

**ЦЕНТРАЛЬНЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР РОССИЙСКОЙ АРМИИ**  
 объявляет драматургический конкурс «ВОЙНА И МИР»  
 на вписание драматургического произведения, посвященного Российской Армии

**Цели конкурса:** создание современных ярких и правдивых драматургических произведений на армейскую тематику, достойных постановки на сценах ЦАТРА и других армейских театров страны; выявление и поддержка талантливых авторов; совершенствование культурного взаимодействия между армией и гражданским обществом.

**Идея конкурса:** содействие поиску современного имиджа Российской Армии, создание целостного, объективного представления об армейской жизни, исторических армейских традициях, демонстрация преемственности основных духовно-нравственных ценностей отечественных Вооруженных Сил.

**На конкурс принимаются:** творческие работы, присланные до 1 июня 2017 г. в печатном или электронном виде на официальный адрес ЦАТРА с пометкой «Конкурс», с указанием фамилии, имени и отчества автора, года создания работы, контактного телефона и адреса. Если пьеса защищена патентом или иным документом, подтверждающим авторские права, копии этих документов должны быть приложены к творческой работе. Одним участником может быть представлена одна работа.

Присланные тексты не рецензируются и не возвращаются авторам.

Адрес ЦАТРА: 129110, г. Москва, Суворовская пл., д. 2, ФГБУ «Центральный академический театр Российской Армии» МО РФ; электронный адрес: konkurs-catra@yandex.ru; контактный телефон: 8 (495) 681-54-95.

Подведение итогов состоится 10 августа 2017 г. Победитель конкурса получит Гран-при и денежную премию в размере 150 тыс. рублей. Работа, удостоенная Гран-при, станет основой спектакля, который будет поставлен в ЦАТРА. Премия за второе место — 100 тыс. рублей, два третьих места — по 50 тыс. рублей.

Пьесы, победившие в конкурсе, будут поставлены в виде эскизов на новой экспериментальной сцене ЦАТРА и показаны в рамках Четвертого открытого фестиваля драматических театров Министерства обороны Российской Федерации «Звездная маска» в ноябре 2017 г.

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) 672-70-89, e-mail: info@periodicals.ru

ОАО «Агентство Роспечать», проспект «Офис-Москва», тел.: (495) 921-25-55, доб.

26-36, e-mail: chudakova@rosp.ru; kans@rosp.ru

ООО «Руспресс» («ИнформСервис»), тел./факс: (495) 651-82-19, e-mail:

abcnewpress@gmail.com

ОАО «Агентство Роспечать», проект «Офис-Москва», тел.: (495) 785-14-79, e-mail:

skotnikova@rosp.ru; kans@rosp.ru

Выписывайте, читайте журнал

**«СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ»!**

Интернет-ресурсы: <http://rucont.ru/efd/177911>; [www.teatr-lib.ru](http://www.teatr-lib.ru)

## В НОМЕРЕ:

Пьесы **В. АЗЕРНИКОВА**

**А. ВОЛОДАРСКОГО**

**С. ГРЯЗНОВА**

**Н. ЕРМОХИНА**

**А. ЖИТКОВСКОГО**

**О. КОЛОСОВА**

**Н. КУЗНЕЦОВОЙ**

**А. КУРАЛЕХА**

**Ю. ЛУКШИНОЙ**

**МЭТЬЮ ХАРТ**

«Лошади в грозу»

**ФЕРДИНАНД РАЙМУНД**

«Альпийский король  
и мизантроп»





# Современная



Редакция:

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

Редакционный совет:

М. Бартенев  
В. Бегунов  
И. Болоткин  
И. Вишневская  
Е. Гремлина  
В. Забалуев  
Г. Коваленко  
Н. Кошда  
А. Коровкин  
С. Новикова  
И. Райхельгауз  
П. Руднев  
В. Рязанова  
В. Федорова  
М. Швыдкой

## Драматургия

Над номером работали:

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

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

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

Формат бумаги 70x100/16. Оффсетная печать. Объем 32,6 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", 2017

Номер отпечатан в ООО "Типография "Гарт" Тираж 1500 экз.

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

### In this issue:

*Spinning* by N. Yermokhin. A forty-year-old man, who has finally landed a job, leaves his first payment at the sweepstake. Now he, his family and friends are watching closely the TV broadcasting of the decisive soccer match.

*To Plant a Tree* by A. Zhitkovsky. It was the main character's sweet dream, a ritual he had to conduct together with his son. But the apple seedling that he bought turned out to be a plastic fraud, and they dug a hole in the golf field belonging to a top club.

*Jack Pot* by V. Azernikov. Vice-president of a big company, who has lost his job, discovers that his family, former colleagues and lover have turned their backs on him. The situation changes after a friend spreads rumor that he has made a smashing win.

*Selfie with Sclerosis* by A. Volodarsky. A lonely old woman remembers three men with whom she had platonic relationships — and they show up in her apartment, one after another.

*Nir* by S. Griaznov. A musician, who comes on a tour to the town of his youth, meets a woman he was in love with. The night they spend together gives rise to new hopes — unrealistic, alas.

*Finita* by A. Kuraleh. The author calls his play "industrial melodrama" when in fact it is a nostalgic picture of the last peaceful summer in Donbass. As well as a tale of the first youthful love that ends when the characters part.

#### Lubimovka-2016 Festival

*Inanimate Galina Number 2* by O. Kolosov. A young man leads an isolated life, the only partner being a manikin whom he calls Galina. This goes on until a real woman by the same name shows up.

*Alina Is the Reversal of Ania* by N. Kuznetsova. She was apprehended on a railway after an alleged attempt at suicide. A monologue/confession at the police headquarters reveals the story of a woman who dreamed of true love but was confronted with indifference and cynicism.

*Nerves* by Yu. Lukshina. A female teenager, an orphan raised up at a children's home, finds herself in a well-to-do family. However, this life in a "golden cage" does not make her happy — and neither her adoptive parents.

#### Foreign Plays

*Horses in a Storm* by M. Hurt. A family saga from a young British author.

#### Critique. Theory

Thirteen reviews of premieres of modern and classical plays in Moscow and regional theatres; talk with playwright M. Bartenev (S. Novikova); reviews of festivals Lubimovka-2016 (A. Lobanova), Baltic House (Ye. Rozanova), Territory (T. Kupchenko), as well as an international festival of M. McDonagh plays in Perm (O. Bulgakova). Ye. Mamchur's notes about theatre director D. Volkostrelov.

#### History. Bibliography

First Russian publication of the "romantic-comic original magical play" by an outstanding Austrian playwright, F. Raimund (1790—1836). *The Alpine King and Misanthrope*. Introduction and commentary by I. Proklov. Reviews of S. Cherkassky's book, *Actor's Craftsmanship: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg* (I. Tsymbal), and publication of V. Aristov's play, *Theatre of a Philosopher* (M. Kuzicheva).

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

# 1 Современная

январь — март  
2017

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>
О. Колосов	3	Неодушевленная Галина номер два
Н. Кузнецова	24	Яна — это Аня наоборот
Ю. Лукишина	30	Нервы
Н. Ермохин	37	Спиннинг
А. Житковский	52	Посадить дерево
В. Азерников	64	Джек-пот
А. Володарский	82	Селфи со склерозом
С. Грязнов	99	Ню
А. Куралех	120	Шабашка
		<i>Зарубежная драматургия</i>
М. Харт	143	Лошади в грозу
		<i>Критика. Теория</i>
	170—197	В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, Е. Губайдуллиной. В. Канафеевой, Т. Купченко, С. Лебедева, С. Новиковой, И. Сафанова, Е. Смирновой)
А. Лобанова	198	Новый вызов
Е. Розанова	200	Игра по правилам
Т. Купченко	204	На расстоянии прикосновенья
О. Булгакова	206	От Ирландии до Урала...
М. Бартнев	211	“Даже квартира должна иметь драматургию” (интервью С. Новиковой)
Е. Мамчур	218	Между театром и не-театром
		<i>История. Библиография</i>
И. Проклов	220	“Волшебная пьеса” как способ самоисцеления
Ф. Раймунд	226	Альпийский король и мизантроп
И. Цимбал	253	“Дойти до самой сути”
М. Кузичева	255	“И все же вас слышат...”
		<i>Хроника. Информация</i>
		35, 81, 141, 258—260

**На обложке.** Вена, Театр Фердинанда Раймунда (современный вид).

К публикации на с. 220—252.

**2-я стр. обл.** “День опричника” по произведениям В. Сорокина в театре “Ленком”.  
Сцена из спектакля в постановке М. Захарова.

Фото М. Гутермана

В соответствии с действующим законодательством об авторском праве, театры, заинтересованные в постановке пьес, опубликованных журналом, должны обращаться за разрешением на их использование непосредственно к правообладателям — авторам или их литературным агентам.

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год



# Пьесы

## “Любимовка-2016”

### НОВЫЙ ВЫЗОВ

*Фестиваль “Любимовка” проводится уже на протяжении двадцати семи лет. Это не просто один из крупнейших смотров, представляющих ежегодно лучшие пьесы, написанные молодыми драматургами со всего постсоветского пространства.*

“Любимовка” — прежде всего среда, в которой происходит формирование дискурса, влияющего на драматургический процесс. В задачи фестиваля никогда не входило представлять публике совершенный материал, готовый к постановке в театре, ценность его заключается в том, что центральным интересом здесь оставался не столько текст, сколько человек — молодой талантливый автор. Организаторы стремились в нем увидеть будущий потенциал, создать для него коммуникативное пространство, дать ему возможность получить обратную связь, услышать советы профессионалов и пообщаться с такими же начинающими авторами. Нередко дебютанты с еще незрелыми пьесами благодаря полученному на фестивале опыту, возвращаются через год с более крепкими, хорошо собранными текстами. Именно по этой причине не всегда легко анализировать программу фестиваля с точки зрения ее диалогичности и целостности. “Любимовка” — конкурс личностей. Однако тенденции, объединяющие пьесы, возникают зачастую под влиянием внешних обстоятельств, реакции драматургов на общие культурологические и социальные изменения позволяют объединить тексты в единое смысловое поле.

Мы находимся в такой временной точке, когда имеем возможность наблюдать не просто за социальным и историческим сломом в жизни страны, но и за серьезными антропологическими изменениями, которые происходят с человеком. Одна из основных их причин помимо глобализации и общего ускорения, перенесенного в драматургическое письмо в виде кинематографической фрагментарности, это развитие Интернета, который стал не просто одной из форм досуга, но альтернативной реальностью, непосредственной частью и отражением жизни. А для драматургов — поводом для исследования трансформаций в сознании современного человека. Если раньше главным инструментом создателя документальной пьесы был диктофон, то сегодня это умение драматурга вычленивать из бесконечного потока субъективной информации, оформленной в блоги, чаты, посты в социальных сетях, событийно важные фрагменты. Так, в программе нынешнего фестиваля было несколько пьес, направленных на изучение этих новых средств коммуникации и того влияния, которое они оказывают на общество. Одна из наиболее ярких — монолог Алексея Битюцких “Леша, который устроился на работу, на которой не платят”. Она развивает ярко заявленную в последние годы новыми драматургами тему гендерных взаимоотношений, трансформирующихся под воздействием революционной эмансипации. Женщины заново познают свое собственное тело, сексуальность и роль мужчины в их жизни. Героиня из-за безденежья в семье вынуждена работать веб-кам моделью на эротических сайтах, раздеваясь перед анонимными интернет-юзерами. Драматург показывает, как происходит смещение гендерных ролей внутри патриархальной модели с ее привычной эксплуатацией женского тела, однако не показывает выхода из нее. Интернет и возможность через него исследовать и предъявлять свою сексуальность оказываются проводниками к новым вопросам: что есть публичность сегодня, что есть одиночество и интимность. А будничность, с которой героиня рассказывает о своей работе, заставляет задуматься о новой откровенности в драматургии и разрушении табу.

**Анастасия Лобанова**

*Окончание на с. 198*



Недавно в печатных СМИ проскочили сообщения о разработке новых дополнений в законодательные новеллы, касающиеся стандартизации и единообразия пользовательских соглашений в Интернете, работы с брендами организаций и компаний. Некоторые призваны упорядочить практику судебных разбирательств, тяжб вокруг всего, что касается нарушения прав обладателей эксклюзивной информации, фирменной марки и прочего.

Казалось бы, какое до всего этого дело тем, кто работает в сфере культуры и искусства, конкретно, скажем, в театральном деле? На самом деле это касается всех относящихся к этой области и с кем приходится им сотрудничать. Как надеются разработчики этих предложений, новые поправки и их практическое применение повлияют на рост общей грамотности в отношении авторского и смежных прав на интеллектуальную собственность. Пока у нас господствует не только и не столько осознанное пиратство и правовой нигилизм в отношении авторского права, сколько стихийное, совершенно неосознаваемое отрицание того, что нельзя брать чужое, включая ту область, где это чужое есть нечто нематериальное, не склепанное руками, а придуманное мозгами.

Наше государство давно уже вступило во все прежние и современные конвенции об авторских правах и правах на интеллектуальную собственность. Идут дискуссии, внутренние и международные совещания насчет того, как упорядочить авторское право в Интернете. Гремят судебные дела по авторским правам, по пиратским использованиям брендов, невыплате авторских вознаграждений и прочим нарушениям в этой сфере. Причем, как правило, потерпевшие выигрывают. Однако нарушители меньше не становятся. А нарушители либо делают вид, что ничего такого насчет пользования чьей-то интеллектуальной собственностью не знали, либо вправду даже не по-

## “Покушения” на авторов

дозревают, что такого рода законодательные акты существуют и нарушителям полагается наказание; таких искренне несведущих много больше, чем прикидывающихся неосведомленными.

Десятилетиями в стране господствовало убеждение, что у государства спереть не зазорно, оно не обеднеет, да и ныне государственно-чиновничья элита демонстрирует воровские рефлексы. Так с чего бы это вообще поднимать такой шум насчет частных прав владения и пользования нематериальной собственностью?!

Очень непросто внедрять библейскую заповедь “Не укради” и на уровне законодательства, и законопослушности — на бытовом, почти рефлекторном уровне, да еще по отношению к чему-то неведущему.

Вот несколько примеров просто-таки злостного пренебрежения авторскими правами в театральной практике. О них вроде бы все знают, но почему-то не очень заморачиваются. Хотя следов никто не прячет, они остаются буквально повсюду. Все социальные сети пестрят сообщениями авторов пьес, инсценировок, переводчиков драматургии и сочинителей музыки и аранжировок к сценическим действиям: случайно довелось узнать, что в таком-то городе очередная продюсерская команда или очередной театр осуществили (уже!) постановку на основе моего текста или моей музыки. Причем даже в голову никому не пришло сообщить об этом автору.

Хорошо еще, что удалось узнать — есть афиши, пресса, сохранено имя автора и название произведения (или хотя бы указано, по каким мотивам сделано), остаются следы в Интернете. А когда нет афиши? Когда изменено название и не указано имя автора (переводчика)?

Сколько уже твердили устно и письменно: сообщайте автору не после того, как уже почти закончили репетиционно-постановочную работу и премьера буквально зав-

тра (или уже состоялась). Свяжитесь с ним заранее, сразу, как только решили использовать данное произведение здравствующего автора, или ищите его правообладателей — наследников или распорядителей. Получите согласие на сотрудничество от автора текста, перевода, музыки или аранжировки, заключите с ним грамотный, правильный договор (лицензионное соглашение). И оговаривайте письменными соглашениями все поправки в тексте, все принципиальные изменения, сокращения и пр., и вообще использование той версии, которая создается у вас. И если автор (правообладатель) не согласен — либо продолжайте уговаривать, убеждать, либо забудьте (возможно, на время) о своих намерениях. Но не играйте в несознанку, не берите чужое без спросу, чтобы переделать по-своему (и тоже без спросу), а потом выкручивать автору руки-ноги: мол, ему же хочется известности, постановок, гонорара... К счастью, все больше появляется авторов с крепкими нервами. Они могут закрыть незаконную постановку, а то еще через суд вовсе разорить театр или антрепризу, взыскав с них большие штрафы.

