в случае с пьесой “Полковник-птица” режиссер, по-видимому, почувствовал не-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 3, 2000 г.

обходимость своего рода очищения от поверхностных наслоений. Прежде всего, в спектакле Романа Дробота свою изначальную суть обнажает само пространство клиники, словно извлекая на свет подлинное духовное содержание. Художник-постановщик Полина Фадеева воспроизводит не буквально, но отдельными знаками атмосферу бывшего монастыря. Массивные плиты со старинными фресками, изображающими библейские сцены, хаотично рассредоточены в сценическом пространстве. Рассмотреть их удается не сразу, но в каждой новой сцене они последовательно выхватываются взглядом и придают новые значения действию.

Точно так же режиссер словно очищает и содержание пьесы — от наслоений политических, от злободневности материала, которая, нельзя отрицать, заранее предопределяет целый ряд стереотипов в восприятии зрителей. В спектакле Романа Дробота зритель может не искать прямой аналогии с сегодняшней политической картой мира. А в равномерно рассредоточенных по действию элементах политической сатиры все же не стоит усматривать реалии какой-то конкретной страны или территории. Гораздо интереснее в этой работе, как режиссер исследует механизмы организации и подчинения человеческой воли — будь то механизмы социальные, политические или духовно-нравственные. Тогда этот рассказ о шестерых умалишенных обитателях психиатрической клиники “Сорока святых мучениц” становится историей о том, как человек теряет не просто рассудок, а человеческий облик, форму и жизненную силу, если он лишен цели, идеи, в которую верит и которая бы оправдывала его существование.

С этой точки зрения вполне объясняются и психические расстройства, которыми страдают герои пьесы. Каждая болезнь или мания обусловлены либо попыткой уклониться от давления внешних жизненных факторов, либо поиском оправдания или деятельности, способной придать хоть какую-то устойчивость рассыпающемуся болезненному сознанию. Психические или физические изъяны тем самым символизируют болезненные искажения личности, утратившей внутреннюю опору. Глухота Хачо становится барьером, который травмированная личность устанавливает по отношению к миру, чтобы ограничить его воздействие. Для Давуда, страдаю-

щего импотенцией, чувство утраты себя и собственной несостоятельности связано с потерей его мужской силы. Мания Матея, ощущающего себя физически маленьким, — очевидная душевная реакция на подавляющий человека окружающий мир. Для Кири форма протеста — его kleptomания, а для проститутки Пепы вера в то, что клиника — это монастырь, в котором она отмаливает свои грехи, становится нравственным прибежищем. И конечно, крайняя степень неприятия и отчуждения — полная апатия и неучастие в процессе жизни полковника Фетисова.

При этом патология здесь выступает не просто в качестве защитного механизма в ответ на экстремальное переживание, но и становится способом, организующим взаимоотношения индивида с окружающими. Именно болезнь определяет соответствующее место и “социальную” функцию каждого персонажа в больничной иерархии. Глухой Хачо (Антон Косточкин) в соответствии со своей ролью справедливо носит прозвище Телевизор: свой навык чтения по губам он с пользой применяет, озвучивая такой же немой, как и он сам, местный телевизор и отвечает за своевременное включение выпусков новостей. Матей (Владимир Долматовский), предупреждающий о своем появлении светом фонарика, чтобы на него кто-нибудь случайно не наступил, тем самым тоже задает определенный характер действий всем остальным. Все это своего рода ритуалы, поддерживающие стабильное функционирование клиники, и вместе с тем устойчивые правила игры, которые по коллективному соглашению приняли все пациенты.

Игровой элемент в спектакле Романа Дробота, в отличие от пьесы, присутствует изначально. Больше того, можно сказать, что именно игру режиссер рассматривает как универсальное организующее начало, без которого невозможно существование человека. И которое, в свою очередь, невозможно без искренней веры и убежденности. Поэтому вопрос доктора: “В конце концов, не является ли жизнь всякого общества людей игрой с установленными и общепринятыми правилами, которые не выполняют, положим, только сумасшедшие?” — в контексте спектакля приобретает еще более общий смысл. В интерпре-



тации Романа Дробота строго регламентированные правила существуют даже в сообществе сумасшедших. Просто правила эти не совпадают с нашими представлениями о нормальности. Да и само это понятие здесь оказывается весьма условным.

Всеобщая ирония режиссера по отношению к персонажам, постоянное высмеивание героями друг друга и, конечно, энергия и способ существования актеров — все это отчасти воссоздает на сцене эстетику балагана вперемешку с абсурдом. Само сумасшествие некоторых персонажей порой открытым приемом преподносится как исключительно игра воображения или намеренная выдумка. Двусмысленность, к примеру, задает уже сцена с Хачо при первом появлении в клинике Доктора (Евгения Самарина). Если у Бойчева Хачо встречает Доктора, сидя спиной к дверям и действительно его поначалу не видит, то в спектакле Хачо стоит на верхней площадке металлической вышки лицом к залу, а потому вполне себе может хотя бы отреагировать на его появление. В восприятии зрителей, еще к этому времени не осведомленных о физическом недуге пациента, сцена выглядит как минимум иронично, если не издевательски по отношению к Доктору. Да и в дальнейшем сохраняется недоверие к реальности глухоты героя и вообще к словам персонажей.

Не очень-то верится и в намерение Давуда в самом деле покончить жизнь самоубийством, повесившись на веревке слива в больничном туалете. Дмитрий Чеботарев проводит эту сцену очень собранно, спокойным и решительным шагом выйдя из-за кулис, занимает место, только что освобожденное Доктором, и приступает к делу. Все это производит впечатление давно отработанного заведенного ритуала, а отнюдь не какого-то экстраординарного события. А подоспевший вовремя Доктор как раз выглядит человеком, которому не успели объяснить правила игры. Дальнейший “прием” пациента так и продолжается: с петлей на шее, которую Доктор, забываясь в особо эмоциональных местах диалога, периодически натягивает, угрожая довершить начатое пациентом.

Игровая стихия, которой охвачено действие, естественным образом проистекает из живой и фонтанирующей актерской энер-

гии. Молодой состав артистов спектакля по своему запалу и увлеченности вполне может тягаться с какими-нибудь выпускниками театральных вузов, чей юношеский энтузиазм неизменно подкупает и завоевывает сердца зрителей. Во всех персонажах, кроме, может быть, Доктора и полковника Фетисова, буквально сквозит какая-то чистая витальность и безусловная свобода. Они и игру доводят порой до детской наивности, наделяя простые предметы своим собственным смыслом. Как в детской игре, например, Доктор вручает Пепе “справку” в виде ветви из веника для бани. А в ночной сцене после приезда Доктора пациенты просто ведут себя практически как подростки. Перед зрителями воспроизводится тоже, по-видимому, уже неоднократно повторявшийся ритуал — очередная попытка одного из пациентов пробраться на ночь в комнату Пепы. При этом счастливчик определяется путем соревнования в “камень, ножницы, бумага” с неподвижным и безмолвным Полковником, а всех участников игры, очевидно, вполне устраивает расклад, при котором Полковник, не меняющий положения рук, постоянно выигрывает.

Центральная ситуация пьесы поэтому становится естественным продолжением этой изначально заложенной в действии стихии игры. Новые обстоятельства только задают вектор и иное распределение ролей. По сути, им не так уж и важно, чем организовывать свое время в клинике. Поэтому и новые условия так естественно вплетены в действие. Обнаружив ящики с военной формой и продуктами, сброшенными им по ошибке самолетами ООН, доставлявшими гуманитарную помощь Боснии, герои набрасываются на них, кажется, даже не столько из-за голода. Это событие, экстраординарное для них, гораздо важнее и интереснее само по себе. Полковник же, принимая на себя роль командира, выступает как организующее начало и идейный вдохновитель.

Дальнейшее действие представляет собой как бы череду ритуалов, направленных на воплощение новой высшей идеи. Смысл существования пациенты клиники отныне обретают в надежде на нормальную жизнь за ее пределами. Но эта цель требует особой подготовки, поэтому Полковник прежде всего приступает к мероприятиям по уста-

новлению дисциплины и приведению в порядок личного состава. Не случайно одной из ярких и значимых смысловых сцен в спектакле становится сцена в бане, придуманная режиссером. Это, конечно же, ритуал очищения перед своего рода инициацией, обретением формы и нового облика. Очищение тела происходит параллельно с подготовкой духа к высокой миссии. Именно в бане, подкрепляя слова хлесткими ударами веника по спине подчиненных, Полковник произносит свою внушительную речь об армейской дисциплине и внутреннем строе солдата. Как и в любом ритуале, есть здесь и жертвенное животное. Правда, пафос, в соответствии с духом всеобщей игры, несколько снижается. Пепа в сцене с Полковником держит в руках вместо живой птицы замороженную курицу. Ее же затем оперирует Доктор, чтобы пациенты смогли отправить вместе с ней свое послание в ООН.

Такая сценическая форма вполне соответствует жанровой специфике пьесы, определяемой как комедия-притча. При этом если комедийная сторона воплощается посредством театрализации действия, то мотивы притчи определяют формы ритуализации жизни персонажей и идейную структуру спектакля. Прежде всего, сама ситуация пьесы — прямая аналогия с библейским сюжетом о манне небесной, ниспосланной Моисею и евреям во время их сорокалетних скитаний. Только здесь, конечно, никак не обойтись без политической иронии. «Манна небесная» — одежда и продовольствие ниспосланы самолетами ООН по ошибке, в результате ухода с маршрута во время бури. Тем наивнее выглядит заявленный порыв обитателей клиники вступить в Организацию в качестве боевой единицы. Но эта наивность и оказывается определяющей. Потому что они-то и есть блаженные в евангельском смысле, только нищие они не духом, а разумом. А принятое ими выступление навстречу отрядам ООН и есть подлинный полет свободного духа.

Актеры в спектакле и не пытаются акцентировать болезненные проявления своих героев. Причины сумасшествия и расшатанности сознания они находят как раз в этой чрезмерной чувствительности, остроте восприятия мира. И вместе с тем в непреодолимой, неудержимой устремленно-

сти к жизни. Отсюда и темперамент, и та самая романтическая витальность во всех их проявлениях. Каждому из них режиссер дает возможность раскрыть тот внутренний источник жизни, который даже в этом отчаянном положении позволяет им еще за что-то держаться и продолжать существование. Для Хачо это его былые мечты о карьере артиста. Его рассказ о поступлении в театральный институт с чтением басни Антон Косточкин превращает в настоящий эстрадный номер. Пепа Дарья Колпиковой в интимной сцене с Давудом воплощает просто-таки возрожденческий идеал женственности. Ее обнаженные формы в полумраке сцены напоминают к тому же о полнокровных и источающих сексуальность героинях Феллини. Театрализация в духе Феллини свойственна и атмосфере спектакля в целом. Визуальная метафора, придуманная художником по свету Георгием Новиковым для сцены с самолетами ООН, создает сразу несколько смыслов. Столбы света, стремительно рассекающие сцену и перемещающиеся по ее периметру — это и огни пролетающих самолетов, и огни цирка одновременно. Тем более что и парашют с грузом, сброшенный с самолетов, напоминает огромный купол, вздымающийся над ареной, а вся сцена проходит в сопровождении композиции «Le Cirque» из кинофильма «Баловень судьбы» Клода Лелуша.

Неоднозначный финал пьесы, в котором отряд полковника Фетисова все-таки переходит границу и затем якобы ожидает решения вопроса о вступлении в ООН, находясь в Страсбурге, в спектакле Романа Дробота опускается. Финальным образом, воплощающим идею безусловной свободы, здесь остается то ли летучий корабль, то ли самодельный летательный аппарат с парусом-крыльями, сотканными все из того же парашюта, принесшего героям надежду. В момент отправления корабля и обрывается спектакль, отряд исчезает во мраке, размахивая веслами-крыльями, и дальнейшая судьба этих отчаянных безумцев остается за кадром. Потому что важнее для режиссера оказывается сам по себе этот романтический, полный

веры и мужества порыв к свободе. И потому что это, прежде всего, история о не-свободе личности. И не имеет значения, чем именно она обусловлена — стенами

больницы или казармы, государственными или нравственными границами или человеческими предрассудками, определяющими границы разума.

Виктория Канафеева

## Возвращение в Эдем не состоялось?

*“Дом под липами” В. Харитонова в Центре драматургии и режиссуры на Поварской, 20*

*Первая пьеса известного художника Валерия Харитонова увидела сцену. С чем выходит автор прославленных полотен по мотивам дантовской “Божественной комедии” и многочисленных выставок, проходивших в Риме, Ватикане, Афинах, к зрителю? Почему он не ограничивается своими поисками в области изобразительного искусства, а хочет, чтобы его услышали? Пьеса интереснейшим образом перекликается с его художественным творчеством, в котором постоянно идет разговор об искании истины, передающимся от сердца к сердцу, бьется мысль о назначении человека на земле и воле Создателя. Смог ли донести до зрителя эти мысли он в качестве драматурга?*

В спектакле “Дом под липами” прежде всего поражает сценическое пространство (сценография автора пьесы). Ветки яблоневых деревьев с огромными прекрасными плодами будто спускаются с неба, а в глубине сцены — странное сооружение, похожее на лесную сторожку, сквозь доски которой прорастают ветки яблонь. Лаконичные и выразительные детали оформления тщательно продуманы и, безусловно, символичны. Они вызывают ассоциации с Эдемом, Раем, увы, потерянным...

В определенном смысле проблематика пьесы и связана с вечными вопросами преодоления противоречия в человеческом существовании — разрыва между прекрасным замыслом Творца и греховной природой человека, усугубляемой ложными ценностями, нередко агрессивно навязываемыми нам социумом. Напряженность драматургического действия определяется мучительными поисками главного героя, когда-то известного адвоката, душевной гармонии и равновесия.

Много лет назад Петр Данилович пережил встречу с человеком, перевернувшим его жизнь. Человеком цельным, живущим в согласии с самим собой и органически неспособным ни на какие компромиссы даже ради собственного спасения. Герой пытается не только понять, что определяло столь бескомпромиссный выбор человека “не от мира сего”, как он его называет, но и

по-новому выстроить свою жизнь. К размышлениям об онтологических проблемах, о трагическом противоборстве природного и человеческого, вечного и преходящего призывают зрителей автор пьесы и создатели спектакля.

Напряжение в спектакле нарастает постепенно. Очевидна двуплановость происходящего. Внешнее действие определяется семейно-бытовым конфликтом: отец не хочет выдавать замуж свою юную дочь за недавно появившегося в их местах молодого человека Ивана, который вызывает у него смешанные чувства — настороженности и доверия (недаром он раскрывает перед ним свое прошлое). Кроме того, ведь герой мечтал о ее серьезной юридической карьере, возможно подсознательно таким образом желая повторить свое прошлое, осуществив через нее возвращение на некогда столь резко оставленную юридическую стезю. Очень удачна в этом плане экспозиция: Алена переводит некий латинский текст, имеющий прямое отношение к римскому праву, а дед (так она называет Петра Даниловича) буквально по памяти воспроизводит его по-русски. Он остался верен своей профессии, ничего не забыл.

Но зритель чувствует, что за внешне немудрящим бытовым сюжетом скрывается конфликт психологический, связанный с тайной, объясняющей, почему некогда успешный адвокат променял свою блестящую

карьеру на почти маргинальное существование в глуши, а также социальный — борьба героя с мелким предпринимателем Бенджамином Белкиным (Виктор Сапёлкин), обураваемым желанием завладеть участком, принадлежащим Петру Даниловичу. Столкновение с Белкиным из социального плана перерастает в конфликт миропониманий: Петр Данилович не приемлет потребительскую философию Белкина, противопоставляя ей ценности духовных исканий. К этому примешивается и вполне детективная история о замышляемом из мщения убийстве и попытках остановить потенциальных убийц.

Возможно именно эта детективная завязка и могла привлечь режиссера Всеволода Аравина, знакомого телезрителям по детективным сериалам, в которых играли такие известные актеры, как С. Маковецкий, А. Домогаров, Е. Бероев. Но к счастью, в режиссерском решении спектакля нет серьезного акцента на детективной интриге, что противоречило бы притчевой основе пьесы. Детективное начало прагматично использовано создателями спектакля для усиления интереса зрителей к разворачивающейся коллизии. Задача же спектакля сосредоточена на максимальном раскрытии авторского замысла: убедительно рассказать о внутренней драме человека, пытающегося выстроить жизнь по вечным, а не преходящим законам и терпящего поражение. Казалось бы, и высокий образец перед глазами есть, но превыше всего он все равно ставит букву закона (хотя в свое время и был готов ее нарушить).

Петр Данилович (в целом убедительная работа актера Алексея Ярмилко) некогда захотел ценой лжесвидетельства спасти своего подопечного — лесника, которого обвинили в убийстве, умело подставив, в “лихие девяностые”. Но лесник не может солгать во имя собственного спасения даже в мелочах, он не готов платить такую цену за свободу. Потрясенный такой цельностью и душевной чистотой человека, герой решает резко изменить свою жизнь: удочеряет сироту из детского дома, отправляется в глубинку, в те места, где жил некогда лесник, осужденный на пятнадцать лет. Здесь, рядом с “домом под липами” он и пытается воспроизвести жизненный путь отшельника, разгадать загадку его существования. “Дом под липами” — не просто жизненная реальность, это тоже некий символ красоты и гармонии. Петр Данилович

уверен, что пока дом жив, тут будет мир и покой. Он стремится раствориться в окружающей природе (в его речи все время слышны упоминания о звездах, небе, закатах), отрешивается от мирских соблазнов (воплощаемых в образе Бенджамина Белкина, разводящего нутрий и зарабатывающего продажей их шкур), делает все, чтобы достойно воспитать приемную дочь.

Но путь Петра Даниловича к обретению подлинных ценностей оказывается противоречивым: он так до конца и не может постичь смысла поведения лесника. О том, что герой по сути своей остался прежним, говорит сопровождающая его вещная деталь — ружье: он то его чистит, то как-то примеряется к нему. Открытая отсылка к Чехову настораживает: начинаешь ждать, когда же ружье выстрелит. И это происходит, когда Петр Данилович направляет его на людей, подготавливающих его убийство (Белкина и Ивана). Иными словами, он оказывается способен вступить на тот же путь мщения и даже подлога, от которого так жаждал откеститься. А. Ярмилко точно раскрывает противоречия и борения в душе героя: только мы готовы проникнуться к нему пониманием и состраданием, как он совершает что-нибудь нравственно сомнительное, например, прибегает к провокации, требуя от Белкина и Ивана неких расписок, из содержания которых (продиктованного им же) следует, что Иван соблазнил будто бы его несовершеннолетнюю дочь, а Белкин вроде бы был в курсе того, что ей только шестнадцать лет. Но в то же время поняв, что Иван — сын лесника и появился в этих местах, чтобы отомстить за отца и готов его отравить, Петр Данилович делает вид, что в обнаруженном пузырьке находится не яд, а всего лишь сердечные капли. В какой-то момент он даже подставляет свою грудь под дуло ружья, видимо осознав свое поражение в жизненной борьбе. Герой полон сомнений. Он взывает к небесной гармонии, понимая, что не обрести ему ее здесь, на земле... И мы чувствуем, какой невероятной мукой отражается на лице актера каждое из этих душевных движений.

Таким образом, “Дом под липами” Валерия Харитоновича перерастает рамки психологической драмы. Скорее это притча о выборе пути и трагедии расплаты за нетерпи-

мость, непонимание высшего Промысла. Поэтому становится очевиден и контраст между стремлением режиссера к прочтению драмы как текста, анализирующего пороки современной общественной ситуации, истоки которой автор видит в безнравственности и беспринципности, завещанных нам девяностыми годами, и оформлением спектакля, ориентированного на притчу. Также несколько мишурным и упрощенно схематичным представляется финал, где облаченный в сверкающий костюм Белкин в прямом смысле слова поднимается на какие-то выси, обозначающие вершины достигнутого им успеха. В обрамлении почти абсурдных лозунгов типа “Белкин — грибы — свобода!” и “Белкинизм — наше будущее!” его возвышение выглядит как победа зла. Но, заметим, зла мелкого. Риторика Белкина, его обещания воспринимаются как пародия. Режиссерский ход изображения “торжества победителя” может быть прочитан как фарсовый. Но этой интерпретации несколько противоречит затянутость “победоносного” финала, громкая музыка, вспышки огня. На таком фоне несколько затуманивается главное — драма, переживаемая Петром Даниловичем. К тому же это не очень вяжется с точно прорисованной ранее актером ролью: ведь Белкин все время кажется каким-то неустойчивым, скользким и скользким (чему очень способствует колоритная деталь — металлический чемоданчик на коле-

сиках, на котором он часто передвигается). Он не воспринимается остальными героями: примечательна, например, его попытка вмешаться в разговор Петра Даниловича и Ивана в начале пьесы, когда возникает почти характерная чеховская ситуация отчуждения — его реплики буквально не достигают ушей говорящих, а он никак не может услышать, о чем же они беседуют.

И все-таки в этом спектакле открытый финал, побуждающий зрителя к размышлению о выборе пути. В нем читается призыв к людям прислушиваться не к людскому суду, а внимать Суду иного порядка. И надежду на то, что человеку дано прислушаться к себе, воплощает образ юной Алены в исполнении Валерии Скороходовой, сердцем чувствующей правду. А точный выбор музыкального сопровождения — струнный квинтет, исполняющий вариации на темы бетховенских произведений в аранжировке Алексея Артишевского — способствует постижению трагедийного звучания спектакля.

Дом под липами, избушку лесника сохранить не удастся, но должен родиться ребенок Алены и Ивана. И может быть, он будет жить в мире, где не будет лжи, фальши, подлости. Такая надежда таится в великолепии яблоневого сада, куда не удалось вернуться Петру Даниловичу, но который можно и нужно возвращать. Итак, будем возделывать свой сад!

Мария Михайлова, Ирина Сушилина

## *Жизнь русской классики*

### **Лучик, гаснущий в темноте**

*“Гроза” А. Островского в Театре им. Евг. Вахтангова*

*Из всех пьес Александра Николаевича Островского “Гроза”, пожалуй, одна из самых притягательных для современных российских режиссеров. Спектакли Нины Чусовой в “Современнике”, Генриетты Яновской в Московском ТЮЗе, Льва Эренбурга на сцене магнитогорского Драматического театра имени Пушкина, недавняя постановка Андрея Могучего на сцене БДТ стали заметными, обсуждаемыми явлениями в отечественном театральном пространстве.*

Премьера “Грозы” молодого и пока не очень известного московской публике режиссера Уланбека Баялиева, состоявшаяся на Малой сцене Вахтанговского театра, не стала исключением, постановка заняла достойное место среди перечисленных. А роль Катерины в этом спектакле, без сомнения,

является выдающейся работой молодой актрисы вахтанговской школы Евгении Крежде.

Уланбек Баялиев, выпускник режиссерского курса Сергея Женовача, дебютировал на московской сцене в качестве режиссера в театре “Et Cetera” в 2007 году (“Барабаны в

ночи” Бертольта Брехта), на сцене Русского драматического театра в Уфе поставил “Ночь ошибок” Оливера Голдсмита, затем долгое время работал на телевидении. Дипломный спектакль гитисовского курса Сергея Женовача “Поздняя любовь” стал для него первым в качестве режиссера опытом работы с драматургией Островского и был удостоен первой премии на фестивале русской классики в Ярославле. Новая постановка по Островскому, несмотря на определенный перерыв в театральной биографии режиссера, — работа талантливо зрелого профессионала.

В уютном пространстве Малой сцены Театра им. Вахтангова разворачиваются события самой, возможно, трагической пьесы Островского. В городе Калинове, где, по словам одного из персонажей, нравы царят жестокие, а жители “своих домашних едят поедом да семью тиранят”, нет света в переносном смысле и почти нет — в прямом. Это полутемное душное пространство, где центральное место занимает сломанная корабельная мачта, на которой болтаются остатки обветшалого грязно-серого паруса — ему явно никогда больше не “летать”.

Навязываемые здешним обществом внешние благопристойные и якобы нравственные критерии поведения и предписания формируют из человека угрюмого исполнителя общепринятых канонов. Открытость, искренность, правдивость не приветствуются здесь и считаются признаком, в лучшем случае, блаженности или даже сумасшествия. Думать, мыслить для жителей Калинова — также понятия практически запрещенные.

В сцене первого появления Катерины, Кабанихи и Варвары главная героиня выглядит отрешенной и как будто бы полностью принимающей правила окружающего ее мира либо полностью к нему безразличной. Свекровь усаживает невестку на стул перед собой и совершает странный ритуал: обматывает голову Катерины длинным куском ткани, заворачивая его долго и тщательно. Голова молодой женщины беспомощно сгибается под натиском властных рук свекрови, которая как бы пытается навсегда отгородить ум невестки от всего, по ее мнению, лишнего и ненужного, а по сути — от самой жизни. По словам влюбленного в Катерину Бориса, “здесь что вышла замуж, что схоронили — все равно”. Позже, в одной из финальных сцен спектакля — уже после собственного признания в измене

— тяжело, как будто бы сдирая вместе с кожей, Катерина разматывает эту тряпку, символ несвободы.

Приезжий молодой человек Борис Григорьевич видит в Катерине не сумасшедшую, он воспринимает ее как единственного живого человека в этом “темном” городе. И Катерина тянется к Борису потому, что он другой, не такой как окружающие. Они не могли не заметить друг друга — столь сильно они отличаются от остальных обитателей Калинова. Борис не случайно заметил ее в церкви: то, как она молится, является предметом всеобщих пересудов. Однако дело здесь совсем не в какой-то особой религиозности Катерины, а в редкой, здесь не принятой, искренности ее по отношению ко всему, что она делает. У Евгении Крегжде великолепно получается сыграть некий внутренний свет, она справляется со сложной актерской задачей: совместить в одной роли искреннюю веру и, одновременно с этим, “пробуждение весны” — чувственной женственности, сохранив хрустальную чистоту персонажа.

В спектакле нет Сумасшедшей барыни — зловещего персонажа, предсказывающего трагическую судьбу героини. Но есть некто, в пьесе Островского не прописанный, — это придуманный режиссером Кот (актер Виталий Семенов). Здесь он — а как зачастую принято считать, коты являются проводниками неких мистических сил — постоянный спутник Катерины, единственный, кто видит происходящее так же, как она, и если он не ангел-хранитель, то ангел-наблюдатель. Именно у него в руках повисает обмякшая Катерина в сцене смерти героини, и Кот уносит ее за кулисы, маленькую, легкую, нелепую и жалкую до слез.

В этой “Грозе” целый букет замечательных актерских работ, как, например, роль Марфы Игнатьевны Кабановой (Ольга Тумайкина) — очень красивой, статной, страстной и неволеванной женщины, безумно ревнующей сына к Катерине. Украшением спектакля стали смешная странница Феклуша в исполнении актера Евгения Косырева и совершенно чумовая Варвара Катерины Нестеровой — эта же актриса, красавица с гривой каштановых волос, запомнилась в недавно прогремевшем “Беге” Юрия Бутусова, сыграв

“Люську в воображении Чарноты”.

Однако лидирует в актерском ансамбле Евгения Крегжде. Из финальной сцены встречи Бориса и Катерины врезается в память безжизненное отрешенное лицо героини, как бы лишившееся своего свечения,

уже отчасти потустороннее. Глядя на нее, понимаешь всю отчаянную безнадежность бунта в этом обществе, где протестовать решаются единицы, а поддержать протестующих и вовсе не решается никто. Не дай бог нам всем жить в таком Калинове...

Ольга Булгакова

## Инфернальный цирк

*“Идиот” по роману Ф.М. Достоевского  
в Театре Наций (Малая сцена)*

*Для режиссера Максима Диденко обращение к такой многослойной и полифонической прозе, как роман Достоевского “Идиот”, может показаться странным и неоправданным. Работая в направлениях визуального и физического театра, М. Диденко меньше всего предрасположен к воплощению всей глубины словесной ткани романа и проработке психологического содержания текста. Как и в нескольких своих недавних спектаклях, режиссер здесь снова организует сценическое пространство, скорее, по законам живописи, нежели драмы или эпического повествования. При этом в выборе стиля руководствуется не прямыми аналогиями и ассоциациями, но чувством внутреннего напряжения и энергии действия, обнаруживая иногда неожиданные, но довольно точные эмоциональные связи.*

Если в спектаклях по циклу рассказов Исаака Бабеля “Конармия” или по кинофильму Александра Довженко “Земля” Максим Диденко находит выражение внутреннему содержанию в пластически объемных, полных и подвижных сценических формах, то в случае со спектаклем “Идиот” сразу же обращает на себя внимание плоскость визуальных образов. Стилистическое соответствие внутренней динамике и психологически накаленной, а точнее, воспаленной атмосфере романа режиссер находит в мотивах искусства русского авангарда начала XX века. Художник спектакля Павел Семченко работает со сценическим пространством как с экраном, на который проецируются знаки и образы в соответствии с переменами действия. Базовым элементом декорации служит поворотный круг сцены с разделяющей его по центру белой стеной. На ней-то и создает художник в соавторстве с видеохудожником Ильей Стариковым калейдоскопическое полотно из знаков и образов. Графические объекты и цветовая гамма, видеопроекции и анимация отсылают не только к искусству супрематизма, но и в целом к авангарду начала века, включая театральные эксперименты Мейерхольда, Таирова и, конечно, эстетику Эйзенштейна. Не случайным в этом ключе становится и

собственно жанр спектакля, определяемый режиссером как “клоунада нуар”. Ведь именно увлечение цирком и вообще народными зрелищными формами в начале XX века определило художественные прорывы и поиски русского авангарда.

Персонажи-клоуны у Диденко владеют полным набором приемов и техник цирковых артистов, это универсальные трюкачи, мимы и акробаты. Они не только развлекают зрителя пантомимой, но и выделяют акробатические кульбиты, жонглируют, ходят по канату... точнее, по краю белой стены, разделяющей пополам сценический круг. Существование в перманентном состоянии напряжения, неослабевающего риска, накала страстей и адреналина — все эти элементы чувственного воздействия циркового искусства у Диденко становятся эквивалентом накала и психологического надрыва, привычно приписываемого миру Достоевского. Неистовые страсти, в пламени которых сжигается все, во имя которых жизнь ставится на кон и разыгрывается, как в кости, — все это в духе цирка с его риском, смехом на краю бездны и танцем над пропастью. И конечно, в духе русских ярмарочных забав, сродни народным представлениям с дрессированными медведями.

Таким дрессировщиком в буквальном

смысле выступает в спектакле Рогожин (его играют в очередь Александр Якин и Евгений Ткачук). Одетый в длинную черную шубу поверх красного жилета и в красных перчатках (художник по костюмам Анис Кронидова), он то ли волк в овечьей шкуре, переодетый, чтобы подобраться к жертве, то ли сам и есть тот зверь, которого предстоит приручить. Его взаимоотношения с Настасьей Филипповной в спектакле и строятся на этой амбивалентности. Это Хосе и Кармен, только с русским размахом, или Лойко и Рада из рассказа М. Горького. Цыганский мотив очевиден, сама внешность и манеры Рогожина, с его размашистыми движениями и отчаянным характером, невольно наталкивают на эти ассоциации. Да и Настасья Филипповна в исполнении Романа Шаляпина, один из травестийных персонажей в спектакле Диденко, ему под стать. Отдавая роль героини актеру мужчине, режиссер педализует брутальное, мужское начало ее характера, одновременно ставя ее наравне, а если судить по физической силе и стати, то даже и несколько выше Рогожина. Тем самым Диденко еще более накаляет напряжение борьбы между героями. Здесь очевидно, что ей не будет конца, пока один не погибнет от руки другого. Они стоят друг друга и шкура у них одна на двоих — именно из-под шубы Рогожина впервые появляется на сцене полуобнаженная Настасья Филипповна — Роман Шаляпин.

Если взаимоотношения Рогожина и Настасьи Филипповны в спектакле разворачиваются в форме ярмарочного народного действия с оттенком инфернальности, то Мышкин и Рогожин у Диденко представляют собой традиционную клоунскую пару. Белый и Рыжий клоун соответственно, они столь же противоречивы, сколь и неотделимы друг от друга. Тонкий, subtilный князь Мышкин в исполнении Ингеборги Дапкунайте пропадет без Рогожина в этом безумном мире. Пластика механического болванчика, негнущееся, как у деревянной куклы, хрупкое тельце, постоянно норовящее завалиться на пол, — все это внешние знаки, физические проявления беспомощности и незащитности этой чистой души. Наивность его — не частное проявление болезненного характера, а обобщение, восходящее к традиционным персонажам. Грим Пьеро, механическая, “деревянная” пластика как будто бы от Пинокио, черный чаплинский котелок — таков образ,

словно собранный из осколков, из обретенных каждым из персонажей атрибутов. Такой же мозаичный, как и визуальная форма спектакля.

Характерно, что гиперболизированное восприятие событий задается именно одним из начальных монологов князя Мышкина — монологов, вообще довольно редких в спектакле, решенном преимущественно в жанре клоунской пантомимы. Воспоминание о виденной Мышкиным казни резко обрывает заданный вначале ироничный тон действия, а цирковая эксцентрика словно освещается жутковатым, инфернальным оттенком. Причем в буквальном смысле — монолог происходит на фоне белой стены, которая постепенно заполняется проецируемыми на нее стекающими вниз струями крови. Ужас, который переживает персонаж Ингеборги Дапкунайте в этот момент, передается в зрительный зал и подспудно сопровождает действие до конца спектакля. А потому и сама форма, которую создают режиссер и художники спектакля, вполне может быть отнесена на счет болезненного, островосприимчивого сознания князя Мышкина. Так или иначе, но эта фантазмагория образов, жутких существ, разлетающихся во все стороны осколков реальности, очевидно, обусловлена неким искаженным видением окружающей действительности. А точнее, видением ее подлинной сути, на сцене только карнавализованной, вывернутой наизнанку, как в традиционном народном фарсе.

Образ гильотины из воспоминания Мышкина словно лейтмотивом, нависшим над всеми персонажами дамкловым мечом, проходит через всю ткань спектакля. Эта неосязаемая накаленность пространства нарастает в эксцентрических эмоциональных всплесках, в темпоритме действия, практически воплощая античную идею рока, необратимости событий. Словно какая-то неумолимая сила движет всеми персонажами и заведомо определяет исход. Ритмичность, доведенная до автоматизма, — в движениях, в речи с повторами, зацикливающимся речитативом, в круговороте стремительно сменяющихся мизансцен. Действие мчится по необратимым рельсам, словно продолжает движение тот поезд, на котором прибыл из



Швейцарии Мышкин, или мчится необузданная Русь-тройка. Только тройка заведомо обреченная, осмеянная и бегущая по кругу — каруселью с игрушечными деревянными лошадками, на которых периодически перемещаются от сцены к сцене герои спектакля.

Пространство спектакля, таким образом, оказывается замкнутым и безвыходным. Практически не выходящие за пределы поворотного круга, словно подвешенные в каком-то безжизненном космосе, герои перемещаются максимум по периметру, по краю очерченных декорацией границ. Единственным способом перемены места действия становится поворот сценического круга, разделенного стеной на две половины. Но и в этом случае это только хождение по замкнутому кругу. Только монолог Гани (играют в очередь Артем Тульчинский и Павел Чинарев) об отсутствии практических людей в России ведется за пределами этого пространства. Решенный в форме стенд-ап выступления, монолог этот обращается к залу, однако в фантазмагорической структуре спектакля настолько выбивается из всего действия, что даже не может быть воспри-

нят иначе как насмешка. Потому и не попадает в умы и сердца зрителей. Что в очередной раз подтверждает бессмысленность и бесплодность усилий подобных людей. А то и вообще любых усилий по трансформации действительности в российских условиях.

Апофеозом бессмысленности и абсурдности вообще всяких попыток преодолеть эту необратимость, запрограммированность и становится финал спектакля. Раскачивавшаяся с самого начала гильотина неминуемо обрушивается на голову жертвы. Преступление неизбежно в этом мире, порожденном насилием. Но смерть не приносит и избавления. Она попросту так же абсурдна в этом пространстве. Потому что нельзя дважды убить. Потому что все и все здесь заведомо мертвы и только проигрывают по кругу свои уже прожитые жизни. Поэтому не может быть и трагедии в финале, а убийство Настасьи Филипповны преподносится иронично. Ее неподвижное тело обставляют цветами работники сцены, продолжая выносить все новые и новые корзины — до тех пор, пока оно совсем не скроется за ними. И до тех пор, пока смерть не станет просто смешной. Как и положено в настоящем фарсе.