Немало клубов и Домов культуры продают билеты на спектакли любительских коллективов, получая деньги для коммерческой поддержки своего учреждения. При этом очень часто переделывают на свой лад и вкус произведение, меняют его название, ставят на афише чужое имя взамен авторского. И даже не стесняются публиковать в Интернете эти подделки, после чего они в таком виде появляются в других местах. И никому не приходит в голову, что и эти “шалости” наказуемы по закону. Эти “любительские” коллективы существуют официально в структуре государственного или частного культурного центра. И у него есть официальные ответственные руководители.

Есть надежда, что изменение законодательства и его применение повлияет в лучшую сторону в целом на нравы, привычки и действия в сфере авторского права.

Наш инф.



В книжных публикациях современной российской драматургии прибавление. Вышел из печати сборник “Лучшие современные одноактные пьесы” — издательский проект Клуба мастеров современной прозы “Литера К”, подготовленный и осуществленный независимыми социокультурными институтами — общественным информационным агентством в области культуры и искусства “ПроАртИнфо”, литературно-публицистическим просветительским журналом “Клаузура” и издательством “Ниаландо”.

Ну да, слово “лучшие” в названии звучит чуть претенциозно, но в конце концов это право организаторов — выбрать лучшее на их вкус, на их взгляд... Любую книжную и журнальную публикацию пьес, как и выход такого сборника, трудно переоценить. В нынешних условиях потоков избыточной информации новым пьесам оказаться на сценических подмостках все труднее.

Театры, постановщики, продюсеры — у нас по крайней мере, — Интернету не верят и не любят там искать. Вообще театры и продюсеры не любят вкладываться мониторинг театрально-зрительского пространства и поиск необходимой информации о драматургии. Недавно, например, информационное интернет-агентство “Завлит” разослало пользователям письмо своего организатора и руководителя Галины Ярьос — о том, что агентство для поддержания своей работы во всем масштабе переходит на платное обслуживание драматургов. И мера эта вынужденная: за все девять месяцев существования этого агентства (собирающего новые пьесы, аннотирующего их, указывающего информацию об авторах и пр.) ни один театр ни разу не захотел оплатить предоставляемые услуги и информацию!.. Театры и антрепризы хватаются за пьесу, если она у кого-то уже имела успех при постановке. Но особенно обращают внимание на пьесу, если она была напечатана. А пьесы печатаются редко. Книгами — совсем уж нечасто.

### Кратко, но сильно

Теперь несколько слов об авторах сборника.

Их двенадцать. Знаковое (почти сакральное) число. Своеобразные апостолы одноактной пьесы. Во-первых, надо верить, что театрам и зрителю интересна и нужна короткая пьеса. Во-вторых, надо не только хотеть, но и уметь их создавать. На пространстве короткой одноактки высказаться во всей смысловой и образной полноте очень трудно... Хотя, конечно, более что и театры, и антрепризы, и их пиарщики, и представители фестивальных оргкомитетов не устают повторять: не грузите зрителя длинными текстами!.. Нынче время коротких сценических историй... ну и так далее. Но увлекательность и упругость сюжета не возникает только потому, что он изложен на небольшом числе страниц. Наоборот! Тут требуется от автора немалое мастерство, чувство стиля, слова, ритма — и чувство сцены.

Среди авторов сборника — и вполне известные люди, например: Николай Коляда (пьеса “Клец”) и Андрей Максимов (“Сон императрицы”). И это, кстати, весьма убедительно говорит о том, что далеко не только начинающим или малоизвестным драматургам нужны публикации их пьес. В оглавлении вы увидите и становящееся в последние годы все более узнаваемым имя Александра Чугунова (с синкретическим би-бюпом “С8Н11N”) — принципиального и целеустремленно-настойчивого проповедника сюрреализма в драматургическом (и, следовательно, в сценическом) искусстве.

Драматурги — участники сборника представляют самые разные регионы России, от Москвы до самых дальних краев. Но не только. Например, маститая Людмила Ансельм, родившаяся в Иркутске, уже почти двадцать лет живет в Бостоне, США...

Среди авторов люди самых разных литературных и театральных специальностей: переводчики, завлиты, художники, режиссеры, театральные менеджеры. Некоторые

по первой профессии инженеры, физики. Но практически все — опытные профессиональные литераторы, члены различных творческих союзов, пишущие и публикующие не только пьесы, но также прозу и стихи. У многих в активе немало успешных постановок по их пьесам. Практически все дипломанты или лауреаты различных конкурсов современной драматургии.

Словом, у каждого автора за спиной не только богатая содержательная жизнь, но и опыт общения с театрами, читателями, зрителями и солидный творческий багаж. О разнообразии жизненного материала и многообразии стилистики и творческих направлений говорит сам перечень названий пьес-одноактовок, вошедших в сборник: “Эпоха перекусы”, “Придумай сама”, “Вид из окна”, “Слоник на счастье”, “Мотылек”, “Смятенье Люцифера”, “Схима”, “Чем бояться чертей, так бойся людей”, “Общий вагон дальнего следования”.

Информацию о том, где раздобыть экземпляры сборника “Лучшие современные одноактные пьесы”, можно найти в интернет-ресурсах издательства “Ниаландо”, журнала “Клаузура” и информагентства “ПроАртИнфо”. Тем, кому интересно новое драматургическое издание, его поиск облегчат сами организаторы проекта. Они взяли на себя не только издание сборника, но и распространение его в читательской и сценической среде. Сборник будет разослан в Союз театральных деятелей России, театральные и другие библиотеки, а также партнерам информагентства “ПроАртИнфо” — в академические и республиканские театры (это более 240 творческих коллективов по всей России плюс русскоязычные театры за рубежом). Сборник “Лучшие современные одноактные пьесы” появится и на полках известных книжных магазинов (в их числе Торговый дом “Библио-Глобус” и Московский Дом книги на Новом Арбате с 26-ю его филиалами).

Таким образом, организаторы проекта не только решают издательские и пиаровские задачи, но и частично реализуется функция продвижения пьес и авторов, присутствующая литературно-драматургическому агентству.

**Наш корр.**



Белградскому международному театральному фестивалю, известному как БИТЕФ, в сентябре 2016 года исполнилось пятьдесят лет. Юбилей одного из лучших европейских фестивалей пришлось отмечать в сложной обстановке: Балканы стали коридором, через который устремились в более благополучные европейские страны волны эмигрантов с Ближнего Востока. Тем не менее, опытная команда организаторов фестиваля во главе с директором М. Латиновичем сделала все, чтобы почетные гости 50-го БИТЕФа чувствовали себя героями праздника. Торжественную церемонию в Национальном театре открыл неоднократный участник сезонов БИТЕФа всемирно известный режиссер Р. Уилсон. Долгими аплодисментами встретили Аллу Демидову, игравшую главные роли в спектаклях Ю. Любимова и А. Эфроса — лауреатов фестиваля. Выступили известный французский критик Ж. Баню, белградский хронист фестиваля Вл. Стаменкович, другие историки театра, посвятившие свои труды деятельности БИТЕФа, в том числе М. Швыдкой, в свое время не раз писавший о нем в журнале «Театр». Ныне специальный представитель Президента РФ по международному культурному сотрудничеству, он участвовал также в конференции «БИТЕФ и международная культурная дипломатия: театр и геополитика».

Основная программа, составленная новым художественным директором И. Меденицей, произвела неоднозначное впечатление. Мы помним, что в 1970—1980-е годы главные призы БИТЕФа украшали кабинеты мэтров современной сцены. Восхищались дипломатическими способностями и вкусом недавно ушедшего из жизни художественного директора БИТЕФа И. Чирилова, сумевшего сохранить свое детище, взлелеянное М. Траилович и другими представителями белградской культурной элиты. Несмотря на все осложнения после балканского кризиса, в афишах БИТЕФа 2000—2010-х годов стояли имена Р. Уилсона, П. Фоменко, Э. Барбы, Л. Додина, Ф. Касторфа, Э. Лакаска-

## БИТЕФ и его гости: полвека спустя

да, А. Мозучего, К. Люпы, Х. Гёббельса и Р. Кастеллуччи. Однако в последние три-четыре года в программах стали доминировать имена режиссеров, как говорят в Белграде, «из региона». Возможно, такой уклон, угрожавший превратить БИТЕФ в подобие фестивалей в Боснии, Хорватии или Черногории, и побудил И. Меденицу принять радикальное решение: ныне к участию были допущены только театры, до сих пор ни разу не выступавшие на БИТЕФе. Программа оказалась интересной, но явно эклектичной и не вполне соответствующей заявленной теме. Стремясь возродить традиции фестиваля, Меденица четко обозначил заложенную пятьдесят лет тому назад связь с мировой политической ситуацией. В программах ранних сезонов БИТЕФа находили отражение политическая актуальность, идеи европейского либерализма и протестное движение театров из СССР и тогдашних социалистических стран, проявлявшееся то в эстетски изысканных формах, то в виде открытой сатиры и гротеска. Идеи международного «движения неприсоединения», созданного президентом Тито, позволяли БИТЕФу довольно широко представлять на своих сценах культуру «третьего мира». Нынешнее руководство БИТЕФа решило, кажется, совместить в юбилейной программе все традиции разом. И. Меденица писал, что на нынешнем фестивале речь идет не столько о театре, сколько о гибридных формах современного исполнительского искусства, представивших Польшу, Германию, Австрию, Францию и Хорватию, Сербию и Ливан, Сингапур и Китай, а также африканские страны.

Жюри во главе с художественным директором Национальной театральной компании из Сеула (Южная Корея) Юн Чеол Кимом оказалось в затруднительном положении: следовало назвать лучшие из двенадцати совершенно разных по своим достоинствам спектаклей. Гран-при имени М. Траилович был присужден спектаклю венского «Бургеатра» «Оглушительная тьма» в постановке чешского ре-

жиссера Д. Паржижека. Автор пьесы В. Лотц, иронически переосмыслив сюжеты известной повести Дж. Конрада «Сердце тьмы» и культового фильма Ф. Копполи «Апокалипсис сегодня», создал притчу о разобщенности современного мира и бесплодности попыток насильственно приобщить «иные» народы к европейской цивилизации. Эти мотивы заставляют зрителя задуматься о причинах нынешней тревожной ситуации в Европе. Критики популярной газеты «Политика» также отдали свои голоса Паржижеку и его самоотверженным актрисам: роли немецких или английских вояк, участников спецоперации в азиатских джунглях, играют намеренно небрежно загримированные молодые женщины, что придает неординарному зрелищу дополнительную интригу.

Специальный приз, присуждаемый за лучшие режиссерские работы, теперь носит имя И. Чирилова. Его разделили два спектакля. Музыкально-драматическая «Сюита № 2» в исполнении актеров французского театра «Эшель 1:1» — часть проекта под названием «Энциклопедия слов». Его авторы коллекционируют и архивируют аудиозаписи обыденной жизни, от официальных документов до объявлений какого-нибудь фитнес-клуба. Режиссер и композитор Ж. Лакост создает из них изысканную и поэтичную звуковую картину современной жизни, трогательной, наивной и в то же время порой абсурдной и жестокой. Вторым лауреатом премии имени Чирилова стал несколько статичный, но очень серьезный спектакль режиссера Раби Мруз о судьбе оппозиционного политического деятеля в современном Ливане.

Из мероприятий, сопутствовавших основной программе, нужно упомянуть мастерски сделанную кинопрограмму В. Коньович «БИТЕФ на пленке» (фильмы по спектаклям, отмеченным Гран-при разных лет, в том числе «Мещане» Г. Товстоногова), а также конференцию Международной ассоциации театральных критиков на тему «Новит и глобальный театр: между приспособленчеством и художественной необходимостью», где основные доклады сделали Ж. Баню и известный теоретик театра Э. Фишер-Лихте.

Наталья Ваганова



# Критика. Теория

## В пьесе и на сцене

### *Московские премьеры* Смысл страданий и борьбы *“Демократия” М. Фрейна в РАМТе*

*Эта пьеса посвящена одному из самых драматичных эпизодов в политической жизни ФРГ — падению социал-демократического правительства во главе с харизматичным канцлером Вилли Брандтом, случившемуся в 1974 году.*

Она была написана и впервые поставлена в Лондоне в 2003 году, в годы правления лейбористского (то есть формально социал-демократического) правительства во главе с Тони Блэром. В эти годы и в Германии (уже объединенной) правили социал-демократы во главе с Герхардом Шрёдером. Пьеса, пользовавшаяся определенным успехом, поставленная в ряде городов Европы и на Бродвее и получившая престижные премии, была, казалось бы, забыта через несколько лет, когда и в Англии, и в Германии левоцентристские партии утратили власть.

Однако жизнь пьесы была неожиданно возобновлена в Лондоне в 2012 году. Это показало, что она не была однодневкой на политические темы, а затронула важные проблемы современности. Более того, в рецензиях на последнюю постановку 2016 года в шотландском театре “Rapture” (Глазго) критики прямо указывают, что произведение о стараниях политиков сблизить разделенные немецкие государства в начале 70-х годов двадцатого века оказалось в парадоксальном резонансе с итогами голосования за Brexit (выход Великобритании из ЕС, что, в свою очередь, может привести к желанию Шотландии выйти из Соединенного Королевства).

Майкл Фрейн, прославившийся главным образом своей пьесой “Шум за сценой” (поставлена в Театре имени Моссовета в 1987 году и держалась десять сезонов; возобновленный в 2008 году спектакль не сходит со сцены до сих пор), на старости лет занялся серьезными темами, и именно здесь пригодился его комедийный талант.

Сначала была освоена тема ответственно-

сти ученых (пьеса “Копенгаген” о проблемах ядерной физики получила в Нью-Йорке премию “Тони” за лучшую пьесу 2000 года, а с 2003-го непрерывно идет в МХТ имени А.П. Чехова), а уже в “Демократии” — и тема жизни в коридорах власти.

Материал пьесы особенно труден потому, что главные герои едва ли могут вызвать сочувствие зрителей. Непросто сделать интересными для публики образы современных политических деятелей и чиновников, действия которых зачастую рутинны, связаны с непривлекательными интригами и даже обманом. Автор пьесы свою задачу выполнил. Он наполнил произведение остроумными диалогами и репликами, афоризмами, крылатыми выражениями, драматичными и отчасти трагикомическими ситуациями — словом, применил весь арсенал средств, которые ранее позволили ему добиться большого успеха в жанрах фарса и интеллектуальной драмы. У каждого персонажа своя история, биография, отличительные черты характера, драматические образы выпуклы, отчетливо различимы между собой.

От актеров требуется так сыграть своих персонажей, чтобы заставить зрителя сопереживать им. Для этого надо сделать героев личностями с многомерными характеристиками, выразить глубину их внутренней жизни. Мастерство и опыт актеров труппы РАМТ позволяют им справиться с этой задачей, проблем с убедительностью и выразительностью в воплощении образов нет. Более того, весьма достоверным вы-



глядит окружение Вилли Брандта — и первый глава администрации канцлера Хорст Эмке (Алексей Блохин), взявший на работу Гюнтера Гийома (Петр Красилов), и сменивший Эмке на ответственном посту Райнхард Вильке (Александр Доронин). Им присущи характерные для многих немцев свойства: прямолинейность и доверчивость, а еще привычка расслабиться после трудов праведных за бутылочкой вина. Так же доверчив, но не столь прямолинеен сам Вилли Брандт (Илья Исаев). Человек со сложнейшей судьбой, загадочной биографией, сам неоднократно менявший имена, скрывавшийся от преследования за свои убеждения, он как будто с самого начала догадывается о шпионской деятельности своего референта, но не может с ним расстаться — Гюнтер Гийом предстает как alter ego самого канцлера.

Пожалуй, И. Исаеву в роли канцлера удалось передать и масштаб личности выдающегося политика, и его драму, и ответить на вопрос, почему пьеса получила название “Демократия”. Это рассказ о том, как харизматичный лидер стал главой правительства и как он, признав свои ошибки, ушел в отставку.

Свои цели, свои линии поведения выразительно показали актеры, играющие крупных политиков — и будущего канцлера Гельмута Шмидта (Алексей Веселкин), и будущего министра иностранных дел Ганса-Дитриха Геншера (Алексей Мясников), и руководителя социал-демократической фракции в бундестаге бывшего коммуниста Герберта Венера (Олег Зима).

Вероятно, П. Красилов в наибольшей мере преуспел в том, чтобы сделать своего героя привлекательным. По пьесе, герой попал в коридоры власти благодаря умению общаться, угодить собеседнику, вовремя рассказать анекдот — все это в добавление к незаурядным организаторским способностям. В спектакле Гийом и предстает таким рубахой-парнем, с которым никогда не скучно. Он способен развеселить, отогнать скуку, чрезвычайно прост внешне — простотой даже напоминает порой Шуру Балаганова. Разумеется, образ достаточно глубокий и драматичен — Гийом разрывается между противоречивыми обязанностями — исполнять долг офицера разведки, с одной

стороны, и быть верным канцлеру, которого он уважает как руководителя и к которому по-человечески привязан. По игре П. Красилова трудно судить о том, каков его герой в серьезных делах — как референт канцлера, организовывающий рабочий распорядок руководителя, и каков Гийом в качестве супершпиона. О деятельности его и как чиновника, и как разведчика мы судим лишь по разговорам других персонажей — возможно, и пьеса так построена, что в этой роли трудно воплотить яркую, значительную личность. Его восточногерманский куратор по разведывательной службе Арно Кречман (Андрей Бажин) показан несколько шаржированно — в “шпионском” плаще, с нарочито менторскими, покровительственными интонациями в речи.

Сценография проста и функциональна (художник Станислав Бенедиктов). Прозрачные ширмы выступают в качестве и пресловутых коридоров власти, и кабинок для неотъемлемого от демократии голосования, и вагонов поезда во время поездок руководителя правительства по стране и за рубежом. Действие вклинивается и в зрительный зал: здесь сидят безмолвные манекены — по-видимому, коллеги Гийома по шпионской профессии. Со сцены посередине зрительного зала протянут помост — аналог “ханамити” из японского театра Кабуки. Сюда герои вступают в наиболее патетические моменты, например, во время кульминации, когда шпион разоблачен, а канцлер вынужден уйти в отставку.

В условиях западногерманской демократии деятели партии, в названии которой слово “демократическая” присутствует без малого полтора столетия, прилагали усилия по ряду напряженности, по распространению демократических ценностей. И когда в 1989-м пала Берлинская стена — символ противостояния между демократией и тоталитаризмом, доживший до этого момента Вилли Брандт сказал: “Смысл всех наших страданий, борьбы и обмана рассыпается в пыль”.

К этому времени уже давно нет в живых Гюнтера Гийома, недолго осталось прожить и самому бывшему канцлеру и лауреату Нобелевской премии мира. Демократия, в отличие от Берлинской стены, жива и еще останется смыслом страданий и борьбы для многих людей.

## У вахтанговцев

### Комедия-каприччиозо

#### “Мнимый больной” Ж.-Б. Мольера

*“Мнимый больной”, поставленный в Вахтанговском театре румынским режиссером Сильвиу Пуркарете, похож и на спектакль, и на его открытую репетицию. Рефлексии по поводу театральной игры размыкают границы между иллюзией и реальностью. Актеры то подчеркивают, то затушевывают входы и выходы из образов. Основная нагрузка “театрального раздвоения” — на премьере труппы: Сергей Маковецкий играет и самого себя, и Мольера, и мольеровского героя Аргана, и Людовика Четырнадцатого — Короля-Солнце. А между строк — “Парадокс об актере” Дени Дидро.*

Вначале — подчеркнутое актерство. В расшитом камзоле стародавних времен, в пышном плюмаже движется из темной глубины сцены плавными, важными шагами нездешний персонаж. Король. Властитель. Вершитель судеб. Но вместо трона важная персона опускается в потертое кресло. Устало снимает костюм и грим. Представление окончилось. Одна видимость сменяет другую. Человек, только что игравший на публику, уходит в себя. Простым, естественным тоном начинает читать роль Аргана, нехотя перелистывая пьесу. У правой кулисы — гримерный столик с зеркалом. Место, где можно побыть собой, готовясь к очередному перевоплощению. Внесценичное поведение актера усиливает нарочитое притворство его персонажа в следующих сценах. А когда персонаж забывает о своей немощи, громко и пафосно отстаивая свои взгляды на медицину, ведет себя как капризный любимец публики, привыкший к всеобщему обожанию. Мнимый больной Арган — тот же исполнитель. Он — центр, к которому сходятся все силы спектакля, все линии действия.

Прикинуться больным — приковать к себе внимание, подчинить своим прихотям. Но режиссер Пуркарете идет глубже, предупреждая об опасностях придуманной игры. Арган прячется под одеяло на узкой койке, закрываясь от мира, словно заворачиваясь в кокон. А мир вокруг огромен и безграничен — сцена открыта до кирпичных стен. Детали декораций расставлены в свободном беспорядке — будто всё скоро поменяют местами (художник Драгош Бухаджиар). И из этого подвижного, текучего пространства на Аргана — Маковецкого лезут кошмары и страхи. Его любимые врачи то беснуются огромной стаей в белых халатах, то предстают пароч-

кой упырей — господин Диареус (Михаил Васьков) и Тома (Евгений Косырев), — густо загримированных под утопленников. Их ужасная сущность видна всем, кроме заигравшегося в болезнь Аргана.

Пуркарете строит спектакль на резких эмоциональных и смысловых перепадах. Борьба бреда и здравого смысла — один из важных контрастов постановки. Сильная, темпераментная служанка Туанетта — и оппонент своего изнеженного хозяина, и его яростная защитница. Всеми силами старается она выцарапать Аргана из его наваждений, не гнушаясь ни открытых перепадов, ни хитростей с переодеваниями, ни рукоприкладства. Ольга Тумайкина играет властный порыв, нарушая привычные связи. Безвольный Арган — раб своих фантазий, а она, хотя и служанка, ловкая хозяйка обстоятельств. Срежиссированный ею спектакль о мнимой смерти больного расставляет точки над *i*. Согласно пьесе Мольера, лицемерная жена и любящая дочка раскрывают свои истинные чувства в речах-эпитафиях над прикинувшимся мертвым хозяином дома. Но в театральном эпизоде наиболее интересен не тот, кого дурачат, а кто дурачится сам. Сергей Маковецкий играет очередной сон Аргана, подсматривающего в сновидении правду о домочадцах. Маска-гримаса на его “мертвом” лице абсолютно живая. Застывшее любопытство (“что нового расскажет мне родня?”) — силой остановленное действие.

Все намерения, все думы Аргана отражаются на его лице. Сергей Маковецкий мимирует виртуозно, проживая богатую палитру эмоциональных состояний — от неги и немощи больного до гнева внезапно выздоровевшего самодура. Легко, как



ни в чем не бывало, актер отпускает от себя персонажа. Переводит дыхание, закуривает — действие уступает место антракту.

Актер смеется не своим смехом, плачет не своими слезами, истекает клюквенным соком... Сцену с клюквенным соком, обставленную по-оперному пышно, режиссер приберег к финалу. Арган-Мольер-Король в сопровождении свиты изысканно костюмированных актеров выступает вперед, обливая дорогой камзол темной жидкостью. Но притворство на этот раз оборачивается злой шуткой. Как не вспомнить роковую роль “Мнимого больного” в биографии самого Мольера, умершего на сцене в роли Аргана? Трагедийная финальная интермедия — апофеоз комедии-балета. Именно этого жанра придерживается режиссер, многочисленные вставные номера оправдывают разностильность постановки. Творческая натура одержима многими замыслами. “Мнимый больной” в Театре Вахтангова — парад режиссерских идей.

В комедию классицизма вторгаются кафешантанские пляски, мотивы фильма ужасов и даже приемы жесткой документальной драмы. Все первое действие безмолвно и неподвижно наблюдает за происходящим Беральд — брат Аргана (Сергей Юшкевич). Эпикурец, славящий здоровье, прокурорским взглядом пронизывает мнимого больного, то есть подлинного преступника против радостей жизни. А свой монолог во втором действии Беральд — Юшкевич произносит, нарежая кухонным ножом настоящую еду и с аппетитом поглощая свежеприготовленные яства.

Разностильные эпизоды перебивают

действие на тех же основаниях, что и музыкальные интермедии. То комедия масок вспомнится, то советский революционный театр. Неверная жена Белина (Мария Волкова), сбежавшая с нотариусом (Олег Макаров), — гротескная нэпманская парочка. Речь Клеанта, влюбленного в дочку Аргана Анжелику, напоминает выступление чтецов из кабаре 1920-х годов (как можно судить о них по немым фильмам и фотографиям). Сергей Епишев прихотливо, почти без пауз интонирует поэтические строки, выразительно жестикулируя длинными руками. Возлюбленная высокого романтического красавца по контрасту мала ростом и похожа на куклу. Мария Бердинских смешна, нелепа и трогательна. Оксана Суркова, играющая младшую сестричку Луизон, еще нелепее — долговязое дитяtko в короткой пижамке прикидывается наивной, хотя все понимает лучше других. Одна сестра — как из старого мультфильма, другая — из современного сериала. А врач господин Пургон, обрушивающий на пациента жуткие пророчества — пришелец из трагедии рока (вернее, пришлица: актриса Нина Нехлопоченко играет в этом образе не только властного доктора, но еще и родительницу-воспитательницу, грозно возмущенную непослушанием подопечного).

Комедия капризна, как и ее главный герой — хочет настоять на своем, боится потерять внимание зрителя. Перепадами стилей и настроений зрительское внимание завоевывается, а зрительское доверие — вряд ли. Но мании и фобии главного героя — мощное алиби режиссера. В нездоровой психике Аргана могут путаться любые сценарии.

Елена Губайдуллина

## Персонажи и события реальные

### “Наш класс” Т. Слободзянека

*Эта пронзительная польская пьеса добиралась до Москвы долго. Мировая премьера прошла в 2009 году в Национальном театре в Лондоне, вслед за ней — постановки в Варшаве, Тель-Авиве, нескольких театрах Америки, в Вене и дальше. Переводчица Ирина Адельгейм сначала увидела ее постановку в варшавском “Театре на Воле”, которым руководил сам автор. Провела после этого ужасную ночь — не хотелось жить, а утром встала с решимостью перевести пьесу на русский язык. В Театре Вахтангова приняли ее текст.*

Само название “Наш класс” отсылает к знаменитому “Мертвому классу” Тадеуша Кантора — спектаклю, объехавшему мно-

гие страны и оказавшему большое влияние на европейский театральный язык. Свой перевод Ирина Адельгейм озаглавила “Од-

ноклассники” — как отсыл к популярной социальной сети. Но Слободзянек настоял на дословном названии, подчеркивая преемственность темы — смерть, насильственная гибель, попытка вычеркнуть из жизни целый народ — темы болезненной памяти.

Но язык у Слободзянека другой. Тадеуш Кантор, родившийся в 1915 году, принадлежал к поколению, обескровленному войной, изнутри знавшему, *что* происходило с попавшими в гетто евреями, его друзьями. И говорить об этом он мог лишь поэтическим языком, языком метафор. Схожая вещь происходила и в советской литературе о войне. Реальность блокадной жизни, массовые уничтожения евреев — это долго прятали от массового читателя. “Тяжелый песок” Анатолия Рыбакова, “Жизнь и судьба” Василия Гроссмана — вспомним, когда они были опубликованы.

Персонажи “Мертвого класса” Кантора были и детьми, и стариками, которыми могли бы стать. Дети — куклы в натуральную величину, манекены. Актеры таскали их за собой, рассаживали за парты.

Герои “Нашего класса” — десять человек: пять поляков и пять евреев из одного городка. Играют их молодые актеры-вахтанговцы, недавно принятые в театр, точнее, в его Первую студию. У каждого из персонажей небольшая доска — уменьшенная копия такой, как в обычном классе. На ней мелом записаны его фамилия, имя и годы жизни: Дора (1920—1941), Зоська (1919—1985), Менахем (1919—1975), Абрам (1920—2003)... Эти доски присутствуют на сцене, пока персонаж жив. Мертвые герои уносят их с собой, но не исчезают совсем, они навсегда остаются в памяти, являются в снах.

В начале пьесы (середина тридцатых годов) персонажи еще дети. Резвятся все вместе, поляки и евреи, поют, толкаются, мальчики заглядываются на девочек, подсовывают им записочки в форме сердечка. И пока еще неважно, у кого отец возчик, а у кого владелец мельницы. Но вот умирает маршал Пилсудский — год 1935-й. Это первый звонок. Не школьный, а общественный. Это чувствуют евреи — они лишились защиты, им уже нельзя быть наравне с польскими одноклассниками, даже за партией. Дальше — больше: в Восточную Польшу пришла Советская власть. Поддавшись на лозунги социализма и интернационализма, евреи, бо-

лее восприимчивые к новому, поначалу приветствуют ее. Но полюбить новую власть не удастся — она ведет себя так же, как в России: аресты, издевательства, расстрелы, вербовка населения в осведомители НКВД. Не хватает всего — еды, керосина, одежды. А потом *красные* уходят, появляются немцы. Обозленным полякам дают подсказку: во всем виноваты евреи. Тут начинается крошечный ад, который можно показать в театре только условно, что и делает режиссер Наталья Ковалева. Как разыграть сцену, в которой трое молодых людей забивают насмерть досками от забора своего одноклассника? Расплющенный футбольный мяч, из которого выдавливают воздух, — и вам не продохнуть от ужаса увиденного.

Хотелось бы, как в какой-нибудь компьютерной игре-стрелялке, сказать себе: это же только кино. Но нет — пьеса Слободзянека имеет конкретный адрес: городок Едвабне, и даже ее персонажи реальны, вплоть до настоящих имен и дат смерти. Когда содеянное жителями Едвабне полвека спустя стало известно миру, Польша была потрясена. Это не немецкие изверги, а свои сограждане загнали в овин и зарезали как скот мужчин-евреев. Женщин и детей сожгли заживо. Тысяч шестьсот жертв, живых душ. И все это совершили их вчерашние соседи...

Но зверствуют не все. Двое — Зося (Полина Кузьминская) и Владек (Павел Попов), движимые любовью, укрывают своих одноклассников: Зося — Менахем, а Владек — Рахельку. Менахем и Рахелька (Владимир Шульев и Ксения Кубасова) спасены от гибели, но не избавлены от памяти. И сколько бы Рахелька из благодарности ни старалась стать хорошей женой Владеку, полюбить его она не сумела. А Менахем... Через него в пьесе проходит важнейшая тема мести. Можно иметь *основания*, но брать на себя *право мстить* человек не должен. Это право государства. Или Небес. За жестокое удовольствие мстить, даже если месть кажется праведной, судьба наказывает. Мудрость пьесы “Наш класс” в том, что автор поднимается над отдельными правдивыми историями жизни и смерти пяти поляков и пяти евреев. И становятся видны человеческие типы, которые поддаются внушению,



провокациям, злости, слабости. И другие — кто ничего не страшится, кроме огласки ведут свою линию и даже выходят в дамки. Но содеянное ими зло не дает покоя. Таков Хенек (Алексей Гиммельрейх), расчетливый и хладнокровный убийца, как и его соседи: дослужившийся до сана епископа, но не сумевший избавиться от ночных кошмаров, в которых ему являлись жертвы.