**Виктория Канафеева**

## Власть чистогана

*“Не все коту масленица” А. Островского  
и “Васса Железнова” М. Горького (1-й вариант) в Малом театре*

*Прошлой весной в Малом театре поставили сразу два спектакля о всесии денег. И если “Не все коту масленица” в постановке Виталия Иванова заставляет усомниться во власти чистогана, то “Васса Железнова” в постановке Владимира Бейлиса подтверждает: да, деньги зачастую — движущая сила взаимоотношений и действий людей.*

В последнее время комедия “Не все коту масленица” была поставлена сразу в шести московских театрах — как видим, она очень востребована. Сам драматург называл ее просто этюдом, предназначенным скорее для знатоков. Большое достоинство пьесы — богатый, меткий язык, характерный для купеческой среды своего времени (написано произведение в 1871 году). Кроме того, преимуществом для наших дней является и довольно короткий объем — спектакль уложился в два с небольшим часа вместе с антрактом.

Актуальной для сегодняшней жизни

представляется главная коллизия пьесы — противоборство двух взглядов на проблему: “Решают ли деньги всё в жизни?” Именно поступки и речи персонажей, каждый из которых по-своему ищет ответ на этот вопрос, и порождают драматизм происходящих в произведении событий.

И если для богатого купца-миллионщика Ермила Зотовича Ахова (Виктор Низовой) ответ очевиден: “Для нашего брата, ежели что захотелось, дорогого нет...”, то у купеческой вдовы Дарьи Федосеевны Кругловой (Ирина Жерякова) и ее молоденькой дочери Агнии (Дарья Мингазетдинова) на этот счет

большие сомнения. Горький опыт жизни с покойным мужем, домашним мучителем, подсказывает Кругловой, что не в деньгах счастье, и не хочет она отдавать свою дочь за еще одного тирана. Довольно сложен и своеобразен образ Агнии. Она неопытна, но по-девичьи горда, строптива, готова разлюбить и прогнать молодого приказчика Ипполита (Глеб Подгородинский) за то, что тот испугался гнева своего дяди и хозяина Ахова. Агния заигрывает и с Аховым, но разговаривает с ним насмешливо, почти издеваясь, притом что самодовольный богачей не замечает ее иронии.

Тщательная проработанность характеров и диалогов персонажей делает действие живым, естественным, заставляет зрителей сопереживать героям, тем более что и достаточно опытные В. Низовой и Г. Подгородинский, и молодая актриса Д. Мингазетдинова ярко передают блеск отточенных реплик.

Наиболее трудная часть для любой постановки этой пьесы А. Островского заключается в том, чтобы убедительно сыграть сцену, в которой Ипполит умудряется получить у Ахова пятнадцать тысяч рублей — невыплаченное жалование за долгие годы верной службы. Драматург мотивирует этот эпизод, где прожженный делец Ахов дает слабину, с помощью речей других персонажей — Кругловой, а также Феоны (Зинаида Андреева), ключницы Ахова: они характеризуют купца как человека в сущности бестолкового, который не может обойтись в ведении торговых дел без племянника. Таким образом, можно предположить, что, приставив нож к своему горлу, Ипполит напугал Ахова перспективой лишиться надежного управляющего, и купец предпочел пожертвовать небольшой по масштабам его капитала суммой.

Однако такая логика в этой сцене спектакля как-то не прозвучала, и показалось, что Ахов сдался слишком уж легко и быстро.

Спектакль поставлен достаточно традиционно, с красочными, детально выполненными декорациями и костюмами (художник Александр Глазунов). Здесь нет некоторых модных тенденций — играть в одеждах сегодняшнего дня или, например, советского времени, стилизовать язык героев (в некоторых постановках умудряются убрать из речи Ипполита так называемый словоерс — частицу “с” в конце слов, которая как раз в значительной степени характеризует героя как

робкого, зависимого человека).

Тем не менее, режиссер Виталий Иванов оживил спектакль некоторыми зрелищными приемами — танцами и пением под тальянку (музыкальное оформление Максима Дунаевского), комичными появлениями косноязычной кухарки Маланьи (Лариса Кичанова), выходящей на сцену то с ощипанным петухом, то с огромным кухонным ножом (который у нее и забирает Ипполит, чтобы имитировать покушение на самоубийство). Сам Ипполит тоже добавляет буффонады, то убегая из комнаты через окно, то прячась от Ахова за небольшим круглым зеркалом.

Однако эти оживляющие детали вставлены ненавязчиво и не разрушают эстетику спектакля, который в целом достойно выдержан в традициях Дома Островского.

“Васса Железнова” поставлена в первом варианте 1910 года, который в советское время не появлялся на сцене до 1978 года, когда за него взялся начинавший тогда свою карьеру режиссер Анатолий Васильев. Глубина психологизма, острота драматизма той постановки в Театре имени К.С. Станиславского сразу сделали режиссера знаменитым, а полузабытая редакция пьесы была возвращена к жизни.

В наше время в разных театрах ставятся оба варианта произведения. Малый театр, взявшись за первый вариант, заявил о желании художественно осмыслить и передать именно предельный драматизм пьесы, психологическое богатство образов.

В этом спектакле, как и в новой постановке “Не все коту масленица”, проявились многие особенности сегодняшней манеры Малого театра в подходе к национальной классике. Это красивые, близкие к реалистичным декорации (для “Вассы Железновой” их создал знаменитый Эдуард Кочергин), тщательная проработка мизансцен и рисунка ролей и, как вишенка на торте, — детали и приемы, призванные оживить спектакль. В спектакле В. Бейлиса сразу два персонажа играют на музыкальных инструментах: деверь главной героини Прохор Иванович (Александр Вершинин) бренчит на гитаре, поет романсы и популярные арии, а ее старший сын Семен (Алексей Коновалов) исполняет нехитрые мелодии на губной гармошке.

Надо отдать должное автору музыкального сопровождения Григорию Гобернику — тревожные звуки музыкальной партитуры спектакля умело подчеркивают гнетущую атмосферу дома Железновых, обстановку гибели семьи.

Пьеса М. Горького, написанная в начале двадцатого века, содержит немало аллюзий на произведения предшественников. Мотив убийства младенца горничной Липой (Екатерина Порубель) отсылает к “Власти тьмы” Льва Толстого (содержательный спектакль по которой уже давно в репертуаре Малого театра), а тема деградации, вырождения семьи заставляет вспомнить произведения Генрика Ибсена. Однако В. Бейлис в своем спектакле не предпринимает попыток подчеркнуть ни морализаторства наподобие толстовского, ни тонкости болезненной психологии в духе Ибсена. Основная ставка сделана на точное, блестящее исполнение ролей, и они действительно запоминаются.

И Прохор, и Семен Железновы ярки не только благодаря музыкальным номерам. Уже при первом появлении Прохора в богатой шубе (художник по костюмам Анна Кочергина) он производит впечатление незаурядного человека и манерой держаться, и

красноречием. Поначалу непрерывно бессмысленно хохочущий Семен по ходу спектакля раскрывается как неоднозначная многослойная личность со своей личной драмой. Именно его ребенка когда-то умертвила Липа, и тот грех породил череду смертей, разрушающую жизнь семьи.

Молодой актер Станислав Сошников в роли Павла, младшего сына Вассы, выразительно передает терзания молодого человека, у которого искалечены и тело, и душа, страдальца, впадающего в отчаяние оттого, что его не любят те, к которым он больше всего привязан — собственная жена Людмила (Ольга Абрамова) и мать.

Людмила Титова в заглавной роли Вассы сумела за сдержанными репликами, где выверено каждое слово, показать глубину переживаний, остроту внутренней драмы женщины, взвалившей на себя ответственность и за “дело” (торговое предприятие), и за всю свою неблагополучную семью. Много грехов приходится героине взять на свою душу для спасения и своего предприятия, и репутации семейства, но все же и она человек, нуждающийся в любви и покое.

Возможно ли в битве за чистоган обрести любовь и душевный покой — на этот вопрос спектакль не дает, да и не может дать ответа.

**Ильдар Сафуанов**

## Без упреков и разоблачений

*“Бедность не порок” А.Н. Островского  
в Театральном институте им. Б.В. Щукина*

*Александр Коручек поставил на своем выпускном актерском курсе одну из самых заманчивых комедий русского классика. Это яркое, темпераментное, брызжущее молодой задорной энергией зрелище. Весьма и весьма актуальное по теме и смыслу. И предлагающее свежий, небанальный взгляд на творчество Островского.*

Александр Коручеку удалось органично соединить сценический психологический реализм с приемами фольклорного действия и масочной карнавальной игры. А его молодые актеры (ныне выпускники, но вчера еще студенты) легко и естественно существуют и в фольклорной стихии, и в сложноплетениях нюансной, тонкой психологической игры.

Вот каков постановочный ход: это не сюжет пьесы разыгрывается в виде фольклор-

ного действия, а персонажи, между деловыми и бытовыми заботами, отдыхая и развлекаясь на посиделках и в гулянках, общаются между собой с помощью народных песен, поговорок, игр, масочных переодеваний (педагог по фольклорному ансамблю Елена Садекова). И тогда сценические события разворачиваются совершенно естественным образом: есть время дел и забот, а есть часы отдыха и забав. Но как раз в забавах, в спевках и выкаблучивании на гулянках проще и

логичнее всего выяснять любовные и дружеские отношения, строить свои интриги и противостоять чужим, находить друзей и побеждать недругов. Да что там... веселыми играми ублажают саму судьбу, и она становится стоворчливее и благосклоннее к любящим и влюбленным.

На сцене по периметру длинные лавки (художник Максим Обрезков). Конечно, есть стол (что-то вроде конторки), где занимается делом Митя, приказчик богатого купца Гордея Торцова. Но и стол, и стулья сдвигаются в стороны или встраиваются в ряды скамеек — ибо вечерами и в первую свободную минуту домочадцы Торцова, их молодые (и не очень) родственники, друзья и подруги собираются на посиделки и как в сельской избе рассаживаются по лавкам. Поют, пляшут, дурчатся... Получается эдакий театр в театре. Даже еще круче: театр в театре, где разыгрывается еще одна театральная история, уже в смешанном стиле почти современной клоунады, скоморошества и комедии дель арте (педагоги по работе с масками Светлана Перушина и Ольга Лерман).

Собственно, почему нет? Тем самым как бы подчеркивается вся несуразность, нелепость предубеждений богатея Торцова против тех, кто беден. Против того же Мити-приказчика и его отчаянной любви к Любушке, дочери Гордея Карпыча: “Не пара!” Но кому ведомо, кто кому пара? Ныне эта тема в отношениях людей весьма актуальна! Вчерашних однокашников, родственников, представителей одного социального слоя, равных по происхождению, вдруг разделяет удача или богатство, возникшее каким-то образом (пусть даже вполне легальным и честным).

Но вот что интересно: в спектакле Коручева — никаких социальных разоблачений, никаких тяжко-бытовых, приземленных, прямолинейных социальных выпадов. Все это, идущее от сакраментального “луч света в темном царстве”, к данному спектаклю не имеет отношения. Да, есть у Островского пьесы, где тяжесть социальных различий порождает трагизм в отношениях. Но не все столь просто и прямолинейно. Коручев показывает: Островский не разоблачает и не судит, а предъявляет нам разные “типичные” случаи из естественно разворачивающейся жизни, в которой людские отношения бывают и такими, и вот такими, и эдакими. И далеко не все сводится к лобовому этическому

разоблачению. Мир героев Островского вовсе не мрачно-замкнут и живут в нем весело, открыто, лихо — и не только в комедийных сюжетах. Причем Коручев отталкивается от самого материала пьесы. Как в “Грозе” и многих других сочинениях Островского, сюжет комедии “Бедность не порок” разворачивается в небольшом городке. Здесь есть “большие люди” — и тот же Гордей Торцов, и намеченный им в мужья дочери богатей-фабрикант Африкан Коршунов. Но нравы — почти сельские, открытые. В домах не запираются, как в крепостях. Парни и девки, да и взрослые мужчины и женщины вместе празднуют, гуляют, ходят в гости друг к другу. И сам же Гордей Торцов все время говорит о том, что вот переберется в столичный город и уж там-то устроит и выезд, какой следует, и в ресторациях, соответствующих статусу, разгуляется вовсю.

Ну так тем более в этом мире, где тяжело трудятся, но так празднично и лихо гуляют, мрачной дурью и нелепым произволом выглядят декларации о человеческом неравенстве и о том, что в жены идти надо к “ровне” или к еще более богатому, даром что он дряхлый старик на костылях... Интрига спектакля — не столько борьба за счастье конкретных влюбленных Мити и Любови (да и еще нескольких влюбленных пар), сколько стремление преодолеть нелепые запреты и барьеры между людьми. Когда социальные стереотипы и предубеждения возводятся чуть ли не в ранг высших, почти мистических принципов мироустройства. Да, здесь есть место и “разоблачениям”. Когда промотавшийся пропойца Любим Торцов, брат Гордея, развенчивает своего бывшего партнера и компаньона спесивого Африкана Коршунова и рассказывает, как тот обманул и обобрал его. Причем является Любим в каком-то огромном сложносоставном костюме-маске фантастического чудища. Но речь все же не о “социальном”, а о душевных качествах и свойствах конкретного человека. О корысти и подлости или о порядочности и чистоте в людских отношениях.

И тогда, конечно, интереснее всего следить за отношениями людей, за столкновениями умов и характеров. Безусловная удача — Гордей Торцов (А. Зонненшталь): спесь у него не столько “социаль-

ная”, сколько личное свойство; он вдруг ощущает, что удача в делах без умения понять чувства других людей непостоянна. Хорош и его непутевый брат Любим (хотя порой кажется, что молодой, но уж вполне уверенно владеющий самыми разными формами и манерами актерского существования актер Ф. Парасюк работает, что называется, вполноги). Вполне убедителен и нагло-самоуверенный, умный и верткий притворора Коршунов (С. Котюх). Остры и точны образы вдовы Анны Ивановны (М. Васильева), племянника Торцова Яши Гулина (М. Бурлай) и молодого купчика Гриши Разлюляева (Е. Строков). Хороша и Любаша (Е. Маляр) — и в своих капризах и лукавствах, и в возвышенности любовных чувств. Интересны и Митя (Ю. Цокуров), и жена Торцова Пелагея Егоровна (Е. Лейбензон). Но этим персонажам все же хочется пожелать большего внутреннего напора и твердости, благодаря которым они и могут противосто-

ять вывертам судьбы, интригам недоброжелателей и самодурству гордецов.

Конечно, не все и не всегда получается у молодых артистов. Но они уверенно демонстрируют владение самыми разными сценическими игровыми методами и умение внутри действия органично переходить от одного типа театрального зрелища к другому. Ведь им приходится включаться и в команду “ряженных комедиантов”, и в музыкальную группу (“живой оркестр”).

Спектакль вырастает от показа к показу и очень хорошо принимается зрителями самых разных возрастов. И пока его удается сохранить в прокате: показывали и в ТЦ “На Страстном”, и в театре ГИТИСа. Продолжают поступать новые предложения. Как и что будет дальше, трудно предсказать — ведь участники спектакля разойдутся по разным театрам. Но хочется, чтобы нашлись способы и возможности продлить жизнь этой яркой постановки.

Валерий Бегунов

## Двое из “Берлинского ансамбля”

### Праведный суд грешника

*“Кавказский меловой круг” Б. Брехта  
в Театре имени В. Маяковского*

*Несмотря на молодость, режиссер Театра имени В. Маяковского Никита Кобелев уже обрел популярность и у критики, и у зрителей своими яркими постановками, среди которых есть и классические названия: “Последние” Максима Горького, “Враг народа” Генрика Ибсена.*

Пьеса Бертольта Брехта “Кавказский меловой круг” тоже безусловная классика, хотя известно не так уж и много удачных постановок этого произведения. Первоначально написанная для бродвейской сцены (в 1944 году автор находился в эмиграции в США), по ряду причин она не была поставлена в Нью-Йорке. Среди наиболее интересных сценических воплощений — спектакль в режиссуре самого Б. Брехта в “Берлинском ансамбле” (1954), спектакли Роберта Стуруа в тбилисском Театре имени Ш. Руставели (1975), Саймона Макберни в лондонском Королевском Национальном театре (1997) и Бенно Бессона в парижском Национальном театре “Ла Колин” (2001). В каких-то постановках преобладала условная манера (например, в спектакле Б. Бессона

актеры играли в масках). Наиболее близкой к замыслу драматурга представляется немецкая телеэкранизация 1958 года (режиссер Франц-Петер Вирт), где актеры воплощают роли бесхитростно и естественно, декорации просты и выразительны, и все вместе способно перевернуть душу зрителя.

В своей постановке Н. Кобелев комбинирует различные современные подходы к раскрытию брехтовского содержания. Жанр верно определен как “эпическая драма”, но сам режиссер в своих интервью определяет его как “роуд муви”, т.е. нечто вроде “кино-одиссеи” (имеется в виду, вероятно, монтажная композиция спектакля). Кроме того, спектакль музыкальный (классическая музыка Пауля Дессау, музыкальный руководитель и аранжировщик Николай Орлов-

ский): квартет играет в оркестровой яме, а временами и на сцене. Декорации (художник-постановщик Михаил Краменко), по сегодняшней моде на отечественной сцене, громоздки, включают в себя и антресоли — второй уровень. Поначалу все сценические сооружения прикрыты красной материей, которая убирается только после сообщения о пожаре в губернаторском дворце.

Напомним, что основной сюжет представляет собой “спектакль в спектакле”. Во время спора двух грузинских колхозов за плодородную долину после освобождения от нацистов (одно из сел ранее ею владело и использовало как пастбище, другое предлагает использовать ее более эффективно, посадив там фруктовые сады) рассказчик (в спектакле эту роль выразительно воплощает Сергей Рубеко) излагает старинную притчу о том, как справедливый судья присудил ребенка женщине, спасшей и вырастившей его, отобрав у матери, губернаторской жены (Дарья Повереннова), бросившей его в минуту опасности.

Как водится, пролог пьесы в спектакле опущен, остался лишь вопрос к рассказчику, который в данном случае задает рабочий сцены: “Долго ли идет представление?”

Несмотря на сокращения, спектакль продолжается добрых три с половиной часа, и причиной тому содержательность, подробность постановки. Критики всего мира много писали о том, что трудно в полной мере по-брехтовски сыграть эту пьесу. Разумеется, и в данном спектакле эта трудность не преодолена. Молодые актеры Юлия Соломатина в главной роли Грушэ Вахнадзе, спасшей ребенка, и Павел Пархоменко в роли жениха девушки, солдата Симона Хахавы,

играют старательно, но несколько одномерно: ярких индивидуальностей, глубины характеров в их героях не видно. Вероятно для оживления образа солдат постоянно говорит с “кавказским” акцентом, что производит впечатление “умножения сущностей”. Сюда же отнесем кепку-аэродром Жирного князя (Дмитрий Прокофьев). Эти слишком буквальные, но единичные этнографические детали, пожалуй, отвлекают зрителя от основного содержания произведения, ослабляют брехтовский “эффект очуждения”. Гротескные и буффонадные элементы (например, вихляния подвыпившего Монаха в исполнении Константина Константинова) также занимают значительное место в спектакле и сдвигают баланс постановки в сторону фарсовости.

Особенно способствует крену в буффонаду блистательное исполнение роли судьи Аздака Игорем Костолевским. Образ бывшего сельского писаря, гуляки и выпивохи, в результате превратностей судьбы то едва не попадающего на виселицу, то возносящегося на должность городского судьи, не гнушающегося взятками, обрисован яркими мазками, воплощен уверенно и бесшабашно. Все второе действие почти сплошь бенефис маститого артиста. Но возникает риск вообще нивелировать горький смысл брехтовской притчи.

Спасает дело, как ни странно, тот же И. Костолевский, пронзительно поющий привезенную дедом героя из Персии горькую песню о бедствиях народа. Мастерство актера позволяет не забыть о глубокой и мудрой сути произведения великого драматурга.

Ильдар Сафуанов

## Эта странная свобода

### “Машина Мюллер” Х. Мюллера в “Гоголь-центре”

*Спектакль Кирилла Серебренникова, вышедший на сцене “Гоголь-центра” под конец театрального сезона, стал одной из самых громких и удачных его премьер. В основу спектакля положены две пьесы немецкого драматурга XX века Хайнера Мюллера “Гамлет-машина” и “Квартет”, кроме того, использованы его статьи, стихи, дневниковые записи. Исполнителями главных ролей стали актер “Гоголь-центра” Александр Горчилин, известный режиссер Константин Богомолов и телеведущая Сати Спивакова.*

Хайнер Мюллер — драматург, поэт, режиссер, эссеист. На формирование его как человека, писателя, театрального деятеля в

большой степени повлияла Вторая мировая война, пришедшаяся на детские и подростковые годы, трагическая история его

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 2, 1993 г.

родины, Германии тех лет. Пережитые (и не пережитые психологически, но оставшиеся в памяти и сознании) потери, чудовищная бесчеловечность происходившего в те годы определили стиль его творчества. Черты постмодернизма, театра абсурда, немецкого экспрессионизма характерны для его драматургии; шокирующая откровенность и прямота текстов не раз способствовали запретам постановок его пьес в ГДР — стране, которую он не покинул до конца жизни, откуда не хотел переезжать (хотя возможности для этого были) на Запад, где его без ограничений ставили и печатали и где проводились фестивали, посвященные его творчеству.

Значительная часть жизни Хайнера Мюллера связана с театром “Берлинер ансамбль”, созданным Бертольтом Брехтом. Если в начале пятидесятых Мюллер безуспешно пытался получить место стажера в театре Брехта, то в 1970-м он стал сотрудником литературной части этого театра, позже — в начале девяностых — членом совета директоров, а после смерти легендарного руководителя возглавил “Берлинер ансамбль” и оставался на этом посту уже до конца собственной жизни.

Несмотря на интерес к России, к российской истории и современной ему литературе СССР (например, в 1973 году на сцене “Берлинер ансамбль” Хайнер Мюллер в качестве режиссера выпустил спектакль “Цемент” по роману Федора Гладкова, а в 1988-м поставил пьесу, написанную им по одноименной повести Александра Бека “Волоколамское шоссе”<sup>1</sup>), он ни в советские годы, ни в последнее время не стал широко известным в нашей стране драматургом.

Уже в постперестроечной России тексты Хайнера Мюллера редко, но зазвучали со сцен отечественных театров. “Квартет” (1980), самая исполняемая на Западе пьеса немецкого драматурга, была впервые поставлена в Москве в 1993 году на Малой сцене Театра на Таганке греческим режиссером Теодором Терзопулосом (главные роли исполнили Алла Демидова и Дмитрий Певцов). В 2001 году Анатолий Васильев в своей студии на Поварской выпустил спектакль по пьесе Мюллера “Медея. Матери-

ал”. В том же году молодой берлинский режиссер Ханс Хаметнер вместе с актерами различных московских театров осуществил первую русскую постановку “Гамлет-машины” (пьеса, написанная в 1977 году, сразу же была запрещена к постановке в ГДР). В 2009 году Кирилл Серебренников представил свою версию пьесы Мюллера — экспериментальный проект “Машина” на Малой сцене МХТ; представление было показано лишь однажды, в рамках проекта, посвященного 20-летию падения Берлинской стены. Нынешний спектакль, таким образом, второе обращение режиссера к творчеству Хайнера Мюллера, и в частности к пьесе “Гамлет-машина”.

Жертва и палач, их взаимоотношения, взаимозависимость, превращение бывшей жертвы в нового палача, возможно, еще более жестокого, чем предыдущий, — таковы мотивы пьесы “Гамлет-машина”. Действующие лица здесь носят имена героев шекспировского “Гамлета”, но их психологические портреты совсем не совпадают с соответствующими оригиналами.

Так ли ангелоподобен был отец Гамлета, убитый Клавдием, каким он предстает перед нами в воспоминаниях сына? Здесь не шекспировский, а персонаж пьесы Мюллера, Гамлет задает вопрос, очевидно, адресованный отцу: “Разве нет крови на твоих башмаках?” — тем самым свидетельствуя, что никто не совершенен, никто не без греха, а возможно в иных обстоятельствах еще более жесток и неправ, чем другие. Александр Горчилин — актер-огонь, актер-чума, актер-взрыв — справляется с труднейшей задачей сыграть всех персонажей “Гамлет-машины”, которых нелегко вычленишь из рваного, эмоционально перенасыщенного текста. Горчилин то появляется перед зрителями с полицейской дубинкой в руке, готовый избивать беззащитных людей, загнанных за металлическое ограждение — здесь он палач; то предстает в виде перемотанного бинтами существа с окровавленной промежностью — здесь он жертва. Его герой одновременно и Гамлет, и Клавдий, и Офелия, и Фортинбрас. В финале пьесы “Гамлет-машина” автор поясняет, что это “памфлет, направленный против иллюзии, что в нашем мире можно оставаться невинов-

<sup>1</sup> Там же.

ным”. Жить в этом мире человеку невыносимо, практически невозможно — таков основной посыл этой пьесы: “Хочу быть машиной. Руками хватать ногами ходить не ведать боли не мыслить”.

В качестве исполнителя роли одного из двух героев “Квартета” (действующие лица этой пьесы — переработанные Мюллером персонажи романа Шодерло де Лакло “Опасные связи” маркиза де Мертей и виконт де Вальмон) Кирилл Серебренников пригласил режиссера Константина Богомолова, который все больше становится известен и как актер (теперь уже не только в своих постановках), со своей неповторимой пластикой и нарочито манерной или, напротив, там где это нужно, бесстрастной речью. Выбор на вторую роль известной телеведущей Сати Спиваковой, красивой женщины, чей образ ассоциируется преимущественно с интересными рассказами о классической музыке, обоснованно можно назвать неожиданным, а их дуэт с Константином Богомоловым — главной “бомбой” спектакля. Действующих лиц в пьесе двое, однако они представляют четверых персонажей, постоянно меняясь ролями. Это настоящий праздник перевоплощений и остроумных диалогов, где ролевые игры сменяются словесными поединками. Героиня Сати Спиваковой представляет то госпожу Мертей, то ее племянницу Сесиль Воланж, а Богомолов — Вальмон в определенный момент преобразается в женщину — госпожу Турвель, в то время как ее соблазняет Вальмон в исполнении уже Сати Спиваковой, которая в форме бейсболиста творит чудеса соблазнения, заставляя в конце концов Богомолова — Турвель приподнять длинную юбку и продемонстрировать зрителям... пропеллер на причинном месте.

Вечная борьба за правоту и первенство между мужчиной и женщиной, по словам исследователя творчества Хайнера Мюллера Владимира Колязина, также одна из тем, разрабатываемых Мюллером в своих стихах и пьесах. Кто здесь палач, кто жертва? Женщины соблазняют мужчин, мужчины — женщин, и те и другие не жалеют и не берегут друг друга, руководствуясь только лишь своими собственными сугубо эгоистическими личными интересами. Кроме того, и те и другие не свободны от собственной физиологии, от непреодолимых желаний собственного тела. Эти два героя пьесы Мюллера как

будто не могут отбросить ненужные стереотипы, штампы поведения и просто быть счастливыми вместе — а что очевидно, эти двое любят друг друга. “Каждое слово наносит рану, каждая улыбка обнажает острый клык. Наши роли следовало отдать тиграм. Не угодно ли еще один укус, еще один удар лапой. Актерское искусство бестий”.

Несмотря на яркие, неоднозначные, иногда неожиданные и ошеломляющие образы, созданные тремя основными исполнителями, значительное внимание зрителя притягивает участвующая в спектакле группа обнаженных статистов. На фоне исторических кинокадров, проецирующихся на три стены сценической коробки, они действуют в соответствии с замыслом той или иной мизансцены. В одной из них герой Горчилина загоняет статистов в металлическую клетку и замахивается полицейской дубинкой на обнаженных (читай: беспомощных) людей. В другой сцене нагая девушка, выделившись из общей массы, одна, без какой бы то ни было посторонней помощи проходит по неустойчивому ребру той же самой металлической ограды, демонстрируя невероятное владение собственным телом, прекрасным и в тот момент абсолютно свободным. Здесь нагота в одной сцене означает беспомощность, безликость, когда статисты — просто толпа людей, жертв определенных обстоятельств, в другой момент обнаженный человек — это свобода и индивидуальность.

В финале статистам раздают подписанные мешки с вещами, и каждый, одеваясь, сливается с окружающими, уже не выделяясь своей индивидуальной наготой, скрывая красоту или, напротив, несовершенство своего тела под унифицированной черной одеждой. У каждого теперь снова есть имя, семья, долг, работа и разные другие виды каждому из людей характерной несвободы, возможно желанной и необходимой, но — несвободы.

Спектакль получился о невозможности, недостижимости полного освобождения частного конкретного человека во всех смыслах этого слова. О невозможности освободиться от различных уз, пут, от физиологических потребностей, от моральных правил, законов, навя-



занных стандартизированных представлений, от памяти, от собственного и коллективно-прошлого. И только на время, в спек-

такле Кирилла Серебренникова, для некоторых людей — для актеров и зрителей спектакля — это счастье стало возможно.

Ольга Булгакова

## От Козихинского до Камергерского

### Цветы-цветы

*“Dreamworks” Мечтасбывается” И. Вырыпаева  
в МХТ им. А.П. Чехова*

*В новом спектакле Иван Вырыпаев смеется над собой и возможностью познать тайны жизни.*

Цветы на сцене. Сначала на картине, просто как изображение. Потом они прорастают на сцене как объемные декорации, а к финалу заполняют собой все пространство. Цветы из пластика, черные и белые. Это сад, который и в самом деле имеется в одном из богатых домов, в котором происходит действие, но с течением спектакля ему уже не нужно какого-то особого места, наоборот, героям нужно искать себе место среди растений.

Цветы — не только главный, бросающийся в глаза сценографический элемент (авторы пространства Алексей и Мария Трегубовы), но и символ всего происходящего в спектакле, смысл которого так долго растолковывается нам в словах. Цветы — внятный образ рая, представительницей которого выступает и умершая жена (Светлана Иванова-Сергеева) главного героя Дэвида (Филипп Янковский). Но в то же время это и сама жизнь, которая в полоску, черная и белая, и сумрачный лес, а вовсе не гладкое поле.

Вначале герои (а вовсе не только Дэвид) как бы отделены от жизни. Отделены своим положением в обществе, они элита, богатые и успешные журналисты, издатели, бизнесмены. Отделены своим интеллектуальным уровнем. Пятничные вечеринки, посвященные рассуждением о буддизме, но сдобренные “травой” и алкоголем, служат острой приправой к их уютному и герметичному существованию. “Упакованность” также подчеркнута сценографией. Большую сцену МХТ занимает узкий высокий павильон, задняя стена которого — экран, представ-

ляющий в какой-то момент стену дождя, спереди только кушетка. Здесь есть еще одно измерение — низ, провал, в который уходит призрак жены Дэвида. Несчастный вдовец, он решил похоронить себя в этих стерильных стенах модного минималистического интерьера белого цвета, подобии рая, выстроенного вдвоем с женой. У Филиппа Янковского мягкая домашняя одежда в цветочек (!) и пластика грустного клоуна, немного нарочитое, чуть утрированное проживание горя вдовца, растерянности и гнева из-за ухода жены.

Хотя этот спектакль не решен как предыдущая постановка Виктора Рыжакова по пьесе Вырыпаева “Пьяные” в эстетике клоунады, броская, глянцева манера подачи выбрана и здесь в качестве зеркала эстетики пьесы-проповеди, открывающей мир религиозных парадоксов и любви как сущности бытия. Не случайно сохранен и вынесен на экран подзаголовок “голливудский фильм”. Очевидно, он из разряда смешивающих мелодраматические сантименты и высокую истину, открывающуюся в любовных страданиях. Объектом сатиры Вырыпаева и Рыжакова становятся буддийские увлечения общества, которое, перенесясь в светские гостиные, обретает вид льва на поводке, сытого, спокойного, лощеного и неопасного для общества.

Однако кое-что еще может вывести самоуверенных интеллектуалов из плена их высоких иллюзий, из кажущегося благополучия прирученной жизни. Друзья решают спасти Дэвида. Они являются к нему в образе киногероев, спасителей, предлагаемых

поп-культурой, и знакомят с девушкой, одеждой поначалу в костюме Клеопатры. Супермен, женщина-кошка, Чарли Чаплин, медведь и ковбой — не только маски веселого маскарада, но и характеристики его друзей, в жизни исполняющих те же роли. В ироническом снижении, разумеется. Медведь, у которого друг увел жену, но он сохраняет благодушие и плюшевую мягкость, несмотря на удары судьбы (Тедди — Павел Ворожцов). Двое геев (Максимильян — Алексей Варушченко), один из которых буддийский лама (Лама Джон — Евгений Сытый). Женщина-кошка — модель и любовница богатого бизнесмена (Бетти — Паулина Андреева), brutального ковбоя, разбивателя сердец (Фрэнк — Виталий Кищенко). Чарли Чаплин — несчастная жена, изменяющего ей на глазах мужа (Салли — Ирина Пегова). Клеопатра — женщина-соблазнительница Элизабет (Ирина Сухорецкая), кажущаяся поначалу банальной проституткой, но на деле будто бы оказывающаяся персонажем, отвечающим за духовное возрождение.

Вот эти привычные амплу голливудского фильма воплощают персонажи и актеры, но это позволяет автору пьесы и актерам сыграть серьезные роли, выйдя из мелодраматического сюжета на уровень оscarоносных ролей.

Главной становится небольшая утрированность, шаржированность ролей. Так, Светлана Иванова-Сергеева играет ангела, ее идеальность отдает сахарностью, с этими белыми ботиночками, позой — руки на коленях — и благостной улыбкой, хотя интрига, которую она задумала перед смертью, довольно жесткая. Филипп Янковский сосредоточен на переживании горя и каждую минуту на сцене он несчастный персонаж. Но было бы опасно принимать это за чистую монету. Ведь призрак Мэрил — это и его рук дело, вернее, дело его мозга, его желания вернуть себе утраченную идиллию. Мэрил напоминает призрак из “Соляриса”, оживающий с помощью мыслящего океана внутренний образ, хранящийся в памяти. В этом смысле разворачивающаяся детективная интрига с Элизабет — тоже порождение, может быть, скрытого желания Дэвида вернуться к жизни.

Между тем, не все гладко и у его друзей. Они не очень-то уверены даже, что их домашний лама настоящий, а потому стоит ли принимать его и собственные разгла-

ольствования всерьез. Героиня Ирины Пеговой переживает настоящую драму, потому что она как раз решается воспринять происходящий на ее глазах грубый фарс, комедию ненависти взаправду. Пожалуй, ее героиня наиболее интересна для наблюдения. Она существует на границе психологической правды и условности, проживания чувств и памяти о персонаже. Линию Салли режиссер проводит так, что дает ей один из самых ярких, броских, эффектных эпизодов, решенный в традиции мюзикла. Песня про “гребаные обстоятельства”, исполняемая ею с женщиной-полицейским (Лариса Кокоева) и соперницей Бетти в тюрьме — травестия мысли об ответственности человека за свои поступки. Салли выбирает роль ангела мести, но вместо восстанавливающей несправедливость жены промахивается и оказывается в положении человека, поддавшегося обстоятельствам. Ни о какой свободе выбора и определении собственной судьбы речи не может идти.

Интересна роль злого Фрэнка, одновременно жертвы, но и бесстрашного человека, сражающегося с жизнью и выступающего в роли злодея. На самом-то деле он тролль, который уже много лет проверяет своих друзей и их убеждения на прочность, взрывает их мир своими жесткими провокациями. Сначала проверяет друга и уводит его жену, но снова ее дурачит. Потому что вся трагедия с ребенком выдуманная, есть только банальный адюльтер. Именно Фрэнк находит Элизабет, ошибочно определяя, что именно она подойдет Дэвиду и понравится его жене Мэрил, получит ее благословение. И в самом деле, Элизабет оказывается способной вывести Дэвида к жизни с помощью незамысловатой и такой принятой и даже признанной мистической мантры, переиначивающей пословицу: “Человек сам кузнец своего счастья”. В устах Элизабет эта мысль звучит так: “Мечты — это работа, которую мы должны выполнить хорошо”. Герой цепляется за новую любовь, а вовсе не за философию, но в самый ответственный момент Элизабет оставляет его. Впрочем, он уже настолько выздоровел, что способен жить и дальше. Все сцены с ее философией, с прорывом в глубину, в

правду мудрости устройства мира, истинной природы любви — познал ли ее Дэвид в отношениях с Мэрил, а она с ним — выглядят наивно. Это радость и глубина, честно данная на уровне голливудского фильма, массовой продукции для всех, эстрадной песенки, создатель которой порой и в самом деле наивно думает, что передал трагедию и тайну истинной любви. Пусть даже в пьесе этот “текст” изменен в сторону банальной и общепринятой, дошедшей до масс “буддийскости”, это не делает эти монологи и эти сцены подлинными открытиями, как может показаться. В этой пьесе Вырыпаев уже иронизирует над собой и своими прежними текстами.

Так что же становится главным в этой пьесе и спектакле, что ведет нас к той самой глубине? Смерть, столкновение со смертью, принятие ее неизбежности, принятие трагедии человеческого существования. Столкновение со смертью рушит нарочито глянцевоый и приглаженный, полный красоты и стильности, доведенной порой до тошноты,

мир. К сожалению, эта гротескность в спектакле не доведена до конца, ей не хватает определенности. Она беспокоит, не дает воспринимать историю на сцене серьезно, но и не позволяет себе дойти до настоящей, однозначной условности. Может быть, создатели спектакля хотели сохранить некую иллюзорность, игру между реальным и мнимым, но спектаклю по такому тексту это уже вредит. Режиссер строит мизансцены так, что почти все они проистекают на авансцене, в невероятной близости к зрителю, как бы под увеличительным стеклом. И только постепенно, вместе с прорастающими на сцене цветами действие уходит вглубь, сцена наклоняется и обретает диагональ, а вместе с ней и объем (и напоминая “Пьяных”, мир, слетавший с катушек житейской логики). Финальная сцена — похороны Фрэнка, и именно в этот момент сцена зарастает цветами полностью, скрывая от героев и зрителей однозначность будто бы обретенной и усвоенной ими философии жизни.

Татьяна Купченко

## По ту сторону индивидуального ада

*“Невыносимо долгие объятия”*

*И. Вырыпаева в театре “Практика”*

*В театре Ивана Вырыпаева по-настоящему понимаешь, что такое интимный опыт. Не сопереживание, не сострадание или соучастие жизни персонажей. Но то, что происходит внутри, в сознании и душе каждого зрителя. Наедине с самим собой. Это опыт духовный, в той или иной степени, в зависимости от внутренней готовности индивидуума.*

Вы редко с кем можете поделиться подобным. И в этом смысле автор обрекает вас на тотальное одиночество. Вы можете сколько угодно внутренне проживать этот опыт, снова и снова возвращаться к проклятым вопросам, поднятым со дна вашего подсознания грубым вмешательством искусства. А можете даже толком не суметь сформулировать эти вопросы. Но их решение неожиданно станет насущным и жизненно необходимым. Потому что это необъяснимое беспокойство, шероховатость на прежде гладкой поверхности словно заберется под кожу. И уже не отпустит. И вам придется самостоятельно решать, как дальше жить с этим опытом. Действительно ре-

шать самому. Потому что говорить ни с кем вы об этом не сможете.

Герои пьесы Ивана Вырыпаева “Невыносимо долгие объятия”, которую автор поставил на сцене театра “Практика” в прошлом сезоне, по сути, сами тоже не говорят. Актеры в спектакле, сидя на черных пластиковых стульях на авансцене, просто читают монологи о своих героях. Монологи, лишенные индивидуальности. При всей открытости заведомо не лиричные. Текст Вырыпаева, написанный в третьем лице, намеренно исповедален. Это словно некая форма надличностного видения, в которой каждому дается шанс быть проявленным через Абсолют.

Терминология из эзотерических учений и практик здесь не кажется натянутой или неуместной. Герои пьесы — люди совершенно обыкновенные, живущие в материальном мире и вроде бы чуждые всякого рода философствованиям и надмирным полетам мысли. Но именно поэтому-то реальность их внутренних процессов становится настолько осязаемой и пронзительной. Это не отвлеченные поиски смысла жизни. Это реальная борьба за жизнь. И одновременно борьба с жизнью. С неизбежным вопросом: “Возможно ли примирение?”

Что вообще считать подлинной жизнью и как это — чувствовать себя живым? Этими вопросами герои спектакля задаются только в критический момент, когда судьба приводит каждого из них к тупику, к границам их собственного внутреннего ада. Они попадают каждый в собственную точку невозврата, словно переживая духовную, а кто-то и буквально, в физическом плане — клиническую смерть. Это момент осознания, встречи с пустотой собственного существования, которую выносить оказывается больше невыносимо. И которая даже не движет их к смерти, а сама по себе и есть смерть.

Нести смерть внутри себя, в опустошенной от только что еще теплившейся жизни ребенка утробе — ад Моники, героини Равшаны Курковой.

Ад мертвых, пустых отношений, в которых любящие люди не соприкасаются друг с другом по-настоящему. В которых есть только соитие, но нет жизни, подлинного взаимопроникновения: это ад Чарли, мужа Моники (Алексей Розин).

Жизнь Эмми (Анна-Мария Сивицкая) — будто и вовсе не жизнь. Фальшивое имя, сомнительная репутация, шаткие принципы, ни национальных, ни религиозных опор и привязанностей, только бесплодные поиски рая. Это и есть ад, который Эмми полагает возможным прервать, наглотавшись таблеток.

Криштофа (Александр Алябьев), приехавшего из Берлина в Нью-Йорк в поисках лучшей жизни и острых впечатлений, ад вполне символично достигает на пике удовольствия. Это буквально соитие со смертью — в разгар полового акта в его объятиях Эмми переживает клиническую смерть под действием принятых таблеток.

А дальше внешнее полностью исчезает. В

каждой из этих критических жизненных точек герои встречаются с чем-то неожиданно подлинным. И парадоксальным образом именно через мертвое внутри каждого вдруг пробивается импульс к жизни. Острота проживания момента через боль приводит к вопросам о возможности полноты и подлинности ощущения жизни вообще. К осознанию, что чтобы достичь этого состояния, каждый в этом мире должен пройти сквозь свой внутренний ад. И они проходят. Впуская смерть в самую сердцевину, внутрь себя, пробиваются к внутреннему центру, в котором слышится голос Вселенной. К раю, который совсем не думалось найти в самом себе. К Богу, который оказывается всего лишь маленькой светящейся точкой, синим мерцающим импульсом, но в котором заключено абсолютно все. К океану с мистическими дельфинами. К божественной любви и объятиям этой любящей Вселенной, которые оттого и невыносимы, что всеохватны, всеобъемлющи, бесконечны. Да просто чрезмерны и непостижимы для иссушенных пластиковой жизнью душ.

Иван Вырыпаев в “Невыносимо долгих объятиях”, с одной стороны, беспощаден, рисуя картину безысходности существования современного человека. Человека, захваченного в круговорот мегаполиса. В пластиковый мир, в котором все оправдывается только бесконечным стремлением к максимально возможному удовольствию. С другой стороны, автор здесь преподносит как будто наивную, утешающую истину — что именно этот ад и предназначен был для того, чтобы привести нас к раю. Что аду этому есть оправдание и он неотъемлемая часть великого замысла Вселенной.

Итог пути, однако, по Вырыпаеву, все же трагичен. Соприкоснувшись с этой космической любовью Вселенной, с подлинной жизнью в ее невыносимых объятиях, вернуться к прежнему существованию уже невозможно. Потому что полнота, обретенная внутри, больше не нуждается во внешнем.

То же можно сказать и о форме спектакля. Содержание здесь совсем не нуждается во внешнем выражении. Вырыпаев как режиссер создает безвоздушное пространство, в котором существуют только чистые

безличные смыслы. Из темноты пустой сцены с разбросанными на ней синими светодиодными огнями, точно импульсами во Вселенной, фигуры актеров выхватываются светом прожекторов. Изредка меняя положение своих тел в пространстве, исполнители тоже лишены внешнего действия — словно для того, чтобы не отвлекать внимание зрителя, а наоборот, направлять его внутрь. К его собственному центру. Тогда опыт, проживаемый персонажами пьесы, для автора становится важен не сам по себе, а только как проводник.

Что же на сцене оказывается подлинно действенным, так это непосредственно текст пьесы. С первых же произнесенных актерами слов завораживает его плотность и

внутренняя наполненность. Именно посредством слова в пространстве материализуется опыт, переживаемый персонажами. Словом это пространство насыщается, концентрируется. Не привязанный к внешнему действию, не объективированный в материальном плане, текст пьесы берет на себя, таким образом, функцию трансформации пространства. Наполняя его в восприятии зрителей смыслами и событиями. Это процесс ритуализации слова, когда слово становится самим действием. Такое слово сакрально, перформативно, и именно оно провоцирует зрителя активно вовлекаться в создаваемое им смысловое пространство и глубоко и интимно проживать транслируемый в нем духовный опыт.

Виктория Канафеева

## *В Питере и на Урале*

### Лир головного мозга

#### *“Лир” по В. Шекспиру в театре “Приют комедианта”*

*Под конец сезона пришло радостное известие: возобновлен спектакль Константина Богомолова “Лир”. Спектакль, который был поставлен в 2012 году в Петербурге, потом триумфально гастролировал в Москве, и вот сейчас при поддержке “Клуба 418” возвращен к жизни. По словам режиссера, он не подвергся сильной редакции, было лишь сокращено несколько сцен.*

В мир предельно телесный, и от того очень страшный, и погружает нас Богомолов. В качестве главной метафоры он выбирает рак — телесный процесс, когда клетки в теле начинают расти неправильно. Об этом читает по книжке Лир (Роза Хайруллина), с этого чтения начинается спектакль. Далее мы видим организм государства, разьедаемый этой болезнью. Начиная с того, что мужчины меняются местами с женщинами (все женские роли исполнены мужчинами), и заканчивая тем, что весь ход действия определяется животными страстями — жадной властью, сексом и почестями. В мире, в котором живут Лир и его подданные, не существует вертикали. Ни в фигуральном смысле высших ценностей — к ним даже не апеллируют, и оттого этот спектакль не может быть трагедией как оригинальная пьеса Шекспира, — ни в буквальном. Персонажи находятся в тесном и замкнутом мире “кремлевской” стены-замка с такими низенькими дверями, что акте-

рам то и дело приходится довольно низко наклоняться, чтобы уйти со сцены (сценография Ларисы Ломакиной). Да и выгороженное этой стеной пространство столь мало, что местом действия оказывается небольшой полукруг. Впрочем, художником и режиссером в этом пространстве предусмотрена вертикаль — лифт, находящийся ровно посередине задней линии стены. Только эта вертикаль недействующая. На лифте поднимается на скалу ослепленный Глостер. Движение лифта заменено световым мельканием — не иллюзией, но обманом. Не состоится и самоубийство Самуила Яковлевича Глостера, придворного поэта. Люди без души и так давно мертвые. Богомолов показывает сумеречный промежуточный мир мелкого бесовства, стилистически напоминающий фильмы Германа. Даже подслеповатый желтенький свет напоминает фильмы великого кинорежиссера. Это мир, который не очень-то видно, но слышно. Так же, как у Германа очень важны зву-

ки — шумы, суета, толкотня, невнятица речи, звон тарелок и стук вилок за весьма немудреной, совсем не царской трапезой, шум, напоминающий потрескивание старой пластинки или репродуктора, по которому ничего не передают.

Шекспировская история, освобожденная от благородства и высших страстей, предстает даже не фарсом, а кукольным театром, в котором персонажи предельно условны. Военачальник (Дарья Мороз) все время издает японские боевые кличи и делает соответствующие размашистые жесты руками. Он кончает самоубийством по-самурайски, с выпадающими кишками, но потом продолжает “жить” на сцене и подавать реплики по мере необходимости. Ничего веселого в этой клоунаде нет. Ведь комизм — это выражение гармонии мира, восстановление баланса разладившихся отношений. Но в этом мире нет гармонии — даже как категории. Представлена страшенькая бесовская суетность промежуточного мира. Все, что зрители ощущают как трагичное или печальное, они ощущают потому, что сами находятся внутри другого мира, с ценностными ориентирами, и могут соотносить происходящее с собственной памятью. Причем время здесь двоятся: это и культурная память о шекспировском времени и эстетике шекспировской трагедии, и конкретные факты истории СССР. Любимый богомолковский сплав несоединимого и по эстетике, и по времени (Гоцци и Достоевский, условность и мистико-фантастический реализм, как было в “Турандот”) и в этом случае порождает ощущение тошнотворности. От воссозданного на сцене мира мутит, как, наверное, и должно мутить человека, оказавшегося в мире чертей и недотыкомков.

На этом спектакле часто возникает чувство печали: как грустна наша жизнь. Чувство, что изображаемая фантазмагория — действительно прошедшее, исчезнувшее, изжитое — отсутствует. Инфернальный шум, возня все длятся и длятся, и ухо учится их различать в сегодняшнем дне, хоть мы давно перестали выделять эти шумы из привычного звукового фона дня, вроде бы такого модного, современного, безопасно отдаленного от описываемых событий. Это печаль осознания собственного несчастья, печаль сочувствия к себе и приятия, прояснения сущности того мира, где мы находимся. Эта печаль-катарсис — одно из главных достижений режиссера в

этом спектакле.

То, что делает Лир — раздел королевства, — он задумывает как способ выразить ему почтение дотоле еще не использованным способом. Стихи Роза Хайруллина произносит как скороговорку, прозу, в задуманном ее героем нет ничего поэтического, только власть. Лир — диктатор, его нельзя назвать самодуром или заигравшимся на старости лет правителем. Оттого и не жалко его, даже когда он оказывается в полном одиночестве и раскладывает своих пластмассовых красных раков по тарелкам, представляя, что к нему пришли гости, как в прошлые времена. Этот эпизод имитирует множество типологических сцен, эмоционально раскрывающих одиночество. Раки одновременно и гости, и угощение. Красные, вареные, они кусают клешнями неблагодарных дочек, а на самом деле обычных мещанок, которые хотят избавиться от неудобного в быту старикашки. В то же время предметы в спектакле обладают символическим смыслом. Рак — видимо, и болезнь Лира, и одновременно он сам — может быть замещен этим пластмассовым предметом, как замещены им его бывшие товарищи; это раковая опухоль власти. Поэтому дочери так пугаются мертвых, но кусачих раков, поэтому так брезгливы к отцу. Это одновременно мещанство и, как ни странно, здоровая реакция молодого человека, который хочет жить.

Вообще, коварства, мыслей, планов нет в этом спектакле. Есть естественные природные реакции цельных в своей одномерности людей. Персонажи довольно просты. Гонерилья (Геннадий Алимпиев) и Регана (Антон Мошечков) — обычные тетя-мещанки. Предельный бытовизм не предполагает каких-либо коварных чувств. Но вот власть тела он предполагает. Поэтому настоящее зло дочери творят после того, как влюбляются в молодого Глостера (красавица Анна Чиповская — сама сексуальная привлекательность). Сущность ее героя также выражена в предметной сцене: медленно-медленно он достает и разворачивает из-под военного ремня встроенный туда фартук официанта. Сервильность — его единственная характеристика, из которой вытекает весь его характер. Он не отказывает никому и ни в чем. Ни отцу в самоубийстве, ни женщинам в любви. Его

донос на отца может быть связан также с тем, что ему в руки попала записка и он просто не мог ее не отдать. Бездушность зла, лишенного какой-либо глубины и оправдания. Молодой Глостер одержим властью как плотью. Ярче всего это демонстрирует сцена с перстнем, который дарит предавшему его сыну Самуил Яковлевич Глостер (очень яркая роль Алены Бондарчук). И тот не просто берет, но с искренней увлеченностью блеском камня, его красотой и такой же искренней пренебрежительностью к судьбе отца, его очевидному желанию умереть. А Глостер-старший так же искренне понимает его и ничего не ждет.

Глостер-старший — единственная действительно комическая роль в спектакле. Поэзия, искусство на службе у власти представлены в образе старика с острым носом и тонким голосом, персонажем почти из комедии дель арте.

Достается в спектакле и противоположной стороне — положительным героям. Правда, здесь они таковыми могут быть названы только в кавычках. Корделия (Павел Чинарев) тут, быть может, хороша лишь потому, что добродушна и глупа. Павел Чинарев в застольной сцене с отказом славословить Лира одним движением заломленной руки и запрокинутой головы дает ей характеристику вспльчивой, чувствительной и неумной девицы. Никакой надежды не дает и изображение иностранных высших кругов власти. Господин Заратустра (блестящая Татьяна Бондарева) разве что лощен больше других и элегантен в стиле высшего света.

Второй ее герой в этом спектакле, сыгранный без всяких переодеваний и смены манеры, — пророк Зороастр, пациент психбольницы, как будто отражающий судьбу западноевропейской мысли.

Не нов и главный мотив в спектакле — обыденность зла. Он подчеркнут в сценах сумасшедшего дома и попыток под видом лечения, которым подвергается Лир. Здесь вспоминают участь советских диссидентов и их мучения. Но Лир не вызывает жалости и здесь. Он как животное, которое в плохих условиях терпит, в хороших — снова становится альфа-самцом. Добрый доктор Лунц, осуществляющий пытки, — та же Дарья Мороз. Корнуэлл, ее второй персонаж, отвечает за пытки и в миру.

Кажется, этого “Лира” можно отнести совсем не к постдраматическому, но к эпическому театру. Нет, актеры тут не высказывают своих политических позиций и не проглядываются за масками персонажей, но в самих масках очень ощутимы, подчеркнуты и социальность, и острая политичность темы. Есть здесь и своеобразные зонги — любимые Богомоловым чтения на авансцене у микрофона “посторонних” текстов. В данном случае из Ницше, Целана, Шаламова и даже Откровения Иоанна Богослова. Вот они-то читаются актерами, а не от имени персонажа или роли. И даже возрождение этого спектакля через четыре года, в совсем уже другое, как оказалось, время — своего рода лирическое высказывание, тоже теперь вплетенное в ткань этого шекспировско-богомоловского текста.

Татьяна Купченко

## Личное включение в войну

### “Дни Победы” К. Степанычевой<sup>1</sup> в Магнитогорском драматическом театре имени А.С. Пушкина

*Постановщик этого спектакля Максим Кальсин утверждает, что, ставя пьесу Ксении Степанычевой, он прежде всего имел в виду цену нашей Победы: насколько она была чудовищна, непосильна, невероятна...*

Спектакль Магнитогорского театра хочется назвать смелым. Смелость его держится прежде всего на искренности и вере в зрителя. Чем и как современный художник может вырвать зрительный зал из глубокой

и непроницаемой, как могила, зоны комфорта? Только предъявив искренность, а с нею вместе ту “непосредственную чистоту нравственного чувства”, которую молодой Чернышевский подметил в прозе начинаю-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 2, 2010 г.

шего Льва Толстого.

Щемящее послевкусие “Дней Победы” — очень непривычное на сцене современного театра чувство ясности и простоты намерений. Документальные монологи Степаньчевой, чистые и прозрачные по смыслам и целям, лишены мучительного подтекста, раздвоенности, второго дна, которые часто скрывают (неважно, с какой целью) истинные чувства и помыслы. Спектакль избавлен от молчаливой тяжести подтекста, зачастую маскирующего собой вынужденную или намеренную антикоммуникабельность человеческих отношений. Зритель получает прямой, как документ, стопроцентно честный доступ к истинному человеку, к подлинности жизни и смерти, правде войны и победы. Доступ без дистанции. Текст правдивый, простой, безыскусный, и чтобы включить в него актера и зрителя, нужно оставить без барьеров расстояние между ними.

“Дни Победы” Максима Кальсина — спектакль короткой дистанции. Зритель хочет зрелищ — вроде бы аксиома. Здесь режиссер отказывается развлекать, удивлять, экспериментировать. Спектакль, где герои стоят на одном месте и произносят почти будничным тоном довольно длинные монологи (и так девять раз подряд), спектакль, где будто бы ничего бы не происходит — мощнейшая проверка пьесы на силу слова, режиссуры — на силу намерения, актеров — на силу живания, зрителя — на культуру внимательного, глубокого, целостного реагирования.

Спектакль Кальсина ищет, требует, создает личное отношение к войне, которое неизбежно выветривается со сменой поколений. Актерское присутствие на сцене продумано таким образом, что не спрячешься и не зацепишься ни за какие приспособления в виде внешних приемов, декораций, эффектов: можно копать лишь внутрь себя, доставать главное только оттуда. Тем же, собственно говоря, приходится заниматься и зрителю.

Фактически в основе монологов пьесы Степаньчевой не победа — война. Вполне закономерно, что большая часть воспоминаний героев создает именно ее непривычно живой облик. Вот и спектакль М. Кальсина — тоже своего рода война, бой за достижение нового уровня открытости со своей аудиторией. Режиссером выбран путь только внешне простой, но внут-

ренне требующий скромности и смелости, такта и страсти. Режиссерская аскеза — предельное и принципиальное ущемление себя как художника, ограничение приема — ставят на карту все. И актера, который не защищен и не отгорожен от зала ничем, даже вымыслом (ведь пьеса — документ, реальные воспоминания реальных людей), и собственное “эго” творца, и зрительскую заинтересованность в правде, наше с вами умение помнить, искренность потребности в прошлом.

Как должно быть решено пространство спектакля по пьесе, лишённой подтекста, второго дна, пьесе, которая не ищет тайн существования, не красуется напластованием намеков и настроений и ни парадных, ни глубоко психологических портретов не создает (скорее лица-летописи, лица-хроники, лица-фотографии былой эпохи)? Нам предложена лишь моноречь, со стеснением, заминками и запинками, оживляемая начинающими актерами (ровесниками героев пьесы) лицом к лицу и один на один с залом. Действие происходит в некоем условном месте (это может быть фотостудия, съемочный павильон документального кино или место записи ТВ-программы), отсутствуют декорации и детали быта, можно сказать, что нет и самого действия.

Простота сцены, бесхитростность актерского проживания — зеркало речевого оформления пьесы. Монологи героев Степаньчевой, которые трудно назвать лирико-исповедальными, состоят из простых и понятных слов, чувств, событий, просты они даже на синтаксическом уровне. Кальсин усиливает простоту, лаконизм, антипафосность похожестью интонаций, по большому счету она общая у всех девяти героев — бесхитростная, наивная, чистая и все время как бы объясняющая, словно кто-то говорит с незнающим, непосвященным. Подвиг интонируется так же, как и быт, ужасы войны — как радости победы. Если объяснить речевое поведение героев одним словом, я бы выбрала слово “тишина”. Только тихим и может быть голос памяти, прошлое не кричит и о главном всегда умалчивает. Интонационная “тишина” монологов — синоним молчания и тайны прошлого вообще. Кажется,



девять героев про свою жизнь на войне всё-всё нам рассказали: любовь, дружба, ссоры, учеба, любимая работа, любимые животные, военное дело, политика, репрессии, 58-я статья, тушенка, каша с мясом, убийства, смерть, молитва “живые помощи” на листочке... Однако сколько бы мы с вами ни вслушивались, ни всматривались, ни вдумывались, все равно самого главного о прошлом никогда не узнаем.

Воистину странное чувство рождает статические фигуры на сцене. Будто постепенно оживая, вдруг заговорила молчаливая фотография, посмотрела живыми глазами. Бывало не раз: вглядываешься в снимок умершего родственника, которого не знал, а он безмолвствует, и толщу времени и смерти не прорубить никакой мыслью, не оживить фантазией... Статический театр режиссера-“фотографа”, режиссера-документалиста фиксирует то, что говорит и думает сама жизнь, поэтому при всей внешней статике мизансцен все герои пьесы Кальсина — живые. Никакой монументальности, никакого героического пафоса, никакого оголенного нерва трагедии, ничего намеренно приподнятого, но и ничего формального. Девять историй пьесы живы уже потому, что не закованы в “правильную” войну, в привычную трактовку военной темы.

Степаныхева предлагает своему читателю выбрать, что перед ним — житейские истории или сама История. Максим Кальсин такого выбора не оставляет, настойчиво внедряя в действие нарезки кинохроники, которые иллюстрируют каждую из девяти жизней: правда факта как эстетическая рифма к правде пьесы. Естественность человека, случайно попавшего в кадр документального фильма, как ревизия подлинности актерской игры. Не слишком ли много правды? Фиксируемое и хранимое в личной памяти, как правило, противоречит правоте факта, “правда живой па-

мяти” иногда является ложью с точки зрения истории...

Вызывающий лаконизм сцены (всего-то одна табуретка да потом еще стол в финале), которую словно забыли оформить, очень тревожит в течение всего спектакля. Пустота пространства — знак бесприютности; буквально кожей чувствуется беззащитность, открытость героев всем ветрам и сквознякам времени. Нет ни утвари, ни мебели, ни какой-либо военной атрибутики, ни стен, ни окон, ни дверей. Того и гляди ворвутся беда и смерть, а герой такой маленький и такой одинокий... Беззащитность, фиксируемая сценографией, обнажает мысль, важную для воплощения войны как таковой. Каждый ее “житель”, не имея ни нашего комфорта, ни уверенности в завтрашнем дне, тем не менее предельно открыт для жизни, для бесстрашного переживания ее глубин — боли, ужаса, радости и восторга... Вот в чем особая духовная атмосфера тех лет, в которой таится отгадка Дня Победы. Почти тёркинский оптимизм, берущий свои истоки в самом факте жизни — ведь она и на войне жизнью быть не перестает. Пожалуй, это самое ценное послание спектакля нашей эпохе, демонстрирующей угасание таланта жить. Кто сейчас так вот запросто отважится сказать: “Спасибо, что живой”? А из монологов Степаныхевой буквально льется “спасибо”, и это не вымученная благодарность. Атмосфера ровной доброжелательности к миру, приятия личной и национальной судьбы, истории, времени, да и войны, что уж там...

Монологи были о войне, а спектакль получился о жизни, о том, как выжили, почему выжили, в чем цена и основание победы, веками непобедимого народного духа, нашего “везения” (слово из пьесы) и на Куликовом поле, и на Бородинском, и на полях Великой Отечественной.

**Татьяна Таянова**

## События

Елена Соловьева  
**“Евразия” как зеркало  
 народной эволюции**

*Этот конкурс современной драматургии полностью оправдывает свое название. На него ежегодно поступает более двухсот произведений, дающих панорамную картину быта и нравов русскоязычного населения от Владивостока до Калининграда, а также прилегающих стран: Украины, Белоруссии, Казахстана, Киргизии. Неглянцевые, “нутряные” истории, происходящие в спальнях районах, поселках и деревнях, в офисах некрупных компаний, армейских частях, плацкартных вагонах и пригородных электричках. В центре внимания, как правило, “маленький человек”, его немудрящая повседневность, в которой хватает и комедийного, и трагического. Львиную долю пьес отличает острая социальная заточенность, внимание к проблеме неравенства между богатыми и бедными. Даже если в фокус попадает любовная история, то социально-бытовому фону, на котором она разворачивается, уделено большое внимание. И корни конфликта, двигающего пьесу, следует искать там. Исключения крайне редки, во всяком случае, в пределах шорт-листа. Чувствуется, что единственный отборщик и судьба конкурса Николай Коляда имеет свое четкое представление о том, что такое “мысль народная”, и неукоснительно держит антиглянцевую и антибуржуазную линии, характеризующие как его собственное творчество, так и политику созданного им театра.*

### “Пьеса для большой сцены”

По словам Николая Коляды, выбор лучших пьес “Евразии -2016” дался нелегко: очень качественным и плотным был поступивший контент. В результате призерами номинации “Пьеса для большой сцены” стали драматурги яркие, неожиданные, дерзкие до такой степени, что так и хочется назвать их “панк-лауреатами”, что отнюдь не отменяет профессионального мастерства отмеченных авторов. Имеют место и ненормативная лексика, и намеренно эпатажирующие названия пьес. За “театром в бархатных штанишках”, как любит выражаться единственный член жюри, точно не сюда.

О победителе номинации, пьесе Ивана Андреева “Боюсь стать Колей”, уже говорилось в предисловии к публикациям. Комедия Натальи Гапоновой “В желтом платье вроде ничего” (вторая премия) решена в совершенно другом стилистическом ключе и тяготеет к театру абсурда. Ее текст вроде как о любви, точнее, о взаимоотношениях между полами. Молодые люди под тридцать, два инфантила, Павел и Олег, в свободное от работы время заняты исключительно тем, что кадрят “одноразовых” девушек по Интернету. Главный принцип — не запомнить имени, не оставить ночевать, не разрешить мыть посуду, словом, не допустить и намек на серьезные отношения. Но гримаса судьбы такова, что в конце кон-

цов друзья нарываюся на Дашу, девушку “в желтом платье вроде ничего”. Она неуничтожима и неизгнута, как Терминатор, и возвращается, даже если ее вырубить огнетушителем и вывезти из квартиры в город. Даша круто меняет жизнь обоих приятелей.

“Смешное-абсурдное” возникает у Гапоновой в тот момент, когда автор начинает вычленять из окружающей реальности некие культурные знаки-мифологемы и играть с ними. Например, в ее пьесе “Диван”<sup>1</sup> (лонг-лист “Евразии-2015”) вещь, “диван за 50 тысяч”, превращается в фетиш, знак не просто состоятельной жизни, а чего-то по-настоящему чудесного. От одного физического прикосновения к нему сразу меняется самоощущение, точно от взмаха волшебной палочки. На простом, казалось бы, примере показана аберрация сознания человека, живущего по законам общества потребления, где вещи наделены мифологическими сверхсвойствами. И смысл жизни заменяет обладание ими. Отголоски “Дивана” есть в “Желтом платье вроде ничего”. И там и тут действует персонаж Нина, которой “много кто должен”. Она же и резюмирует народную максиму: если кавалер помнит, как тебя зовут, он “истинный джентльмен”. “Если у него еще есть руки, ноги, голова, если он моложе семидесяти”, то тебе и вовсе досталось “то, что надо, и надо

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 4, 2015 г.

скорее братъ”. Но если в “Диване” неживое (вещь) переводится в статус сверхзначимого, то в “Платье” процесс обратный. Для того чтобы обезличить девушку, снять с себя всякую ответственность за контакт с нею, ее лишают имени, превращают просто “в желтом платье ничего”, некую функцию с вагиной. При желании в играх с именем можно увидеть отголоски древних мифов, где полагалось, что “имя человека —местилище его души” и включает в себе мистическую силу. Увы, герои “В желтом платье вроде ничего” существуют в плоском демифологизированном мире. И Даша становится не просто борцом за женское счастье, но и мстителем за “одноразовость” — анонимность, безответственность, потребительское отношение мужчин к противоположному полу.

Третья премия номинации — пьеса “Про снежинки и говно” автора из Перми Евгения Ионова. Его же “Танец Колибри” вошел в длинный список “Камерной сцены” и, по словам драматурга, который сейчас работает над третьей пьесой, составит вместе со “Снежинками” “деревенский триптих”. Собственно же “Про снежинки...” — небольшой мастерски сделанный текст без лобовых и декларативных решений. Через точные, емкие диалоги показаны и характеры героев, и общая их история: любовный треугольник друзей детства, которым сейчас чуть больше двадцати лет. В деревню, к Васе с Кристиной, приезжает “суперски отдохнуть” их товарищ Сергей, перебравшийся в город. Маленький, но уютный домик стоит около заброшенной колхозной фермы, где в огромной навозной яме когда-то утонул, оступившись зимой, их четвертый товарищ — “чудик” Веня, первый парень Кристины. После баньки действие разворачивается вокруг бутылки самогона, который и выводит на поверхность все скрытые мотивы пове-

дения героев. Постепенно становится ясно, что “говно-навоз” — не только метафора разлагающейся материи жизни. Это еще (пусть только в зачаточном состоянии) чернозем, способный в перспективе стать удобрением для вполне нормальных урожаев, только “пахать надо”. Вася как может, так и пашет. И считает, что в каком-то смысле его умершему другу Вене, которого “навоз жизни” поглотил и метафорически, и реально, сейчас легче. В финале, после ссор-истерик-примирений-хватаний за топор и попытки поджога, на Сергея, наблюдающего небо со снежинками из сугроба, спускается озарение: “Мы ж все уникальны. И вот мы летим такие уникальные, а хер кто разберет нашу уникальность, сечете? <...> А потом либо таем, если на что теплое приземляемся, либо превращаемся во что? Правильно! В сугроб. А сугроб это что? <...> ...Вы тока вдумайтесь, что этот сугроб состоит из до хранища уникальностей. А? Вы понимаете?”

“Черно-белая пьеса” Галы Узрютовой “Ненавижу твою собаку” (шорт-лист номинации) — ярко сделанная драма неразделенной любви. Недавно “разбежавшаяся” семейная пара Кира (27 лет, работает в банке, белая куртка) и Женя (29 лет, работает на кафедре в университете, белая куртка) хоронят немецкую овчарку Джека. Кира ее всегда не любила, для Жени она фактически альтер эго. По ходу выясняется вся подноготная распавшейся семьи, а в финале, флешбеком, дается сцена, которая выводит действие на новый, более высокий виток трагизма. Оказывается, Женя сам попросил ветеринара усыпить пса, способного протянуть еще полгода, чтобы вернуть Киру. Но ему это вряд ли поможет. Любовь умерла. Кира берет у маленького мальчика бездомного щенка, которого воспитает одна.

## “Пьеса для камерной сцены”

Три пьесы-призера этой номинации после прочтения оставляют ощущение гармонии и соразмерности. Сравнительно небольшой объем, точный язык, грамотно, а порой и очень изобретательно организованное внутреннее пространство. Две из них, “Мертвые среди живых” Олега Охотникова (первая премия) и “Яна — это Аня наоборот” Насти Кузнецовой (третья премия), представляют собой любовные истории. В своем тексте Охотников вполне деликатно рассказывает о том, что бы случилось, по его мнению, с Зоей Космодемьянской, если бы она выжила. Завязка такая: Москва, 1957 год, на приеме в пионеры встречаются Он и Она, сначала как два скрытых

идеологических врага. И именно идеологический конфликт превалирует, мешая развитию естественных человеческих отношений. Она — Зоя К., “вечная комсомолка”, активистка, хорошая знакомая Аркадия Гайдара, страстно мечтающая о подвиге во имя Родины. Он — Герой Советского Союза Дмитрий Овчаренко. Но Зоин, казалось бы, идеал не идеален. Герой не носит медали и ордена, отмечает Пасху, то и дело “врубает хохла” (простачка, говорящего на суржике), чтобы никто “не цеплялся и в душу не лез”. Патриотический романтизм Зои К. оборачивается жесткостью и эгоизмом. А то что любовь стоит вне всяких идеологических парадигм, редко со-

впадая с ними, ей придется пережить как личную трагедию. Таков диалектический закон развития жизни, который Зоя К., как всякий романтик, пытается игнорировать. Время действия пьесы — самое начало хрущевской “оттепели”. Однако само представление героев в начале — просто обобщенные “он” и “она” — выводит дискурс пьесы на универсальный уровень. По сути, перед нами размышление на одну из самых больных тем современности: что такое настоящий герой, каковы его взаимоотношения с родиной и другими людьми, что такое подвиг и предательство, что такое любовь к мужчине и близким в таком контексте вообще. Как избежать тотального диктата любой узкой, пусть и модной в твоё время идеологии, будь то романтический советский патриотизм или хипстерский пофигизм начала XXI века.

Автор мини-пьесы “Яна — это Аня наоборот” уже в самом названии даёт подсказку, что историю 43-летней Яны следует читать как вариацию на тему “Анны Карениной”. Вот только ситуация изрядно снижена: героиня пытается покончить жизнь из-за любви под колесами не курьерского поезда, а пригородной электрички, по вагонам которой поет, и отнюдь не оперные арии, зарабатывая на хлеб, ее муж Сергеич. И влюбляется дама не в блистательного Вронского, а в Славика, молодого коллегу своего мужа. Но трагедия, между тем, неподдельная. И бытовая сниженность ситуации, материальная убогость бытия и, главное, духовная нищета героев — важная ее составляющая. Очень хорош и “хор” девичьих голосов из электрички. У каждой своя история отверженной любви. Девочка-подросток, например, собирается повеситься “из-за суки Виталика” на шарфе любимого им “Спартака”. Вторые голоса даны скупыми, трагифарсовыми мазками и дополнительно усугубляют главную “партию” Яны, которая уже в той возрастной группе, где о таких вещах и думать стыдно.