Мощным индикатором оценки жизненной позиции героев автор делает случайную смерть их сыновей. И если с такой карой в отношении Зигмунта (Владимир Логвинов) — убийцы, ставшего процветающим чиновником регионального масштаба, можно согласиться, то участь Менахема кажется чересчур жестокой. Менахема со всеми его потерями, заблуждениями, понятной злобой к убийцам искренне жаль. Хотя, нарушая заповедь “не суди”, жестоко избивая одноклассников-убийц и отдавая их своим подручным на пытки, он тоже преступает нравственный закон.

И лишь один герой проживает жизнь благостную, лишённую зла. Это Абрам, по решению семьи уехавший подростком в Америку, чтобы выучиться на раввина. Его, и только его намерениям суждено было осуществиться. Его жизнь проходила вдали от политики, он долго не представлял, что происходило в Польше с его школьными товарищами, писал им письма и не пони-

мал, отчего ему никто не отвечает. Абрам в деликатном, сочувственном исполнении Максима Севриновского словно олицетворяет некую миссию еврейского народа. Он пишет гневное письмо польскому правительству: как могло случиться, что из всего большого семейства, оставленного им в Польше, никого не осталось в живых?! Перечисляет всех: бабушек и дедушек, родителей, сестер и братьев, теток и дядьев. А в финале, доживший до глубокой старости, он рассказывает в письме к Рахельке (однокласснице, которую с детства любил), как в Америке хоронили его жену. Он называет сыновей, дочерей, зятьев и невесток, внуков и правнуков — всех пришедших на прощание. И этот длинный список еврейских и американских имен, порождающий библейские ассоциации, дает надежду на то, что жизнь продолжается. Она бесконечна.

Наталья Ковалева не зря три года билась за то, чтобы этот спектакль, спретенитированный в комнате со студентами, пошел на вахтанговской сцене. Ждали, пока откроют Новую сцену, пока Александр Боровский сделает лаконичную, много говорящую сценографию, и все сложится. И вот сложилось: получился сильнейший спектакль. Смотреть его необходимо, даже тем, кто боится сильных переживаний. Как полагается трагедии, он завершается катарсисом. А это в сегодняшнем театре большая редкость.

Светлана Новикова

## В “Табакерке”

### С чем кушают счастье

“Матросская тишина” А. Галича

*Это уже походит и на притчу из популярной советской мелодрамы, и на хороший театральный анекдот, но тем не менее: примерно каждые тридцать лет Олег Павлович Табаков участвует в “Матросской тишине”.*

Впервые в ней сыграл у Олега Ефремова в далеком 1957-м — только что созданный “Современник” собирался открываться, в паре с постановкой по пьесе В. Розова, этим спектаклем, но после генеральной репетиции его запретили. “Сделайте что-нибудь, ну сделайте что-нибудь!” — вспоминал он, как приставал к автору пьесы. Но делать пришлось самому — без малого три десятилетия спустя, в 86-м, поставил дипломный спектакль со своими студентами из Школы-студии МХАТ, дове-

рив роль старика Абрама Шварца 24-летнему Владимиру Машкову. А спустя еще четыре года перенес его на сцену “Табакерки”. Здесь “Матросская тишина” обрела уже статус легенды — здесь играли Евгений Миронов, Сергей Безруков, Марина Зудина и даже Анастасия Заворотнюк, а блестящую игру исполнителя главного героя его называли “гимном великой, беспредельной отцовской любви”. Недаром Машков, отыграв уже в этой “Матросской тишине” без дублей и замен почти

девять лет, впоследствии перенес эту пьесу (и свою роль) на киноэкран, назвав фильм просто и емко — “Папа”.

А Табаков, вернувшись к пьесе уже в 2016-м и восстанавливая спектакль в прежних декорациях Александра Боровского — трехсекционный каркас, легко превращающийся в полуподвальную каморку, студенческую комнату и санитарный вагон, но на новой сцене, на Сухаревской, — от этой линии явно отошел. На роль Шварца-отца он с режиссером Александром Мариным, также некогда сыгравшим в “Матросской тишине”, пригласили Федора Лаврова из МХТ и даже не стали его особо гримировать. Фактура и энергетика актера создали иной рисунок роли — на сцене персонаж, который знает цену и себе, и тому, за что ему пришлось и еще придется платить: вынесенные им страдания и унижения загнаны глубоко внутрь, что подчеркнуто глубоко запавшими глазами. Так же скупы, но и сильны его чувства к сыну, которому он желает одного — чтобы тот узнал, “с чем кушают счастье”. Но пережитое и затаенное нет-нет да прорывается сквозь маску провинциального простака — выкриком ли в пьяном бреду, жестом или лукавым взглядом в минуты откровений. В итоге его тульчинский кладовщик — не фонтан еврейского остроумия (при отсутствующей речевой стилизации) и всепоглощающей любви, в этой версии “Матросской тишины” он выступает на равных, в ансамбле с другими актерами. Что позволяет некоторым даже краткое свое появление превратить в бенефисный выход. Из пьесы мы не знаем, почему мужчины Шварцы остались одни — эта трагедия угадывается в трогательном отношении к Давиду внезапно вернувшегося из Палестины Вольфа Меера (Павел Ильин). Нам неизвестно, что вообще объединяло в прошлом Меера, Шварцев и Гуревичей, но сразу же вспыхнувшее кокетство, явное желание казаться моложе только что согнутой бытом, сварливой Розы Гуревич (Марина Салакова) тоже говорит о многом. Благодаря этим деталям довольно жестко, минималистически организованный спектакль набирает дополнительный смысловый объем и заставляет зрителя, разгадывающего эти взаимосвязи, пристальнее отслеживать каждый нюанс.

Оттого-то на этом “взрослом” фоне так контрастно проступают отношения детей — еще не умеющих ценить ни дружбу, ни верность, ни готовность к самопожертвованию. Все это проиграно в короткой сцене прощания уезжающей в Москву Ханны Гуревич (Арина Автушенко) с Давидом Шварцем (Павел Табаков). Этот Додик вообще остро чувствует (и выдерживает) дистанцию по отношению и к отцу, и к прочим персонажам на протяжении первых двух действий. Не отталкивает, как, скажем, это выходило в этой роли у Евгения Миронова, а не подпускает. Его холодность, порой граничащая с расчетом, видится и в романе с красавицей Таней (Анастасия Тимушкова), и уж точно в диалоге с парторгом Чернышовым (Игорь Петров). И тем горше осознает, насколько это было ошибочно, чего, не допуская, он упустил — в действии третьем, слушая страшный рассказ о своей гибели пригрезившегося отца, он сотрясается в беззвучных рыданиях. Он успел стать и известным скрипачом-лауреатом, и старшим лейтенантом — “большим человеком”, как иронизирует покойный Абрам Шварц, но в его жизни никогда не будет Тульчина его детства с верными друзьями и любящим отцом — все это он когда-то бросил без оглядки.

Тут стоит вспомнить, что Ефремов, намереваясь в 1966 году вернуться к работе над пьесой Галича, пытался искать не просто разрешения означенных конфликтов, а “ощущение времени и обратность спектакля в завтрашний день”. И в спектакле 2016 года это найдено благодаря выверенной тональности, уже лишенной легендарного “гимнического” начала. А лейтмотивом здесь становится фраза, брошенная раненым бойцом в санитарном вагоне: “Солдатом стать легко, человеком стать трудно!” Сегодня, когда человеческие качества и отношения приносятся в жертву очередному мифу, только при их остром дефиците становится понятно, с чем все-таки люди кушают счастье.

А финал, как и прежде, открытый: если “дальше” у Шварца-старшего больше никакого не было, то “дальше” Шварца-младшего все еще под вопросом. Но главное он уже понял...



## Очки Пиночета

*“В ожидании варваров” Д. Кутзее*

*Книга “В ожидании варваров” Джона Максвелла Кутзее вышла три с лишним десятилетия назад, тогда же была переведена на русский, но и сегодня на сцене “Табакерки” звучит так, словно написана про “здесь и сейчас”.*

Злободневность — пожалуй, последнее, чего добивался Александр Марин в своей постановке: спектакль лишен характерных примет определенной страны или эпохи, здесь даже имена редки — режиссер во всем следует тексту, автор которого однажды подчеркнул: “У меня нет стремления доказать какие-то идеи. Я лишь тот, кто стремится к свободе”.

Этим и определял Кутзее выбор жанра — роман-парабола, для которого свойственна “своевременная утрата дидактико-воспитательного характера, превратившегося в эстетическое свойство повествования”. И Марин чутко улавливает эту эстетику книги, перенося ее на сцену. К тому же, видимо, сказался и опыт работы с произведением, которое ставил уже не раз — инсценировал его в ЮАР, на родине писателя, и в монреальском “Theatre Deuxieme Realite”, основателем и художественным руководителем которого является. Но в России это вообще первая постановка текста ныне здравствующего Нобелевского лауреата, перечень книг которого перевалил уже за полтора десятка.

Хотя задумывал ее Марин и в родном театре еще шесть лет назад, главная роль и тогда предназначалась Табакову. Олег Павлович так и не нашел времени для работы над проектом, зато за эти годы до центрального персонажа “дорос” один из первых его учеников и актеров “Табакерки” Андрей Смоляков. А сама труппа значительно помолодела, и на этом контрасте обыгрывается ключевой конфликт спектакля — противостояние старого и нового, цивилизации и варварства. Причем варварства, идущего не извне, а пробуждаемого внутри страны и ее граждан. Варварства, порождаемого делением на “своих” и “чужих”, превращением в мнимых врагов вчерашних соседей.

Как это происходит? В приграничный городок приезжает полковник Джолл из Третьего отдела (Александр Фисенко) — до него дошел слух, что варвары готовятся напасть на этот форпост Империи. Местный

судья, его играет Смоляков, удивлен: за тридцать лет, что он в должности, такого не было ни разу. Еще больше его поражают методы столичного гостя: после пытки случайно задержанных старика и внука он выбивает из них нужные признания. И отправляется с карательным отрядом в пустыню. Правда, недалеко — берет в плен племя безобидных рыбаков, всегда поставлявших улов в город, и запускает дознавательный процесс на всю катушку: из камер выходят искалеченные люди, а садист с отчетом о якобы реальной угрозе вторжения отбывает в столицу. Одну из девушек, частично ослепленную и с перебитыми ногами и брошенную из-за этого сородичами, берет к себе судья. Старого интеллигента мучают извечные вопросы: за что пострадали невинные люди, что чувствовали они во время пыток, как могут истязатели после этого спокойно садиться за стол?

Андрей Смоляков органичен в этой довольно сложной и внутренне напряженной роли. Душевная логика и пластика персонажа переданы точно, причем актер не перевоплощается, а воплощается в своем герое — не прячет за гримом лицо, не меняет походку и фигуру, не стремится к речевой выразительности. Созданный образ глубок и противоречив. С одной стороны, это мудрый и осторожный дипломат, с другой — раздираемый страстями престарелый мужчина: в конце концов у него просыпается странное чувство к новой служанке (Яна Сексте), но удовлетворения он ищет у местной гетеры (Анастасия Тимушкова). В таких эпизодах судья и сам легко становится палачом, а со временем — и подсудимым: вернув искалеченную варварку в родное племя, он обвиняется в измене и попадает в бывшую камеру пыток.

Секс, пытки и побои переданы в спектакле через пластические сцены (хореограф Николай Реутов). Частично насилие сокрыто ширмой — сцену то и дело преграждает полупрозрачная стена, выкрашенная серым так, словно занесена и пылью, и песком (художник

Александр Марин). Постепенно краска стирается — по ней хлещут бичом, ее вместо девушки моет персонаж Смолякова — и проступает наскальная живопись. Когда-то здесь существовала иная, не менее развитая цивилизация — на досуге судья ведет раскопки, и уже нашел таблички с неизвестными письменами, которые не может расшифровать. Но смысл ясен — забвение истории грозит ее повторением: еще одна Империя, объявив охоту на варваров, поделив людей на “нас” и “их”, рушит все социальные связи и устои, а хоронит в итоге себя. Но Третьему отделу намеки не нужны — нужна война. Недаром в названии романа Кутзее используется одноименное стихотворение Кавафиса, заканчивающееся тем, что варваров во все и не было, хотя в них весь смысл — “с ними была хоть какая-то ясность”.

В том, что это пагубная ясность, предстоит убедиться всем, и в первую очередь “цивилизованному” полковнику Джоллу, объявившему войну “развратным, грязным и тупым”: растеряв в пустыне армию, с которой никто и не собирался воевать, он бежит в столицу, а вслед за ним тянутся жители разграбленного солдатами города, который уже

заносит песком...

Все это хорошо знакомо и даже слишком близко. В книге к тому же масса аллюзий на тоталитарные режимы XX века — и публичные судебные процессы, и массовые репрессии, и факельные шествия, и даже темные очки полковника Джолла позаимствованы у чилийского диктатора Пиночета. Но Александр Марин обходится без столь тщательно выписанных подробностей, сосредотачиваясь именно на природе человека в целом. Хотя солнцезащитные очки у Александра Фисенко и то, как он, разгуливая с голым торсом, поигрывает мускулами, могут вызвать, вплоть до портретного сходства, ассоциации с еще одним хорошо известным лидером. Но “совпадения случайны” — такое могло случиться когда угодно и в какой угодно стране, где люди забыли, что делает их людьми. Не человеческая жестокость, невосприимчивость к страданиям других — вот бездна, которая открывается при этом. И хорошо бы в нее заглядывать только в театре.

Автор рецензий — Сергей Лебедев

## *В Театре Наций*

### Лекарство от консерватизма

*“Ивонна, принцесса Бургундская” В. Гомбровича<sup>1</sup>*

*Две польские премьеры на московских сценах прошли подряд, день за днем: “Ивонна...” и “Наш класс” в Вахтанговском (нашу рецензию см. на с. ) Если учесть, что в те же дни в питерском Театре им. Ленсовета состоялась премьера “Венчания” Гомбровича, то осень получилась в столицах “польским сезоном”.*

Перед выпуском “Ивонны” Театр Наций и Польский культурный центр тщательно готовили театральную публику к восприятию мало шедшего в России и непростого для понимания автора: лекция, круглый стол, театрализованная читка “Венчания”. К сожалению, мало кто знал об этом. А напитаться художественным миром Гомбровича интересно и полезно. Пьесы Гомбровича не открываются ключом психологического театра, он раздражает, дразнит. “Художник должен быть претенциозен”, — написал Витольд Гомбрович в своем дневнике. В российском

театре если и было нечто аналогичное, пожалуй, это обэриуты. Но они остались нашей домашней игрой. А постановок Гомбровича в мире немало: в Швеции, Германии, Франции, Америке, Аргентине и даже Индии. В России до этого времени ставили только “Ивонну” как наиболее внятную и очерченную по форме, хотя и она загадочна. Загадка пьесы — в самой Ивонне, заглавной героине, почти ничего на протяжении всего действия не говорящей. Загадка и в решении Принца — вдруг, без объяснений, объявить незнако-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 1996 г.

мую непривлекательную девушку своей невестой. Это можно объяснить скукой, желанием развлечься или досадить своим близким. В трактовке режиссера Гжегожа Яжины странный поступок Принца продиктован скукой. Правда, в спектакле Ивонна (Дарья Урсуляк) не дурнушка, как у Гомбровича. Но она привлекла Принца (Михаил Тройник) не как женщина, а как существо иное. Ивонна не испытывает трепета, не заигрывает с ним, она не похожа ни на кого. Она — как новое насекомое для энтомолога, и Принц забирает ее в свою “коробочку”. Поначалу он испытывает злорадное превосходство: вот, мол, я какой — свободен от предрассудков, никто мне не указ. Демонстрация новой живой игрушки во дворце производит грандиозное впечатление. Ее настоящность выводит всех из себя, заставляет сбросить маски.