Оригинально задуманная, динамично сделанная в комедийном ключе пьеса Алексея Зайцева “Рвущаяся нить” (шорт-лист номинации) посвящена интересной и не часто разрабатываемой теме — болезненной зависимости от мнения окружающих. Как не менять свою жизнь в угоду близким? Защитить свое право оставаться собой? Ответы на эти вопросы главный герой, потерявший память, ищет в палате необычной клиники, где ему на выбор представлено несколько вариантов как будто его же собственной судьбы: олигарх-“человечище” Лапшин, Саня-артист, мелкий вор-карманник Федька-крыса и

маньяк Черный Мытищинский Паук.

В шорт-листе “Пьесы для большой сцены” представлена еще одна вещь этого автора-многостаночника, хорошо владеющего разными драматургическими жанрами, — пронзительная “Нирвана”: в центре ее подросток, для которого смерть стала желанным убежищем от жестокой реальности.

Самоубийство как единственный ответ миру выбирает и главный герой еще одной “пьесы из спального района” — “Дима любит таблеточки” (Иван Сенило, шорт-лист). Слабоумный Дима устраивает себе передозировку снотворным как раз в результате прозрения, когда его с рождения поврежденный мозг впервые становится ясным из-за приема наркотиков, попавших в квартиру со случайным другом отца. Здесь страшен даже не его папа-деспот, единственный артист “театра-концлагеря”, в который он превратил свой дом, а мать, продолжающая любить того, кто пинает ее ногами. Характеры персонажей узнаваемы и хорошо прописаны, местами не без мрачного юмора.

По очереди о самоубийстве, убийстве, мести, любви-всепрощении размышляют ночью в казарме два солдата-срочника Ус и Нос в пьесе Андрея Васильева “Неизвестные солдаты”. По-настоящему страшны их почти нечленораздельные диалоги, подобие исповеди под воздействием чифиря, в которых они как будто пытаются восстановить цельность сознания. Но сделать это Усу и Носу, пострадавшим от дедовщины, не так-то просто. Их души искалечены навсегда.

Самое страшное предательство — предательство матерью своего ребенка — показано Виталием Гавурой в пьесе “Мама всегда защитит”. Ольга (“женщина впечатлительная”), уличив своего семнадцатилетнего сына в нетрадиционной половой ориентации, готова поверить и в то, что он прелюбодействует с младшей сестрой. За семейной драмой проступает тема далеко не толерантного отношения к секс-меньшинствам, представителей которых в лучшем случае считают больными, в худшем — потенциальными и неисправимыми преступниками.

Вопрос наркомании поднят в пьесе “Бзик” Алексея Макейчика (шорт-лист “Камерной сцены”). Она гораздо страшнее, чем примакающая к ней тематически “Утомленные спайсом” Александра Демченко из шорт-листа “Большой сцены”. В последней показана компания молодых людей, продолжающих, если можно так выразиться, в люмпенизированном, сниженном варианте линию “лишних людей” XIX века на новый лад. Прерываясь на выпивку и перекур, свои отношения

выясняет компания молодых людей двадцати с лишним лет. Резонансное пространство для их куцых и тупых, в общем, жизненных историй — мир, где, с одной стороны, “на бога нет времени, когда берешь тачку в лизинг”. А с другой — идет “братоубийственная, ненужная” война на Украине. Финальная фраза пьесы: “И хрен знает, когда все закончится. Может, никогда. Может, все как в Югославии будет. Как теперь там жить людям? И как теперь нам, ребята, жить?” В “Утомленных спайсом” покуривают и выпивают пока не всерьез, больше от скуки и неопределенности.

В “Бзике” все персонажи глубоко зависимы. Наркотики — смысл и стержень их жизни. Достоверно вскрыт механизм возникновения и протекания зависимости, устройство самого наркоманского сообщества. Саморазоблачение героев происходит как через монологи (линия Миши-Бзика), так и через логику поступков (манипулятор Сергей, который делает все, чтобы хитростью заставить вернуться “завязавшего” товарища). Вещь сделана гораздо лучше и объемнее, чем ряд документальных вербатимов на эту непростую тему. Она лишена прямой назидательности и потому должна будет хорошо воспринята в молодежной среде.

Связи между собственной душой и телом, телом и окружающим миром пытается наладить главная героиня Рита в обаятельной пьесе “Arbog Mundi” Ольги Прусак (шорт-лист номинации). Рите приходится работать менеджером в фирме по устройству праздничных корпоративов, показанной с большим юмором. Но там Рита чувствует себя чужой — “надутым снеговичком”. В своем мире она настоящая дриада, хранительница Мирового дерева, отлично придуманный и многозначный образ которого визуально зримо прописан автором. Своими корнями Дерево, символ мировой души и цельности, уходит в преисподнюю — постоянно оглашаемый криками двор спального района. Но стремясь к небу, волшебному космосу, оно “прошивает”

ветвями комнату Риты, приобщает ее к вселенной гармонии.

В “Точке невозврата” Никиты Попова (шорт-лист номинации) на забытом богом полустанке встречаются два бывших одноклассника. Михаил Калинин — заносчивый чиновник-вор из городской администрации и неудачник Григорий Скворцов, несостоявшийся инженер, путевой обходчик. Здесь ясно звучит тема классово-борьбы, не спасает даже общее школьное детство. Конфликт между работой и зарвавшимся чиновником неизбежен; вот только наутро после пьянки, закончившейся дракой, в вагончике просыпается один человек — путевой обходчик Михаил Калинин. Что как уходящий поезд промелькнуло перед нами: видение алкогольного делирия? Мистическая история, в которой по иронии Провидения антагонисты меняются судьбами? Или намек на двуединую природу русского человека, где подлец и правдоискатель-бессеребренник легко уживаются в одной личности, а кто из них победит — зависит в итоге от лукавого случая?

В лонг-листе “Камерной сцены” шесть монопес. Три из них показались наиболее интересными.

“Джазовый монолог для шести возрастов” под названием “Иди к черту, Джейн Остин!” Алексея Олина (она вошла и в шорт-лист) — не лишенный экзистенциального сквозняка и чеховских мотивов рассказ о взрослении, любви и смысле жизни. “Коля против всех” Сергея Давыдова — пронзительно истеричный монолог музыкально одаренного подростка, пытающегося отстоять свое “я” в ситуации любви-войны с единственным оставшимся в живых родным человеком — приемной бабушкой. Трагическая история о том, к чему приводят попытки домашних деспотов скрыть вверенных твоей заботе близких по своим лекалам. “Галинка” Кристины Доброницкой — трогательная, хорошо рассказанная от лица старика история про первую (она же единственная) любовь всей его жизни.

## “Новая уральская драма”

Эта номинация, куда Николай Коляда традиционно включает пьесы своих непосредственных учеников, оказалась со сказочно-фантазийным уклоном. Здесь представлены и настоящие сказки для детей, и взрослые пьесы с фантастическим сюжетом. Остановимся на призерах и произведениях, предназначенных старшему поколению.

Лирическая комедия Ангизы Ишбулдиной “На кисельном берегу”, получившая первую премию номинации, отчасти напоминает

“землю, где нет зла” в духе Эмира Кустурицы. Полупустая, но отнюдь не депрессивная деревня Заречное отрезана рекой от остального мира, добраться сюда можно только на лодке. Каждый, кто сюда попадает, будь то прапорщик, разыскивающий сбежавшего призванника, его командир, министр обороны или сам президент, немедленно “одомашнивается”, благодаря хлопотам бабушки Оли и эксклюзивной бражке (в деревне, впрочем, любит выпить только один человек). Гостя вкусно

кормят, переодевают в треники и тельняшку под музыкальное сопровождение местного ансамбля “Затя”. Рыбалка, просторы, девственная природа — и никто никуда не торопится, а смысл жизни, который на самом деле прост, если перестать суетиться понапрасну, прислушаться к самому себе, присмотреться к окружающей красоте, возвращается. Конфликты разрешаются без потерь и в благоприятную сторону. То, что должно склеиться — склеивается, то, что должно разрушиться — разрушается. Но все к лучшему.

Пьеса Екатерины Бронниковой “Над облаками светит солнце” (вторая премия) на этом благом фоне напоминает дорогу в ад. В деревню, в старый родительский дом возвращается из города пережить непростую жизненную ситуацию бывшая стюардесса “за сорок” Алла с мужем Кириллом, бывшим маркетологом. Они уверены, что приехали ненадолго, найдут решение, как расплатиться с долгами — и назад. Но “низкая” деревенская среда растворяет их планы как кислота. Алла, с которой никак не мог справиться любящий, но мягкий муж, становится сожительницей грубого мужика по прозвищу Гнида. А Кирилл прибирает к рукам бывшая жена Гниды — Татьяна. Он теперь ее мужчина, ставший рубщиком мяса на рынке. Малограмотная Татьяна убеждена, что миром правят рептилоиды-инопланетяне, и своими бреднями профанирует тему космоса, того самого “неба над облаками, где всегда светит солнце” и которое было воплощением мечты для Аллы и Кирилла.

Третьей премией отмечена очень оригинальная пьеса Романа Дымшакова “Приключения О. в лабиринтах сновидений”. Если это и сказочная история, то для достаточно умных детей старшего возраста, хотя главному герою мальчишке О. всего двенадцать лет. На серьезный лад настраивает и эпиграф из Эдгара По: “Сон. Эти тонкие ломтики смерти, как я их ненавижу”. Вместе с героем мы попадаем в изобретательно и остроумно устроенную страну его сна, населенную обаятельными и неожиданными персонажами: Принцесса Утипутчика, проводник мальчишка, а одновременно мудрый пророк — кенгуру Платон Кентерберрийский, Бартоломей — страж Солнного Царства, Руганто — ведьма, хранительница времени. Выйти за край сна и победить тем самым главного злодея Ниманда мальчишке помогает ПВУ — пространственно-временной ускоритель, солнечные песочные часы. И пусть в конце концов Красный океан подсознания оказывается газировкой, а Платон Кентерберрийский обычным кенгуру из зоопарка, история удалась на славу — она

просто завораживает свежестью сюжета, полетом фантазии и способностью автора сводить концы с концами, чтобы ничего не провисало и не проваливалось.

Уверенное владение жанром демонстрирует Роман Дымшаков и в пьесе “Лапсердак” (шорт-лист). Перед нами отлично скроенная черная комедия а-ля Тарантино, где количество трупов нарастает в геометрической прогрессии. Действие разворачивается на трассе и в шиномонтажке. В результате выживает только положительная героиня, мать-одиночка, а по совместительству механик Галина. Видимо, написать текст с таким названием было учебным заданием на курсе драматургов у Коляды, потому что еще одна вещь из шорт-листа носит то же название и шиномонтаж в этой пьесе Екатерины Гуземы также упомянут. Сетью подобных заведений владел покойник Вадим, на могиле которого в первую годовщину его смерти встречаются жена и любовница: жена Роксана, поборница высоких жизненных стандартов; любовница с говорящим именем Надежда, к которой Вадим собирался уйти, простая баба-бухгалтерша одной из шиномонтажных мастерских. Именно она олицетворяет нормальную, неглянцевую, “теплую” жизнь, естественную, лишенную наносных приоритетов, где можно просто “быть, а не казаться и соответствовать”.

Несколько фантазиен и сюжет пьесы Артема Головина “Кальяри, пацаны”, удостоенной спецприза номинации. Будем рассматривать ее как притчу. Два братка-уралмашевца (один из которых даже посещал тайком от подельников курсы личностного роста, где его учили “рулить своей жизнью и не быть жертвой”) пытаются делать бизнес по-европейски. Желая получить патент на пиццу с майонезом, они отправляются в Италию с итальянцем Альберто, которого до того обрабатывали как коллекторы. Их жертва не говорит по-русски, сами они не понимают по-итальянски. Ни на Сицилии, ни в Ватикане удача ребятам не улыбается. Воплощение своей мечты начинающие бизнесмены обретают в Сколково.

К классическим канонам японского кайдана, перенесенного в умирающую татарскую деревню, обращается в своей пьесе “Шайтан-озеро” Ринат Ташимов. Всё в соответствии с жанром. Во-первых, небольшое количество ярких характерных персонажей, активно проявляющих свои чувства. Особенно преуспела в этом Латифа, мать пяти сыновей, из которых выжил только последний — Марат. Хороши и три старухи, напоминающие мойр в маразме. Есть и обязательная для кайдана концепция кармы и воздаяния. Ну и конечно,

призраки, в нашем случае умершие сыновья Латифы, безраздельно захватывающие действие, едва преследователь Марата вынимает из дверного косяка нож, служивший для них замком. К теме потустороннего Ташимов обращается не в первый раз — и как драматург, и как режиссер. И надо заметить, управляется он с этой материей с большим пониманием.

Подзаголовок “сказка” имеет и совсем не сказочная пьеса-притча Екатерины Васильевой “Матюша” с эпиграфом: “Нас вышло восемьдесят три человека, а дошло только восемнадцать... Там была и я”. Среди бела дня внезапно начинается бомбежка некоего горо-

да. Жители, среди которых семья странной девочки Матюши, бежит от обстрела вместе с остальными. Ужасающе правдивы подробности этого похода, вытаскивающего на божий свет архаические формы общения между людьми и типажи людей — звероящеров. Матюша единственная, кто выживает из семьи, насчитывающей пять человек. Хронотоп истории размыт, географические подробности устранены, хотя возможна аллюзия на события в Донбассе. Впрочем, подобное вполне может случиться в любом месте и в любом времени, там, где жизнью людей начинает управлять война.

### Кое-что из лонг-листа “Большой сцены”

Объем статьи не позволяет остановиться на всех пьесах длинного списка, отмечу лишь некоторые.

Любопытный эксперимент ставит в своей пьесе “Гостя” Аня Рубцова. Инопланетный корабль терпит крушение около небольшой деревни на северо-западе России. Пилотирует его пришлица Наташа в образе молодой девушки. В качестве топлива для галактического судна ей нужно спиртное. В поисках этой народной валюты она вынуждена войти в контакт с местным населением, попутно кодируя мужчин деревни от пьянства. Проверяется гипотеза: каков будет русский человек, избавленный от вечного своего недуга? Да ненамного лучше, считает автор. Первыми требуют раскодировки своих мужей деревенские бабы, а заодно с ними и директор лесопилки, нечистый на руку бизнесмен, которому протрезвевшие внезапно рабочие немедленно “устроили профсоюз” и забастовку. По способу подачи материала пьеса вполне вытягивает на киносценарий.

В пьесе Светланы Русаковой “Придурики” оригинальное место действия — автобус, идущий через русско-польскую границу туда и обратно. Это сразу позволяет оценить достоинства и недостатки двух социальных систем. Но основная сюжетная линия — столкновение “высокого” творчества с грубой реальностью. Классический выбор женщины между деньгами и любовью предстоит сделать девушке Маше, отправившейся вместе с музыкальной группой “Анархисты” в свое первое заграничное турне. Составляющие любовного четырехугольника таковы: Маша, ее бойфренд, начинающий гений, автор песен Суров, жулик-предприниматель Эрик и еще один жу-

лик — польский продюсер Эдвин. В качестве “бога из машины”, разрешающего неразрешимые конфликты (наказать продюсера, отобрать у него кабальный контракт, спасти загремевшего в больницу с сердцем Сурова), выступает польская группа “Караван”, кумиры и старшие товарищи “Анархистов”.

Большой комический потенциал продемонстрировали Артур Матвеев и Василий Прокушев в “пьесе-шапито в трех действиях и в курилке” “Милость к павшим-2”. Соавторам удалось написать смешную пьесу о том, как пишется пьеса. Однако хотелось бы большей композиционной структурированности ближе к финалу.

В разноголосье нынешних пьес молодых драматургов (возрастной ценз “Евразии”, напомним, 35 лет) явственно слышны, и звучат они все четче, отголоски творений великих предшественников — революционеров театра. Эти темы и нотки принадлежат, как ни странно, Максиму Горькому и Бертольту Брехту. Мастер социальной драмы и автор теории эпического театра неожиданно оказываются идеологически и духовно близки современному поколению драматургов. Критика общества потребления, интерес к жизни люмпенизированных, чаще не по своей воле, низов, разочарование в условиях существования по законам условного капиталистического рая наряду с отчасти максималистским стремлением к глобальным обобщениям выдает наличие у многих конкурсантов признаков “синдрома Брехта — Горького”. И по этим лекалам молодые авторы, вполне возможно что и неосознанно, стараются опять чертить “на дне” “кавказский меловой круг”, вовлекая “детей солнца” в исполнение “трехгрошовой оперы”.

## Мастерская

### Людмила Петрушевская: “Сцена — это волшебство!”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Петрушевская на восьмом десятке живет так, как дай бог молодым. Она играет в собственном театрике “Кабаре одного автора”. Поет лучшие песни XX века в собственных переводах. А также делает картонных кукол и исполняет рэп. Создала “Студию ручного труда”, в которой самостоятельно рисует мультфильмы. А еще она любит сама мастерить фантастические шляпы, без которых не выходит на сцену. Сразу видно: это женщина бунтарского племени. Что подтверждено ее биографией: после премьеры “Уроков музыки” в постановке Виктюка Студенческий театр МГУ разогнали. Отдел рецензирования на телевидении, где работала Петрушевская, после жалоб главредов расформировали.*

— Это все ваш независимый характер, Людмила Стефановна?

— “Уроки музыки” были ничем не страшней толстовской пьесы “Власть тьмы”, деревенских рассказов Чехова и Бунина, да и при Брежневе была разрешена правдивая по деталям деревенская проза Белова, Абрамова, Астафьева — правда, с идеальными образами главных героев. Но город молчал. В городе жила власть, там должно было быть все как в кино. Помню, я даже написала укоризненное письмо Твардовскому, главному редактору “Нового мира”, который вынул из верстки мои три рассказа. Но не отправила. Я писала о городе то, чего никто не читал, хотя все всё знали, и это был для них как бы наш общий вопль правды. Наконец-то. Поэтому мои рассказы, а потом и пьесы начали ходить по стране.

— Вы пришли как драматург с “новой волной”, и ваши пьесы со стороны власти встречали самое большое сопротивление. Пьесы Арро, Галина, Казанцева, Разумовской, по-моему, проходили легче. А ведь вы не призывали к свержению строя. Вы живописали жизнь как она есть, пастозно, густыми мазками. Говорят, из-за ваших пьес появилось слово “чернуха”?

— Нет, я ни с какой волной не пришла. Мне в январе 1972 года позвонил из МХАТа Михаил Анатольевич Горюнов (актер, автор инсценировок, режиссер. — С.Н.), которому редактор Инна Борисова, моя крестная в литературе, дала в журнале “Новый мир” почитать пачку моих неопубликованных рассказов, и он по своему выбору, без согласия главного режиссера попросил такого непечатного автора написать для них пьесу. В 1973 году в апреле я закончила “Уроки музыки”, их прочел Олег Николаевич Ефремов и спросил, нет ли у меня чего-то еще... Понял, что почему: “Уроки” получили разрешение только через десять лет. 21 декабря 1973 года я написала “Чинзано”, а потом пришла в Арбузовскую студию, 17 марта написала “Лестничную клетку”, 5 мая “Любовь” и затем все остальные пьесы. Да, а словцо “чернуха” родилось, по-моему, от формулировки “очернение советской действительности”, вроде эта фраза из доклада секретаря ЦК по идеологии, именно по моему поводу, а фамилия его была, как ни странно, Черненко. Повод же был такой: тогда, в 1983 году, в серии “Для художественной самодеятельности” вышла наша с Виктором Славкиным книжечка “Одноактные пьесы”, где и были впервые опубликованы “Уроки музыки” и “Лестничная клетка”.

— Я слышала, что редактор серии Инна Давыдовна Громова была за это уволена.

— Тут же зашумели парторганы, собрали специальное заседание. Но наш учитель Арбузов удовлетворенно сказал: “Все, поезд ушел”.

— Мне жаль, что вы перестали писать пьесы. А можно узнать почему?

— Да не перестала. В моей только вышедшей книге “Санаториум” пять новых, еще несколько сидят в компьютере, среди них “Танго-квадрат” и “Любимая”, и вообще где-то



бродят “Сорок четвертый” и “Птица чайка”...

— В театре “ОКОЛО дома Станиславского” дипломник Юрия Погребничко поставил вашу пьесу 1977 года “День рождения Смирновой”. Молодой режиссер Максим Солопов появился на свет позже пьесы. Вы писали ее, когда на дворе было другое тысячелетие и совершенно другая жизнь. Но оказалось, пьеса не устарела и звучит современно. Могли ли вы предположить, когда писали, что действительность так изменится? И что ваша драматургия переживет свою эпоху?

— Ни о чем подобном я даже и не думала. “День рождения Смирновой” написала в 1977 году. Меня вызвал Олег Николаевич Ефремов, до которого докатились слухи о “Чинзано” (его репетировали тайно в “Современнике” Олег Даль с Валентином Никулиным). Ефремов, ознакомившись, видимо, с текстом, сказал мне: “Разве это пьеса? Двадцать страниц. Напишите еще”. — “Что бабы пьют?” — “Ну”. — “И одна другой говорит: учти, вчера я ночевала у тебя?” “Ну”, — отвечал Олег Николаевич, развеселившись. Ну и я по дороге домой подумала: “Сейчас напишу, но такое, что ты никогда в жизни не поставишь”. Так и произошло. Эти обе пьесы поставили в Таллине, в Молодежном театре, и получили “лит”, разрешение цензуры на весь СССР. Меня они выдали за эстонку польского происхождения.

— Вы строитель своего собственного языка. Мне ужасно понравилась ваша фраза: “Шарф буквально наобум выхитрил у библиотечной гардеробщицы”. Потрясающее слово “выхитрил” — выманил хитростью! У вас много слов собственного изобретения?

— Это уж я не считала. Разве что “Пуськи бятые” — семнадцать текстов на несуществующем языке. Но никто не посчитал еще, сколько в них слов.

— Это лингвистические упражнения вроде “глокой куздры”, а не разговорная речь. А как сценарист гениального фильма “Сказка сказок” вы показали умение обходиться почти без слов. Кстати, можно ли увидеть ваши мультфильмы, сделанные уже без Норштейна, про которые вы говорите, что “они плохо нарисованы, коряво написаны, но можно смеяться”?

— Да, я как раз решила, что надо устроить такой вечер, а перед тем пройти по ним и посмотреть все. Может, сделаю новые — по моим комиксам. Но ведь каждый фильм — месяц работы по одиннадцать часов в день...

— Ваши сказки почти все — страшилки. Напоминают те ужасы, которые в детстве мы рассказывали друг другу в пионерлагере перед сном. Для какого читателя вы их пишете?

— Вы, видимо, читали “Жила-была женщина, которая хотела убить ребенка своей соседки” или “Где я была”. Но это не сказки. Это мистические истории, похожие на городской фольклор. А у меня больше трехсот сказок с хорошим концом...

— В вашем “Городе света” есть фраза: “Жизнь надо прожить так, чтобы было мучительно приятно”. У вас получается?

— Я еще не прожила жизнь, аллэ. Мне только семьдесят восемь.

— Так я и не говорю “получилось”, я сказала “получается”.

— Хожу вот, качаюсь на бесплатных тренажерах. Большие планы, гастроли — зовут в Гренобль, Юрмалу, Саратов, и в Москве предлагают концерты. Новые пьесы пошли к актерам, всех почему-то заинтересовало “Газбу”, пьеса на двоих — где женщина наняла себе мужчину, чтобы зачать ребенка. Впереди премьеры, вот у вас в театре “ОКОЛО”. Новую песню сочиняю, “Скажите, каракатица”, это буги-вуги. Только что была моя выставка абсурдистская “До завтра пять дней”, была выставка обнаженки “Нюш няш”. Премьера спектакля “Анданте” в конце мая прошла в Театральном центре Мейерхольда (режиссер мой сын Федя Павлов-Андреевич). Ездил в июне с концертами в Калугу, в Лондон, в Екатеринбург. В Лондоне и Нью-Йорке через полгода выйдет моя книжка «Маленькая девочка из “Метрополя”», издательство “Penguin”.

Большие планы есть, связанные с сиротами-инвалидами в маленьком городе Порхове Псковской области — помочь им, закончить документальный фильм о том благотворительном негосударственном обществе “ПРОБО Росток”, которое спасло около ста инвалидов Порхова от психоневрологических интернатов, где убогие погребены как в концла-

гере...

— Я так понимаю, что ваши концерты — это в их пользу. Но вот вы выступаете с песнями, поете свой вариант “Лили Марлен”. Помимо Иосифа Бродского эту песню переводили Сергей Шатров, Наталья Краубнер. И это песня мужчины, солдата, ушедшего на войну. А вы поете от имени женщины. И “Чаттануга”, песня из вашего репертуара, переводилась не раз. И это тоже мужская песня. Притом что вы женщина до мозга костей. Это подтверждают ваши самосочиненные ювелирные штучки, ваша любовь к фантастическим шляпам.

— Нет, я в определенных случаях переводчик. Этим я много лет зарабатывала, когда была запрещена. И я как раз написала в “Лили Марлен” текст от имени парня: “Вечер наступает, фонари горят. Тихо ожидает молодой солдат. Шепчет он имя, как во сне: Лили Марлен, приходи ко мне”, в “Ютьюбе” это есть в моем исполнении. И я точно перевела “Чаттанугу” — это же песенка простого работяги. Помните, парень, поющий в фильме, одет иначе, чем оркестранты, и носит бейсболку задом наперед... “Пацаны, что спрошу: я взял билет до Чаттануги, и на каком же пути та таратайка (в оригинале “чу-чу”) пыхтит? На девятом, о’кей, возьми-ка, парень, щетки в руки и мне ботинки почисть, чтобы сверкали в пути. После Пенсильвании пойдет Балтимор, беру журнал и в ресторан иду, боже мой. Яичница с беконом, и снова по вагонам, Каролину мы проехали, прости-прощай. Трали-вали, выпьем в баре, все путем. Теннесси, родимый штат, пошел за окном — а вот и Чаттануга, и там стоит подруга, сегодня вечеринка и туда мы пойдем”. Рассказываю так подробно, потому что веселилась, работая над этим номером, — я же там сделала преамбулу в виде своего сочинения “Анна Каренина обгоняет паровоз”. Это есть в Сети с нелепными комментариями...

Ищу на “Ютьюбе” ее выступления. Когда Петрушевская поет “Чаттанугу”, она проигрывает песню как спектакль. Неважно, что на ней аристократичная черная юбка до земли, отороченные мехом накидка и широкополая шляпа. Она перевоплощается в парня, вообразившего себя этаким королем: ведь он едет на поезде к своей девушке и цедит через губу пацану на станции, чтобы тот надраил его ботинки.

Петрушевская мечтала стать певицей, но поступила на журфак МГУ и занялась журналистикой. А потом прозой, а потом стала писать пьесы. А еще потом — сказки и сочинять мультфильмы. Какая страсть в ней преобладает, знает в данный момент только она сама. О себе Людмила Стефановна говорит: “Я — человек театра. Сцена — это волшебство!” И этот трюизм звучит как откровение.

## Евгений Каменькович: “Как всякий крупный писатель, он немножко пророк”

*Беседу ведет Елена Губайдуллина*

*Фридрих Горенштейн написал пьесу “Волемир” по заказу Юрия Любимова в 1964-м<sup>1</sup>. Но ее сценическая судьба началась недавно. Премьера “Волемира” состоялась 30 января 2016 года в “Мастерской Петра Фоменко” и вызвала множество самых разных откликов. О странностях сложной драматургии Горенштейна размышляет постановщик спектакля художественный руководитель театра “Мастерской” Евгений Каменькович.*

— Евгений Борисович, когда я смотрела спектакль, ловила себя на мысли, что это ваш материал. Была уверена, что “Волемира” выбрали вы. А в предпремьерных интервью прочитала, что эту пьесу приносил в театр Петр Наумович Фоменко, но постановку несколько раз откладывал. Почему?

<sup>1</sup> Опубликована “Современной драматургией” в № 4, 2004 г.

— Потому что не понимал, что это такое. Причем я во всех интервью сказал, что Петр Наумович то “Бердичев” приносил, то “Волемира”, а у меня есть очень устойчивая любовь к “Спорам о Достоевском”. Верю, что руки до них дойдут. Конечно, интерес к Горенштейну спровоцирован Петром Наумовичем. Хотя когда-то давно я поставил на Зиновия Высоковского странный моноспектакль “Пятая сторона света”, получилась исповедь клоуна. Актер, которого знали по “Алё, Люлёк”, вдруг решил что-то важное про свою жизнь рассказать. А поскольку Высоковский из того же эшелонного поколения, мы вставили в спектакль фрагмент из “Дома с башенкой” Горенштейна. Имя писателя тогда нельзя было упоминать, в авторских отчетностях мы написали, что это Рошин. Так что знакомство с творчеством Горенштейна началось у меня в начале восьмидесятых. Но серьезно я обратил внимание на его драматургию после фоменковского спектакля в Театре Вахтангова “Государь ты наш, батюшка”. В “Мастерской Фоменко” любовь к Горенштейну привил всем Петр Наумович.

— **Он это как-то объяснял?**

— Надо сказать, что Петр Наумович вообще никогда никому не говорил “нет”. Он делал так, что люди сами понимали, в какую сторону надо идти, а в какую не надо. Прививал вкус к хорошей литературе, к хорошим стихам. Но у Фоменко были свои определенные пристрастия. И мне кажется, что к Горенштейну он относился с колоссальным пиететом. Петр Наумович, безусловно, был членом театрального товарищества, очень многим помогал. Но в общем, согласитесь, Фоменко все-таки отдельный человек. А уж Фридрих Горенштейн, по-моему, совсем отдельная личность в российской словесности. Мне кажется, Горенштейн специально полемизировал со всеми, начиная с Достоевского. И самое главное, что он имел на это право. Любопытен его взгляд на историю России. Он считал, что после того, как Иван Грозный уничтожил новгородскую демократию, на Руси началась пора диктаторства, которая не заканчивается никогда. Это спорно. Но, мне кажется, Горенштейном очень интересно заниматься, как всякий крупный писатель, он немножко пророк... Меня поразило, почему “Волемира” так никто и не поставил? Мы все понимаем тему маленького человека. Понятно, что все мы вышли из “Шинели” и так далее, и с этого все началось. Но мне кажется, что эту тему никто не препарировал таким неоднозначным способом, методом, смыслом, как Горенштейн.

— **И в вашем спектакле смыслы Горенштейна препарированы неоднозначно. Серьезный человек противопоставлен играющему миру. Вокруг Волемира кружится карнавал масок, но он его не понимает и не принимает.**

— Не зря в пьесе есть имена только у некоторых главных героев — у Волемира, его жены. Нет имени, но есть фамилия у математика из Одессы Прорезинера (его играет Сергей Якубенко). Но он уже масочный персонаж, как и многие другие. Степан Пьянков играет отставного вохровца и во второй картине, и в третьей. Хотя это и разные персонажи, но маска у них приблизительно одинаковая. Надо сказать, что вместе с Машей Митрофановой и Женей Панфиловой, нашими замечательными художниками, мы потратили огромное количество сил — подготовили целый набор разных масок. Пробовали их делать черно-белыми из крафта, из других материалов. Поскольку Волемиру все время что-то мерещится, он говорит жене, что она какая-то не такая, ее изображение возникало даже на сковородке. Мы пытались материализовать странный мир героя. Может стопроцентного успеха не добились, тем не менее масочность нас очень и очень волновала. Не зря в самом начале спектакля звучит голос Аркадия Исааковича Райкина. Не знаю, что вы помните про то время, но я помню, что Райкин тогда занимал огромное место. Практически он один на всю страну позволял себе говорить что-то дерзкое и правдивое. Потому что замечательная самиздатовская литература всему народу была неизвестна, ее мог читать очень узкий круг. А у Райкина иногда что-то такое прорывалось. Я даже помню, когда какие-то концерты по телевизору транслировали, все всегда ждали, что скажет Райкин. Вообще у Аркадия Исааковича были открытия именно с масками, и эти архетипы советские так прочно вошли в нашу жизнь именно поэтому. Но мы не ставили задачу играть только

во время, хотя, конечно, многие его приметы в спектакле собрали. Но ведь все времена повторяются. Надо просто угадать, когда какой цикл. Мне почему-то показалось, что именно сейчас надо ставить “Волемира”, сейчас важна тема отдельного человека, его соотношение с действительностью, с обществом. Размышляя с актерами о пьесе Горенштейна, мы много спорили. Естественно, начали с князя Мышкина, а закончили вообще черт-те чем. Понятно, что все это нельзя нарисовать одной краской. Я очень счастлив, что у нас есть актер, способный Волемира сыграть. Томас Моцкус — артист, который играет у нас в театре наибольшее количество ролей: у него, по-моему, их тринадцать или четырнадцать. Рекорд. Томас занят на сцене почти каждый день. Но он настолько парадоксальный, очень скрытный, как ни странно, человек, что, какие демоны бушуют в его душе, я до сих пор не знаю. Томас всегда был молчуном. А во время работы над ролью Волемира впервые разговорился. После “Белых ночей”, поставленных уже довольно давно, у него не было такой большой роли. Томас больше всех понимает Волемира. Его герой совсем не такая безобидная жертва, как может показаться со стороны.

Во время работы возникло еще одно странное микропрепятствие. Я пытался узнать про читку “Волемира” в “Современнике” в 60-е годы, беседовал с Марком Розовским, с Леонидом Хейфецем, которые очень хорошо знали Горенштейна. Они все время говорили, что эта пьеса — о стукаче. До сих пор не понимаю, какого стукача имеют в виду? Умные зрители в обсуждениях “Волемира” в социальных сетях выдвинули теорию, что стукач — Человек из ванной, что для меня совсем, конечно, невозможно. По нашей версии этот человек вообще непонятно кто. В пьесе не написано, какой он, но явно ученый. Кто-то из зрителей решил, что предметы, собранные Волемиром, выкладываются на салфеточку для снятия отпечатков пальцев. Для меня это неожиданно. Интересно, что спектакль трактуется совершенно по-разному. Я иногда с удивлением читаю то, что пишут. Мне кажется, мы открыли какой-то другой театр. Получилось как в ситуации с пьесами Оли Мухиной, — не подходят знакомые тебе ключи. Вот не подходят, и все.

— **С точки зрения психологического традиционного театра к драматургии Горенштейна подходить нельзя.**

— Нельзя, нельзя! В “Волемире” есть гигантские пласты абсурда или полуабсурда. Его можно выражать через масочность или другим способом. И главный герой часто совершает алогичные поступки. Или, например, у роли Жены соседа, которую прекрасно играет Галина Кашковская, с мотивировками вообще беда! Галя все склеила, все хорошо получилось. Но если просто читать — в тексте вообще-то ничто ни с чем не сходится. Вначале эта женщина над Волемиром издевается, а потом у них случается безумная любовь. Как? Почему? И таких вопросов в пьесе много. В конце концов, во время этой работы у всех стали плавиться мозги, а Томас перестал спать ночами.

— **И в то же время Горенштейн направляет в сторону психологизма. Самокопание Волемира, его мучительные попытки избавиться от остаточных явлений детских болезней — инфантилизма, зажатости — разве это не психоанализ?**

— Самобичевание, как мне кажется, свойственно любому интеллигентному человеку. В пьесе оно доведено до максимального градуса. Самобичевание главного героя разрастается до гигантских размеров. У меня есть ощущение, что временами он делает себе больно специально. Или играет в эту боль. Это уже кто как поймет.

— **Мне кажется, у Волемира все всерьез. А вокруг него все играют.**

— Согласен. Вопрос о мистификациях в этой пьесе поднимался нами очень часто. У нас в театре появилась очень сильная новая плеяда, мы ее называем “маленькая третья стажировка”. Молодые актеры многие наши рассказы про те годы слушали открыв рот. Они, конечно, в то время — шестидесятые-семидесятые годы — точно только играют, они же его не знают. Но меня поражает, как они точно это делают. Я очень рад, что “Волемир” у нас появился. Фоменковский список — мы в шутку называем его завещанием, о котором он не знает — достаточно обширный. В нем много таких вещей. Хорошо, что одна из них наконец-то у нас в репертуаре.

— Пьеса безусловно интересная. Но все же есть в ней некоторая претенциозность. Теоретизирования, научные высказывания порой звучат нарочито.

— До сих пор это предмет моих серьезных внутренних сомнений и колебаний. Поскольку пьеса была написана по заказу Любимова (как Юрий Петрович мог тогда выявить этого вольнослушателя высших киносценарных, или как они тогда назывались, курсов, почему именно его выбрал?), подозреваю, что написана она была быстро. У меня такое ощущение, что для реплик и монологов ученых, действующих в этой пьесе, Горенштейн просто брал какие-то статьи из популярных журналов того времени — “Науки и жизни” и других. Это самые сложные звенья в “Волемире”. Мы их немножечко подсократили, может, надо было больше. Рука не поднялась, хотя я себя за это корю. Думаю, может, я не разгадал их? Большой друг нашего театра и член команды Людмила Васильевна Максакова, посмотрев спектакль, сказала, что поскольку математик Прорезинер — провинциал, приехавший из Харькова, то вся московская тусовка не может ко всем его научным высказываниям относиться серьезно. Я очень горжусь тем, что Прорезинер показан в спектакле в облике Эйнштейна. Фотография Эйнштейна в шестидесятые была в каждом втором советском доме. Как и фотография Хемингуэя в свитере. Это примета времени. Мы продолжаем репетировать спектакль, несмотря на то что премьера состоялась. Научные эпизоды в пьесе еще дорабатываем.

— В программке к спектаклю процитированы мысли Фридриха Горенштейна о том, что он не верит в то, что человек может изменить себя. И о том, что тайна жизни — человек, а тайна человека — творчество. Но ведь основа творчества — изменение. Почему тогда нельзя изменить себя?

— Цитаты подобрала редактор литчасти Елена Касаткина — замечательный мозг нашего театра. Я ее в шутку называю компьютером. Когда мы в какие-то философские дебри забираемся, всегда обращаемся к Лене, и она моментально находит любую нужную информацию. Конечно, мы взяли мысли Горенштейна из разных периодов его творчества, может, они не склеиваются. Но, честно говоря, была бы моя воля, я бы программку сделал в десять раз толще. Я был счастлив в период этой работы снова перечитать Горенштейна. Жаль, что такой гигантский мозг проходит мимо нашего общества, он знаком в основном узкому кругу специалистов, хотя и вышел его трехтомник. Горенштейн продолжает оставаться отдельным человеком.

— Вы говорили про самоистязание Волемира. В этом есть метафора шестидесятничества?

— Нам все время про это говорят. Тем более в спектакле поют Окуджаву. Но предлагаемые обстоятельства пьесы очень многое диктуют нашему взгляду на ту ситуацию. Один из настоящих шестидесятников, очень уважаемый мной человек, сказал после спектакля: “И правильно нам досталось, надо было еще жестче”. Я этого не понимаю. Таких задач мы не ставили. Мы занимались проблемой самого Волемира. Для нас важно все, что его окружало — среда, атмосфера, но, строго говоря, для него это время не имеет значения. Он что, разве поверил в какие-то изменения? Мне кажется, такой человек мог появиться в любое время.

— Он почувствовал свободу, но она ему не дана. Он стал раскрываться и исповедоваться перед незнакомцем, но излишняя откровенность оказалась ему непосильна, даже мучительна.

— Я слышал и другие теории. Вообще, самое прекрасное — мейерхольдовская ситуация, когда из пьесы вытаскиваются разные смыслы.

— Это свойство любого абсурдистского произведения, которое можно трактовать как угодно. В пятнах абстрактной картины каждый видит что-то свое. В пьесе Горенштейна нет навязанного порядка, как, скажем, у Островского. Нет привычного равновесия, логика смещена. Стрелки смыслов тянутся к разным магнитам.

— Честно говоря, для меня самое главное в Волемире то, что он, лелея свое “я”, крайне жесток по отношению к окружающим. Не специально, но все же позволяет себе влезать в

интимную жизнь других людей и так далее. Поэтому мне и кажется, что взгляд на маленького человека у Горенштейна какой-то свой.

— **Можно ли увидеть в Волемире портрет сегодняшнего человека?**

— Мы, театральные педагоги, общаясь между собой, говорим, что люди, поступающие сегодня в театральные вузы, не стали менее талантливыми по сравнению с предыдущими поколениями. Наверное, стали еще более талантливыми, более технически оснащенными, гораздо больше могут. Но проблема в том, что все они индивидуалисты. Не знаю, как это объяснить. Во время учебы все нормально, но их жизнь невозможно сравнить с временами, когда организовывались театры “Современник”, “Таганка” или позже “Мастерская Фоменко”, театр Васильева, театр Женовача. Сейчас все абсолютно по-другому. Все очень-очень индивидуальны. Может быть потому, что ты можешь у себя в телефоне все узнать. Это скрытая, но, по-моему, очень серьезная проблема. Сейчас такое время. Я подозреваю, что люди, довольствующиеся только Интернетом, они вообще могут никуда не ходить. Ни-ку-да.

— **Это страшно. А что молодые зрители говорят о “Волемире”?**

— Прежде всего они задают огромное количество вопросов. Все молодые люди сейчас дельные, выплывают в основном в одиночку, строят свои биографии. А спектакль дает им повод задуматься о себе. Вообще, я проталкиваю одну мысль — когда проходят выборы, умоляю каждое поколение студентов: “Пожалуйста, сходите. Неважно, как вы будете голосовать, но сходите и проголосуйте”. Я мечтаю дожить до того времени, когда в нашей стране сто процентов людей будет ходить на выборы. Я не очень верю социологическим опросам. Мне очень интересно, что думает сорок процентов населения, игнорирующее выборы. Их мнение, мне кажется, может быть решающим.

— **Вернемся к театру. В “Мастерской Фоменко” уникальная труппа, но многие замечательные актеры давно не играли премьер.**

— Все актеры много играют в текущем репертуаре. Но вы же следите за тем, что происходит? Вы же прочитали, что все театры вообще освобождены от госзаданий? Можно вообще премьеры не выпускать. Я не хочу про это говорить, потому что лучше не жить. Знаете, сколько денег дают на новые постановки?

— **Догадываюсь.**

— Вообще не дают. Или дают на одну.

— **Самостоятельные работы, “пробы и ошибки”, в “Мастерской Фоменко” остаются?**

— Все остается. Скоро появится выдающаяся работа по Юрию Казакову. Ее уже показали. Но директор все время держит меня за руки. У нас уже почти сорок спектаклей в репертуаре. Придется что-то снимать. Но что, как? И зритель не позволяет.

— **Вы часто ставите спектакли по прозе — в инсценировке можно вычленил свою историю. А пьеса дает готовую структуру, готовый маршрут. Что вам интереснее?**

— Разницы нет. Всю жизнь ищешь пьесу. Всю жизнь ищешь нового Вампилова. У нас сейчас выходит новый спектакль — Володя Топцов, Полина Айрапетова и Амбарцум Кабанян сделали работу по рассказу Вампилова “Тополя”. Рассказ объемом в один абзац. А Володя взял почти всю прозу Вампилова, сделал замечательную композицию. Она для него важна, он ею болеет. Думаю, что сейчас все бросятся ставить Водолазкина, потому что у него одно произведение лучше другого. Я прочитал последний роман — великолепный, просится на сцену! Очень высоко оцениваю творчество Вырыпаева. Не зря за его “Dreamworks” взяли сразу два театра в Москве. А первыми должны были быть мы. Не сложилось. Но мы очень внимательно следим за его творчеством, “Летние осы” идут у нас с очень большим успехом. Еще я осуществил свою мечту, и сейчас на нашем первом курсе с Дмитрием Анатольевичем Крымовым мы полтора семестра занимались этюдами, как полагается, а последние два с половиной месяца посвятили современной драматургии. Немножко расстроен, надеялся, что молодые режиссеры откроют какое-то новое имя. Пока такого не произошло. Поэтому среди тех, кто их интересует, — Богославский, Вырыпаев, Дурненковы, Пресняковы. В общем, все известные имена. Но мы провели еще

более правильный эксперимент — на первом курсе все студенты написали пьесы. Три из них мы сейчас постараемся доделать, и, может быть, одна войдет в наш репертуар на четвертом курсе как дипломный спектакль. Я чувствую, что в ГИТИСе нужен курс драматургии.

## **Александр Молочников: “Действо, которое мы видим, должно попасть в тебя”**

*Беседу ведет Анастасия Чернышова*

*Александр Молочников, молодой актер и режиссер МХТ им. Чехова, успел обратить на себя внимание критиков, поставив спектакль-кабаре “19.14” о Первой мировой войне и рок-спектакль “Бунтари”. За яркой, порой хулиганской формой скрывается глубокий анализ истории и современности. Такой смелый подход к историческим темам и к театру вообще, безусловно, делает А. Молочникова фигурой заметной. Мы попытались разобраться, какое же место в театральном мире сегодня готов занять начинающий режиссер, а также поговорили о модных театральные направлениях, драматургии и немного о бунте.*

— Александр, в одном из интервью вы говорили, что хотели поставить “честный спектакль”. Что же это значит?

— “Честный спектакль”... Наверное, это отсутствие некоей претензии. Если какое-либо произведение искусства претендует на то, чем не является, то это ложь. Поэтому, работая над “19.14” и “Бунтарями”, мы долго искали, что же такое кабаре и рок-концерт. Как это играть актерам, которые не являются ни танцорами, ни музыкантами, чтобы в этом не было эффекта “звезд на льду”. Так что мы искали непривычные, новые формы этих жанров. Наверное, вот это и есть попытка сделать спектакль “честным”.

— Вы же еще и текст самостоятельно писали. Что же все-таки сложнее оказалось: найти форму или создать текст?

— В “19.14” жанр был сформулирован автором идеи Ольгой Тарариной и руководством театра: “Кабаре о Первой мировой войне”. И мне кажется, что задумка эта многое определила. Хотя это на самом деле совершенно неразделимые процессы: текст сильно меняется как раз в связи с поиском формы. Это один нелегкий путь, но вагоны грузить тяжелее.

— Я знаю, что вы долго искали авторов.

— Да, искали долго. Нашли Сашу Архипова, с которым мы писали в соавторстве. А в качестве редакторов выступило опять же руководство театра. Так что текст — это такое наше коллективное творчество.

— А как сейчас живет спектакль? Отсматриваете?

— Конечно, почти не пропускаю. После премьеры мы еще много работали: вносили новые сцены, что-то убрали. Спектакль менялся стремительно. И еще будет меняться, пока не умрет. Я, кстати, сейчас смотрел измененный спектакль Додина “Братья и сестры”, где он полностью изменил способ существования, сделал его более сегодняшним... Так что спектакль должен меняться.

— С артистами сложно было работать? Все-таки первая режиссерская работа, такой своего рода эксперимент.

— Конечно, это абсолютный эксперимент — хотя бы потому, что непонятно вообще, кто и что взялся ставить. Думаю, что в целом ряде театров такое было бы гораздо сложнее... невозможно, я бы даже сказал. То, как быстро приняли правила игры артисты МХТ, делает им честь. Вообще актеры здесь крайне свободные, смелые, открытые разным видам театра. Хотя, так или иначе, все изначально в сомнении: получится ли материал. Сложности всегда есть, и в этом, по-моему, заключается залог успеха. Когда все вокруг в тебе уверены, относятся к тебе как какой-то истине, не сопротивляются внутренне, то не создает

ся трение, а значит не появляется энергия. Все движутся в одном направлении. Но ведь оно может быть неправильным.

— **Значит вы стараетесь прислушиваться к артистам?**

— Не совсем так. “Бунтари”, скажем, начинались с этюдных историй. Мне было важно, чтобы артисты сами погрузились в это: попытались понять что-то про этих людей, тему, время, особенно про 80-е и про рок. Надо было понять, как это вообще играть в театре, чтобы при этом не скатиться в пошлость. Но в итоге ни один этюд фактически в спектакль не вошел.

— **В ваших постановках часто можно заметить черты других режиссеров, театральные цитаты...**

— Да, есть кое-какие... В одном спектакле, кстати, есть сцена — один в один из Додина. Правда, об этом почему-то никто не пишет. Зато Валерий Галендеев, специалист по Додину, посетив спектакль, сказал, что, напротив, был рад это заметить.

— **А модный ныне вербатим?**

— Если говорить о нем, как о направлении в чистом виде, то это, пожалуй, уже изжившая себя театральная форма: его уже столько кругом. И я сомневаюсь, что кто-то сможет открыть здесь нечто новое. Просто смотреть на людей, слушать монологи таксистов, продавцов в исполнении артистов мне уже неинтересно. Я уж лучше посмотрю фильм Рас-торгуева.

— **Еще одно модное сейчас направление — постдраматический театр. Недавно на русский язык была переведена одноименная книга Ханс-Тиса Лемана...**

— Книгу я, к своему стыду, не читал: никак руки не доходят. Потому формулировать ничего не хочу: наверняка ошибусь, запутаюсь в терминологии.

— **Вот, например, одним из главных его признаков Леман указывает отсутствие принципа нарративности, “эмансипацию театра от литературной основы”. И сейчас действительно есть примеры таких спектаклей...**

— Великих спектаклей, я бы сказал. Не знаю, можно ли отнести спектакль Персеваля “Дядя Ваня” к постдраматическому театру, но там как раз и переделан сюжет, дописана куча реплик, а порой и вовсе отсутствует привычная нам драматургия. Спектакль “Там за дверью” того же Персеваля тоже производит сильное впечатление, хотя ощущения какой-то истории нет. Это глубоко, содержательно, умно, энергично; это попадает и в голову, и в сердце. И конечно же, это сильное художественное произведение.

— **То есть получается, роль драматургии не так уж и велика?**

— Нет, но она не всегда сопряжена с очевидным сюжетом. Это же прекрасно, когда ты совершенно не следишь за интригой, не понимаешь, что было и что будет, но вдруг замечаешь, что это тебя цепляет. Я сам, скажем, ведь не поставил ни одной пьесы, хотя драматургия в привычном ее понимании мне дико интересна: ее разбор, присвоение материала артистами, поиск какой-то сегодняшней интонации. И в своих текстах я тоже все-таки стремлюсь к продуманной драматургической основе. Но необходимо всегда понимать, что может быть иначе: подчинение законам зачастую бывает страшнее цензуры. Огромное количество артистов, зрителей держатся за этот закон — “в театр мы идем за чувствами”, они цепляются за него зубами и ногтями. Но ведь подключение зрителя может произойти любым способом. Еще одно тотальное заблуждение, на мой взгляд, — обязательное наличие в спектакле героя, хоть сколько-нибудь лирического, с которым ты себя соотносишь, которому сопереживаешь. Глупо считать это единственно возможной формой. Вот у Додина, например, в спектакле “Чевенгур” по Платонову нет никакого героя, зато есть осознание какой-то страшной правды о народе, коммунизме. И ты подключаешься, но на каком-то другом уровне. Просто действие, которое мы видим, должно попасть в тебя.

— **А для психологического театра, в таком случае, еще осталось место?**

— Безусловно, и он бывает прекрасен. Однако если к психологическому театру относить ряд спектаклей, где актеры просто занимаются собой, воют, рыдают, выдавливают из зрителя какую-то эмоцию, тогда я бы сказал, что он мертв. Лично мне важно, чтобы театр



просто был живым, корреспондировался с другими видами искусства; чтобы он мог конкурировать по своей живости и глубине с большим искусством, с большим кино, с большой литературой. А называется ли это постдраматическим театром или театром Но... По-моему, сегодня это уже условные разделения. Вот если это кабаре — значит уже не психологический театр? А если экраны на сцене? Короче, скука смертная, пусть этим кто-нибудь другой занимается. Наверное, важно систематизировать процесс, тенденции, но на репетиции ведь никогда не скажешь “сыграй психологически” или “это уже прямо постдраматически”. Скорее скажешь: “Ты чё, о ...ел, так играть?” Другие слова применяются...

— **Вот вы говорите, что не поставили ни одной пьесы, а желание есть?**

— Я бы, наверное, взялся скорее за прозу, хотя конкретных авторов не назову. У меня, честно говоря, нет такого режиссерского портфеля: я его продал на барахолке. К сожалению, наверное. Но это потому, что я еще маленький, чтоб “ставить спектакль”, пока просто “сочиняю”.

— **Сейчас работаете над чем-то?**

— Да. Тоже сочиненное, уже кстати полностью. Но это фильм. А в театре начинаем придумывать “19.17”, завершение трилогии на исторические темы.

— **Продолжите говорить о бунте?**

— В “Бунтарях” мы задаем вопросы очень простые: что делать после двадцати, если тебя не устраивает система? Причем любая: семья, государство, школа. И что такое бунтарство в России? Что это за явление и нужно ли оно вообще? Действительно ли без бунтарей нет развития? В 17-м году вопросы только формулируются, но это явно шире, чем просто бунт.

— **И каков же ответ на эти вопросы?**

— А здесь пусть зрители решают... Я, кстати, часто думаю о политических претензиях на адрес этого спектакля. Мне вот одни говорят, что это издевательство над историей, над Пушкиным, другие называют спектакль “антиболотным”, обвиняют в оскорблении диссидентских чувств. Говорят даже, что это госзаказ — это мне, конечно, еще больше нравится. На самом же деле, если и подводить какие-то итоги, то в спектакле показана скорее борьба двух сил, которые запросто могли бы поменяться местами: кровожадная власть и оппозиция, также способная на насилие. А вот Лопатин, отвечающий за либеральные силы, который несет очевидно верные идеи, близкие мне, напротив, — выглядит в России жалко, нелепо, смешно. И оказывается бит русским народом. Как-то так ощущается сегодняшний день.

— **Но многие утверждают, что бунтарство живо.**

— А где? По-моему, бунтари взяли тайм-аут в 2012 году, когда все вышли на Болотную. Не когда их разогнали, а именно когда вышли. С тех пор это стало актом моды, трендом: “пойти побунтовать”. А теперь остались только отважные одиночки. Между прочим, бунтарство — это совсем необязательно переворот власти, отрицание прошлого, попытка заново написать историю. Важно, чтобы власть побаивалась оппозиционных сил. В театре то же самое: артист не должен ощущать тотальную свободу. Он ведь находится в очень узком коридоре существования, обстоятельств, мизансцен и там ищет свободу. В то же время я как режиссер нахожусь в постоянном волнении: в правильном ли направлении веду актеров, как они это воспринимают, “голосуют ли за меня” и не будет ли “бунта на корабле”. Эти страхи заставляют тебя постоянно работать. И актеров тоже. Мы конфликтуем, но движемся вперед и изредка вместе радуемся. В противном случае любая власть становится авторитарной, народ согласным, а дальше мы уже проходили.

— **Так театр может стать местом бунта?**

— Он, конечно, может быть и политическим, и провокационно-политическим, и сверхактуальным, но это редко бывает талантливо. По крайней мере, то, что я видел в последнее время, скорее убого.

## Лица

Елена Смирнова

## Режиссер, его ученики и спектакли

*Эта статья посвящена постановкам “Нашего театра”, созданного петербургским режиссером Львом Стукаловым. Она обязательно должна была появиться при том положении, в котором ныне находится театр — практически без труппы, без собственного помещения — и при том высоком профессиональном уровне спектаклей, что был задан при его создании на базе актерского курса в 2000 году. Театральная жизнь Санкт-Петербурга много потеряет без “Нашего театра”. Режиссерское искусство Льва Стукалова заслуживает изучения, пока еще жива память о его спектаклях, в большинстве своем сошедших со сцены.*

Театр, никогда не имевший собственного “дома”, но с достаточно богатым репертуаром и профессиональной труппой, в 2010 году был выброшен из Театра Эстрады, где давал свои спектакли. Труппа распалась, за исключением нескольких актеров, в репертуаре осталось лишь несколько малоформатных спектаклей. Но театр продолжает строить творческие планы — в них включены рассказы Чехова и т.д. Парадоксально, что именно благодаря ограниченности сценических возможностей художественный мир спектаклей Стукалова обрел в последнее время свою уникальность. В течение всей своей деятельности режиссер остается не просто постановщиком, а педагогом, воспитавшим целое поколение высокопрофессиональных актеров.

Критика сразу же заметила человеческое и художественное достоинство, с которым театр держал сокрушительный удар — потерю площадки: спектакли “Нашего театра” — “это своего рода осколки, удивительным образом сохраняющие связь с целым и, более того, не утрачивающие масштаба стукаловского театра — драматически полноценного и мастерски игрового” (Н.А. Тархис). В ранних спектаклях Стукалова возникают художественные мотивы, реализовавшиеся в постановках последних лет, как и основные темы, всегда интересовавшие его — взаимодействие человека, театра и времени.

Сейчас спектакли “Нашего театра” идут на разных площадках города: в МДТ, на Малой сцене Театра на Васильевском, в особняке “Дом Кочневой”, “Театральном центре на Коломенской”, театре “Плоды просвещения” и в подвальном помещении репетиционной базы театра на проспекте Добролюбова. В репертуаре театра: “Скамейка” А. Гельмана, “Стриптиз” С. Мрожека, “Давид и Эдуард” (“Halpern & Johnson”) Л. Гольштейна и “Что случилось в зоопарке?” Э. Олби. Все четыре спектакля роднит не только общая экзистенциальная тема, занимающая ведущее место в творчестве создателя “Нашего театра” в течение всей его дея-

тельности, но и некоторое стилистическое единство, сейчас отчасти вынужденное. Все эти постановки — дуэты, исполняемые в камерном пространстве, в минималистских декорациях, с минимумом реквизита. “Дуэтность” обусловлена тем, что на данный момент вся труппа театра состоит из двух актеров — Василия Шелиха и Сергея Романюка. Другие участники немногочисленных постановок числятся в труппах иных театров, как, например, занятый в спектаклях “Скамейка” и “Давид и Эдуард” Дмитрий Лебедев.

Несмотря ни на что, театр смог сохранить собственное лицо и собственный творческий метод игрового театра с интеллектуальной составляющей. Эта составляющая наряду с ярко выраженной театральностью всегда была присутствующей наиболее значительным работам Льва Стукалова и на заре его режиссерской деятельности. В последних спектаклях театра она явилась отображением режиссерской рефлексии и о современном состоянии мира, и о том положении, в котором оказался “Наш театр”.

“Стриптиз” (2010) по Славомиру Мрожеку, поставленный в год потери театром своего привычного помещения, Театра Эстрады, отображает горькую самоиронию Л. Стукалова. Драматургия абсурда оставляет простор для воображения постановщикам отточенная форма диалогов является удачным материалом для актеров-виртуозов Василия Шелиха и Сергея Романюка. Тот психологический “стриптиз”, который исполняют герои этого “фарса для очень умных”, выражает отказ от всех надежд. Два последних спектакля Льва Стукалова — “Давид и Эдуард” (“Halpern & Johnson”) по пьесе Лионеля Гольштейна и “Что случилось в зоопарке?” по пьесе Эдварда Олби — особенно сопряжены друг с другом. Это сопряжение не только в том, что обе пьесы дают возможность в портативном масштабе сказать о значительных вещах и объединены общей темой авторского отношения к жизни и смерти. Они обе о том, что становится главным для человека. Но их объединяет и еще один, пожалуй, самый

важный момент — они об одиночестве. Преодолеваемом в случае “Давида и Эдуарда” — и приводящем к смертельному исходу в спектакле по пьесе Э. Олби.

Звучащая во весь голос тема человеческого одиночества, присущая этим постановкам “Нашего театра”, уже заявила о себе в спектакле “Скамейка”, поставленном в 2008 году. Этот период еще относится к наиболее благополучным в жизни театра. Его репертуар был разнообразен, к чему давно стремился Л. Стукалов; привычная площадка Театра Эстрады позволяла играть спектакли крупной формы; с театром сотрудничали ведущие художники и композиторы, а окрепшему мастерству актеров, воспитанных режиссером-педагогом, кажется, подчиняется любая драматургия. Именно “Скамейка” впоследствии явилась спасительным “мостом”, соединяющим тот, прежний театр с тем, во что он был превращен попустительством (или злым волей) городских властей, практически лишивших его помещения и средств к существованию. “Простившись со своим домом (Театром Эстрады), потеряв почти весь свой репертуар, “Наш театр” пытается изобрести для себя какую-то новую форму жизни. Новый сезон мы решили начать с трех представлений спектакля “Скамейка”. Новая тактика театра — тактика выживания: спектакли на двух, трех актеров для небольших сцен с минимумом декораций”, — написал на главной странице сайта театра Лев Стукалов в сентябре 2010 года.

Как уже было отмечено, два последних спектакля Льва Стукалова — “Давид и Эдуард” (“Halpern & Johnson”) по пьесе Лионеля Гольштейна и “Что случилось в зоопарке?” по пьесе Эдварда Олби — корреспондируют друг с другом, и не только в философском плане, но и в сценографическом решении.

У обеих постановок один художник — Марина Еремейчева. Масштаб поднятых театром вопросов человеческого существования (и существования) снова превосходит пространство камерной сцены, превращенной сценографом в кладбищенскую аллею постановке по пьесе Гольштейна, а в спектакле по пьесе Олби — в условный парк, из которого по-настоящему нет выхода. Персонажи Гольштейна немалоды, но их жизнь не заканчивается. Она выходит для них на новый уровень и дает возможность преодолеть непонимание и обиды, объединяя прежних соперников. Герои Олби, напротив, молоды, но лишены жизненных перспектив. Их первая встреча становится смертельной для одного, ломая жизнь второго. Само сценическое пространство спектакля “Давид и Эдуард” свидетельствует о бесконечности — цветная дорожка уходит в глубину черной сцены. На этой сцене еще только два

складных стульчика и коробка для пикника, но они создают ощущение целого мира покойной Флоранс. Можно сказать о том, что героев на самом деле трое: Флоранс “оживает” в представлении любящих ее мужчин, ее образ словно распадается на две ипостаси — каждому своя — настолько непохожи воспоминания обоих. Кладбищенскую дорожку А. Пасуев сравнивает с театральной кулисой, а обоих героев — с Арлекином и Пьеро на могиле Колумбины.

Наоборот, пространство другого спектакля — цветное, но замкнутое. При этом сценический мир вмещает и множество невидимых героев — семью Питера, многочисленных соседей Джерри. Именно его глазами мы видим окружающих, которые не помогают преодолеть одиночество. Из диалога-исповеди становится видна его смертельная глубина.

В обеих постановках занят Сергей Романюк. Его партнер в одном спектакле — Дмитрий Лебедев (Давид), в другом — Василий Шелих (Питер). Актерами не только передаются мельчайшие нюансы психологии и взаимоотношений персонажей, но в случае “Давида и Эдуарда” особой темой, по замечанию Н.А.Таршиш, подан возраст героев. Это касается в большей мере исполнения С. Романюка. Давид Гальперн (Д. Лебедев) выглядит явно моложе партнера и не столь отягощен приметами возраста. Их он просто называет, в то время как Эдуард Джонсон С. Романюка весь состоит из негнущихся суставов, седой небритости, потускневшего, сдавленного голоса и астматического дыхания. Но несмотря на то что комедия Л. Гольштейна по праву названа “грустной”, ее можно с таким же правом назвать и комедией преодоления.

В спектакле “Что случилось в зоопарке?” самостоятельной темой Сергея Романюка можно назвать безвыходность. Она выражается артистом в пластике его персонажа — как слепой, он ощупывает голубые стены созданного на сцене парка, которые заменяют небо двум героям. Подобно Бипу, герою Марселя Марсо, он заключен в “клетку”, которую французский мим называл “пространством, где человек — узник своего одиночества, ограничивающего его свободу”.

Эмоциональная амплитуда Джерри — Романюка в своих постоянных колебаниях значительно превосходит норму, все время натываясь на стену “нормальности” Питера (В. Шелиха). И пробивает в конечном итоге эту стену, хоть и ценой собственной жизни.

Последние спектакли “Нашего театра” получились в первую очередь о хрупкости человеческой жизни и ее реальном трагизме. По мнению А. Пасуева, “концентрации трагизма и глубины” постановщику удается достичь имен-

но за счет того, что “из пьесы убрана всякая конкретика — социальная, возрастная, географическая”. Такая тенденция наметилась в режиссерском подходе и ранее, отчетливо проявившись в спектакле “Скамейка”. В постановке пьесы А. Гельмана судьба конкретной пары возведена в ранг исторического обобщения. Спектакль наследует более ранней “Моей старшей сестре” в создании исторической дистанции, освободившей пьесу от социальной злободневности и придавшей ей вневременные черты. Несложный по фабуле сюжет Лев Стукалов в присущей ему манере “укрупнил”, превратив в полном смысле слова в музыкальную и пластическую партитуру.

Во многом именно благодаря исполнителям — Юлии Молчановой и Андрею Смелову, которого затем сменил Дмитрий Лебедев — режиссеру удалась в этом спектакле передача привлекшей его, по собственному признанию, “человечности”. Здесь все работает на замысел: и удачно подобранная музыка Френсиса Лея, Шарля Азнавура, Жоржа Гарверенца и других композиторов, и фантастическая скамейка Александра Орлова, длинная-предлинная, зеленая и “живая”, ставшая безмолвным третьим участником спектакля, и реакция зрительного зала — узнавание, сопереживание, смех. История о человеческих взаимоотношениях становится в исполнении Юлии Молчановой, по ее собственным словам, “философской историей — историей поиска себя...” Ее Вера — это не только героиня пьесы А. Гельмана, нежная и сильная, со своей “производственной” биографией и обидой на партнера, но это и современница каждого в любую эпоху. Это и своего рода символ вечной женственности, хотя внешность и поведение героини Ю. Молчановой присущи конкретной женщине.

Благодаря пластике актеров возникает пространство спектакля: перед глазами зрителя — Приморский бульвар, Парк культуры и отдыха или лето в деревне, возникающее, когда Вера зовет своего партнера на дачу и они, спрыгнув со скамейки, “плавают”, мечтая о днях безмятежного отдыха. Пластическая партитура, виртуозно исполняемая ее партнером — А. Смеловым, является не просто продолжением текста его героя. Она приближена к пантомиме в том понимании, которое вкладывал в нее А.Я. Таиров: “... Пантомима — это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда слова умирают и <...> рождается подлинное сценическое действие <...> в его первичном виде, форма которого насыщена напряженной творческой эмоцией, ищущей вовне выхода в соответственном жесте”.

Д. Лебедев, внешне передавая этот рисунок, не вносит в него подобной фантастической эмоции, он, скорее, здесь является “ведомым”.

Но вместе оба сценических дуэта, хотя и по-разному, играют человеческие взаимоотношения во все времена. Созданный художником “станок” в виде скамейки помогает им, подобно ванне из давней постановки “Лав”. Но эта скамейка здесь приобретает поистине вселенский масштаб: в некоторые моменты кажется, что она заполняет собою весь мир.

Режиссерское взаимодействие со временем, по-новому обозначившееся в “Скамейке”, придает постановке экзистенциальное измерение. Во многом это достигается манерой исполнения: любой рассказ А. Смелова или Д. Лебедева о частном случае, произошедшем с его героем, отмечен такой печатью отстранения и временной дистанцией, что возводится в ранг обобщения. Действие начинает касаться всех отдыхающих на Приморском бульваре, всех посетителей Парка культуры и отдыха, всех людей во всех странах и во все времена. В создании этой дистанции — один из принципов стукаловского театра, объединяющий многие постановки, а не только “Скамейку” и “Мою старшую сестру”, хотя в них он выражен наиболее очевидно. И в “Скамейке” все равно идет речь о человеческом выборе, хотя, на первый взгляд, он кажется predetermined. Таково свойство спектаклей “Нашего театра”: в них множество слоев, снимая которые, постигаешь смысл.

Такой многослойностью отличается и спектакль, поставленный режиссером в 2011 году не в “Нашем театре”, а на той сцене, где ему уже доводилось работать в прежние времена — Театра Комедии имени Н.П. Акимова. Это “Шум за сценой” М. Фрейна.

Он оказался невольно созвучен “Стриптизу” в той ноте абсурда, которая прозвучала в нем: не случайным явилось обращение Л. Стукалова к абсурду как к новой форме “жизни после жизни”. Несмотря на тему театра, заявленную в пьесе и собственных словах режиссера — “о внутреннем хозяйстве театра, о том, что такое театр изнутри”, эта постановка Льва Стукалова скорее получилась о бессилии человека перед властью хаоса и рутины, что роднит ее с театром абсурда. Постановщик сам сформулировал ее итог: “Я бился над смыслом третьего акта долго. Я как практик не мог понять, как это, — ведь в таком виде, в таких условиях спектакль играть не может. Он бы остановился на третьей минуте. Там есть одна изумительная фраза, которая становится ключом ко всему, — актер говорит после очередной безумной накладкой: “Но ведь если нас сейчас кто-то смотрит, он ведь подумает: “Боже мой!” И сразу пахнуло абсурдом, Ионеско”.

Для этой технически виртуозной комедии как никогда было бы актуально то, чего достигали актеры Л. Стукалова в “Пигмалионе”, о

чем в свое время писал Д. Циликин и что раз за разом можно цитировать, рассказывая и о других постановках: “Скорость — вообще отличительная черта этого спектакля, прежде всего — актерского существования. Чтобы играть быстро, надо играть точно”. Максимальная точность достигнута во втором действии, которое единодушно признается критиками лучшим в спектакле. Оно особенно интересно за счет того эмоционального содержания, которое несет пластика, преобладающая здесь над текстом. Пластически выражены комично-натуральная вражда Гарри и Фредди, зарождающееся чувство Дотти и Фредди, не замечающее ни этой вражды, ни чужих проблем, ни той катастрофы, которая грозит обрушиться на театр (и обрушивается в третьем действии). Справедливость требует отметить, что легкость и скорость переключений существует в исполнении Ирины Цветковой — Дотти, когда ее героиня становится то актрисой на репетиции, то персонажем репетируемой пьесы. Ею достигнута беспощадно жесткая передача изменения состояния своей героини — от комичного недоверия и непонимания к ненависти и фатальному признанию “дурдома”. По-актерски интересен и образ Селздона в исполнении Юрия Орлова, его почти “марионеточная” пластика вполне в традициях стукаловских актеров.

В спектакле узнаваемы многие специфические приемы, характерные для режиссуры Л. Стукалова, участвующие в создании пластического и мизансценического рисунка его спектаклей. Так же как актеры Дженнаро де Сиа из “Человека-Джентльмена”, представленная здесь антрепризная труппа — хорошие актеры. “На первой же встрече с актерами мы договорились, что ставим спектакль не про провинциальных халтурщиков, а про настоящих высококлассных профессионалов своего трудного дела”, — рассказал Лев Яковлевич в интервью Вере Матвеевой. Пластика здесь во многом замещает слова и эмоции: танец неожиданно встретившего свою дочь Селздона и Вики (Полина Красавина) напоминает танцевальную сцену донна Альберто и Биче все из того же “Человека-Джентльмена”, а заключительная мизансцена — начало второго действия этой постановки по пьесе Э.де Филиппо. Здесь также создана (как в свое время в “Игроке”) “непознанная реальность” зрительного зала, присутствующего как элемент “театра в театре” во втором действии. Все перечисленное свидетельствует о некоей универсальности режиссерских приемов, возможности их удачного применения не только в “Нашем театре”, но и на другой сцене, с другой труппой.

В спектакле привлекает многоплановость действия и ирония, пронизывающая все пласты действия. Она здесь и в актерском, и в ре-

жиссерском варианте: Сергей Пронин в роли режиссера Ллойда является своеобразным alter ego самого Льва Яковлевича. В этом постановка отчасти сопрягается и с “Человеком-Джентльменом”, и с “Пигмалионом”. А начало такой режиссерской самоиронии было положено в “Моей старшей сестре”.

Условия большой сцены позволили художнику А. Орлову создать здесь некое подобие павильона со множеством дверей (без них немислима была бы эта пьеса) и лестницами. При этом в центре осталась все та же надежная скамейка из одноименной постановки, превратившаяся в мягкий диван, который по-прежнему служит основным “станком”.

Хотя “Шум за сценой” и комедия, в ней видна вибрация того драматического “нерва”, которая будет гораздо сильнее ощутима в визуальной компактности последних премьер “Нашего театра”. А. Пасуев рассуждает о трагичности пути развития театра в последние годы: “От вещей более сложных внешне, но более позитивных внутренне — к вещам все более простым внешне и все менее позитивным внутри. Но это и есть логика развития нашего общества, нашей страны, нашего театра и нас самих — это общая тенденция”. Эту тенденцию отображает Лев Стукалов в своих спектаклях, и делает это в первую очередь через актера. Контрастность режиссерских приемов обеспечивает постоянное расширение актерского диапазона. Легкость перевоплощения и владения разными жанрами — отличительная черта таланта многих его актеров, особенно Юлии Молчановой и Марианны Семеновы. Они могут играть главные роли могут играть Предводителей хора, как в “Женщине в песках”. Среди безымянных хороватов, кстати, были и Василий Шелих, и Андрей Смелов — протагонисты других спектаклей. Актеры театра Стукалова виртуозно владеют телом, речью и особым умением выстраивать тонкое и четкое пластическое и речевое взаимодействие, которое отмечали критики, писавшие о спектаклях “Нашего театра”.