Поляки считают, что Гомбрович — это лекарство от консерватизма. Именно такое и показано в спектакле Яжины. Еще до начала Второй мировой войны (пьеса написана в 1938-м) Гомбрович ощутил в новом поколении опасность тоталитаризма, готовность все сделать для своих вождей. Он посетил Италию и в Венеции познакомился с группой молодых летчиков. Писатель задал им прямой вопрос: “Что если Муссолини прикажет вам все это уничтожить? — и показал на Дворец дождей, площадь Св. Марка. — Что вы сделаете?” “От всего этого ничего не останется”, — услышал он хладнокровный ответ.

Вот откуда *растут ноги* этой пьесы и этого спектакля: протест против канона, против регламентированного на сто процентов существования. Появление *чужого* в закрытой среде подобно детонатору. Бесхитростная, молчаливая Ивонна представляет опасность своей неподчиненностью правилам игры. Каждый прозревает в ней что-то сокрытое в нем самом. Ее присутствие заставляет людей заглянуть в себя, а это больно, стыдно. Настолько, что Король требует от Камергера (блестяще прорисованный Сергеем Епишевым эстет, умнейший “серый кардинал”) убить девушку.

Смерти невесты желает и жених, он уже наигрался. Тягостна сцена, в которой Принц и его друг Кирилл (Кирилл Быркин) опутывают связанную по рукам и ногам Ивонну при-

борами и снимают осциллограмму ее мозга. Задают вопросы, но Ивонна молчит. Наконец удалось что-то вытянуть из бедной девочки: она верит, что Бог умер за нее. Видно, это и дает ей силы переносить все издевательства. Однако участь ее решена...

Драмы разоблачения персонажей режиссер решает визуально — выразительно и жутко. Ивонна, по-детски свернувшись калачиком, спит. Во сне она без слов, по-своему общается с миром: шелкает, воет — и мир отвечает ей. Это птичий язык, связь природная, не человеческая. Король (Александр Феклистов), днем изображавший отеческое радушие, врывается ночью к спящей Ивонне в исподнем, но с короной на голове, с намерением убить ее, поскольку она напомнила ему об одном грехе молодости. Королева (Агриппина Стеклова) тоже прокрадывается к Ивонне, и ее самообнажение доведено до гиперболы: она приходит нагая. У нее свой страх: не нашел ли Король ее тетрадку со стихами? Иначе отчего муж так подозрительно на нее смотрит? Эти страхи так много говорят о них: об отношениях друг с другом и с миром, понимании нравственного и безнравственного.

Границы дозволенного, предел человеческой свободы, умение прощать себя, не прощая другого, забывчивость мира о преступлениях — вот о чем спектакль Яжины. Он использует “тяжелую артиллерию” дорогого электронного оформления. Все второе действие начинено видео- и звуковыми эффектами. На заднике — пульсирующая световая сетка, подобная живому существу: смещается, деформируется, в ней образуются прорывы как знаки морального разложения. Она внушает тревожное чувство. Декораций немного, это в основном геометрические формы, ничего конкретно не изображающие: кубы, розовые пирамиды, большой цилиндр цвета металлик. Реализму у Яжины — дружное “нет”!

Финал Яжины несколько отличается от финальной точки Гомбровича. Не буду его раскрывать, скажу лишь одно: урок, полученный Принцем, не напрасен. Когда все на коленях, он единственный, кто поднимается.

Первая постановка известнейшего польского режиссера в России получилась в стиле яркого социального плаката, а польский плакат, как и польский театр, это высокий уровень.

Светлана Новикова



## ЧУДОВИЩА В НОЧИ

### “Заводной апельсин” Э. Бёрджесса

*Филипп Григорьян поставил визионерский спектакль о власти подсознания над человеком.*

Роман “Заводной апельсин” Энтони Бёрджесса, получил признание благодаря двум вещам: художественному исследованию о природе насилия и его роли в человеческом обществе и экспериментальной авангардной форме. Специально для романа писатель изобрел язык “надсат”, в котором сошлись английские слова диалекта кокни и обыкновенные русские слова, вроде “dooog”, “malchik”, “litso”, употребляемые как жаргонные. Так, на уровне языка тема насилия объединяет Западный мир и Россию. Одно без другого не существует, это общий мир заводного, заведенного человека.

Вообще же роман Бёрджесса вспоминают во вторую очередь после одноименного фильма Стенли Кубрика, который авангардно сдвинутый язык романа воплотил в форме яркой футуристической картинки — герои живут не в реальной, а в фантастической Англии, неудивительно, что необычным становится и их язык.

От Филиппа Григорьяна, автора постмодернистских спектаклей, у которого картинка на сцене всегда запоминающаяся, преобразующая любой текст в произведение завораживающе-психоделическое (хоть новодраматическую документальную “Третью смену”, хоть “Чукчей” Павла Пряжко, хоть променад “Шекспир. Лабиринт”), особенно в соединении с продуманной пластикой, невольно ожидаешь еще одного поворота в этом, как и у Кубрика, визуально-авангардном ключе. Однако на этот раз режиссер решил сокращать широту текста. От социальных обобщений и предвидения будущего он отказывается в пользу камерности и психоанализа, смещая фокус рассказа с общества на конкретного человека.

Это проявляется уже в сценографии (традиционно режиссер выступает художником в своих спектаклях, на этот раз — в соавторстве с Владой Помиркованой). Для работы выбрана Малая сцена, но этого режиссеру недостаточно, он сужает и без того небольшую сцену. Беленький заборчик выгораживает небольшое пространство, так, чтобы часть сцены справа оказалась вне его, и по-

гружает этот кусок во тьму.

Число действующих лиц также сокращено до предела. Это Писатель (Андрей Смоляков), Жена писателя (Елена Морозова), Алекс Воображаемый (Александр Новин), Алекс Реальный (Антон Ескин) и Садовый гном (Вано Миронян).

Ад, в который в романе погружено все общество в целом, становится адом конкретного человека — писателя. И этот писатель сам Энтони Бёрджесс, чья биография и становится предметом изучения. Биография реального человека богаче и важнее того вымысла, с помощью которого он мучительные события своей жизни пытается преодолеть и, может быть, оправдать, найдя в истории частной жизни всеобщий смысл, подключая одновременно ее и к смыслу мировоззренческому, утопическому.

Бёрджесс, будучи призван в армию во время Второй мировой, пострадал гораздо больше не на войне и не от действий противника, а от преступления собственных соотечественников. Его беременная жена была изнасилована четырьмя дезертирами, потеряла ребенка и пыталась покончить с собой, в то время как сам Бёрджесс не был даже отпущен в отпуск, чтобы помочь ей. Быструю смерть его жене заменила медленная гибель: постепенно она спилась и умерла от цирроза печени. Эту трагедию писатель и попытался осмыслить, будучи сам на пороге смерти — в какой-то момент, уже после войны, ему диагностировали опухоль мозга. Но диагноз оказался неверным, и прощальный, по замыслу, роман стал первым в череде других произведений.

Создавая на сцене “идеальный” пластиковый мир скорее американского, а не европейского быта, Григорьян на самом деле создает образ внутреннего пространства. Только малая его часть — беленький и хорошенький коттедж за таким же беленьким и невыносимо мешанским заборчиком, низеньким, потому что нечего на самом деле бояться — освещена лучом

сознания и разума. Все остальное — темно, почти неразлично и тонет в клубящейся темноте, как во сне (ни разу за весь спектакль сцена не будет освещена полностью, только направленным белым лучом).

Америка у Григорьяна отвечает за веру в возможность безоблачно-пластиковой жизни мирного обывателя. Но именно этот сон разума создает такие фантомы, которые управляют “хорошенькой”, милой и симпатичной жизнью обычного человека. Ошибка Писателя в том, что он верит в существование “обычной” жизни.

Фигура писателя — не стопроцентно биографическая. Как и другие персонажи спектакля, она мерцает, соединяя в себе разных персонажей: самого писателя, писателя из романа, которого калечит банда Алекса и у которого насилуют жену. Этот же писатель — воплощение отца Алекса, который отказывается от сына-преступника. Следуя духу романа, режиссер не создаст идеальных фигур. Насилие разлито в воздухе, но только благодаря насилию человек может выжить и противостоять агрессии общества.

Как всегда у Григорьяна, спектакль — серия визуальных картин, в которых персонажи больше двигаются, чем говорят (пластическое решение — Сергей Землянский). Абсурдистская первая сцена представляет собой эпиграф: черный шар внутри дизайнерски обставленного домика 60-х годов говорит о хаосе, заключенном в человеке. Из тьмы по ту сторону разума, по ту сторону светлого края освященной сознанием души, выходит Алекс Воображаемый (Александр Новин), который легко преодолевает хлипкий заборчик и реализует теневые желания души. Этот воображаемый герой — с пластикой гибкого, сильного и опасного животного — находится за гранью человеческого. Писатель пытается урезонивать его, как бы очеловечивая, обытовляя: беспокоится о его судьбе, задает вопросы, но ясно, что это не соответствующие его сути и оттого лишние, пустые слова.

Самая первая сцена — изнасилование жены Писателя — происходит в темноте, под низкий электронный гул. Эта сцена шире бытового происшествия. Она являет собою образ войны, после которой мир пытался строить счастливую жизнь, будто ничего не произошло. Отсюда и использова-

ние на контрасте образа американского лощеного благополучия: по телевизору передают нескончаемую сладкоголосую песенку, а героиня выходит после всего произошедшего в пышной кринолиновой юбке, чтобы накрыть стол для воскресного ужина. В Америке будто бы не было войны, а именно о войне пытаются забыть выжившие европейцы. Вот только песенка чересчур затянулась и бесконечными повторами напоминает заевшую пластинку, а только что испеченный пирог оказывается каменным: его невозможно разрезать. Писателю приходится корчить гримасы, мало вяжущиеся с ужином на лужайке. У ухоженной домохозяйки все есть: и аккуратно завитая сложная прическа, и красные губы, и жемчужные сережки. Нет только лица — ее голова полностью замотана бинтами.

Пластиковый мир — это действительно пластиковый мир Барби и Кена. Садовый гном в упаковке, которого несет героиня Елены Морозовой, — это и символ обывательского быта, и одновременно ее неродившийся ребенок, который навеки становится застывшей скульптурой маленького роста. И место его на сцене как раз симметрично железной кровати Алекса Воображаемого. Двое детей, один из которых находится в светлой половине, другой — копошится в темноте.

Война как главная тема находит продолжение в сцене с сжиганием бомжа — капитана. Из-за войны он стал бомжом (его жена изнасилована и мертва — еще одно зеркало главного мотива), а дети из банды — помешанными на насилии. Рейды банды Алекса — продолжение непреодоленной войны. Как всегда подростки показывают взрослым, что представляет собой их общество на самом деле, а взрослые как всегда не хотят узнавать себя.

Благополучные взрослые в этом мире на самом деле поражены страхом. И их язык и заштампованная повторяющаяся пластика — выражение этого ужаса, с которым они пытаются жить. В спектакле совершенная визуальная среда — на ковре в комнате прозрачного домика со стеклянной стеной, выходящей на лужайку, ковер с узором зигзаг, такой же узор на лужайке — “зеленом ковре”. Этот паттерн — визуальное воплощение вибрации, нестабильности мира, который хотят видеть основательным и ста-

тичным. Язык, на котором говорят персонажи, — также выражение этого страха.

Тест к постановке написал Юрий Клавдиев — драматург, для которого тема насилия не раз становилась предметом исследования в собственных пьесах. Для создания “надсата” авторы спектакля воспользовались Google Translate, с помощью которого проявилась искомая негибкость, искусственность языка. И эта деревянность стала более важной для характеристики персонажей, чем первоначальная непонятность, которой снабдил роман английский автор.

После всех этих страшеньких картин, не столько показываемых, сколько рассказываемых, из которых мы узнаем о том, что творят Алекс и его банда, наступает время настоящего ужаса. Появляется черный рыцарь, на каблуках, в шлеме с громадным плюмажем, вместо лица — черная маска со светящимися глазами-точками. Против ожиданий в этой сцене — длительность ужаса. Обычно ужасное происходит, но заканчивается. У Григорьяна сцена появления карающего рыцаря — не одна, но несколько, следующих одна за другой. Он, говорящий низким, измененным компьютерным голосом, как в ужастиках, не исчезает, а появляется в новом месте, все ближе подбираясь к Писателю и его жене. И вот она, как в начале спектакля, прячется от него под стол, и кажется, вновь повторится первая сцена с насилием, но она отчего-то выбирается из-под стола, снимает бинты и обретает человеческие черты. Их обретение связано с проявлением ею самой насилия и власти. Жертва — это не совсем человек, это кукла с замотанной головой и застывшей улыбкой или застывший Садовый гном. Жертва на самом деле не может полноценно жить в обществе. Полноценный человек не отказывается от агрессии, но осознает ее как свою неотъемлемую часть.

Наполняющий ужасом все пространство вокруг рыцарь снимает маску и оказывается

мальчиком-подростком с высоким голосом. Это Алекс возвращается из тюрьмы и из насильника превращается в жертву своих родителей. Возвращение из тюрьмы режиссер и автор инсценировки осмыслиют метафорически: мальчик выпускается в жизнь, и чтобы стать таким выпускником, надо осознать, что взрослый мир построен на насилии.

За реальность отвечает другое искусство — кино. Домик становится экраном, и мы видим фильм, снятый в стилистике бытового видео “для себя”. Женщина из жертвы-домохозяйки без лица становится угрюмой бандиткой с ножом, а мужчина — ее подручным. На камеру сняты мучения и пытки мальчика-выпускника школы с лицом Алекса (для ясности на нем соответствующая лента).

Только совладав со своей темной стороной, увидев, если не приняв ее, Писатель становится человеческим. Человечность здесь нужно понимать в смысле цельности, сложности проявлений, слитности в одном существе злости и доброты, агрессии и эмпатии. У Писателя обретение человечности не проявляется в каком-то особенном поступке. Она возникает, например, в его манере говорить. Он улыбается, он мягок, лиричен. Впервые он говорит о своих мечтах. Это мечты Алекса из романа — восемнадцатилетнего мальчика, пережившего тюрьму. В устах взрослого человека надежды на женитьбу и “добрую женщину”, хорошую хозяйку звучат особенно странно. Тьма вокруг героя продолжает клубиться, но он не замечает ее. Его поверхностность и подлинная сложность мира рождают ощущение странного диссонанса. И последние слова в спектакле отданы не герою, а его тени — Алексу Воображаемому, потому что без него ничего на этой сцене, в этом мире не закрутится.

**Татьяна Купченко**



## В Электротейатре “Станиславский”

### Любовь опять достается кому-то другому

“Фантазии Фарятьева” А. Соколовой

*Этот спектакль — дебют режиссера Евгения Беднякова. Малая сцена Электротейатра, по замыслу художественного руководителя Бориса Юхананова, вообще отдана молодым режиссерам, которые превратят ее в фейерверк премьер, объединенных в программу “Золотой осел”.*

Что это такое, театр уже дважды продемонстрировал на Основной сцене, когда в течение пяти дней можно было наблюдать режиссерские работы на темы, связанные с романом Апулея. Днем представляют небольшие отрывки разных режиссеров — модули, вечером — спектакли, объединенные в части “Мохнатая” и “Белая”. И все это не завершенные работы, а этапы лабораторного поиска. То, что было показано в завершение прошлого сезона в июле, и то, что зрители увидели в сентябре, сильно отличалось друг от друга. Есть как великолепные сцены, мастерски сделанные и сыгранные, так и не до конца продуманные работы. Все это — в разных техниках, от психологического театра, до кабаре, эстрадного пения до бута и перформанса. И все, тем не менее, объединено — не только сценическим пространством, но и работой главного режиссера Бориса Юхананова, который просматривает работы. Юхананов выбрал для себя вовсе не позицию судьи или мастера. Он сам очень мощно включился в работу, создав для нее маску Изиды. Но “божественное” подразумевает не ношение маски, быть богиней — значит нести особую форму существования, необходимую для участников и зрителей. Изида помогает в разнообразной мешанине отрывков, идущих нон-стоп пять-шесть часов (не считая вечерней сессии), увидеть сущностное. Может быть, то, что и сами авторы еще не слишком поняли и обнаружили. В таком необычном формате “разомкнутого пространства работы” текст Апулея нужен, чтобы осмыслить через античный миф о превращении человека в осла и обратно сущность театрального преображения, актуализировать театр как таковой, выявить природу театральнойности. Все это круг тем, актуальных для рубежа прошлого века. Зоя нас еще раз проделает эту исследова-

тельную работу, поиск в индивидуальном ключе, Юхананов ставит проблему: что такое театр для тебя, почему ты занимаешься им.

Древний мистериальный текст провоцирует возвращение к истокам театральнойности в разных формах. Изида Бориса Юхананова не судит, она выше рассудка, а значит, и критики. Находясь в особом состоянии высшей сосредоточенности, богиня ловит и выдает свои реакции — резкие и веселые, и они, а не слова и оценки становятся высшей правдой. Ее задача — подключиться к энергии, транслируемой в зал очередными участниками, и обнаружить ее, выявить еще более точно, чем делают и осознают сами участники, или открыть ее отсутствие (что тоже не все видят). Поэтому Изида может вмешиваться в монологи и превращать их в диалоги, провоцируя и выявляя актера, выводя из комфортного состояния — заранее отрететированного или хотя бы задуманного и осмысленного. Изида может становиться участницей сцены, может обрывать и прерывать. Поэтому ее разбор-разговор не мешает играть новым модулям, тогда оба действия протекают параллельно, как две равноправные реальности. Подлинный мир — многопланов и многомерен, театральный, сочетающий, подобно райку, землю, небо и Чистилище в том числе. Но мы редко можем видеть такую многоплановость воочию, а вот Изида дает такую возможность.

Думаю, что “Фантазии Фарятьева” и всю работу Малой сцены, быть может, стоит оценивать чуть позже, целиком, как карнавал театральных масок-событий, вереницу многодневного пышного театрального маскарада, но только чуть более длинного, чем пятидневный “Золотой осел”, — длиной в сезон. Блок показов “Фантазий” сменяют современная опера “Маниозис” (режиссер

Александр Белоусов) и “Дом Бернарды Альбы” (режиссер Алиса Селецкая) — остросовременное произведение и классика.

В “Фантазиях” Бедняков неожиданно поставил нежную и тонкую пьесу Аллы Соколовой, написанную в 1970-е годы и идущую сейчас на нескольких московских сценах. Пьесу об идеале любви, опирающуюся на чеховскую традицию, режиссер закодировал БДСМ-стилистикой. БДСМ — это жестокость по взаимному согласию и одновременно игра в красивых и провокационных костюмах. В театральном пространстве такая игра стала поводом для “театра в театре”. С помощью костюмов нам сразу говорят, что герои сами с собой и с другими играют роли из собственного спектакля. БДСМ — это, конечно, тема внесценического персонажа, демонического Бедхудова, с которым связаны все герои и которым все без исключения восхищаются. Бедхудов — это, по мнению персонажей, идеальный человек, умный и образованный, он связан с музыкой, он думает о детях. У него, видимо, есть своя теория, которую знают все герои. Теория о будущем, о детях и их воспитании, которое позволит им быть другими, быть счастливыми.

Зубной врач Фарятьев (Дмитрий Чеботарев) попытается эту теорию развенчать, создав собственную — о космическом происхождении человечества. Он попытается осчастливить брошенную Бедхудовым Александрой (Серафима Низовская).

В сущности, все герои пьесы пытаются в меру собственных сил построить счастье, предложить свою утопию. Тетя Фарятьева (Дарья Колпикова) увлечена проектом переезда к ним с Павлом бедной родственницы. Мама Александры строит планы по переезду в Киев. Однако режиссер все эти планы демонизирует. Вместе с кожаными плащами и фуражками он вводит в спектакль тему власти. Здесь соревнуются не в любви, а в силе. Тетя Павла изображена железной Госпожой-садисткой, с тростью на инвалидной коляске. Ее беспомощность — мнимая, как и ее осторожные речи. И свою трость она то и дело пускает в ход, и несчастный любимый Павлик часто оказывается лицом в манной каше, с прибитыми пальцами. История с приглашением бедной родственницы на жительство не выглядит невинно и человечно. Акт сострадания оказывается очередным способом помучить как следует племянника-сироту, лишив его

возможности жить в собственном доме. В такой жизненной ситуации естественно искать свободу в фантазии, что и делает Фарятьев, осознавая себя скорее подростком, чем взрослым мужчиной. В своих мечтах он кажется себе властелином Вселенной — ведь он открыл, почему люди так несчастны: просто они с другой планеты, а сюда занесены случайно.

Внешне он превращается (воображает себя) в фашистского офицера в черном лаковом плаще, с красной повязкой и фуражкой. Он претендует на власть, пытается подчинить-увлечь Сашу (Алиса Дмитриева). Саша, замотанная учительница музыки, видит себя роковой соблазнительницей, затянутой в платье-футляр или плащ, под которым — только белье. Эти двое, которых жизнь поставила в слабую позицию проигравших, поочередно играют во власть и подчинение. Зубной кабинет в ретро антураже — белый кафель на полу и стенах, дерматиновые кушетки, железные кровати (художник Александра Новоселова) и столы ассоциируются с пыточными кабинетами. Аппарат с большим круглым отверстием напоминает современный МРТ, но также и иллюминатор космического корабля — дань мечтаниям Фарятьева. Это место для трансформации — превращение земных, наполненных страданиями людей в существ, наполненных любовью. Через этот иллюминатор выпорхнет Саша в новую жизнь с Бедхудовым.

В пьесе Аллы Соколовой разлита кружевная нежность, но она прячется за бытовыми подробностями, чтобы не стать чистой лирикой. Кружева эти на сцене воплощены буквально — в прозрачных шторах, лирическом флере этого наполненного диссонансами спектакля. Место трех сестер у Соколовой занимают мать и две сестры. Их отец — капитан дальнего плавания, и они почти всегда одни. Они мечтают уехать в другой город (мать), у Саши несчастная любовь, школьница Люба чувствует себя лишней, маленькой, от которой скрывают все самое главное. По пьесе получается, что спустя сто лет люди стали еще несчастней, чем во времена Чехова, но теперь невозможно искать объяснения их страданий в несправедливости социального устройства, необходимости труда. Хотя в образах главных героев, Саши и

Фарятьева, подчеркнуто, что они много работают и в этом смысле наследуют дяде Ване и Соне. И, как и в той давней пьесе, любовь опять достается кому-то другому, более вальяжному и самолюбивому. Фарятьев обращается к инопланетянам — это вариация “неба в алмазах” из последнего монолога Сони, ее неистовой веры в справедливость, в жажду подлинной справедливости.

Режиссер тончайше разбирает “чеховский” лирический пласт. Его Саша так проносит свой монолог о любви к Бедухову и безнадежно разбитой жизни в финале первого акта, что испытываешь острое сострадание к героине — в лучших традициях психологического театра. Ее рассказу о своей несчастной любви, разбитой жизни зал отвечает полнейшей сосредоточенной тишиной, и никакой странноватый, устрашающий и одновременно стильный пыточно-сексуальный антураж не мешает этому. Напротив, своеобразные сцены жесткого секса, рокового соблазнения и эротики кажутся еще одним способом человека защититься от жестокости мира. Мир, страдаю-

щий без любви, таким способом выражает свое глубокое несчастье.

К “чеховским” образам принадлежит и мамаша — великолепная роль Натальи Павленковой. Вся она, конечно, вырастает из странной, лишенной родины и семьи комичной Шарлотты Ивановны. Здесь же получилась еврейская мамаша, нелепая, преданная детям домохозяйка с огненно-рыжими волосами.

Парадоксально, но видимо, из-за точности разбора спектакль похож, при всей неожиданности своего внешнего антуража, на одноименный фильм И. Авербаха с А. Мироновым, М. Нееловой и З. Шарко в главных ролях. Даже музыка, написанная специально для спектакля (дует *Anneya&Inversia*) и использующая как прообраз “Зимний путь” Шуберта — цикл о страданиях одинокой души, напоминает о музыке А. Шнитке для старого фильма. Те же мотивы отстраненности, неземного, странного.

“Фантазии...” получились спектаклем, полным диссонансов, резкости, но и нежности и красоты.

Татьяна Купченко

## Чистота наблюдения и эксперименты с восприятием

**“Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой” Х. Гёббельса**

*“Если бы птица знала определенно, что она поет, почему она это поет и что в ней поет, она бы не пела”. Если бы Хайнер Гёббельс хотел сообщить зрителю свою точку зрения или передать какой-либо смысл происходящего на сцене, он бы не ставил спектакли.*

Творчество этого немецкого композитора, режиссера и педагога знакомо московской публике по таким спектаклям, как “Черное на белом”, “Эраритжаритжака”, “Хаширигаки”, а также по знаменитой работе “Вещь Штифтера”, показанной в рамках программы “Легендарные спектакли и имена” на “Золотой маске-2013”. Х. Гёббельс всемирно признан одним из значимых представителей современной музыки и театральной сцены, однако его постановки сложно отнести к какому-либо одному направлению искусства. Скорей, как художник, он всегда существует “на стыке”, исследуя именно законы соотношения всех

составных частей сценического произведения. Полноправными участниками действия у него становятся, в том числе, тексты сами по себе, звуки, предметы и само пространство, и время между ними. Рецензируемый спектакль впервые был показан в Швейцарии на сцене театра “Vidy-Lausanne” в 1998 году.

Разговор в чистых, буквально математических категориях и формулах он провоцирует самой своей формой. А если точнее, то этот спектакль, по сути, и есть чистая форма. Всякое содержание, по Гёббельсу, заведомо отвергается как условие, диктующее запрограммированные реакции и трактов-



ки, то есть ограничивающее зрительское восприятие общепринятыми значениями. Создавая модели и формы, не встраивающиеся в подобные привычные схемы, Гёббельс бросает зрителю вызов. Он требует предельной концентрации и свободы от предрассудков и наслоений сознания. Только так можно воспринять объект во всей его полноте.

Объективность в смысле чистоты восприятия предмета, вещи или чего бы то ни было находящегося и действующего на сцене, возможно, и есть та цель, которую преследуют сценические эксперименты Гёббельса. Объекты, которые режиссер размещает на сцене в спектакле “Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой”, с одной стороны, как будто бы не образуют какой-либо жестко определенной структуры с заданными значениями. Каждый предмет как бы существует сам по себе и не связан с другими ни причинно-следственными отношениями, ни по принципу смежности значений, ни все они вместе не создают общего смысла посредством сложения между собой.

Несколько столов с колбами, бутылочками с химическими веществами и всевозможными приборами для исследования объектов. С одной стороны, это обычный интерьер лаборатории ученого-экспериментатора, коим и является главный герой спектакля, собственно Макс Блэк (Александр Пантелеев). С другой стороны, каждый стол, а также и другие объекты, вокруг которых в тот или иной момент спектакля сосредотачивается действие, представляет собой совершенно изолированную, отдельную зону. Не связанные между собой предметы, эти изолированные зоны, фрагментарность и видимая бесвязность временных отрезков сценического действия, нелогичность смены этих фрагментов образуют структуру пространства-времени-действия спектакля. Это пространство чистого наблюдения, в котором каждый элемент может быть проанализирован только вне связи с соседними. Поскольку любая попытка связать их в какую бы то ни было логическую фразу тем самым ограничивает восприятие каждого из них в отдельности. Любое навязанное значение, принятое как единственно верное истолкование, лишает объект всех прочих заключенных в нем значений.

Здесь Гёббельс, в противовес пресловуто-

му и претендующему на всеохватность логическому анализу как способу познания, предлагает метод простого сложения мгновений чистого наблюдения. Объектом же наблюдения и эксперимента для Макса Блэка в данном случае становится абсолютно все: всякий предмет, всякое действие и даже собственная мысль. Фиксацией самого процесса восприятия и мышления, то есть не только наблюдением, но и самонаблюдением в процессе исследования, но опять-таки без включения функции анализа в этот процесс, постоянно занят герой спектакля: “Я работаю углубленно, не спеша, в бесконечном ожидании (самых) драгоценных моментов; с помощью неоконченных решений, с помощью моего слуха, с помощью моего зрения, с помощью моей памяти, с помощью моей страсти, с помощью моей вялости...”

Эксперимент в данном случае превращается для героя в абсолютную форму, воплощающую непрерывность всех жизненных форм. Поскольку жизнь непрерывна и постоянно подвергается изменениям, анализ и достижение конечного результата в рамках всякого исследования оказывается недостижимой иллюзией. И тогда смысл приобретает эксперимент сам по себе. Эксперимент самоценен, если в его рамках процесс исследования сливается с самим процессом жизни. То есть становится столь же непрерывным и нескончаемым.

Этот бесконечный процесс сложения, точно так же неспособный привести к полноте и всеохватности восприятия, как и попытка придать смысл исследуемому объекту, герой Гёббельса демонстрирует в самом начале спектакля. “Число различных вариантов, как рассадить “эн” человек на “эн” стульях. Число различных вариантов, если нужно рассадить двух человек на двух стульях, равно “пэ” от двух, то есть два-факториал равно двум. Число различных вариантов, если нужно рассадить трех человек на трех стульях, равно “пэ” от трех, то есть три-факториал равно два умножить на три равно “6”... — и так далее, и так далее до бесконечности бесконечных возможностей.

Герой спектакля ученый Макс Блэк — экспериментатор в высшем смысле. Экс-

перимент для него становится источником бесконечного числа возможных вариантов видения мира. Поскольку исследованию подвергается не только любое явление или объект, включая движения собственной мысли в процессе исследования этих объектов. В расширении бесконечного поля возможностей он идет еще дальше. Всякое доказательство для него мгновенно превращается в обусловленность и предрассудок, не соответствующий текущей действительности, поскольку больше не связан с моментом исследования. Есть только момент “здесь и сейчас”, и в каждое следующее мгновение объект должен быть исследован заново в обновившихся условиях. Всякая выведенная формула или теорема требует немедленного опровержения, нового исследования и доказательства. Потому что не может быть окончательного определения: “Как только фигура определена, система замкнулась”.

Ценность же исследования — в постоянной открытости системы. “Мое упорство состоит из тысячи осколков” — это о чистоте восприятия объекта в каждый момент времени, которое возможно только в результате полного освобождения от обусловленности реакций и предвзятости суждений. Тем самым Гёббельс опровергает эффективность анализа как такового и полностью отбрасывает его как способ познания. Вместо этого он предлагает разделить восприятие на тысячи осколков, первоэлементов, образующих явления и объекты. Именно это отделение от объекта происходит в момент, скажем, записи и последующего воспроизведения профессором собственной речи. Таким образом, зрителю дается возможность как бы на собственном опыте пронаблюдать и сравнить восприятие звучащей речи, соединенной с объектом, воспроизводящим ее, и речи, отделенной от него посредством воспроизведения в записи.

Тогда объект воспринимается сам по себе, а звуки речи сами по себе. Точно так же, как и прочие звуки, в ходе спектакля также воспроизводимые то вживую, то в записи. Таким образом, требование чистоты наблюдения идет еще дальше. То есть действия или функции объектов точно так же воспринимаются как вероятные формы проявления запрограммированных значений. А значит и они тоже должны быть отброшены, чтобы стало возможно воспри-

нимать объект как он есть. То есть в чистоте его единственного значения, задаваемого самой формой.