Одна из самых выдающихся черт Стукалова-педагога в том, что он всегда предоставляет своим актерам возможность для творческого роста, обеспечив им разнообразие ролей. И в пределах одной постановки актерам удается неоднократно перевоплощаться, даже если речь не идет о “перепрыгивании” из роли в роль.

Находится много подтверждений тому, что Л. Стукалов как режиссера прежде всего интересуется взаимодействием человека, театра и времени. Именно основной режиссерской темой продиктованы главные отличия спектаклей “Нашего театра”: ярко выраженная театральность и игровой характер, сопряжение временных пластов, хоровое построение. И эти черты

проходят через всю режиссерскую жизнь постановщика, сопрягаясь с творческими особенностями воспитанных им артистов.

Для его спектаклей основополагающей является опора на актера, зачастую определяющего и основной постановочный принцип, как, например, в спектаклях “Игрок” и “Женщина в песках”. Так, о репетициях спектакля по роману Кобо Абэ постановщик вспоминает: “Мы начали работать так, как уже привыкли это делать. Никакого распределения ролей, никакой работы с текстом, сценические фантазии недавних студентов на темы пьесы. Очень хорошо помню один из первых эскизов, когда они посадили Романа Якушева во что-то вроде клетки, Юля Молчанова и Сережа Романюк демонстрировали его как экспонат, читали о нем лекцию, как о каком-то чудном насекомом, что-то рассказывали, тыкали в него указками... И вот смотришь на них, на эту их игру, и вдруг понимаешь: мы будем играть в японский театр. А отсюда следует, что женщину будет играть мужчина, а парой ведущих будут две прелестные актрисы, одетые в мужские костюмы, и это почему-то будет напоминать Брехта. Ни больше ни меньше. Кабуки плюс Брехт”.

В связи с этим спектаклем и актриса Ю. Молчанова говорит о родившихся в результате театрального фантазирования “двух людях с дипломатами и в костюмах, которые ставили опыт над живым человеком”. Она же замечает: “Лев Яковлевич всегда идет через наше понимание материала, так как нам это играть...” Л. Стукаловым используется своего рода театральный традиционализм в собственном варианте. Стилизация и ориентация на старинные театральные системы — театр Кабуки, комедию дель арте — пропущены сквозь режиссерское мировосприятие и понимание театральности, окрашены его специфическим иронизмом и помножены на природу и навыки “стукаловского” актера.

С усилением драматической составляющей игровой характер постановок “Нашего театра” не исчезает, напротив, они словно взрослеют и подобно человеку набираются мудрости и жизненных сил.

Это обусловлено самой системой взаимоотношений режиссера-педагога и его воспитанников. Л. Стукалов рассуждает о той модели театра, которая сложилась в коллективе его выпускников: “Говорят, что в создании “Нашего театра” осуществилась мечта Павла Александровича Маркова о театре, в котором актеры так влюблены в свое дело, что все делают сами. В том смысле, что они не только актеры, но и монтировщики, и осветители, и костюмеры, и гримеры и т.д. А главное, что в уже

профессиональном театре продолжается процесс обучения. Ну, в общем, такой творческий колхоз... В нашем случае именно это и произошло. Не потому, что так планировалось, а просто так получилось”.

Рассуждения Стукалова о работе с актером свидетельствуют о том, что он глубоко понимает не только актерскую природу вообще, но и специфику именно своего театра, образованного из недавних учеников. По его мнению, “нет несчастней человека, когда он вынужден открыть рот и впервые произнести ту или иную реплику. Надо сказать, что чем актер талантливей, тем сложнее ему даются первые читки пьесы. Это почти закон. И только спустя некоторое, вполне значительное время, если режиссеру удастся наполнить и увлечь актера предлагаемыми обстоятельствами пьесы, характеристиками его персонажа и прочим, только тогда он начинает потихоньку дышать... И как правило, актер рад увлечься чем угодно. Он, чаще всего, любит и стремится исполнять. С актерами “Нашего театра” сложились совсем другие отношения. Они были моими вчерашними студентами. А в институте важно создавать условия для самостоятельного творческого поиска. Четыре года я старался вовлечь их в эту увлекательную игру, преследующую единственную цель — сочинение и творческое фантазирование в заданном автором и режиссером направлении. Театр — это весело! Это был один из главных девизов всех четырех лет обучения. Конечно, я не собирался менять стиль нашего творческого общения, когда курс стал театром”.

В его рассказах о работе над спектаклями трудно отделить режиссера от педагога: “Вот что-то с чем-то сталкивается, и непонятно, откуда высекается какая-то искра и дает толчок всему. А дальше начинается охота на роль. Иногда мы так и договаривались — объявлена охота на ту или иную роль. Иногда на все. И начинались новые пробы и игрища. Было весело”.

Вероятно, вот в этом стукаловском “весело” — ключ к тому, что и зрителям будет весело, хотя темы, поднятые театром, с каждым годом и спектаклем становятся все сложнее и печальнее. Сквозь годы театр пронес то, что его создатель изначально вложил в участников — не только юных учеников, а единомышленников. И они научились это ценить, как, например, Юлия Молчанова: “Спасибо Льву Яковлевичу, что мы сразу были приучены быть командой, у нас всегда был сговор на тему, а это и есть театр. И мы всегда играли не просто роли, а играли спектакль. Спасибо и за то, что мы в нашем юном возрасте имели такие роли — это большая удача и счастье, что мы росли на них!”

## Теория и практика

Галина Коваленко

### “Я не увижу знаменитой Федры...”

*Трагедия востребована современным театром, как была востребована во все эпохи. Сегодня как никогда она отвечает духу времени, и множество интерпретаций одних и тех же трагедий подчеркивает интерес к ней театра и общества.*

В 1961 году выходит фундаментальная монография Джорджа Стайнера “Смерть трагедии”<sup>1</sup>, в которой автор рассматривает эволюцию жанра, приведшую к исчезновению ее классической модели в связи с постоянным изменением социально-экономических укладов, меняющих психологию людей. Он выдвигает парадоксальную мысль о том, что окончательный удар по трагедии нанес Шекспир, своевольно соединя трагическое и комическое, стих и прозу, но оставаясь величайшим трагическим поэтом. На какое-то время французский классицизм в лице Корнеля и Расина возродил трагедию в чистом виде. В Корнеле Стайнер видит мастера политической трагедии, показавшего пагубную роль риторики. Расин изменил канон трагического героя за счет новаторской мизансцены. Федра, сраженная страстью к Ипполиту, не в силах выдержать тяжести драгоценностей, садится, что непозволительно трагическому персонажу. Трагическим героям отказано не только в бытовом жесте, но и в бытовой жизни. Это нарушение сложившегося театрального ритуала ошеломляло современников. Стайнер комментирует эту вольность Расина как разрыв между сценой и публикой. Если продолжить его мысль, то в этой смелой для XVII века мизансцене зерно эффекта остранения Брехта, позволяющего “делать будничное необычным”<sup>2</sup>.

Анализируя трагедию XVIII века, Стайнер отказывает в праве на этот жанр “Фаусту”, считая, что только единственная прозаическая сцена в поле, в которой Фауст узнает от Мефистофеля о судьбе Маргариты, есть трагедия. Он придает этой сцене выдающееся значение: “Когда Гете написал эту сцену, немецкая литература более не нуждалась в разграничении поэзии и прозы, почти мгновенно созрев для драматического искусства”<sup>3</sup>.

Подлинно новаторской трагедией он считает “Войцека” Георга Бюхнера, ибо впервые право на трагедию обрел простой человек. Стайнер видит в Бюхнере прямого последователя и уче-

ника Шекспира, доказывая эту мысль на основе блистательного сравнительного лингвистического анализа “Короля Лира” и “Войцека”.

Единственной трагедией XIX века он считает “Бориса Годунова” Пушкина, назвав ее шедевром. Исследователь подчеркивает, что трагедия в чистом виде кончилась с закатом классицизма, переродившись в мелодраму и далее в психологическую драму. Он акцентирует зависимость этой эволюции от политического климата, во многом формирующего духовный мир человека. Место трагедии заняли драмы Ибсена и Чехова.

В XX веке он называет трагическими драматургами только Клоделя и Брехта. В Клоделе он видит наследника Корнеля, вернувшего театру “пламя риторики”<sup>4</sup> и корнелевскую концепцию любви. Стайнер прощает Брехту его политизированность, направленную на воспитание масс, и считает “Мамашу Кураж” подлинной трагедией, единственной созданной Брехтом, определяющей его место “между миром Эдипа и марксизма”<sup>5</sup>.

Теоретик культуры, он осмысляет жанр трагедии в контексте философии, лингвистики, филологии. Однако он не затрагивает сценического воплощения трагедии ни в историческом, ни в современном плане. Исключение он делает только для “Мамаши Кураж” в “Берлинер Ансамбль” с Еленой Вайгель в заглавной роли. Он описывает свое зрительское впечатление от эпизода, в котором солдаты просят Кураж опознать тело ее сына. Здесь он отходит от стиля и слога научного труда: “Слова слишком ничтожны, чтобы передать ее потрясающее перевоплощение. Она смотрела на тело сына, лежащего у ее ног, и в немом отчаянии отрицательно качала головой. Солдаты повторяли свою просьбу. Невидящими глазами она смотрела на труп. Когда тело начали оттаскивать, Вайгель поворачивалась, широко раскрыв рот, как застывшая в немой агонии лошадь с разверзнутой пастью в “Гернике” Пикассо. Из нее вырывался вопль, вселяющий ужас. Его невозможно описать. Я

<sup>1</sup> Steiner G. The Death of Tragedy. Faber and Faber. London. Boston, 1961.

<sup>2</sup> Брехт Б. Покупка меди // Театр, 5/2. С. 377. Брехт Б. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. М., 1963—1965.

<sup>3</sup> Steiner G. The Death of Tragedy. P. 270.

<sup>4</sup> Ibidem. P. 333.

<sup>5</sup> Ibidem. P. 349.

слышал этот вопль, но вопля не было. Стояла мертвая тишина, и эта тишина вопияла. И этот вопль, который я явственно слышал, казался мне воплем Кассандры, пророчившей кровь на дом Атридов. Ее нечеловеческий вопль разбудил древнее трагическое чувство, дикий первозданный плач над опустошенностью и жестокосердием человека”<sup>1</sup>.

Не потому ли Стайнер отнес “Мамашу Кураж” к трагедии, что зритель заслонил в нем ученого? Это смогла сделать только великая актриса. Вайгель всхлынула и подняла со дна его души все древнее, человеческое, что генетически хранилось в нем. Такова сила воздействия трагедии. Сколько раз в жизни такое глубинное чувство может ощутить современный зритель? На моем веку таких моментов было не много. В юности, когда душа готова раскрыться перед чудом, я испытала это на спектакле Питера Брука “Король Лир” с Полом Скофилдом. Тогда как бы раскрылся третий глаз — это был катарсис. Такие спектакли запоминаются на всю жизнь. В сезон 1998/99 года Королевский Шекспировский театр очередной раз обратился к “Ричарду III”. Новую версию поставил Илайджи Мошински с Робертом Линдсеем в заглавной роли. Премьеру играли в Лондоне в театре “Савой”, сцена которого так же велика, как сцена в Стратфорде-на-Эвоне. Кажется, что в этом пространстве человек должен потеряться, его можно заполнить лишь огромной толпой. На эту площадку, поражающую девственной белизной и почти полным отсутствием декораций (сценограф Роберт Хоуэл), выходил затянутый в черное трико Линдсей. Физический изъясн его героя почти не замечался: одна нога чуть короче другой и небольшой горб не лишали его своеобразного изящества. Актер заполнил все пространство, обрушив на зал предельно откровенный монолог о своих будущих злодействах. Это заставило вспомнить героя пьесы Альбера Камю Калигулу, его современную модификацию. На сцене стоял человек бунтующий, несущий гибель и разрушение. Нигилист, имморалист, мизантроп, наделенный божественным даром красноречия. Он знал, как знали герои Сартра: “Ад — это другие”. Кульминация сценической жизни Ричарда III и спектакля — ночной кошмар, в котором ему являлись призраки убитых им жертв. Между торжеством его прошлых побед и настоящим воздвигались невидимые барьеры, зачеркивающие его триумфы. Перед ним представляли несправедно им убиенные. Его терзает предчувствие неминуемой, уже близкой смерти. Он бросает ей вызов. Печать одиночества отверженного маской застывает на его лице. Золотое королевское одеяние кажется одеждой

дьявола. Эти метания совести человека, лишенного всяких нравственных начал, потрясают. Его страдания получают отклик, но не прощение. Слияние с его душевными муками, происходившее помимо воли, рождало чувство трагического, объединившее в эти мгновения огромный зал, подготовив финал спектакля. Последняя битва не была демонстрацией физических возможностей актера, превратившись в символ схватки добра и зла. Казалось, что победительно Ричарда подхватывал незримый Ангел смерти, чтобы отправить его в преисподнюю.

Английская критика дала восторженные отзывы о спектакле. Линдсея сравнивали со Сталиным, Гитлером, Саддамом Хусейном. Но как скучны эти политические ассоциации по сравнению с образом, созданным актером! Спектакль продолжил исследование абсурда, начатое Камю. Как он и предсказывал, чума, получившая множество толкований, не побеждена. Последняя реплика Калигулы “Я еще жив!” по-прежнему актуальна. В этом философский и этический смысл спектакля, выраженный с мощью античной трагедии.

На XVII международном театральном фестивале “Радуга”, который ежегодно проводится в Петербурге Театром юных зрителей имени А.А. Брянцева, было показано десять спектаклей из разных стран. Среди них две трагедии — случай несчастий. “Max Theatre Group” из Тегерана (Иран) показал “Макбета” Шекспира, Театр Наций из Москвы — “Электру” Еврипида.

“Макбет” — спектакль Реза Сервати, основателя театра, выступившего режиссером, сценографом, хореографом и автором адаптации пьесы. Спектакль играется, как и во времена Шекспира, мужчинами. Однако это скорее дань нормам современного иранского театра, хотя и допускающего женщин на сцену, но ставящего большие препоны для создания полнокровного образа. Актрисам запрещены любые физические контакты с мужчинами, включая рукопожатие, любое мало-мальское обнажение. Нельзя выходить на сцену с непокрытой головой, демонстрируя волосы<sup>2</sup>. Связь традиций национального иранского мистериального театра тазийе с “Макбетом” очевидна. На языке фарси тазийе означает оплакивание. Сюжет строится на незаконном узурпировании власти в результате предсказания мага, убийстве законного правителя, мучительных снах и, в конечном итоге, воцарении на троне законного государя. Тазийе развивалось несколько веков, в результате чего сформировался синтетический жанр, в основе которого извечная борьба добра и зла<sup>3</sup>. Связь с национальной традицией в этом спектакле концептуальна. Но режиссер знаком с системой

<sup>1</sup> Ibidem. P. 353—354.

<sup>2</sup> Родионов А. Исламский театр: иранские заметки //www.centrasia.ru/newsA.php?st.=1048043760

<sup>3</sup> Бурякина А.П. Мистериальный театр тазийе и паттерн культуры Ирана // Молодой ученый. 2012, №1, т. 2. С. 150—155.



Станиславского и театром жестокости Арто, эстетикой постдраматического театра. При этом философия мистерии проявляется не только на уровне сюжета, но и в поэтическом преломлении, свойственном фольклорной традиции.

Спектакль игрался на языке фарси с косноязычным подстрочным переводом. Однако очень скоро бегущая строка стала лишней. Знакомому в той или иной степени с пьесой и с Шекспиром она была не нужна, настолько выразительно было действие. Воображение поразило прием построения мизансцен. Режиссер использовал ближний и дальний план, меняя угол зрения и масштаб. Особенно большую роль мизансцены играли в характере отношений Макбета (Наваб Сорая) и леди Макбет (Мортеза Эсмаилкаши). Они были двойники, близнецы, отличающиеся лишь ростом. Леди Макбет была чуть ниже. Две скульптурные фигуры, обтянутые блеклым розово-серым трико, с гладкими, классически правильными формами голов. Они сливались в единое целое, и в этом слиянии было все — духовная близость, эротизм и отчуждение. Иногда режиссер прибегал к оптическому обману — на переднем плане мощный торс с прекрасной лепкой головы и далеко, на заднем плане, как бы уменьшенная его копия леди Макбет. Так они существовали на протяжении спектакля — слитые в единое существо и отторгнутые друг от друга. Глубинно-личные отношения восторжествовали над государственными. Восхищение леди Макбет мужем, желание видеть его королем привело к преступлению. Убийство за убийством, совершаемое Макбетом и вдохновленное любовью жены, порождало муки совести, постепенно разрушающие их единство и любовь и приведшие к безумию. Действие разворачивалось в параллельных мирах — реальном и ирреальном, где ведьмы-вещуньи предсказали будущее Макбету и Банко. Ирреальный мир — душа Макбета, нерасторжимая с душой жены. Ведьмы персонифицировались в уродливой троице в черных военных мундирах и фуражках эсэсовского образца: война неминуема, и она будет жестокой, о чем говорит приветствие ведьм, напоминающее приветствие нацистов. Это единственный намек в спектакле на историю XX века. С этого момента менялась жизнь и отношения Макбета и его жены. Они утратили чувство времени и сон. Это выражалось пластически. Их животворные отношения сменились холодом ледникового периода. Движения потеряли гармонию, разрушенную безумной стихией войны и пролитой кровью. Потеря сна символизировала их жажду искупления. Казалось, что материализовался крик Макбета: “Макбет зарезал сон!” (перевод М. Лозинского). Ослепление супругов, порожденное взаимной любовью, вылилось в невиданное кровопролитие: между ними разверзлась пропасть. Искупление, о котором они молят, каждый сам по себе, не

придет никогда!

Камерный спектакль, сыгранный пятью актерами, — грандиозная метафора многоликой жестокости, порожденной индивидуализмом. Частный случай, как интерпретировал трагедию Шекспира постановщик спектакля Реза Сервати, благодаря сконцентрированным событиям рождал чувство трагического не потому, что персонажи королевских кровей, но потому, что это люди со своими амбициями, совестью или ее отсутствием и своей судьбой. Масштаб трагедии Шекспира в историческом плане уменьшен. Запечатленная крупным планом жизнь отдельного человека, разорвавшего все связи с человечеством и человеческим, заставила задуматься о личной ответственности в эпоху моральной зыбкости, которую приходится сегодня наблюдать.

На следующий день был показан спектакль Театра Наций “Электра” Еврипида. Он идет третий сезон, о нем написано немало умных рецензий. В них справедливо отмечается современное дыхание спектакля. Это не противоречит Еврипиду. Писавшие о нем древние, Аристотель и Дионисий Галикарнасский, отмечали в его трагедиях высокий градус современности, пропущенной через мифологические сюжеты и образы. Аристофан же осудил Еврипида в “Лягушках” за то, что он “научил народ богопротивным мерзостям”. Действительно, на оркестру выходили люди со всеми своими слабостями. Его патетические женские образы Медеи, Федры, Ифигении, Электры с их неистовыми страданиями давали и дают большой простор воображению, рождающему параллели и ассоциации, которые воспринимаются любой эпохой. Обращение режиссера Тимофея Кулябина к этой трагедии закономерно. То, что он сумел сказать своим спектаклем, понятно и бесспорно. Но кроме внятной идеи есть жанр, художественный метод, стилистика. “Новая драма” приучила к опрошению и превратилась в чудесное заклинание из арабских сказок: “Сезам, откройся!” Но трагедия слишком сложное и совершенное творение, чтобы подходить к ней привычным наработанным путем. Кулябин же превратил “Электру” Еврипида в “новую драму” со всеми присущими ей чертами. В спектакле использован благородный перевод большого поэта Иннокентия Анненского, но стих не слышен, его ритм нарушен. Резкие отрывистые реплики, которыми обмениваются персонажи, близки к современной бытовой речи. Хор, играющий большую роль в античной трагедии, купирован.

Действие из сельской местности перенесено в аэропорт, в пространстве которого совершаются преступления. Сценография Олега Головки в стиле хай-тек с господством прямых линий, глянцевым блеском фактуры создает эффект безликой пустоты. Видеооряд, органично вписавшийся в это пространство, комментирует ре-

жиссерскую идею. Бегущей строкой мелькают мысли величайших ученых. Ключевые слова — Бог, Холокост, элементарные частицы, происхождение человека от обезьяны, — превратившиеся в клише, в указатели, без которых некоторые образы не понять. Спектакль начинается явлением человека (Михаил Видякин), чей костюм из коллекций Пьера Кардена, Dolce&Gabbana и т.д., как и прочие аксессуары, выдает в нем человека, летающего только бизнес-классом. Но он никуда не летит. Неожиданно он начинает танцевать брейк-данс. С каждым мигом его движения становятся неистовее и отчаяннее. Бегущая строка, напоминающая телевизионную новостную строку, сообщает, что его семья погибла в авиакатастрофе. Теперь он приходит в аэропорт каждый год в роковой день катастрофы и танцем надеется вымолить у богов жизни своих родных. Не будь комментария, понять, что этот танец ритуальный, было бы невозможно. Далее вступают в свое право телесные знаки, если воспользоваться словарем постдраматического театра. Равнодушная спешащая толпа хватается с транспортной ленты свои чемоданы, не прерывая телефонных разговоров. Слева служебное помещение, заставленное всевозможными, мгновенно узнаваемыми чистящими и моющими средствами. Это убогое жилище некалифицированного рабочего, уборщика аэропорта (Дмитрий Журавлев), за которого насильственно выдана царская дочь Электра (Елена Николаева). Далее разворачивается знакомая по “новой драме” картина: бреющийся перед началом рабочего дня угрюмый муж, столь же угрюмая жена, занимающаяся стиркой и прочей опостылевшей каждодневной работой. Эта подчеркнута бытовая сцена без слов контрастирует со сверкающим металлом и пластиком зала аэропорта. Ничем не примечательный молодой человек открывает свой чемодан, в котором только множество ножей. Это Орест (Олег Савцов), явившийся мстить матери и отчиму за убийство отца, царя Агамемнона. Выходит Электра, происходит обязательное в античной трагедии узнавание. Затем трапеза вернувшегося в обеденный перерыв мужа. На нее приглашены Орест и Старик, в свое время спасший от смерти младенца Ореста. Все буднично: скучная еда, тихие речи заговорщиков, спокойно планирующих убийство матери и отчима. Затишье перед грозой. Далее начинаются кровавые сцены, исполненные стандартного китча. Приходит заманенная обманом дочери, давшей знать матери, что она родила сына, Клитемнестра (Лидия Байрашевская), толкая аэропортовскую тележку, нагруженную памперсами, детским питанием и тому подобным. Прекрасно одетая холеная дама пришла формально выполнить долг бабушки. Ее убийство, как и у Еврипида, происходит в жилище, откуда доносятся нечеловеческие вопли.

Торжествующая после совершенной мести Электра теряет человеческий облик, превратившись в персонаж детективного сериала. Актриса Елена Николаева до этого момента была органична. Выбритая голова (у Еврипида: “и голову остригла, как у скифов”), серый балахон и грубые ботинки на шнуровке соответствовали облику античной героини. Теперь она преобразилась в современную девицу, связанную с преступным миром. Она топчет труп матери своими грубыми ботинками, лицо превращается в застывшую маску ненависти. Это едва ли не единственный трагический момент спектакля. По крайней мере, в памяти всплывают строки Иосифа Бродского из “Портрета трагедии”: “Здравствуй, трагедия, одетая не по моде, // с временем, получающим от судьбы по морде. // Тебе хорошо на природе, но лучше в морге”.

Кульминация наступает, когда багажный транспортер доставляет убитого Орестом Эгисфа (Сергей Куликов). Вот уж где торжествует китч! Расплывшееся тело немолодого мужчины, щедро заляпанное красной краской, используемой в театре для изображения крови. Вместо ужаса возникает чувство неловкости. Нет, не за современный подход к античной трагедии, а за результат, сводящий на нет трагедию. У Еврипида совершивший два убийства Орест почти теряет рассудок. В отличие от Ореста Эсхила и Софокла, за ним не гонятся эринии, его терзают муки совести, непоправимость случившегося, он почти в бреду. В соответствии с логикой спектакля Орест — Олег Савцов спокоен после убийства матери и отчима и продолжает свой путь. У Еврипида нет статичных характеров, в них изначально заложен конфликт, их отличает страстность. Эти свойства — ядро трагедии и их не заменить высказываниями лауреатов Нобелевской премии или ассоциациями с политическими взрывами современности.

В исследовании “Смерть трагедии” Стайнер показал, как постепенно из-за изменения социально-политического уклада размывался жанр трагедии, начало которому положили сами греки, стремясь к большему правдоподобию. Он считает, что с закатом классицизма трагедия перестала существовать. Об этом пишет и Осип Мандельштам в знаменитом стихотворении “Я не увижу знаменитой Федры...”. Канул в Лету высокий накал страстей; невнятно звучит “двойною рифмой оперенный стих”. Сменялись эпохи, прерывалась преемственность культур. Трагедия видоизменялась, но никогда не исчезала окончательно.

Это показал иранский “Макбет”, оплодотворив ренессансную трагедию национальными традициями. И это не случилось в Театре Наций, потому что Тимофей Кулябин продемонстрировал только свою благородную гражданскую позицию и не более.

Кто пришел

Анастасия Тарханова

## Там чудеса, там ведьмы бродят

*Художественный мир драматургии Натальи Ворожбит*

*Заколдованное место — куда если едешь, то не доедешь, обозначаешься, обманешься и пропадешь. Ехать будешь долго, искать в темноте в рядах одинаковых построек, а если и найдешь, то непременно угодишь, как французские студенты или русский бомж Славик, в мистичный плен, окажешься под влиянием чудодейственных сил.*

По дорогам, которых нет, под мерную словоохотливую музыку автобусной ругани можно доехать до центрального топоса пьес Натальи Ворожбит — сокровенного, таящегося где-то под фанерными фасадами бедного села, затерянного между железнодорожными станциями. Для местных это обжитая и беспросветная дыра, из которой не выбраться и где живет обреченно, зато тепло и сытно. Для приезжающих городских “переселенцев” это заностальгированное до дыр общее место вольных грез, бережно хранимая земля детства, в которую можно вернуться, чтобы побегать за гусями, выпить-приглушить городскую боль. Для драматурга это место тоже особенное, жизнетворческое, помимо детских воспоминаний о коровах это пробуждающийся в теплой бархатной ночи мир разудалых миргородских страстей, суеверного и колдовского. Ворожбит обращается к затверделому культурному каркасу — жанру украинской народной драмы; мира, мифологизированного Гоголем, Сомовым, Котляровским — собирателями сказок и расхожих жизнеподобных образов, обретающих в литературе плоть и колоритную детализацию. Ворожбит играет с гоголевскими “Вечерами”, доводя до масштаба вневременного, невидимым пластом ложившегося на сегодняшнюю Украину, возвращая к жизни хохочущих румяных девушек с черными косами и манящими волоокими глазами, простоватых сельских парубков и ведьмоватых старух. Она тот же сказочник, выдумывающий новые сюжеты на основе старых как мир присказок и быличек, незаметно делающий их естественным продолжением простого бытового сюжета.

Наталья Ворожбит пишет честно, часто автобиографично, от первого, всегда женского лица, открыто вплетая собственную рефлексию в сочиненную канву текста. В 2002 году она пишет одну из своих знаковых пьес “Галка Моталко”<sup>1</sup> о девочке из спортинтерната, которая делится дневниковыми откровениями взрослому ребенку, с интересом смотрит на “перспективных” футболистов и “мутных” фехтовальщиков, рассуждает о превратностях спортивной любви и судьбы, выбеливает челку гидропирином и пробует нюхать клей. Эдакий девичий альбом, отражающий важные этапы взросления: непроговоренные обиды, моменты искренней и слезной зависти и тайные сердечные откровения. Трогательная история о замкнутом мире, в котором выдают экипировку и кормят

по пять раз в день, история о пути к большой мечте — званию мастера спорта, о полезном упражнении, после которого кажется, что “парашют за спиной, что ничего не вешишь, что бьешь мировые рекорды, что летишь как птица!”. Галка путь этот не проходит, ее выгоняют и кроссовки с шипами забирают назад, и теперь что-то только будет впереди, что-то взрослое и удивительное. Ворожбит начинает и после не перестает писать от заглавного женского лица о ключевых для каждого женского возраста проблемах и вопросах: в “Галке” это вопросы о проявляющейся инфантильной пока еще сексуальности, о жизненно важных вопросах в отношениях с будущим мужем.

Во “взрослых” пьесах, например в “Смешанных чувствах” 2011 года, главная героиня городская Таня приезжает в деревню к семье, чтобы, наблюдая за здешней неспешной жизнью, попробовать пережить болезненный период развода. Или в последней пьесе “Саша, вынеси мусор” ставится общий вопрос: как женщине самостоятельно справиться с переживанием факта войны, как рожать и растить детей, когда за окном взрывы. Обо всем этом думается с внутренней горькой иронией и постоянным снижением пафоса и надрыва до уровня женской бытовой рутины — приготовления пирожков или выплаты коммунальных счетов. Так Наталья Ворожбит, которая пишет пьесы почти двадцать лет, с каждой новой историей увеличивает амплитуду, пространственный размах, от голоса камерного, от девчачьих тем и игривых перешептываний о проходящих пацанах, от проблем имени собственного постепенно переходя к историческим (“Зернохранилище”), а после и к вневременным и архетипичным.

Каждая пьеса — многоуровневый мир, где реальность отходит на второй план, вытесняется полнокровной фантазией, затейливыми сюжетами, обращающимися к коллективному бессознательному, некоему общему месту, “народному” самоидентификатору, которое Ворожбит последовательно прошупывает — терпеливо и разными способами. Что объединяет, что общего есть у людей, зовущихся одним народом. В языке, в национальных особенностях, в привычках — она обращается к области того, во что эти люди верили веками. О чем рассказывают на ночь сказки, чего боятся, о чем поют, во что безусловно верят. Потому и близок ей жанр народной докудрамы, полусказоч-

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

ной-полуреальной. Народная драма “Демоны” про то, как случайно в село встречает бедный бездомный Славик местную кудесницу, мастерицу первоклассный самогон, перебирается к ней, честно желая только зиму переждать, и пропадает, прикрепляется к теплым деревенским нарам, теряет волю перед мутноватыми бутылками и соевыми огурцами. И оживают тут деревенские ведьмы, местные присказки становятся материальными и ходят ночью по улицам. Этот же мир в документальной “Вий” — где двое французских студентов приезжают на Полтавщину на свадьбу некоей Оксаны, чтобы узнать здешний быт и порядки: приезжают и не отпускают их более коварный разудалый плен.

В пьесах всегда детально проработан и узнаваем топоним. Территориально это Украина, которая может называться деревней, районом Черниговкой, закрытым спортинтернатом или условной квартирой в неназванном месте, где есть ломающая пространство ширма. Реальность показывается медленно, как проявляется изображение в растворе под ярким красным светом: с первыми, узнаваемыми на слух фразами, со знакомыми запахами и длинным ассоциативным рядом общих мест, родовых наименований, которые сами по себе являются маркерами эпохи. Как портрет Димы Бирана в нежной девичьей, любовно хранимые пластинки с Аллой Пугачевой или песни группы “Deep Purple” и обязательные семейные каникулы в Евпатории.

Композиционно-структурная часть — ремарки, которые с легкой руки драматурга быт оборачивают культурой. Простые предметы, поименно названные вещи с полок, блюда с обеденного стола, которые живо перечисляются, охватываются взглядом — драматург рядовыми перечислениями одновременно типизирует и мифологизирует этот обычный до банального мир, собирая в наборе действующих лиц черты и приметы культуры, которой тут пропитан воздух. Слова здесь пахнут, цветут, пышут, рвутся от количества аллюзий и ассоциаций, наполняют пространство клубящимся баннным жаром, запахом влажного сена и перегара. Пьесы пахнут на разные лады — жареным, печеным, соленным. Запах деревни и еды как важный элемент хлебосольной культуры, равно как у Гоголя: “Не имеет ли воздух Малороссии... свойства, помогающего пищеварению?” Точно это передает режиссер Рыжаков в спектакле “Саша, вынеси мусор”, сверхчувствуя обильный воровжитовский текст и создавая к нему инсталляцию запахов, которые тут важны примерно так же, как и звуки. Потому что проигрывать такие сокровенные реплики без убедительного сопровождения почти невозможно: “**К а т я**. Наливаешь подсолнечное масло на сковороду. Мелко-мелко крошишь цибульку, сало... Как раз масло нагрелось, зашкворчало — бросаешь в нагретую сковороду цибульку с салом, поджариваешь до прозрачности, а потом добавляешь муку. Опять обжариваешь. Подсаливаешь. Оно такое однородное получается”. Наталья Ворожбит виртуоз в детальном написании пищевых ремарок, тех, которые медленно, не торопясь, со знанием дела подробно фиксируют мельчайшие

нюансы запахов в описании стадий прожарки мяса, перламутрового блеска жирных масленых блинов, мутных запотевших бутылей самогонки, тонкого ажурного сала, пышных с жару пирожков.

Вся эта бесконечная череда украинских столов, заколотых и натертых чесноком поросят, утопающей в запахах летописной деревни — это авторское настойчивое ощущение своей неразрывной связи с пространством “невидимой Украины” — заколдованного места. Как и миргородский цикл — во многом энциклопедичный, точный и предельно подробный, где важное место отведено хлебосольным перечислениям, смакующим само сочетание застольных звуков: “варенички, галушечки пшеничные, пампушечки, товченики...”, авторское наслаждение от звуков хруста откусываемого лучка, смачного и лихого опрокидывания стопок и приятного во всех отношениях послеобеденного покоя.

С первой ремарки Ворожбит включает процессы узнавания и определения места и времени, которые небрежно и пунктирно очерчивают контуры происходящего: “*Магазин село. За окном — поздняя осень. Монотонный дождь по стеклу*”. Невзначай бросает пару локальных обозначений из слов-символов, которые можно написать с большой буквы. Лихо, выборочно и подробно зарисованные в ремарках словесные конструкции внешнего мира: дороги, по которым не проехать, дома, которых не найти, серванты и диваны, которые оканчиваются телевизорами. В двух-трех одноставных ремарках Ворожбит окидывает пространство: нормальное, как у всех: “*В зале человек сто пятьдесят. Длинные столы сплошь заставлены тарелками и бутылками. Мухи низко летают и садятся на еду. Много мяса, жира, майонезных салатов. Немного дешевого вина и самогон-самогон-самогон...*” Обозначается словесно-бытовой мир вещей, предметов, кружевных салфеток и вышитых рушников, пластмассовых цветов, мерного хода времени, которое идет по-особенному под гогот гусей и пойманную радиоволну “Наше радио”, создавая иллюзию тупиковой и обреченной вечности. Узнаваемый с разворота мир, с доходчивого определения бытия через быт, который замедленный, рутинный, словно где-то и когда-то остановившийся во времени.

Драматург как социолог-типизатор выводит узнаваемые наборы персонажей: реальные, с нескрываемой нежной иронией обобщенные “все”, бегло, по головам собранные в группки по интересам. Например, как в пьесе “Смешанные чувства” — хлебосольная свадьба, событие мирового масштаба, праздник на все село: “*Заходят нарядные сельские дамы. Или дамы из ближайших районных центров. Все одеты в синтетические блузы и платья. Свежие пятна пота подмышками, на спинах*”. Они собирательны и коллекционны, в них компактно укладывается порядок и образ мыслей широкого среза людей, которые одинаковыми словами ругаются в маршрутке, одними фразами причитают над полупустой бутылкой. Это протяжный бабий вздох, это бессильное мужское упрямое молчание — они разбросаны и ровно поделены

1 См. рецензию в № 3, 2016 г.

между персонажами. Ворожбит, нежно подтрунивая над героями, выводит в драматургию чистый, дистиллированный тип жителя постсоветского украинского села, где время идет медленно, почти не подвергая пространство внешним переменам. Тут заведенный испокон веков порядок, согласно которому по часам нужно кормить свиней, доить коров и пить самогон. Наталья Ворожбит фиксирует процессы саморазрушения человека, не пытаясь его оправдать, а честно выводит его, жалостливого, помятого, с дыркой на большом пальце, вместе со всеми его неловкими слабостями: Славика из “Демонов”, возрастного старшего брата из “Смешанных чувств”.

Это своего рода камертоны идентификации народа, ставящие открыто вопросы: где мы сейчас, куда идем и что, в конце концов, мы из себя представляем. Это и есть одна из главных причин всей “новой драмы” — смело назвать страну, в которой ты живешь, проговорить ее историю — это мужественная терапия, которую нужно усваивать и рефлексировать на разные лады. Такой мир принудительного выживания, бедности, необразованности и по сути алкогольной беспросветности, бессилия Дреньки из “Вия”, которая злыми слезами жалется приехавшему французу на то, как в лютые морозы ей приходится бегать до туалета, и конца этому нет. И при этом Ворожбит не зависает в полуобморочном состоянии новодраматической обреченности и назидательной чернухи, а выворачивается хитрым изворотом в Украину мистичную, сочиненную, где и танцуется, и поется, и есть “все что ни есть на свете”. Это нарядный образ, расширенный рефрен полувывдуманного мира, это протяжная мелодия, вбирающая в себя разноязычные говоры. Это процесс рождения народного жанра с опознаваемыми, уплотненно населенными архетипами, врезанными в общую память. О том, как сознание благоволит подсознанию, о том что “мистична крайина” — это контрапункт, это произрастание из быта цветистого, поэтического фольклора, нутряной самобытности, сочившейся из речевых оборотов, разудалых плясок, затяжных речитативных песенных причитаний.

Ворожбит считает со слов художественно-литературную глазурь, оставляет неотшлифованный каркас живой и примитивной речи, уместая в пестрые реплики характерные оговорки-поговорки, узколокальные присказки и остроты, таким образом создавая каждому персонажу индивидуальную систему говорения. Это внимание к живой речи фиксирует разнообразие и богатство разговорного стиля, который является в новой драме основным объектом исследования. Не что люди говорят, а как они это делают: из каких слов состоит их речь. Ворожбит чутко слышит эту разную и особенную речь, со всеми ее стилистическими выворотами, языковыми вкраплениями из русского и украинского, хитрыми интонационными тонами. И речь автора уподоблена речи персонажей — Наталья не меняет ритм, иронично подхватывает интонацию и продолжает с литературным наслаждением стилизатора заимствовать обороты речи своих же героев, забавляясь легкости и ловкости, с которой незаметно и плотно оказываются втиснуты корпусы внешнего авторского текста между блоками ре-

плик. Тот же простой набор слов в выдержанном ритме, повторяющем агонию страсти и ревности, анафорами вымеряющем стук каблучков, резкость и импульсивность движений танца озлобленной пьяной Нинки из пьесы “Демоны”: *“Нинец подпрыгивает на лавочке, нога все еще в гипсе. “Гоп-гоп-гоп-гоп! Весело-весело! Нина нарядная, Нина веселая, трошки пьяная! Гоп-гоп-гоп-гоп! То ли сон, то ли пьяный бред...”* Танцы, шумные, разудалые и пьяные, тоже есть почти в каждой пьесе как сила, сливающая людей вместе в один организм, это сладкое беспамьятство, добровольное согласие на руководство чувствами, сверхсилой, бессознательной и стихийной. Это буйство, красочное и бесовское, хриплое и страстное: *“Танцует немислимую четку, аккомпанируя себе хриплым ревом. Тут же пляшет Адочка в полусъехавшем сарафанчике и с растрепанными волосами”* (“Ширма”).

Наталья Ворожбит, пишущая пьесы с конца девяностых годов, стабильно утверждает собственный проработанный метод игры с реальностью. Ее герои не существуют в одном пространстве — оно бесконечно шире, часто уходит в область снов, наколдованного, нагаданного, как в полумистические святочные вечера, когда в зеркале видят суженого, слышат духов и мир нереальный материализуется в осязаемый и близкий.

Гротескно и структурно этот порог между мирами показан еще в ранней пьесе “Ширма”, где героиня Соня — усталая, хрипловатая и лохматая — живет в ожидании ночи, когда под действием особого сочетания лекарств-психотропов она засыпает и живет в полную силу, не сдерживает себя, не стесняется своих физических и некогда невыраженных чувств. *“Соня (закрывает глаза, скороговоркой). И пусть мне снятся розовые сны, розовые сны, розовые сны...”* — это мантра, заклинание, проговариваемое под смешивание чудодейственных препаратов. Это почти дословная цитата из Сомова, у которого в “Киевских ведьмах” Катруся ночью закидывает в котел снадобья и со свистом вылетает в печную трубу. В пьесах Ворожбит оживает этот фольклорно-литературный пласт и превращается в сквозной хронотоп, переменному сосуществующий с миром современной Украины, в которой оказывается остро живым, правомерно вписывающимся в бытовое сознание людей.

Документальные зачины, подробные и реалистичные — это приманка, маскировка новой драмой, гротескная игра в быль и небыль, в правду и кривду. Потому что для драматурга все может быть — она с хохотом панночки заговаривает пространство, авторитарно делая из простого села предивный мир, где законы творит чуднота, темная ночь и неведомые силы, плотно вплетенные в мир людей. Начало канонично, как бы диктофонно записано, выделяя отборную ругань: *“Шо, б...ь, за люди... Та шоб вас разорвало...”*, сварливые перебранки словами забытого языка, каждая сцена с реалистичного доходит до откровенных чудес, национального гротеска и поэтического в нем захлеба. Тот момент, когда не разберешь, *“то ли сон, то ли пьяный бред”*, по улицам начинают ходить и скалить зубы взаврадавшие “видьмы” с мелкими острыми зубами, мертвые настойчиво просятся обратно, столетняя бабка после выпитого

самогона оборачивается молодой красавицей, а у героини на голове вырастает рыбий хвост. И это все не кажется персонажам чем-то из ряда вон, ненормальным или пугающим. Тут это бывает, здесь бесконечно плодится ведьминское семейство. Тут людей насмерть заговаривают, уводят женихов и повсеместно наколдывают себе счастье.

Женская драматургия, если допускать это гендерное разделение, отличается своими внутренними, природой подсказанными предчувствиями, предощущениями, они часто и оптимистично изображают область условного, в которое верят и ставят на один уровень с миром всамделишным. То, что могло бы случиться, если бы возможность не была утеряна, если бы сон оказался не сном, а чистой правдой. Оптимистичный взгляд, как бы я хотела это видеть, сталкивающийся с необратимой действительностью — частный постромантический конфликт. А у Ворожбит это сосуществование на границе реального и выдуманного усиливается в разы за счет включения хронотопа — общего фольклорного места, уходящего корнями в бессознательные глубины народного сознания.

В первую очередь это касается образов женских — обязательно главных, двигающих действие, разрешающих конфликты и, по Ворожбит, вообще единственно влияющих на ход истории. Ее пьесы о том, как в современных женщинах живут те самые шальные и всемогущие хуторские панночки. Их женское начало равно волшебному — иррациональному, дионисийскому, барочному и бесовски сладкому. Это начало выводил и Гоголь, создав едва ли не самые захватывающие и увлекательные изображения женской красоты. Но это не красавицы человеческой породы, а “нечистая сила”, стихийные “духи”, томная, пугающая его бесовская нега, влекущая хрипловатым хохотом честных парубков на Лысую гору. Включается это демоническое так: наступает ночь, и по жанровым законам мир отступает от правил этических и моральных: *“Ночь. Дорога. Через дорогу идет белое привидение с двумя головами. Одна у другой спрашивает...”* (“Демоны”). В безбрежном мраке ночи главенствуют страсти, потаенные демоны, выползающие наружу: *“Вдруг вместо луны ведьма заглядывает. Лицо синее, губы черные, а глаза красные”* (“Раба хвоста”).

Неистовый, раскованный мир, теперь ничем не сдерживаемый мир шального духа. И трансформируется, преобразается героиня-женщина, обличая свое естество, могучую страстную волю к жизни. Это чувственный, гиперболизированный процесс женского самопознания — *“внезапно жаркая волна окатывает все ее тело, ноги подкашиваются, сердце стучит в каждой клеточке”*. Художественно это происходит в пьесе “Вий”, где олицетворение женской всемогущей молодости — баба Сонька под покровом ночи и под парами самогона видится вызывающе привлекательной, демонически манящей. Этот момент проходит почти во всех пьесах Ворожбит, даже в сугубо реалистичных — в “Смешанных чувствах” героиня Таня ночью, разморенная после самогона и полного деревенского дня, тоже признается в накопившемся, сладостном: *“Хочется на сеновале... И запах дешевого та-*

*бака. И перегар (мечтательно), и пустые слова, простые, чтобы стыдно... И примитивный секс...”* Хочется постыдного, но ночь оправдывает и одобряет эти шалостливые, прорывающиеся сквозь здоровое сознание желания. Нинец из “Демонов”, всемогущая мастерица живой воды, в пестром платке и с костылем, днем хозяйка, скромная и покладистая, ночью приезжает в дом жирной соперницы и совершает над ней кровавое насилие упоительно: *“кровь и мясо разлетаются в разные стороны, шлепаются о стены, летят на пол, отрезанная голова с фатой катится под кровать”*.

Все это в ночном метафизическом пространстве, которое у Ворожбит не обговорено — правда это, или плод болезненной фантазии, плод ли страха и сладостного порочного воображения. Как и все прочие неведомые чудеса — есть ли они, есть ли Вий, черт на ярмарке или это материализующиеся страхи людей, боязнь увидеть их в себе. Кульминация “Демонов” — разоблачение, высказанное трясущимся Славиком, до которого доходит неммыслимое: *“Нинка, ты что, ведьма? — А то!”*

Пугающие Гоголя “жінки” — женский гендер, необычное, странное, потайное, невыразимое словом, не контролируемое человеческим разумом и культурой. В мужском авторстве они — темное, лукавое иррациональное начало. Поэтому и появляется характерный мотив женобоязни, как мужской инфантилизм и надделение женщины ведьминской силой. У Ворожбит же героини несут в себе часть этой культуры, этот хитроватый прищур, это неведомое знание о бесконечных женских силах. В ее пьесах, в отличие от гоголевских ведьм, женские персонажи не просто питают человечество природной силой, но и одухотворяют его культуру.

Ворожбит последовательно утверждает образ Украины как образ женский, мудрый и язычески страстный, чувственный и горделивый, неприступный, как Оксана, которая за свою красоту требовала царицыны черевички. Они олицетворяют ее, проносят в себе. Поэтому ей так важна женская преемственность, связи героев мать-дочь, мать и несколько дочерей. Женское одиночество — мужчины обреченно спиваются (“Смешанные чувства”), прекращают жизнедеятельность (“Саша, вынеси мусор”), тихонько пасуют и уползают на чердак (“Демоны”) — но это не признак вырождения мужского, маскулинного, а сохранение женской силы в народе как гарантия уверенности в его последующей жизни наперед. Брутальные черты обретают женщины, вынужденно держащие на себе хозяйство, поросят, коров и мужчин. Их подчеркнутая дородность, габаритно возвышающаяся их над болезненными слабыми мужчинами, этот гротескный контраст, заимствованный из народного театра, — варианты традиционного образа сварливой властной жены-хозяйки, появляющиеся и вторым и третьим планом. В ее пьесах, по большей части, женщины недолго тоскующие, не ждущие принцев и счастливой жизни, оказываются сильнее и увереннее. Непреклонные вакханки с венками на головах, знающие себе цену, — все это, по мнению драматурга, разлитая в народе его однозначная женская сущность.



**Продолжение. Начало на с. 159**

“Внутренняя” история — о том, как сочетаются в творческом сознании детская, непосредственная открытость миру и вневозрастная прозорливость. А по сути о том, что хотя жизненные пертурбации приносят грустную мудрость и почти цинично-убийственное понимание людей и, казалось бы, убивают способность к наивному самообману, но все же почти детская вера и надежда на лучшее не умирают.

В творческом объединении “Звездный циферблат” Егоров сделал моноспектакль для Надежды Исаевой, инсценировав знаменитый роман Д. Дефо “Счастливая куртизанка”. На этот раз он отказался от любых декораций. Только свет, актриса, минимум аксессуаров (сумка и бутылка с кружкой) и меняющиеся по ходу действия костюм и грим (художник Олег Арнаутов). Вначале перед нами какая-то бомжиха в отряпках, с измаранным грязью лицом. А в финале — сияющее счастливой улыбкой и молодостью вневозрастное стройное существо в сверкающем “золотом” комбинезоне. Но ведь и роман не о куртизанстве, не о продажной любви, не о женском теле как умело вложенном товаре и капитале. Героиня не ищет, кому бы отдалась-продаться. Просто в ее судьбе одни мужчины уходили (бросали ее или умирали), но возникали другие, нужные ей так же, как она им. И не только ее ласка, забота и чувства. Но и ее деловая хватка, ее расчетливость, деловая и житейская прозорливость. Она принесла пользу и своим сожителям, и мужьям. Она подняла на ноги людей. И никого не предавала. Даже в отместку. Собственно, это история о смысле буржуазности, о сути “честного” капитализма и о том, что женщина в этом не ниже мужчины, во всем равна ему и отличный деловой партнер. Вот эту историю о счастливо-удачном соединении чувства и расчета, построении семьи как “единой фирмы” и рассказали актриса и ре-

жиссер. Уж куда как актуально по нашим временам. Хотя и утопично.

Парадоксальный, но тоже во многом актуальный своей внутренней темой о пределах нравственной разрушительной вседозволенности роман “Портрет Дориана Грея” О. Уайльда Егоров инсценировал и поставил в оформлении сценографа Бориса Танделова на четырех артистов: Ильдара Шамикова-Дасаева (Дориан), Константина Сопова (лорд Генри), Антона Бебина (художник Бэзил) и Надежду Исаеву (Сибилла).

Надежде Исаевой еще отдан и текст “от автора”. Ее персонаж здесь главный: он двойственный. Одна его сущность, житейская — нежная и чистая красавица-актриса Сибилла. Другая сущность этого образа — наджитейская: воплощение идей о высших нормах и ценности веры, искусства, человеческой нравственности.

Как и прежде, Егоров не чужд современной пьесы. В театре “Опыты драматических изучений” он поставил спектакль “Телеграмма” по драме О. Михайлова. Художник Татьяна Спасоломская предложила предельно простое решение: в пространстве, организованном игрой света. Фронтально — три стула, перед ними, вдоль процениума — плашки-листки с картинками, детскими рисунками, елочными игрушками, печеньем, конфетами. Елена Капралова, Надежда Исаева и Николай Алипа разыгрывают вроде бы популярную когда-то повесть А. Гайдара “Чук и Гек”. Но драматург, оттолкнувшись от нее, повествует о документальном событии — репрессированном прибалтийском театре. Не с политической стороны, а с житейской, семейной: путешествие к отцу, описанное устами ребенка, всего лишь мечта. Могло быть, но не состоялось: мать — актриса той репрессированной труппы. В пьесе масса нестыковок, неувязок и ничем не оправдаваемых перемен событий. Режиссер и актеры микшируют это, как бы задвигают на периферию восприятия нюансной тонкостью правды существования на сцене в контакте со зрителем.

Словом, можно сказать, что

у Михаила Егорова есть тема, которую он устойчиво и целенаправленно разрабатывает: судьба женщины. Не просто женщина в разных вариантах любви или отношений с мужчинами. А именно женская судьба: любовная, семейная, творческая, деловая — в стихии социальных катастроф и социальных перемен, переламывающих эпоху, когда пересоздаются заново все, казалось бы, привычные и устойчивые очертания жизни, вплоть до самих оснований.

Эту тему Егоров разрабатывал и на материале новой драматургии. Но последнее время чаще всего на основе переработки для сцены содержательной сильной прозы, классической и современной. Ведь и пьеса Олега Михайлова, вдвигая в современный сценический обиход подлинную историю репрессированного театра, отталкивается от несколько подзабытой замечательной повести Гайдара (и документальный материал сталкивается с миром гайдаровского сюжета, как теза и антитеза). В этом плане — преобразования прозы для сцены — спектакли Егорова и его группы вполне вписываются в одну из устойчивых театральных тенденций последнего времени.

Вот так и существуют Михаил Егоров и его команда: за пределами, как бы на обочине территории стационарных репертуарных театров и регулярных антреприз. И в то же время, как и многие другие такие группы, отлично вписываясь в общее сценическое пространство. На жизнь Егоров и участники его группы зарабатывают на основной работе. И одновременно поддерживают свои спектакли на плаву. Выступают на разных площадках: спектакли, о которых шла речь, игрались в Музее им. А. Бахрушина, “Театральном особняке”, Музее Ермоловой, Доме-музее Щепкина, “Домашнем театре” Ники Косенковой и на других площадках Москвы. Ездят на гастроли. Участвуют в фестивалях. И нередко получают там награды — ибо среди постановок этих групп немало таких, которые по-настоящему

**Окончание на с. 261**

# История. Библиография

Мария Михайлова<sup>1</sup>

## “Живому сердцу нет отрады, когда в бреде безумный мир...”<sup>2</sup>

*Театр Георгия Чулкова: эволюция драматурга*

Георгий Иванович Чулков (1879—1939) — активный участник литературной жизни первой трети XX века: поэт, прозаик, литературный критик, автор романов, рассказов, пьес, многочисленных стихотворений и мемуаров, теоретик символизма, исследователь творчества А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, наследия Ф.И. Тютчева и истории России двух последних столетий. Он сотрудничал с известными журналами Серебряного века, основал альманах “Факелы”, вокруг которого был намерен собрать писателей разных литературных направлений, создавая, таким образом, своего рода мистико-анархический союз. Это имело прямое отношение к теории мистического анархизма, созданной им при участии Вяч. Иванова, которая во многом определила направление его художественных поисков в 1900-е годы и сформировала его концепцию символистского театра. Его театральная деятельность была подробно проанализирована в свое время в предисловии к публикации его пьесы “Душенька”<sup>3</sup>. Однако там, поскольку речь шла о пьесе, написанной в 1920-е годы, о мистическом анархизме упоминалось мельком. В данном же случае это необходимо, поскольку пьеса “Семена бури” создавалась в пору интенсивной пропаганды мистико-анархических идей, а пьесы “Поединок” и “Кабачок невинных” — уже в период отхода от этой теории...

В мировоззрении Чулкова одно из важнейших мест занимают размышления о власти и ее взаимодействии с народными массами. Можно даже сказать, что в его произведениях, и в драматургии в том числе, вырисовывается сложная культурологическая картина мира, одно время питавшаяся идеями мистического анархизма — достаточно путаной философской теорией, нервом которой является представление о мистической стороне власти.

Казалось бы, резко отрицательный отзыв на его первую пьесу “Тайга”<sup>4</sup>, данный мэтром русской литературы В.Г. Короленко, мог навсегда отвести молодого драматурга от этого рода дея-

тельности. Но вполне возможно, что в короленковской рецензии<sup>5</sup> он углядел то, что ее автор, вероятнее всего, сам того не желая, уловил те символические знаки, которым Чулков придавал особое значение. В данном конкретном случае власть приняла образ *тайги*, подчиняющей человека, диктующей ему свои законы, подталкивающей к убийству... С точки зрения реалиста Короленко, вся пьеса — нагромождение нелепостей, которые странно было ждать от человека, прошедшего в тайге почти два года (Чулков за участие в студенческих волнениях был сослан в Сибирь). Но для самого автора загадочные фразы: тайга “сгорит на солнце вместе с землей”, она “женщина, быть может, даже она единственная настоящая женщина” — полны глубокого смысла. Речь шла не об одушевлении природного явления, а именно о непреодолимости его влияния на человека, о мистической связи, которая устанавливается между ним и человеком.

Но если в этой пьесе чувствовалась некоторая аморфность и отстраненность от насущных проблем современности (недаром действие происходило в замкнутом пространстве “священной пустынности” бескрайних сибирских просторов), то Впоследствии напряженность идейных столкновений, в которые он окунулся по возвращении из ссылки, продиктовали уже большую связь с политическим моментом и большую ясность художественного высказывания. Хотя и в последующих пьесах автор предпочитал выведение абстрактной обстановки и погруженность в отвлеченный временной континуум.

Время между двух революций, острое переживание духовного кризиса, дебаты среди интеллигенции и достигшее высшего уровня недовольство народа действиями властей заставили Чулкова обнажить коллизию прямого столкновения противоборствующих общественных сил. Так родились пьесы “Семена бури” (1908) и

<sup>1</sup> При участии Кьяры Рампаццо, А.Е. Чумис, С.В. Кудрицкой.

<sup>2</sup> Начальные строки стихотворения, написанного в июне 1920 г. (Стихотворения Георгия Чулкова. М., 1922).

<sup>3</sup> См. Михайлова М.В. “Дух легкой бодрости его сопровождал...” / Предисловие, публикация пьесы Г. Чулкова “Душенька” // Современная драматургия. М., 2010. № 3. С. 210—219.

<sup>4</sup> Чулков Георгий. Тайга. СПб., 1907.

<sup>5</sup> Опубликовано: Русское богатство. 1907. № 5.



“Адония” (1910). В первом случае предлагалось проследить социальное, психологическое, моральное и нравственное противостояние на материале современной России, во втором — действие переносилось в ветхозаветные времена и повествовалось о событиях, изложенных в 1, 12, 24 главах II Книги Царств и 1, 30—35 главах III Книги Царств. Последние годы царствования царя Давида поставили вопрос о его преемнике, которым должен был стать либо старший, либо младший из его сыновей, рожденных от разных женщин. В центре пьесы дилемма: кто более достоин власти — рационалист, опытный вождь, могущий привести народ к победам, готовый к борьбе с врагами и завоеваниям Адония, или отрешенный от суетного, вмещающий голосам богов, улавливающий звуки высших сфер слагатель песен Симеон (Соломон)? Народ Израиля колеблется, попеременно принимая сторону то одного, то другого (Чулков прекрасно показывает степень манипулируемости толпой, которая готова внимать каждому обращенному к ней лозунгу.) Победителем из соперничества выходит Симеон, которому “люди, не умеющие слагать песен, кажутся калекками”. Так Чулков проводил мысль о праве на царство творцов и художников, тех, “кто знает тайну”, что “выше разума”<sup>1</sup>. Решение явно отсылало к представлениям Вл. Соловьева о месте красоты в будущем теократическом обществе.



Непосредственным источником вдохновения для Чулкова послужили пьесы Г. Ибсена “Борьба за престол” и “Кесарь и галилеянин”, которые он разбирал в своем исследовании “Анархические идеи в драмах Ибсена” (1907). В них обеих поднимались проблемы устройства мира и государства, веры, идеала, власти, обозначался мотив соперничества братьев в стремлении к власти и завоеванию любви героини. Но если в “Борьбе за престол” певец Ятгейр погибает, то у Чулкова Симеон торжествует, ибо “Бог гласит его устами” и он продолжит дело своего отца, слагателя псалмов Давида. А Адония, видя наступление нового дня, разгорающую зарю, понимает свое поражение и выбирает смерть. Однако его добровольный уход означает и отказ от власти, ее уничтожение, то, что, в сущно-

сти, и проповедовал Чулков в работе “О мистическом анархизме” (1906).

Социальная концепция Чулкова формировалась под влиянием социалистических идей, имевших широкое хождение в начале XX века. Протест против засилия государственных учреждений, бюрократической администрации, самодержавия в целом был неперенным условием порядочности человека того времени, знаком его прогрессивности. В своей речи, произнесенной на банкете памяти Добролюбова незадолго до своего ареста, Чулков прямо призывал народ к борьбе с самодержавием.

Итак, мятежные настроения Чулкова, его приверженность идее установления нового порядка в России несомненны. А неперенное условие для этого — вхождение человека в царство свободы: должен быть найден путь “воссоединения свободы и утверждения личности, т.е. для воссоединения плана формального с планом мистическим”<sup>2</sup>. Именно в этом соединении двух планов, эмпирической реальности с трансцендентальным миром, мира данного с миром, долженствующим быть, в сборном союзе личности и нового преобразенного общества заключается смысл теории мистического анархизма. Бунт, мятеж, революция в общественном движении должны стимулировать пробуждение личности в плане эмпирическом, чему, по убеждению Чулкова, сопутствует и богоборчество, направленное на низвержение

ложного христианства, которое восторжествовало. Ложная в его представлении религиозность закрепила за церковью по сути дела роль, аналогичную удушающей роли государства. (Впоследствии, в начале 1920-х годов, после смерти в возрасте пяти лет долгожданного ребенка, он раскаялся в этом убеждении, вернувшись к истокам традиционного исторического христианства.) Конечным результатом борьбы должно стать преобразование мира, но “будет ли этот ренессанс *христианским* ренессансом, мы не знаем, но, во всяком случае, необходимым условием для того, чтобы возникла церковь любви и свободы, а не церковь смерти и тления, должна быть живая надежда, что сомкнется, на-

<sup>1</sup> См.: Чулков Г.И. Адония // Дар мудрых пчел. Пьесы русских символистов. М., 1996. С. 338—363.

<sup>2</sup> Чулков Г.И. О мистическом анархизме // Чулков Г.И. Валтасарово царство. М., 1999. С. 344.

конец, земля с небом в едином союзе <...><sup>1</sup>. В итоге восторжествует мистическое “я”, прошедшее через горнило социальной борьбы и теперь готовое к соединению с божественным. Следовательно, необходима непрерывная борьба “с догматизмом в религии, философии, морали и политике <...>”<sup>2</sup>. Но увлеченность борьбой не должна превалировать над ценностями мистического опыта, в котором главенствующую роль играет искусство, религиозная влюбленность, музыка, объединяющие людей в единый коллектив (у Иванова он ассоциировался с соборностью).

Анархическая составляющая концепции у Чулкова выразилась в отказе от всех внешних и внутренних обязательных норм, формирующих и контролируемых политическое, нравственное, социальное, религиозное и моральное сознание индивидуума. Лишь при достижении абсолютного личностного самоутверждения человек становится полностью свободен от плена внешнего давления, достигая тем самым высшего уровня власти — власти над самим собой. В этой борьбе за свободу против навязываемых норм личность бросает вызов Богу, объявляет о “неприятности мира данного” во имя мира возможного и долженствующего состояться. Лишь тогда человек оказывается способен отделиться объективным и безусловным ценностям: свободе, истории, народу, общему благу. Таким образом осуществляется *богопризнание*, происходящее из *богоборчества*, что изначально определяет “мистический трагизм личности”<sup>3</sup>. Будущее рисуется Чулкову как “свободная общественность”, как союз любви людей, претворяемый в некое сверхличное начало, “становящееся божество”<sup>4</sup>, на пути к которому лежат страдания и жертвы.

Обозначенные выше мотивы он художественно формулирует в пьесе “Семена бури”, напечатанной в февральском номере журнала “Золотое руно” за 1908 год. Написанная в духе “Короля на площади” (1906), лирической драмы Александра Блока, с которым Чулков сблизился в это время, пьеса раскрывает мистические переживания автора, возникшие после первой русской революции. Чулков развертывает символически прописанный мотив ожидания, волнения, непредсказуемости хода событий, предшествующих грядущему освобождению личности. Сюжет не приурочен к конкретному времени. В свете рассуждений о началах нового общества, основанных на *религиозной любви*, Чулков смело переносит действие в монастырь и делает действующими лицами монахов. Он как

бы возвращается в ту сакральную сферу — противоположную государственной власти, — где обнаруживает возможности зарождения нового социального порядка. Т.е. он тесно связывает два аспекта построения общественности: основы власти он возвращает в руки Бога<sup>5</sup>. В монастыре ожидают появления того, кто сможет освободить человечество. Примечательно то, что эта личность определена как “Она”, т.е. обладает женскими характеристиками. В конце первого акта ее называют по имени:

**“Гермоген.** Ты слышал об этой женщине? О той, что собрала вокруг себя мятежников и ведет их на город?

**Иосиф.** Да, слышал. Говорят, имя ее Надежда.

**Гермоген.** Да, ее зовут Надеждой.

**Иосиф.** А иные называют ее Любовью.

**Гермоген.** Пока мятежники действовали тайно, ей приходилось менять имена.

**Иосиф.** Да просветит наши сердца Дева Мария!”<sup>6</sup>

Страх, которым сопровождается появление Дамы в белом (необходимо указать на ее сходство с дамой в трауре, а потом в белой мантилье, которая символически обозначала в романе Чернышевского “Что делать?” революцию) и который охватывает обитателей монастыря, объясняется неизвестностью будущего, грядущей катастрофой, эсхатологическими изменениями. Гермоген, обсуждая свершающееся с другими монахами, восклицает: “Слушаю вас, братья, и удивляюсь. Иные из нас трепещут, иные меряют дела и дни. Монах никогда не должен трепетать и не надо исчислять возможности. Если ей суждено прийти, надо встретить ее так, как встретил бы ее Распятый. Чего боитесь? <...> И в буре увидим лик Девы Марии”.

Буря для Чулкова — олицетворение революционного духа, которая сметет с лица земли ложный старый порядок. Гермоген видит в ней предвестие нового времени, которое наступит после всепоглощающего Апокалипсиса, и верит в нее безоговорочно: “Долгие годы стоял я на коленях перед распятием, умоляя Спасителя открыть мне истину. Но уста Распятого всегда были сомкнуты. Я изучил творения мудрецов, прислушивался к их вешему шепоту о Вечной Премудрости. Но вот теперь веет буря, и сеет семена на кровавую землю, и мне чудится в ней чей-то нетленный лик”. Он приветствует смену исторических эпох, ибо после наступившего опустошения в землю будут опущены новые се-

<sup>1</sup> Там же. С. 355.

<sup>2</sup> Там же. С. 356.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Чулков Г.И. Анархические идеи в драмах Ибсена. СПб., 1907. С. 61.

<sup>5</sup> Любопытно, что претворение аналогичного мотива в “Адонии” поставило в тупик комментатора пьесы, написавшего, что “идея о богоизбранности царской власти является определяющей” в пьесе, “хотя она может показаться неорганичной в контексте творчества Г. Чулкова, отдавшего дань анархическим убеждениям. Между тем именно идеей о богоизбранности царской власти объясняется в пьесе поражение воина Адонии и победа мудрого, угодного богу Соломона (Симеона) <...>” (Дар мудрых пчел. Пьесы русских символистов. С. 396—397).

<sup>6</sup> Совершенно в духе В. Соловьева Чулков “соединяет” апокалиптическую Жену, облаченную в Солнце (белые одежды), Богоматерь, Софию-Премудрость и т.п.

мена, из которых и произрастет новый мир, в котором люди будут совершенствовать свою личность на началах музыки и любви.

В драме дан конфликт старой, представленной хранителем прежнего порядка отцом Павлом, посланным в город, чтобы усмирить подстрекаемый мятежниками народ (“всякая душа да будет покорна высшим властям; нет власти не от Бога. <...> Послужим властям, братья, не только из страха, но и по совести”), и новой власти, олицетворяемой Ею. Гермоген и юный Иосиф ждут Ее пришествия и им кажется, что Она воплощает Божественное начало, а Дьявол как раз на стороне отца Павла. И войдя в монастырь, Она действительно произносит слова любви и обращает их к Гермогену, когда-то ради нее пошедшему на преступление и во искупление грехов выбравшему путь монаха. Отец Павел настаивает, что такая любовь преступна, яростна и грешна и не может служить основой нового миропорядка. Однако диалог Гермогена и Дамы в белом выводит любовь из сферы морали:

**“Гермоген.** Я не знаю, под знаком добра или зла любовь наша.

**Дама в белом.** В любви нет ни зла, ни добра.

**Гермоген.** Я иду за тобой, как слепой<sup>1</sup>. Я не знаю, где правда. Нет правды в обители этой, но нет правды и в лагере мятежников. Я не знаю храма, где праведна будет молитва моя пред ликом Распятого.

**Дама в белом.** Каждый храм надо разрушить, чтобы потом воздвигнуть его в три дня. И я, как ты, не знаю, где правда, но одно знаю верно: путь мой праведен”.

Гермоген любит “безмерно, свято и безумно”. Значит ли это, что его любовь освещена музыкальной стихией?

Ход событий в пьесе уже не рисуется Чулковым с тем оптимизмом, которым были отмечены его теоретические работы. Отрицательный результат первой русской революции, отсутствие достижения намеченных целей, реакция во всех сферах общественной жизни в стране повлияли на разрешение конфликта. “Желанное безвластие”<sup>2</sup> пока недостижимо. Попытка переворота не удалась. Отец Павел сумел убедить братьев в прочности и праведности старой власти. Пьеса заканчивается казнью отца Гермогена и Дамы в белом. Монахи не были готовы к восприятию новых идей. Означала ли такая концовка, что совокупность революционных идеалов, освободительных устремлений и религиозно-мистических исканий уже не отвечала потребностям времени? Скорее всего да. Идеи мистического анархизма остались в прошлом и перестали выступать в качестве возможного ответа на насущные проблемы современности. Им на смену

у Чулкова придет мистический национализм, где во главу угла будет поставлена всечеловеческая миссия России.

Дама в белом перекоцует из пьесы “Семена бури” в пьесу “Поединок”, превратясь в Загадочную даму. В “Кабачке невинных” она уже предстанет наивной и невинной Бьянкой (чье имя в переводе значит “белая”. — *Ред.*). Но везде, неся в себе благодать и чистоту, она, тем не менее, будет служить катализатором таящейся ненависти, источником преступлений, провоцировать кровавые распри. Так неоднозначно будет трактовать Чулков соловьевский символ Вечной Женственности, не столько, как Блок, страшась изменчивости ее облика, сколько угадывая в самой ее сути некую опасную двойственность. Он позволил себе весьма своеобразно истолковать слова Вл. Соловьева, что “женщину человек видит <...> не так, как она является внешнему наблюдению, а прозревает в ее истинную сущность, в ее идею <...>”<sup>3</sup>. Так вот, идея женщины, по Чулкову, это одновременно и жертвенность и мщение, смерть и воскресение. И не только она призвана увидеть в своем избраннике действительного спасителя, который “должен открыть ей и осуществить смысл ее жизни”<sup>4</sup>, сколько сама может явиться и спасительницей и погубительницей.

Пьеса “Поединок” — наверное, лучшее, что создано Чулковым до событий 1917 года. Такого мнения придерживался, например, Вяч. Иванов. Об этом Чулков упомянул в письме к жене Надежде Григорьевне 14 ноября 1915 года<sup>5</sup>, написав, что поэт-символист «в восторге от трагикомических сцен, напечатанных в последнем альманахе “Жатвы”». Очевидно, что в этом драматическом произведении писатель подвел итог своим размышлениям о мировых событиях начала XX века. Налицо политическая составляющая мирового процесса и определяемые ею человеческие судьбы. Но не менее важна любовь. Поэтому пять сцен пьесы выстроены так, что любовный конфликт подсвечивает идейное противостояние, подводя все к высшей точке, кульминации — поединку “старого” и “нового” миров. И именно любовь становится определяющей константой героев, выражающей их принадлежность к “старому” и “новому” миру. Четкость противостояния определяет символическую наполненность действующих лиц. Еще в большей степени, чем в “Семенах бури”, в них просвечивает “духовная, безликая личина”, определяющая “состав” Вселенной как вечное противоборство мировых сил. Характеры предельно истончились, на первый план выступила

<sup>1</sup> Стоит обратить внимание на негативную коннотацию, которую приобретает “слепота” в контексте рассуждений Чулкова. Назвав свою повесть о вихре страстей, закруживших его, Блока, Любовь Дмитриевну Менделееву и Волохову (в произведении они выведены под другими фамилиями), “Слепые” (1911), он однозначно вынес приговор такого рода непросветленной любви.

<sup>2</sup> Чулков Г.И. На путях свободы // Чулков Г.И. Валтасарово царство. С. 467.

<sup>3</sup> Соловьев Владимир. Оправдание добра. М., 2012. С. 575.

<sup>4</sup> Там же. С. 576.

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. № 548. Ед. хр. 399.

идея. Как утверждал Вяч. Иванов, теперь “нам достаточно легкого намека на события, породившие агонию души, пред нами воплощенной, чтобы трагизм *всей* Жизни предстал нам, воззванный внушением случайного примера и мгновенного напоминания”<sup>1</sup>. Именно трагизм всей жизни жаждет теперь запечатлеть Чулков.