В противоречии же с этой необходимой для подлинного исследования чистотой наблюдения, по Гёббельсу, постоянно находится человек, одержимый потребностью анализировать и повсюду извлекать смыслы:

“Про стул не говорят ни “сейчас он думает”, ни “сейчас он не думает”, ни “он никогда не думает”; также не говорят этого про растение или про рыбу, разве что про собаку; но про людей говорят. И то не про всех людей.

Высказывание “стул не думает” несравнимо с высказыванием “стул не растет”. (Я понятия не имею, как бы это выглядело, если бы стул думал.)

И в этом случае имеется, очевидно, постепенный переход к человеку”.

Однако именно с этой одержимостью анализа и вечного поиска смыслов в окружающих объектах Гёббельс, кажется, осознанно сталкивает зрителя лицом к лицу, провоцируя наделять вещи избыточными значениями. Режиссер, кажется, намеренно использует объекты, в культурной памяти человека наделенные множественностью обусловленных значений. Например, сетка-рабица, подвешенная позади центрального стола профессора, напоминающая рыболовную сеть, или перевернутый кверху колесами велосипед. Не стоит вдаваться в перечисления всех значений, чтобы понять очевидность такой провокации. На самом деле ни один из возможных смыслов, давших бы право трактовать любой из объектов как символ, в спектакле не получает подтверждения. Велосипед, в данном случае, изобретает не режиссер, а зритель.

Сценическая же реальность, создаваемая Хайнером Гёббельсом в спектакле “Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой”, подобна молниям, которыми так восхищается главный герой: “Я обожаю молнии — они всеобъемлющи — мгновенны — абсолютно достаточны. Необъятность — за один миг. Все — и быстро. Все это забвение, необходимое для того, чтобы пережить то, что уже было пережито тысячу раз, удивляет меня и вызывает скуку”.

Мгновенные вспышки, уже через секун-

ду не существующие и не оставляющие ни малейших следов, становятся для героя воплощением свободы и динамики явлений. Свободы от причинно-следственных отношений и каких-либо логических связей. И абсолютности проявления в каждое мгнове-

ние. Как и все 62 способа подпереть голову рукой, где каждый единствен в своем роде и не связан с остальными. И где в каждое мгновение все нужно отбрасывать и переживать заново: “Извлечен из огня снова отправлен в огонь...”

Виктория Канафеева

## В “Театре.doc”

### “Близко” и “красиво”

*“Война близко” по текстам Д. Бела, М. Равенхилла и Е. Греминой*

*Этот трехчастный спектакль основан на луганском дневнике Дмитрия Бела, пьесе Марка Равенхилла “Ваши голоса” и материалах судебного дела Олега Сенцова, Александра Кольченко, Геннадия Афанасьева и Алексея Чирния.*

Мы отравлены войной — названная “гибридной”, она медленным ядом втекла в наше сознание, стала обязательным, но ненавязчивым повседневным фоном. Превратилась в информационный шум, прорваться сквозь который, чтобы встряхнуть, заставить посмотреть на происходящее вокруг широко раскрытыми глазами, способны лишь экстраординарные события.

Но война близко — напоминает “Театр.doc” своим новым спектаклем. Ближе, чем мы можем себе представить.

Подробностей происходящего в Донбассе, Крыму или Сирии сегодня в избытке, а вот рефлексии случившегося по-прежнему недостает: современный театр, как один из инструментов критического осмысления реальности, только подступает к разговору об этом. В столичном Центре им. Вс. Мейерхольда идет спектакль Виктора Рыжакова “Саша, вынеси мусор!” по пьесе украинского драматурга Натальи Ворожбит, а в Петербурге режиссер Анатолий Праудин совместно с театром “ЦЕХЪ” и экспериментальной сценой театра-фестиваля “Балтийский дом” поставил документальный “Донецк. 2-я площадка”. И это взгляды на конфликт из тыла и непосредственно изнутри “горячей точки”. Драматург и директор “Театра.doc”, а в данном случае и режиссер Елена Гремина предлагает посмотреть на ситуацию глазами обывателей, незаинтересованных и непосредственно не вовлеченных до поры до времени в эти события.

На сцене Белого зала “Дока” — в два ряда

и шахматном порядке расставлены одиннадцать стульев, на них пара белых футболок и три мужских пиджака. Экспозиция предполагает, что спектакль пройдет в жанре читки. И актеры Константин Кожевников и Николай Мулаков начинают то по очереди, то наперебой пересказывать (и проигрывать) или цитировать с листа записки 41-летнего предпринимателя из Луганска. Далекое от политики человека, не доверяющего государству, не поддерживающего оппозицию и не выносящего своего мнения за рамки кухонного разговора (“Родители жены за соединение с Россией, я за демократический выбор”) и до последнего уверенного, что война — это ненадолго, что это компетенция властей и военных. Такой прием подачи материала быстро создает ощущение раздвоенной личности — представление о сознании мирного, даже не мобилизованного человека, оказавшегося в зоне боевых действий. Чье дело, раз его коснулось — соблюдать комендантский час, из-за чего, к примеру, школьный выпускной дочери пришлось превратить в домашний вечер. И в этой пусть фрагментарно, но точно переданной обстановке у не причастного обывателя постепенно зреет понимание того, что и в родном городе “есть опасность погибнуть”. Причем, возможно, и от руки вчерашних одноклассника или сослуживца, вступивших в ряды ополченцев и не гнушающихся попросить “оказать добровольную помощь”, наведя автомат



на предполагаемого помощника. Хотя при этом сам бизнесмен, не задумываясь, рискует жизнью ради брошенной хозяевами собаки: когда рушится мирная жизнь, одни “выключают” излишне обременительные человеческие качества, другие, напротив, проявляют их в лучшем, как говорится, свете.

А то, что идет слом привычного уклада, демонстрирует Григорий Перель — все это время актер, сгоняя коллег “с насиженных мест”, громоздит из стульев этакий офисный вариант верещагинского “Апофеоза войны” (художник Евгения Кауфман). “И только службы ЖКХ продолжают свою деятельность — работы им прибавилось” — строки из дневника звучат здесь как иронический комментарий. Хотя самих комментаторов, Кожевникова и Мулакова, постоянная возня и нарочитый грохот за спиной якобы раздражают. “Вот вам не нравится, когда красиво!” — парирует Перель, заклеивая скотчем крест-накрест, как для защиты от взрывной волны, зеркала. К слову, про “красиво” и “близко” — такой фронтовой быт уже запросто вписывается и в современное искусство: на V молодежной биеннале, проходившей минувшим летом в Москве, одна из работ украинской художницы Дарьи Кольцовой “Теория защиты” как раз и представляла собой подобную оклейку окон, но — черной изолентой.

А лентой предупреждающей, бело-красной, неугомонный Перель уже отделяет игровое пространство “Дока” от зрительного зала и рассказывает об опасностях укрытия при обстреле или газовой атаке. По рублено-убедительным фразам легко угадать автора текста — драматург Марк Равенхилл, чьи пьесы в 90-х перевернули британский театр, подарил свой новый опус “Театру.doc”, и в этом спектакле он впервые звучит на русском языке. Это короткий монолог из смонтированных встык высказываний на одну тему, но совершенно противоположных по смыслу, собранных в “средствах массовой пропаганды”: “В

Сирии не используется химическое оружие против мирного населения — в Сирии используется только разрешенное оружие, когда это необходимо”. Эти нехитрые, в общем-то, манипуляции дают представление о том, как идет промывка мозгов и какая каша при этом остается в головах.

О том, какими марионетками в чужой игре становятся обычные люди, рассказывает “Помолвка” — документальная пьеса Елены Греминой, созданная на основе дела крымского режиссера Олега Сенцова. Но ключевая здесь — история Геннадия Афанасьева и Алексея Чирния, давших показания против обвиняемого. Оба, судя по представленным материалам, попали в этот переплет по глупости и недомыслию: Мулаков играет робкого и безотказного, где-то даже безвольного парня, а Константин Кожевников изображает воинственного качка, возомнившего себя “белым рыцарем”. “У вас есть яйца?” — в начале эпизода обращается он к зрителям, имея в виду их мужественность, и самоуверенно первым поднимает руку. После же наглядного рассказа о побоях и пытках вновь повторяет вопрос, но так ответить сам уже не вправе — его герой пошел на сделку со следствием, а с поднятой рукой остается сидеть Николай Мулаков, чей персонаж, несмотря ни на что, на суде признался в лжесвидетельстве. И сцена, в которой он медленно стягивает с себя одетую операми во время допросов футболку “Крым наш”, мучительно медленно, с явным усилием перекручивает ее в руках и так же трудно выдавливает из себя слова отказа от признаний, становится точкой сборки всего спектакля — спектакля о трудности выбора, когда на кону и своя жизнь, и судьба чужого человека. Но создатели спектакля не настаивают на верности той или иной позиции — запросто сломать любого, а перешагнуть через себя не каждому дано. Очевидно лишь то, что каждый может оказаться в подобной ситуации — война сегодня ближе, чем кажется.

## Генератор случайных смыслов

*“Неявные воздействия”, проект Вс. Лисовского*

*Пока на станции “Фили”, где довелось мне подключиться к этому проекту, все ожидают опоздавших и согреваются кофе из пристанционного киоска, прохожие при виде странного флага замедляют ход: “Это несанкционированный пикет? Вы про-*

*тив чего собрались выступать?” Желают они того или нет, а таким образом формируют третью группу, предусмотренную концепцией “Неявных воздействий” — участников, которые ничего не понимают. Те, кто все еще считает себя зрителем, относятся ко второй — тем, кто знает, что присутствует на спектакле.*

Все, что известно о любом спектакле из серии “Неявные воздействия” до его начала: участвуют пятеро актеров, один комиссар с парой-тройкой помощников и ожидается еще человек тридцать пять полноправных участников, которые до прибытия на место по традиции считают себя просто зрителями. О том, что придется непросто, многие начинают подозревать, лишь получив на руки значок и жетон определенного, синего или фиолетового, цвета и “Правила пользования спектаклем-обезьяновождением”, где в частности рекомендуется “оперативно и безотказно” отдавать жетон тому, кто пристально на вас посмотрит (“А то еще психанет, оно вам надо?”). А тут еще комиссар, как предпочитает называть себя режиссер Всеволод Лисовский, предупреждает: “Если на вас наставят оружие, огнестрельное или холодное, немедленно подчиняйтесь — возможно, это не шутка”. Все это вызывает еще больше вопросов: кто посмотрит, как подчиняться и какую, скажите, обезьяну собираются водить, когда вот на значке — трубказуб? Да и на знамени в руках комиссара — он же.

Актеры используют некоторое количество текстов, специально написанных современными драматургами Еленой Греминой, Михаилом Дурненковым, Мариной Крапивиной, Александром Молчановым и другими, а также надерганных цитат из Канта и Гегеля, Платона и Платонова, Спинозы и Сорокина, Аполлинера и даже Асадова. Но вот какой из них предстоит произнести или проиграть, зависит уже от жетона, полученного у “зрителя” — все они пронумерованы, а о степени их приемлемости для читки в общественных местах сигнализирует цвет: спектакль все-таки специально маркирован категорией 18+. И это, пожалуй, единственное, что здесь поддается определенному контролю — в целом же элемент случайности присутствует на всех уровнях, и ни актеры, ни режиссер никогда не знают, что произойдет в следующий момент, и уж тем более — где и когда закончится этот променад.

И это главное отличие “Неявных воздействий” от всех ныне популярных променад-спектаклей, или, точнее, site-specific

theatre. Он вполне воплощает его внешние признаки: группа участников, возглавляемая комиссаром-знаменосцем, путешествует по определенному микрорайону столицы, и по ходу ее движения профессиональные актеры разыгрывают небольшие этюды в самых непредсказуемых локациях. Последовательность их, вспомним, зависит от жетона — собственно, “Неявные воздействия” и родились из идеи постановки со спонтанным монтажом текстов и этюдов, что, как выяснилось в ходе эксперимента, делать в “стационаре” довольно скучно. А в открытом пространстве отрывок из “Диалогов” Платона может, например, прозвучать из мусорного бака, цитата из Спинозы сопровождается “стриптизом” вокруг железнодорожного семафора, заменяющего актрисе пилон. Личные откровения (значит, выпал жетон-фри, предусматривающий импровизацию на свободную тему) звучат в переполненном торговом центре — актер Василий Березин на рекламном образце “напольного унитаза” (название сантехники — дополнительный повод для острот окружающих), а пьеса Греминой — в косметическом салоне: пока Марина Карлышева читает текст, бесстрастная, словно специально обученная маникюрша успевает дважды покрыть ей ногти темно-синим лаком и пройтись еще поверх защитным бесцветным.

Но если, например, проводить параллель с наиболее близким аналогом “Неявных...” и уже популярным спектаклем Remote группы Rimini Protokoll — три сезона в Петербурге и два в Москве, — где группу ведет аудиогид по жестко выверенному маршруту, то у Лисовского сотоварищи нет не только четкого сценария, нет даже определенной цели: “Кто угодно может воздействовать на что угодно, находясь где угодно” — вот принцип, положенный в основу этого действия. Иными словами, “вождение обезьяны” оно и есть. Мало того, в отличие от того же Remote, где у каждого — огромные наушники, отгораживаю-

шие его от внешнего мира, участники “Воздействий” ничем не защищены от окружающей действительности и оказываются меж двух огней сразу — порой чересчур эпатажными выходками актеров, с одной стороны, и не менее непредсказуемой реакцией горожан — с другой. И то и другое, признаться, весьма увлекательно. Хотя, конечно, дело в дистанции — можно держаться эпицентра событий, а можно наблюдать за всем как бы со стороны на правах случайного зеваки. Но уже примерно через час оптика даже самых робких участников, как правило, начинает меняться — поведение актеров кажется естественным, а вот попытки прохожих внести свои поправки в эту игру — уже не очень. “Прыгай! Давай, прыгай же!” — орут и женщины, и мужчины Анастасии Слониной, читающей с пожарной лестницы монолог брошенной девушки. А затем, и это самое интересное, вообще наступает момент, когда все группы начинают дополнять друг друга: бабушка-аккордеонистка у метро подыгрывает скачущему по мостовой Никите Щетинину, а прохожий с батоном и пакетом майонеза вдруг завершает интимные откровения Марины Карлышевой фразой: “Правильно! Как человек женатый, говорю, все так и есть, все так и получается!” “Миша, трус, выходи!” — орет Алина Пономарева в колодце многоэтажек, и ее дружно поддерживают “зрители”. Появляется и особая категория — люди, примыкающие к шествию: так ничего не понимая и даже не пытаясь вникнуть, они горячо комментируют происходящее, снимают это на мобильник или планшет, а потом так же внезапно, как появились, исчезают. Кто это был, что он для себя из этого вынес — никому не известно. А ведь такие неявные персонажи — ключевые для подобного променада. Тот самый ходячий “генератор случайных чисел” в чистом виде, который придает определенный смысл каждому отдельному спектаклю и делает его непохожим на каждый последующий. В этом, собственно, уникальность проекта.

Но важно то, как такой театр остраивает и даже эстетизирует обыденность. Откры-

вается своя красота в повседневности, логика в хаосе, смысл — в случайной фразе. Меняется в целом представление о городской среде. Впрочем, и сюжет, и меседж каждый формирует по-своему: при всей своей привязке к конкретной местности (а маршрут каждый раз меняется, дабы жители окрестностей и работники торговых центров не привыкали), site-specific — это спектакль, который окончательно складывается лишь в голове участника. И у каждого свой. Хотя многие так и уходят недоуменные: это ли театр? Или: “Спектакли должны идти в театре!” — как убеждал один прохожий.