“Новый” мир представлен Инженером, Угрюмым гостем, Банкиром. Эти люди ненавистны Чулкову как носители идей внешнего прогресса, прагматизма, цивилизаторской миссии, слепой веры в науку. Здесь Чулков явно сближается с Блоком, также яростно отвергавшим цивилизацию, воплощавшую для него буржуазно-торгашеское начало. Однако Чулков делает акцент на механистичности людей подобного типа. Для них неприемлема романтика, поэзия, глубина чувств. Это, на их взгляд, бесполезные и глупые вещи, мешающие революционному движению вперед. Инженер прямо отстаивает подобную позицию: “Терпеть не могу поэтов. Они помешались на луне и на адюльтере... К черту Данте. Шекспир хорош только тогда, когда он раскатисто хохочет и позвякивает кружками с добрым вином. “Гамлета” надо сжечь. Я бы казнил всех, у кого бы нашел на столе эту зловредную книжонку. Мы еще живем старыми бреднями, а между тем рождается новая культура, которая по существу враждебна всем этим усыпляющим песенкам о Вечной Женственности и о Страдающем Боге”. Как видим, этот персонаж избирает мишенью для своих нападков самые дорогие для Чулкова понятия — Вечную Женственность, Диониса, Данте.

Сделав краеугольным камнем своего мировоззрения научное знание, эти люди отвергают все непознаваемое, таинственное, мистическое. Комический эффект возникает в тот момент, когда свою приверженность науке Инженер объясняет Загадочной даме, которая-то и есть Прекрасная дама: “Мы теперь оседлали электричество, а этот конь не любит зевак, которые раскисли от любви к Прекрасной даме”. Возникает ситуация, близкая к коллизии блоковской “Незнакомки”, когда прохожий, воплощающий всемирную пошлость, принимает Звезду — Марию за девицу легкого поведения. Согласно же Чулкову, такие люди несут в себе дополнительно заряд ненависти и всеобъемлющего отрицания, что опасно для духовного здоровья человечества в целом и русской нации в том числе. В эти годы историософское мышление Чулкова, как уже было сказано выше, ближе всего к мистическому национализму, в котором Русь предстает как спасительница всего человечества.

Писавшаяся во время войны пьеса впитала в себя взгляды различных общественных кругов на военные события. Поэтому вполне закономерно появляется еще одна характеризующая персонажей деталь — их отношение к войне. В пьесе заключено большое количество диалогов о значении и необходимости войны. Мнение “прогрессивных” персонажей однозначно: нужна! Ведь это

способ проверить в действии новые орудия, модернизированные пушки. Вопрос о цене, личной трагедии отдельного человека даже не ставится новаторами. Для Инженера, например, это не более чем “веселенькая комедия”, меж тем как Старушка горько плачет по внуку, служащему в армии... Пастор выступает за мир, но его рассуждения отвлечены, он рассуждает о добре и зле как абстрактных понятиях. Чулков не преминул подчеркнуть, что Пастор отстаивает нравственность, полулежа в шезлонге и “не без удовольствия переваривая пищу”. Равнодушные людей к происходящей бойне подчеркиваются репликами второстепенных персонажей, хотя и ужасающихся тому, что гибнут люди, однако придерживающихся позиции “моя хата с краю”. Именно так звучат их слова: “Как хорошо, что мы находимся в нейтральной стране”. От этой пьесы явно протягиваются нити к фарсу “Нет и да” Зинаиды Гиппиус (1907), творчество которой всегда было в поле зрения Чулкова. В той одноактной пьесе уже были слышны раскаты надвигающейся на мир катастрофы, которая, однако, еще не приобрела отчетливых контуров, но уже затрагивала судьбы многих людей, одновременно приучая их к мысли о гибели. И даже для детей, поддающихся влиянию взрослых, война не более чем игра. Война кажется им развлечением, авантюрой, и они просят отца, Молодого ученого, поскорее отложить все дела и поиграть с ними в войну.

На фоне всеобщего безразличия выделяется носитель боли — Поэт, пропускающий муку каждого через себя. Он осознает весь трагизм разветвляющихся событий, видя в них столкновение космических сил, битву темных и светлых ангелов. Его посещает апокалиптическое видение: красный щит и на нем черные письмена. Но его никто не слушает, и он даже не “осмеянный пророк” в глазах окружающих, а сентиментальный романтик и глупец. Для жены же он малое неразумное дитя, нуждающееся в постоянном контроле и строгих нотациях. И это отношение превращает его в неразумного Дон Кихота, о чем красноречиво свидетельствует последняя сцена пьесы, когда во время поединка между Путешественником и Инженером, где он выступает наряду с Врачом и Молодым ученым на стороне Путешественника и готов даже занять его место и сразиться с противником, жена, пекущаяся о его здоровье, приносит ему, чтобы он не простудился, плед.

Что же представляют из себя участники поединка? Об Инженере было сказано выше. Его сопровождает Угрюмый господин. А вот Путешественник — типично романтический герой с неясным прошлым, поэтическими воззрениями, путешествующий с другом — Доктором (направивается параллель Печорин — Вернер). Когда-то он дурно обошелся с Загадочной дамой, бросив ее без объяснения. И вот он является вновь и пытается выяснить у Загадочной

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Новые маски // Цит. по: Зиновьева-Аннибал Л.Д. Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 435.

дамы, был ли у нее за эти три года любовники (налицо спародированная коллизия выяснения отношений Чацкого и Софьи). Он заявляет о своих “высоких” чувствах, говорит о горах, что мистически влекут его, о таинственных голосах, которые слышит. Но в искренности его чувств можно усомниться: по приезде он тотчас “влюбился” в одну из сестер Загадочной дамы, а затем спутал другую ее сестру с ней. Т.е. это человек без какого-либо внутреннего стержня, ветреный и изменчивый. Все, на что он способен, это красиво говорить. Его даже можно заподозрить в трусости: он неохотно соглашается на поединок, во время подготовки к дуэли не принимает никакого участия в разговорах героев, а когда Поэт и Молодой ученый, произнося речи об иных, достойных целях в жизни, упорно пытаются отговорить дуэлянтов от глупой затеи, тут же дает согласие на примирение. И это в то время как на дуэли ему необходимо защитить свою честь — ведь его обвинили в шпионаже (на самом деле почвой для поединка послужила ревность Инженера к Путешественнику из-за Загадочной дамы, что прочитывается как аллюзия на готовую было разыграться в свое время дуэль между Белым и Блоком, формальным поводом для которой послужила статья последнего “О реалистах”, а на деле любовь поэтов к Любови Дмитриевне Менделеевой).

Разрешается конфликт внешним образом. Неожиданное появление Загадочной Дамы прерывает спор о продолжении дуэли. Она приносит Путешественнику телеграмму со словами: “Может быть, вы нужны кому-нибудь и ваша жизнь нужна кому-нибудь”, которые он истолковывает как призыв идти на войну. Путешественник радостно складывает оружие и выражает готовность следовать указанию. Трудно сказать, насколько эта телеграмма подлинная. Возможно Загадочная дама действительно желала найти хоть какое-то жизненное применение человеку, которого некогда любила. Она спасает его жизнь и дарит шанс начать все сначала. Более того, она согласна сопровождать его на этом новом пути. Но выдержит ли Путешественник новое испытание? Не уцепится ли он за любую возможность избежать опасности, будучи неспособным что-то предпринять и совершить настоящий поступок? Получается, что защищать героиню неспособен никто. Недаром Банкир произносит: “Скажите, генерал, эта загадочная особа доступна или нет? Вы как думаете? И как она на бирже стоит? А?” Не напоминает ли это высказывание сцены Кнурова и Вожеватова из “Бесприданницы” А.Н. Островского, которая позже отзовется и в “Кабачке невинных”?

Каков же вывод? Некому постоять за правду. Россию населяют либо авантюристы и экспериментаторы типа Инженера, либо вечно ищущие Путешественники и наивные честные люди, которые на свое горе верят первым или вторым, принося в жертву свои жизни. Россия оказалась на распутье. Она, как Загадочная дама, вынуждена или выдерживать наглый натиск Инженера, или, с другой стороны, поддаваться обманчивому ухажи-

нию легкомысленного Путешественника, уже однажды сделавшего ей больно. Читателю остается понять, что люди, клянущиеся в любви к России и верности ей, оказываются пустозвонами, преданными ей только на словах. В реальности они предпочитают “путешествовать”, в то время как страну раздирают на части люди, глаголющие о “прогрессивных” целях. На деле и те, и другие являются средоточием эгоизма, каждый раз изобретая новые методы для самоутверждения.

В пьесе есть и полностью символическая сцена. В горах наблюдают приближающееся солнечное затмение. Молодой ученый, которого можно отнести все-таки к персонажам положительным, несмотря на его принадлежность к науке, честным, душевным (он один, пока его жена находится где-то, растит своих детей), так же как и Поэт, наступающее явление истолковывает как угрозу войны и искренне переживает за Россию. Затмение наблюдает и совершенный циник — Угрюмый господин, который упорно не желает его замечать, так же как не видит и реальных ужасов войны. Солнечное затмение — это символ заката человеческой нравственности, крушение гуманизма (ср.: “Закат Европы” О. Шпенглера). Нравственный распад не так заметен, как исчезновение солнечного диска, но все же Молодой ученый его, в отличие от остальных, ощущает как приближающуюся катастрофу. Ясность вносит реплика Отставного генерала: “Вот где затмение, милостивый государь, не там, на небе, а здесь. Они обходят с левого фланга...”

Одноактная пьеса “Кабачок невинных”, написанная в начале 1920-х годов, продолжает заявленную тему. Человечество катится в бездну. И уже не “трагикомические сцены” выходят из-под пера драматурга, а некое фантастическое действие, где мешаются века и эпохи, страны и континенты, люди и животные (обезьяны наравне с людьми участвуют в похоронной процессии). Парижане Апаш и Апашка, французский Буржуа, американец Растакуэр (прожигатель жизни), странный Мрачный персонаж, Дама с Мужем, не имеющие национальности, — вот неполный перечень действующих лиц. Здесь возникает и русский болтливый дурак-подражатель Репетиллов, который своей “говорящей” фамилией отсылает нас к грибоедовской комедии, что опять-таки говорит об усилении в творчестве Чулкова интертекстуальных связей и устремлении к коллажности, составляемой из мотивов и элементов известных текстов. Любопытно также, что заявленные в списке действующих лиц Сатир, Анахорет и Афродита вовсе не появляются на сцене — и не очень понятно, оплошность ли это автора, или разыгрывание зрителя, настроенного на ожидание (напомним, что подобный прием был использован в “Ревизоре” Гоголем, “проигнорированным” Жандарма, оповестившего гостей о приезде подлинного ревизора).

Основная проблематика пьесы — посягательство алчных богачей на невинность, молодость и красоту Бианки, внучки слепого музыканта, на которую богачи, верящие только в золотого тельца, готовы бросить жребий, предоставляя случаю решить, кому же она достанется. Богатство истинных чувств противопоставлено жестокому миру, в котором царит чистоган. Общая атмосфера определяется словами “пляшет страсть и умирает юность”. Теперь предстоит уже не достаточно банальное природное явление — солнечное затмение, а реальная угроза землетрясения, которое заставит содрогнуться весь мир (в пьесе несколько раз заходит речь о предсказаниях сейсмографа, а Дама, роль которой сводится лишь к обнаружению зловещих предчувствий, твердит о своих беспокойстве и страхе). Женская страсть и женская ревность становятся поводом для внезапного убийства, которого читатель вовсе не ожидает. Это придает финалу пьесы странную, отчасти даже курьезную трагичность, потому что угроза реального убийства сосуществует с мнимым, бутафорским — речь, конечно, о невзорвавшейся бомбе “анархиста” Репетилова (явная отсылка к сардиннице из “Петербурга” Андрея Белого и одновременно карикатура на мистический анархизм). А на гнусные игры, фокусы, пляски и пение куплетиков взирает ко всему привычный зритель, которого не трогают никакие угрозы и никакие моральные издержки. Привычка к убийству, всепроникающей ненависти, мерзкой похоти толстосумов заполонила все. Характеры героев однозначны, не подлежат сложному истолкованию: Бианка — идея робкой и незапятнанной прелести; Растакуэр и Буржуа — идея всевластия денег; Поэт — идея пронизательности творческого человека; Апаш воплощает собой пылкость влюбленного мужчины, которому наскутила приевшаяся спутница; Апашка — ревнующая и жестоко мстящая собственница. Поэт, говорящий о других действующих лицах, что они лишь “дети улицы и тьмы”, не понимающие окружающего ужаса, и видящий происходящее словно “странный сон”, напоминает нам сновидческих героев блоковской драматургии. Грань, отделяющая реальный мир от сновидения, стерта, и сам реальный мир иллюзорен не менее, чем сон и театральная сцена.

И название пьесы “Кабачок невинных” указывает на исток — блоковские “Балаганчик” и “Незнакомку”, мотивы которых соединились самым причудливым образом. Чистота Бианки, становящейся причиной роковой развязки, сродни безвинности картонной невесты Коломбины. Она “невинно” танцует, но ее танец зажигает страсть в Апаше и будит ревность Апашки. Таким образом, невинность становится побудительным импульсом к зарождению зла. Противоположности сходятся,

круг замыкается, добро порождает зло. Все двоится и превращается в свою противоположность. Перевернутый “вверх дном” Космос, мир, стоящий дыбом, — вот, пожалуй, метафизический пласт содержания пьесы.

Итак, исхода нет... О том, что в прогрессивной Европе “торжествует добродетель” и “народ блаженствует”, может лицемерно толковать только Растакуэр, обладающий тугим кошельком. И вот уже мелодия “Марсельезы” превращается в слащавую, пошлую польку, а от парящего надо всем лозунга “Свобода, равенство, братство — или смерть” остается лишь грозное “смерть”. Кабачок с веселящимися посетителями, становящимися свидетелями убийства, обрачивается грозным пророчеством гибели мира. Привкус ужаса этого ожидания сопровождает написанные Чулковым “сны наяву и во сне”.

В годы создания первых своих пьес Чулков выступил и как теоретик-реформатор драмы и театра. Написанные им статьи “Принципы театра будущего” (1908) и “О лирической трагедии” (1909) во многом были тождественны театральным построениям Вяч. Иванова, ратовавшего в эти же годы за устранение рампы, замену театра-зрелища театром коллективного действия. Если что и отличало чулковскую концепцию, то, скорее, в худшую сторону: он готов был совершенно игнорировать эстетические критерии при осуществлении театральных постановок. Театр будущего мыслился им как “путь к мировому освобождению”<sup>1</sup>, как театр-храм, где актер-жрец будет возносить песни-молитвы во славу новой религии, где осуществится “великое чудо любви”<sup>2</sup>, объединяющей общими религиозно-эстетическими переживаниями обитателей общин или коммун. Путь к этому лежал, по мнению Чулкова, через лирическую трагедию, в которой испарятся характеры, отомрет интрига, исчезнут события, диалоги будут строиться по принципу музыкального контрапункта. Однако в действительности Чулков, к счастью, оказался не столь рьяным выразителем своих же собственных взглядов. Его драматургия, зачатая в символистском лоне, постепенно приобретала все более фарсово-абсурдистский, травестийный характер. Начиная господствовать “актуализм” — художественный принцип, который он положил в основу своих прозаических текстов. А обращение к мотивам, образам и отдельным элементам мирового театра привело к любопытным экспериментам, предваряющим постмодернистскую центонность и интертекстуальность. И может быть, не так уж был Чулков неправ, когда заявлял, что самым ценным в его наследии являются произведения, созданные для сцены<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Чулков Георгий. Театр-Студия // Вопросы жизни. 1905. № 9. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892—1918. М., 1997. С. 45.

<sup>2</sup> Слова из рецензии Г. Чулкова на спектакль “Сестра Беатриса” в Театре В.Ф. Комиссаржевской. (Товарищ. 1906. 24 ноября.)

<sup>3</sup> См. Чулков Георгий. Откровенные мысли // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 469.

**Окончание. Начало на с. 221**

художественно интересны и сильны. Они пользуются уважением и поддержкой коллег и

друзей-профессионалов. И главное, не обделены интересом зрителей, которые отслеживают — чаще всего через Интернет — их творческий путь и активно посещают их спектакли.

Можно смело сказать: твор-

чество этих независимых театральных групп не просто вписано в контекст культурной жизни нашего общества, но и вносит свою краску в общую палитру сценического искусства.



**Валерий Москвитин**

“Обращаясь к классике, рассказать о нынешней жизни” — это, по сути, девиз международного фестиваля “Русская классика”, прошедшего в подмосковной Лобне в 21-й раз. Фестиваль пользуется поддержкой горожан и властей города и проходит на сцене местного муниципального театра “Камерная сцена”. Его руководители, художник Николай Круглов и директор (и актриса) Светлана Давыдова, придумали этот смотр двадцать лет назад. Первая его часть — конкурс школьных и детско-подростковых театральных студий. Финальная, третья, часть — международный фестиваль профессиональных театров (в этом году из Ирана, Казахстана, Германии, США и других стран). А “средний” блок носит название молодежного.

Но что значит с помощью классики рассказать о наших днях? Рассказать о себе, обо всех сейчас живущих, с нынешним нервным строем и эмоциональным напряжением. Несколько замечательных примеров удачного и яркого воплощения этого принципа было показано в молодежной части “Русской классики”. Участвуют в нем молодые студии со смешанным составом из профессионалов и любителей и любительские коллективы домов и дворцов культуры, разнообразных творческих центров. А также городские любительские коллективы, которые местные власти постепенно переводят в разряд полупрофессиональных и профессиональных муниципальных. И актерско-режиссерские курсы (включая выпускные) театральных вузов и училищ. Как правило, руководители этих коллективов — профессионалы сцены.

В этом году в молодежном блоке “Русской классики-2016” сошлось немало интереснейших

### Неизвестное в привычном

постановок. Расскажем о четырех самых ярких, неожиданных и сильных. Все они стали лауреатами фестиваля в основных номинациях.

Многие ли помнят “Барабанщицу”, давнюю насквозь советскую пьесу А. Салынского, которая когда-то шумела на сценах СССР? Пронизанную несколько искусственным пафосом, напичканную лозунгами, превращающими текст в набор неживых ходульностей... Масса несуразностей, несочетаний, бессмыслиц, психологических неувязок. Да, проблемы вроде бы острые: вера и доверие, один (одна) против всех; любовь и долг; чистое чувство положительного героя к отвергнутой всеми, заклеянной общим праведным презрением женщины-изгою... Но мы уже много чего нового, иного знаем и о той эпохе, и о сути этих проблем. И все-таки спектакль городского народного театра из поселка Запрудня (далее, глубинное Подмосковье) захватывает с первой минуты и до финальной точки (лучше сказать, многоочия) держит зал в напряженном сочувствии-сопереживании тому, что происходит на сцене. И никакого пафоса, никакой идейно-политической демагогии. Напротив, постоянное ощущение трагической, острейшей правды жизни. В чем-то безысходной в своем трагизме, но рождающей надежду, что люди способны все же ощутить и понять в ближнем природу его праведности.

Молодой режиссер, постановщик спектакля и руководитель коллектива Татьяна Ракова на обсуждении так и сказала: “Мы увидели в этом сюжете вечную

тему — противостояние праведника и толпы”. Да, именно это заложено житейским материалом и драматургом в сюжет этой пьесы. И тогда неважно, в какую эпоху это происходит и какие катастрофы вокруг. И оправдывает ли победа над гитлеровскими захватчиками все несуразности и проблемы советской идеологии. Сами эти проблемы и заблуждения неважны. Важно только то, что, преодолевая катастрофу, встав на борьбу с врагом для защиты родины и своего народа, родной, привычной жизни от чуждого нашествия, молодая женщина принимает на себя личину мерзавки, предательницы, прислужницы врагов. Истинная жизнь и муки, истинная высота духа, масштаб жертвенности подпольщицы-разведчицы Нилы Снежко так до самого конца, даже после ее гибели, остаются непонятыми и нераскрытыми большинству окружающих. И тогда становится понятно, что режиссеру и актерам есть на что опереться в этой пьесе. Самая главная проблема, точно обозначенная и до конца проведенная автором: главная героиня жертвует своим добрым именем, своей честью. И тогда неизбежно точный финал: раз честь не восстановлена в глазах окружающих, во мнении “своих”, то в этом слепом и глухом мире праведной душе не место и гибель неизбежна. И другая, подспудная тема: мы-то теперь знаем и понимаем, что разведчикам, особенно в самых катастрофических ситуациях, приходится жертвовать честью. И женщинам в том числе. Неизбежный отход от нравственных бытовых норм становится инструментом в борьбе с врагом. Но душа опустошается и выжигается. И с этим, даже победив, даже будучи уверенным в своей

правоте, подчас жить невозможно. Молодой постановщик угадал, увидал, прозел в этой насквозь идеологически правильной советской пьесе этический замес гораздо более масштабный и всеобщий, чем только “верность правильным идеям” в конкретном социуме.

А вот как это сделано на сцене (разработка сценографии также принадлежит режиссеру): мрачные обшарпанные стены подвала и полуподвала в полуразрушенном здании — точный образ мира, который освободился, но не отстроено заново и затемнен мраком не до конца ушедших страхов и неизжитых заблуждений. И самая яркая краска в этом полумраке — главная героиня, яркая своим темпераментом, страстью, самоотречением, способностью яростно защитить себя.

Понятно, что такой спектакль и с такой трактовкой сюжета может состояться, когда есть полноценная исполнительница роли Нилы Снежко. Актриса Ирина Азовцева стала лауреатом в номинации “Лучшая женская роль” (еще за одну из женских ролей второго плана в этом спектакле вручен спецдиплом жюри). А Татьяна Ракова удостоена премии в номинации “Лучшая режиссура” и диплома за лучшую сценографию.

Еще один спектакль стал лауреатом в номинации “Лучшая режиссура” и удостоен диплома в номинации “Лучшее музыкальное оформление” за яркую и оригинальную музыку, написанную специально для этой постановки. Это спектакль по пьесе Чехова “Три сестры” выпускного актерского курса Московского театрального техникума им. Л. Филатова при театре-студии “Монотон”. Постановщики — руководители курса Александр Хохлов и Светлана Тимушкова. Понятно, что в таком коллективе не до масштабных сценографических и постановочных решений — возможности не позволяют. Но постановщики сполна реализовали эффектные и эффективные принципы “лаконичного театра”.

В сложных комбинациях по сцене расставлены стулья. Их перестановка означает перемену времени и места действия. На спинках стульев висят кители и шинели. Появляющиеся персонажи-мужчины облачаются в них,

застегивая крючки и пуговицы до подбородка — своеобразный “предвыход”, образное представление того, какую жизнь они ведут и кем являются. А уж потом по ходу событий кто-то скидывает мундир или шинель на сиденье стула, кто-то просто расстегивает верхние пуговицы, кто-то перемещает мундир на плечи внаброс или вовсе накидывает на одно плечо. Здесь нет неуважения к форме, пренебрежения “армейской костью”, принадлежностью к касте кадровых офицеров. Это лишь знак того, что люди живут зажатыми в жесткие рамки определенных отношений. Эти отношения навязывают схему поведения, стереотипы отношений, стандарты мнений и стандарты социальной роли каждого. Служебные ли это отношения, общественные ли, бытовые, дружеские или семейные — но это “дресс-коды” распознавания “свой — чужой”, “правильный — неправильный”. И собственно, спектакль как раз об этом: как душа рвется из рамок “правильности” и “приличности”. И сердцу вправду приказать трудно. А когда ты пытаешься обозначить: я свободный!.. но от сих до сих. Я ради вас — на все!.. но тут и тут не переступлю норму. И тогда получается, что свобода чувств не более чем прихоть. И мотивы поведения так же ложны и двусмысленны, как и “общественные” и “производственные” нормы регулирования взаимоотношений, ограничивающие и нивелирующие искренность, открытость и душевность.

Конечно, эти проблемы вечны и актуальны для любого общества. Но порой они обостряются до невыносимости. В современной российской жизни, когда уже третье десятилетие мы заново отстраиваем и отлаживаем все виды и все уровни отношений в семье и обществе, но никак не отстроим и никак не смиримся с тем, что получается или не получается — и взрослыми, и, особенно, молодым поколениям все эти проблемы приходится решать заново. И мир представляется особенно неустойчивым, а перспективы туманными. И тогда надежда вырастает прежде всего из способности понять метания другого. Быть терпимым и человечным. И вот такими, несколько

неожиданными, оказываются в этом спектакле и сестры Прозоровы, и их брат Андрей, и муж Маши Кулыгин. Но какими-то неустойчивыми, нестойкими и даже не очень надежными предстают Вершинин и доктор-пофигист Чебутыкин. А замечательно и точно сыгранные Наталья, жена Андрея, и Соленый в своем эгоцентризме — безжалостными разрушителями. (Спектакль удостоен также и двух спецдипломов жюри за актерские работы.)

На “Русской классике-2016” в число лауреатов (приз за лучший спектакль и диплом за лучшую сценографию — художники Е. Рыжкова и А. Трамана) попала еще одна чеховская постановка, “Ливень” — по мотивам ранней, не самой удачной, но включающей в себя идеи сюжетов почти всех других чеховских сценических шедевров пьесы “Платонов”.

Это работа театра-студии “Лирика” ГБОУ СОШ № 1413 (Москва). То есть вроде бы школьный коллектив, но вполне оправданно выступивший в молодежном блоке: в его составе не только старшеклассники, но и те, кто уже “ушел со школьного двора”, вступил во взрослую жизнь. Юным людям важно определиться в этой жизни с внутренними нравственными императивами. С теми нравственными законами, которые каждый из нас принимает для себя как руководящие именно в своем собственном сердце, в своей душе. Но режиссер-постановщик Юлия Суворова и ее юные артисты говорят со зрителями не только об этих проблемах, но и о способности признать ошибки, повиниться, покаяться, побороть себя (не поступаясь собой) и переломить ход своей жизни ради светлых начал, а не только по велению прагматических расчетов или неудержимых эгоистических амбиций. Тоже вполне актуальные, острейшие общественные и личные проблемы — именно сейчас, когда все решают напор, безоглядная личная целеустремленность, оборачивающаяся в борьбе за успех цинизмом и эгоистичностью. В спектакле просто, логично, очень осмысленно с точки зрения сюжета и всех его перипетий, удобно для артистов организовано пространство. Но главное здесь — режиссерская работа с артистами и актерская



игра. Юные артисты глубоко прониклись предложенными режиссерскими идеями. В спектакле целый букет удачных, ярких, запоминающихся актерских работ (по два диплома в номинациях “Лучшая женская” и “Лучшая мужская” роли). И особенно хорош истинная “звезда” этого спектакля Никита Шендрик в роли Платонова (лауреат в номинации “Лучшая мужская роль”). Задача, поставленная режиссером, масштабнее той, что в пьесе. Не случайно постановка именно “по мотивам” — постановщик Юлия Суворова меняет финал и финальный текст в пьесе (вполне оставаясь в духе чеховской стилистики). Отцу и сыну Венгеровичам не удается устранить мешающего им Платонова и для этого подбить Герасима на преступление. Герасим никого не убивает. Платонов остается жить. Сюжет о наказании себялюбца, эгоиста, не желающего ничем и ни в чем ограничивать себя, стал историей о возрождении души надшей души. Кроткая, терпеливая, стойкая и жертвенная жена Платонова, простив ему все его выверты, спасает его душу.

Самым сильным впечатлением зритель стал спектакль “Бесприданница” по А. Островскому (Гран-при фестиваля и диплом за лучшую сценографию) народного театра “Зеркало” из подмосковного Красногорска). Режиссер и автор сценографии Елена Семенова организует “территорию игры” так, словно и дом Огудаловых, и улицы приволжского города, и пристань с набережными, и помещения в ресторанах и клубах — это единое пространство; и в этом тесном мире, где никому не деться друг от друга и от своих страстей и тайных, подспудных стремлений, все места событий как бы вдвинуты друг в друга. Масса предметов и аксессуаров несут признаки подлинности, как

сейчас принято говорить, аутентичности: чайники, посуда, музыкальные инструменты, кухонные принадлежности, прялка. Персонажи действуют как бы внутри “хора”, его участники ходят босиком и одеты в белые холстинные рубахи, штаны и юбки. Участники этой “массовки” выступают и в качестве второстепенных персонажей (слуг, официантов и пр.), и в роли слуг прощениума. И в то же время это тот обычный люд, который как бы вприщур, со стороны, порой смеиваясь, а порой ужасаясь, присматривается к жизни, поступкам и делам господ, купцов, промышленников, будто бы благородных и образованных. Собственно благодаря этому “хору” история и разворачивается. Он словно воплощает души другого мира, свободного от скверны и соблазнов мира сего. “Корифей” этого хора, юное существо, девочка-подросток (специальный жюри за актерскую работу) — душа Ларисы Огудаловой. Сама Лариса в исполнении Ксении Цуркан (тоже специальный жюри) как и хор, в светлых одеждах и также босиком. Она живет и в этом мире, и в мире нездешнем. И ее смерть — освобождение от мира соблазнов, прощение всем, не понявшим ее, и уход в иное, светлое пространство. А в чем же “тьма” этого нашего мира? И вот как отвечает на этот вопрос постановщик Елена Семенова: да, основные персонажи, как и у Островского, в этом спектакле противоречивы, а поступки их нередко двусмысленны. И маменька Ларисы, и купчики, и Паратов: он ненадежен и нестойк, слишком позер — уж очень легко он сдается личной выгоде, вынужденному расчету во имя благополучия. Но все они в той или иной степени яркие, неординарные личности. И особенно хорош здесь Кнуров — Г. Вершинин (диплом в номинации “Лучшая мужская роль второго плана”). Сухой, прямой,

как флажок, сдержанный, негромкий, но полный скрытой внутренней силы, пылающий тайными страстями. Режиссер не заикливается на доказательстве банальных вещей: дескать, безнравственно покупать женскую ласку. Плохо, когда жизнь ради “выживания” подталкивает к поступкам, не очень приличным с точки зрения бытовой морали. Это и так понятно и не стоит внимания и обсуждения. Взаимоотношения между Ларисой, Паратовым и Кнуровым — это история о выборе. Выборе, который порой уводит за грань допустимого. Но выбор этот — личный, честный и нередко яркий. Каждый отвечает за него сам. И другим его не судить.

Самая большая удача спектакля — роль Караньшиева (М. Мельников, лауреат номинации “Главная мужская роль”). Его герою являет собой восторженно-самоуверенную посредственность, торжествующую в мире, где нет места ничему яркому, необычному, небанальному. Яростно суетящаяся посредственность разрушает все, от нее нет спасения. Вот об этом спектакль.

В заключение важно сказать, что эти четыре спектакля (как и ряд других, также ярких и неординарных, поставленных в иных любительских или независимых профессиональных коллективах и по классике, и по современным пьесам) родились и живут в отдалении от “больших” и “малых” государственных академических и муниципальных театров, а также за пределами существования “больших” и “звездных” антреприз. Этот мир ярких и небанальных творческих открытий и предложений живет словно бы сам по себе и притом имеет своих понимающих зрителей. Этот мир и творящие там режиссеры никак не пересекаются с миром массовой “официальной” сцены. А жаль...

**В. Б.**

Российская государственная библиотека искусств (РГБИ), журнал “Современная драматургия” и радиостанция “Радио Культура” подвели итоги конкурса на лучшее драматическое произведение в жанре монопьесы.

Цель конкурса была сформули-

### **От первого лица**

рована следующим образом: способствовать развитию жанра монопьесы, открыть новые талантливые имена авторов, представить публике не публиковавшиеся прежде произведения, а также

активизировать роль библиотеки как информационного навигатора и посредника между авторами и читателями.

К участию в конкурсе принимались оригинальные пьесы, ранее не публиковавшиеся и не ставившиеся на театральной сцене.

Было запланировано также, что лучшие пьесы войдут в сборник и рекомендованы к постановке на радиостанции “Радио Культура”. Одну из пьес выбрал для публикации журнал “Современная драматургия”. Осенью были объявлены лауреаты, состоялась церемония вручения памятных наград.

Отдельные этапы прохождения конкурса желающие могли отследить на сайте РГБИ — например, обнародование в апреле лонг-листа из 30 названий. 31 мая жюри конкурса представило шорт-лист, в который вошло 29 произведений.

Это, так сказать, официальный итог. А путь, по какому конкурс двигался к нему, остался в информационной тени. Но ведь интересно, да, пожалуй, и важно узнать подробности и рассказать о них на страницах журнала-соучредителя. Как возникла идея именно такого конкурса? Почему инициаторами выступили именно эти люди и организации? Какими еще соображениями руководствовались, кроме объявленных в “Положении” целей и задач? Кто откликнулся? Как шел отбор на каждой стадии? Словом, все, что называется “кухней” и “закулисьем”. Рассказывает директор Российской государственной библиотеки искусств Ада Аронова КОЛГАНОВА:

— Прежде всего о том, почему мы стали соучредителями и со-инициаторами именно такого конкурса. Напомню, что изначально РГБИ была создана именно как театральная библиотека. Ее торжественное открытие состоялось в помещении Высших театральных мастерских Малого театра 24 мая 1922 года. Инициатором был декан театральной школы Малого театра, профессор А.А. Фомин (он и стал первым директором библиотеки). То, что мы впоследствии стали библиотекой искусств, не отменяет нашего “первородства”: театр синкретичен по природе своей и объединяет все искусства.

Ныне в фондах библиотеки более 1 670 000 единиц хранения.

Это не только книги, журналы, газеты, газетные вырезки и т.п., но и театральные программки, афиши, изобразительные материалы (гравюры, эскизы, акварели, репродукции, открытки, фотографии и др.). Они отражают специальный характер библиотеки и являются уникальной базой не только для искусствоведческих исследователей, но и для широкой гуманитарной деятельности и особенно активно используются в творческих профессиях.

РГБИ, в частности, определяет себя как центр собирательства и навигации по истории русской драматургии и ее современной жизни. Мы консолидируем массив не только изданных, но и неопубликованных пьес, участвуем также в международном конкурсе “Действующие лица”, и у нас собран весь его архив начиная с 2003 года.

Поэтому для нас организация и проведение нового драматургического конкурса — своеобразный мониторинг среды, изучение и даже формирование и в какой-то мере стимулирование драматургического процесса и взаимоотношений драматургов и театров.

Когда мы с редакцией “Современной драматургии” обсуждали, какой может быть специфика такого конкурса, то воодушевились одной из тенденций последних лет: все больше на сценах появляется моноспектаклей, и все чаще — весьма и весьма удачных и ярких.

Интерес драматургов к этой форме подтверждается масштабами конкурса: жюри получило 278 пьес 242 авторов. География весьма обширная: самые разные регионы России, а также соседние страны — Азербайджан, Белоруссия, Киргизия, Украина. Кроме того, были представлены Франция, Болгария, Германия, Индия, Израиль, Нидерланды, Черногория, Швеция. Направленные на конкурс пьесы охватывают все многообразие жанров и направлений театральной драматургии: среди них драмы, комедии, фарсы, социальные пьесы, исторические, современные, фэнтэзи.

Среди участников и опытные драматурги, чьи пьесы уже не раз

ставились, и начинающие авторы. Например, “Царевна-лягушка” Дарьи Горячевой и “Архитекторника” Полины Коротич — их дебюты. Порадовало и то, что ряд текстов написан специально для нашего конкурса — например, такими известными драматургами, как Сергей Коковкин и Михаил Хейфец.

Профессии авторов также разнообразны. Среди авторов лучших пьес — режиссеры, актеры, журналисты, критики, литераторы, представители околотеатральной и околосудожественной среды. Есть даже психолог и клинический психиатр...

Самый первый этап — отбор из всего массива текстов тех, которые дальше будет рассматривать жюри. Следующий шаг — составление лонг-листа из тридцати произведений потенциальных кандидатов в победители. Для работы с конкурсными текстами мы в библиотеке создали группу экспертов: А.В. Акименко, О.С. Вайсбейн, Е.Ю. Елисеева, С.А. Гук, М.В. Каплун, А.А. Коланова, М.В. Неведомская, Т.В. Пичугина, О.Н. Початкина, Н.В. Прудникова, Д.Я. Чанышева. В.В. Сальнская. Один из наших основных критериев был таким: выделить тексты, где решаются именно драматургические задачи. Ведь некоторые пьесы являлись собой откровенно режиссерский взгляд на театр. И были тексты чисто литературные, не сценические.

Когда мы составили свой предварительный шорт-лист из двадцати пьес, а редакция “Современной драматургии” выбрала свою двадцатку лучших, мы их сопоставили: расхождение оказалось очень незначительным — в два-три названия.

Из самых общих оценок: участники конкурса предложили разнообразный, свежий, порой весьма неожиданный материал для сценического прочтения. Лучшие тексты конкурса дают объемное представление о том, что такое современная монопьеса. Это важное знание для критиков, театроведов, режиссеров и актеров.

Соб. инф.