Давно уже не идут, и site-specific появился не вчера — в мировой практике жанр известен с 1980-х, в России обороты набирает только сейчас. В Санкт-Петербурге, к примеру, уже второй год подряд проходит фестиваль спектаклей-“сайтспецифик” “Точка доступа”. И, к слову, в этом жанре здесь дебютировал Всеволод Лисовский, но как драматург: собрал и переработал в сложную, с аллюзиями на тексты мировой культуры, мифологию историю спального микрорайона Удельная, о чем свидетельствует уже одно только прустовское название спектакля — “В сторону белого КамАЗа”. А в “Театре.doc” он давно работает над расширением театрального и пространства, и восприятия. Так, опыт придуманного им спектакля “Молчание на заданную тему” — актер на протяжении часа сидит и безмолвствует на тему, скажем, “Гамлета” — уже перенимается другими режиссерами: в театре POST Дмитрия Волкострелова уже появился аналогичный проект. И это еще один способ переложить создание “меседжа” с актера на самого зрителя — даже более радикальный, чем тот, что предложен в “Неявных воздействиях”, которые на этом фоне выглядят уже таким громоздким созданием, как и его символ — животное трубказуб. Почему, кстати, он? “Да просто нравится мне эта химера”, — ответил комиссар. И рассмотреть прекрасное в химере, которой выглядит весь этот променад со стороны, — тоже результат неявных воздействий.

**Автор рецензий — Сергей Лебедев**



## На Урале и в Крыму

### С ног на голову

*“Лейтенант с Инишмора” и “Палачи”  
М. Мак-Донаха в театре “У моста”*

*Теперь в этом пермском театре поставлены все пьесы знаменитого на весь мир, хотя все еще молодого ирландца. Причем самая свежая, “Палачи”, всего год назад была впервые сыграна в Лондоне, а вторая по счету постановка состоялась в России.*

Все действие “Палачей” происходит в захолустном английском городке, в пивном пабе Элис и ее мужа Гарри — отставного королевского палача. Смертная казнь отменена, и палачи больше не нужны. В этом же городке держит свой паб другой отставной палач — Пьерпоинт, когда-то считавшийся более крупным специалистом, чем Гарри. Да и сейчас его пиво знатоки ценят выше, чем то, каким торгуют Элис и Гарри. Застарелые ревность и зависть не дают покоя Гарри. Но суть сюжета не в этом, хотя поступками Гарри движут амбиции и жажда “общественного признания”. Мак-Донах как всегда виртуозно строит сюжет, ловко и точно рисует характеры и отношения между ними, широкими мазками пишет колоритную атмосферу, задает издевательски-иронический тон повествованию.

Столь же виртуозно и точно следует за автором постановщик, создавая на сцене вполне реалистический натуральный паб с подробным бытом и достоверным образом общения персонажей — Элис и Гарри, их дочери, трех завсегдатаев-выпивохов, местного инспектора полиции, пришедшего журналиста, раскручивающего Гарри на скандальное интервью, и какого-то бродяги во всем кожаном, задирающего всех и вся и провоцирующего отвратное о себе впечатление... Обычно у Мак-Донаха, автора иронично-беспощадного, но по сути религиозно-мистического, из быта вырастает философско-поэтическое обобщение масштабной бытийной проблемы. И режиссер Сергей Федотов (он же сценограф постановки), отлично чувствующий природу этого драматурга, развивая предложенную им тему, успешно и эффектно следует в русле его образной системы. Вроде бы все так же и в этой постановке: из приземленного быта исподволь, неуклонно рождается “саспенс” — состояние тре-

возможного ожидания чего-то ужасного. Невозможно не реагировать на великолепно донесенную режиссером и актерами авторскую иронию; тем не менее, понимаешь — вот-вот что-то случится. Ход событий указывает на то, что “кожаный” чужак сотворит нечто мерзкое с дочкой Гарри, да может и убьет... И когда пятнадцатилетняя деваха исчезает после встречи с чужаком, Гарри начинает свое “дознание”, спровоцированное появившимся вдруг давним “коллегой” (в годы палаческой службы Гарри этот человек был его помощником). В ходе “дознания” чужак случайно (или почти намеренно) оказывается повешенным. И тут является дочка — да, потерявшая девственность, но живая и невредимая. А сюжет пьесы начинается, между прочим, с пролога: как Гарри с помощником в тюрьме приводит в исполнение смертный приговор тому, вина кого точно не установлена. Позже этот мотив все время всплывает в разговорах персонажей: за дело или нет был вынесен (и приведен в исполнение) смертный приговор? То есть смертная казнь, назначаемая обществом и государством, ничем не отличается от суда Линча — потому что никто не застрахован от судебной ошибки.

Но тут автор, что называется, ломится в открытую дверь. С этим никто уже и не спорит, даже противники отмены смертной казни. Как и с тем, что есть люди, асоциальные по природе своей психики, и своим поведением они провоцируют нелюбовь “приличных”. При всей виртуозности пьесы и постановки следишь за развитием событий и жизнью персонажей с интересом, но с “холодным носом”. Бесспорно и то, что амбиции и жажда славы желающего выслужиться палача Гарри превращают его из честного служаки в за-

носчивого, хотя уже и отставного чинушу, доводящего дело, которому служит, до катастрофического, убийственного абсурда (таким весьма точно и убедительно играет В. Ильин своего Гарри). Возникает ощущение какой-то холодной расчетливости грамотно сделанного коммерческого голливудского кино.

Совсем иначе воспринимаешь другую постановку Федотова — по более ранней пьесе Мак-Донаха “Лейтенант с Инишмора”<sup>1</sup>.

Здесь тоже есть пролог, даже два. Сперва в поселке на острове Инишмор велосипедист Дейви и старик Денни горюют над телом кота, раздавленного на дороге. Денни должен был холить и лелеять кота, оставленного на его попечение сыном Падрайком, активистом ИРА (Ирландской революционной армии), причем таким крутым, что его боятся прочие террористы: чуть что, он пытается, режет, взрывает и убивает без раздумий (“товарищи” выгнали его из рядов ИРА именно за эту безумную жестокость). Причем подозрение в гибели кота падает на Дейви, и теперь он вместе с Денни боится, что Падрайк их пристрелит. Выход один — найти замену коту... Второй пролог: Падрайк пытается наркоторговца, который, по мнению “лейтенанта”, губит бойцов ИРА и подрывает борьбу за независимость Ирландии. Тут бы и конец пришел несчастному, но вдруг Падрайку по мобильному звонит отец, Денни, и сообщает, что кот, безумно любимый сыном, приболел. Пытаемый сочувствует и дает советы (он тоже любитель кошек). Падрайк его отпускает и отправляется на родной остров спасать единственное существо на свете, которое он по-настоящему любит...

Тем временем по следу Падрайка идут три террориста: в ИРА решено убить “лейтенанта” — чтобы не опорочивал идею. Эта троица и убила кота, чтобы заманить Падрайка на остров и там прихлопнуть, а виновным сумели выставить велосипедиста Дейви. В дело замешивается и юная соседка Мейрид, сестра Дейви, метко стреляющая, влюбленная в славу Падрайка и мечтающая поступить в ИРА. У нее тоже есть кот и она тоже души в нем не чает.

Все это пыточно-убойное террористическое безумие разворачивается как фарсовая

игра: гиньоль, гротеск — все в одном флаконе. По ходу событий стреляют, бьют, убивают, расчленивают трупы. И при этом ведут возвышенные дискуссии о чести, братстве, верности идеям, справедливости, возмездии угнетателям... и про все такое прочее. Все это уморительно смешно написано драматургом и так же уморительно поставлено Федотовым и разыграно артистами театра. Грубость гиньоля, масочность фарса развиты и обогащены психологически точными нюансами актерского существования. Чудовищно приземленные натуралистические подробности вырастают до масштабов вселенского обобщения. Тот же автор, та же манера письма... и совсем иные ощущения, чем от предыдущего спектакля. Смех тут неудержим, потому что быт каким-то невероятно естественным образом перерождается в фантазмагорию. Как во всем своем “ирландском цикле”, Федотов виртуозно сочиняет сценическое пространство игры: какая-то подпорная стенка из камней, поверху чахлые кустики, с одной стороны ворота во двор, с другой — сарай или пристройка-мастерская и окно дома. Мирное обиталище старика Денни. Простым перемещением занавеса и сменой света это пространство вдруг становится местом, где пытаются наркомана, обочиной дороги, по которой идут трое убийц, или краем пристани...

В итоге Падрайк убивает всех, кто шел его казнить. Собирается убить отца и Дейви — за кота. Но снайперша Мейрид, только что обожавшая Падрайка, убивает его — в отместку за убийство ее обожаемого рыжего кота, которого старик Денни и Дейви пытались, покрасив гуталином, выдать за падрайковского любимца. Но тот внезапно возвращается: оказывается, просто где-то шлялся все это время, а в завязке этой истории убили вовсе не его. И тогда Денни и Дейви приговаривают его к смерти — за четыре человеческих и два кошачьих трупа, за крушение идеалов, за то, что Мейрид овдовела, не успев побыть женой... Но вот что неожиданно: эти два “палача” не в состоянии убить невинное животное. Разве кот виновен во вселенской дури людей, способных доводить любую идею, самую возвышенную и справедливую, до сокрушительного абсурда?!

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 2, 2007 г.

Казалось бы, тоже не бог весть какое откровение... Но этот спектакль воспринимаешь иначе, нежели “Палачей”. Более сочувственно, что ли. В “Лейтенанте...” основные роли исполняют те же актеры, что в “Палачах”. Там Ильин — Гарри, здесь — Денни. Лев Орешкин там — “кожаный” чужак-невестник, а тут малахольный велосипедист Дейви. Анатолий Жуков в “Палачах” — ничтожество-провокаатор, помощник Гарри; а в “Лейтенанте...” — Падрайк, уверенный, мускулистый, с жестами и интонациями рим-

ского полководца из античных трагедий. И там и здесь актеры играют точно, убедительно. Однако в “Лейтенанте...” меньше всего следишь за “темой”, но как-то весьма проникновенно сосуществуешь со страшными и комично-гротескными персонажами.

Вот такие очень интересные, но разные по восприятию постановки сложились в афише театра “У моста” в дилогию о губительности идей, вывороченных наизнанку и превратившихся в свою противоположность.

Валерий Бегунов

## Гоголевские гротески

### *“Женитьба” Н.В. Гоголя в севастьяпольском Театре им. А.В. Луначарского и симферопольском Крымскотатарском театре*

*Севастьяпольский режиссер Владимир Магар всегда тяготел к мировой классической драматургии. Гоголевская “Женитьба” давно привлекает его. Эту пьесу он ставил на сцене Театра имени Луначарского еще в 2009 году, а недавно состоялась ее премьера в Симферополе, в единственном в мире Крымскотатарском академическом музыкально-драматическом театре.*

Как и севастьяпольский, новый спектакль создан совместно с народным художником РФ Борисом Бланком. Но из узнаваемого стиля Б.Л. Бланка здесь только гоголевский профиль слева, список действующих лиц справа да звездное небо, освещающее сцену гадания. Сценическое оформление, как и в Севастополе, позволило постановщику почти в прямом смысле “ошинелить” пьесу, как в свое время говорили о знаменитой постановке А.В. Эфроса: суперзанавес, закрывающий планшет сцены, выполнен в виде едва ли не шинели — огромного темного фрака. В севастьяпольской постановке дымчато-синий фрак словно служил воплощением мечты Подколесина о синем фраке. Эта мечта начинала спектакль, материализуясь в первом же монологе Подколесина, и проходила лейтмотивом через все действие. Основными мотивами сценографии, наряду с эпизодным построением и еще несколькими ведущими темами музыкального оформления, и ограничивается все сходство спектаклей.

“Женитьба” в двух крымских театрах различна настолько, насколько отличаются друг от друга сами театры. Крымскотатарский театр, часто и успешно гастролирующий, регу-

лярно завоевывающий награды на международных фестивалях тюркоязычных театров, особенно интересен своей высокой актерской культурой, особым мироощущением и воплощением национального духа. Именно они позволяют труппе свободно существовать в любой талантливой режиссерской манере, делать своим личным мировосприятием содержание драматургии разных стран, тонко передавая ее стиль.

В сценический текст новой постановки помимо самой пьесы Гоголя включены отрывки из его писем и ранней редакции пьесы, известной под названием “Женихи” (1833). В этой пьесе, прообразе дальнейшей “Женитьбы”, где еще не было ни Подколесина, ни Кочкарева, Яичница оскорблял Жевакина нападками на морских офицеров, за что тот вызывал его на дуэль. Постановщик спектакля вложил сохранившийся в черновиках текст в уста Кочкарева. Восхитительная фарсовая перебранка Кочкарева и Жевакина работает на общий замысел постановки: “совершенно невероятное событие” здесь усилено комическими и фантастическими, вполне в



гоголевском духе, элементами. Захватывающим приключением становится для Подколесина попытка его энергичного друга Кочкарева женить его на Агафье Тихоновне, добившись преимущества над соперниками.

Кочкарев и Фекла Ивановна сразу знают, чем привлечь флегматичного жениха, соблазняя его приданым и красотой невесты. “Жениться! Морковка! Я морковку люблю... А ты, Степан, любишь морковку?” — на все лады зачарованно повторяет Подколесин. В его сочном, выразительном голосе — предвкушение будущей жизни в счастье и довольстве. Основательным, медлительным и самодостаточным, несмотря на молодость, рисует своего героя Нариман Аметов. Напротив, Кочкарев (Эльдар Желилов) подвижен, стремителен и неутомим. Его актерская фактура позволяет воплотить присутствующую в произведениях Гоголя “чертовщину”: изящный, смуглый, немного похожий на Э.П. Гарина, он словно олицетворяет собою ту легкость и ловкость, о которой писал Д.С. Мережковский в своем исследовании “Гоголь и черт”. Выразительность его облика подчеркивается тоненькими усиками и превосходно сидящим жемчужно-серым костюмом. Внешний образ Кочкарева помогает постановщику иллюстрировать главную мечту всей жизни и творчества Гоголя, упомянутую Мережковским: “Как черта выставить дураком”. А в массовых сценах, которыми, по режиссерскому обыкновению Магара, насыщенный спектакль, появляется и сам черт, воплощенный одним из артистов балета. Блестяще-черный, высокий и гибкий, с маленькими рожками, он участвует в сцене гадания с наперсницами и родственницами невесты, оказывается в ее сне, дымя сигарой. Он надтреснуто поет: “Хочу с тобой потанцевать”, заставляя Агафью Тихоновну танцевать с женихами, а потом пляшет с гостями на приснившейся ей свадьбе.

Постановка, созданная монтажным способом, состоит из ряда увлекательных сцен, в которых последовательно излагается сюжет, обрастающий множеством подробностей. Как настоящий черт, Кочкарев пытается подчинить своей воле все происходящее. С помощью дьявольского рубильника в стене он включает и гасит свет, вызывает музыку, заставляет двигаться в танце вер-

ницу женихов и приживалок Агафьи Тихоновны, управляет дождем и пением птиц в сцене свидания Подколесина с невестой.

Кочкарев же насыляет на Агафью Тихоновну и мистический сон. Пугающе серьезно, на разные голоса он читает гоголевский текст на погруженной во тьму авансцене при свете свечи. Его слова будто рождают упоминающуюся в статье Мережковского “ошеломляющую сонную мглу, фантастическое марево черта”. В этом прозрачно-синем мареве, созданном с помощью света (художник по свету — приглашенный из Театра имени Луначарского Дмитрий Жарков), перед спящей Агафьей Тихоновной предстают призрачные белые силуэты женихов, окружающие ее постель. Танцующая нечисть словно справляет какую-то бесовскую свадьбу, на стол взбирается фантомная невеста, которую собираются принести в жертву, и в дьявольской пляске соединяются фантастические персонажи, и среди них всех заметнее — черт (хореография Ирины Пантелеевой).

В севастопольской “Женитьбе” сцена “Сон” тоже была очень заметной, как и “Баня”, начинающая второе действие. Рассказ Арины Пантелеймоновны о сне, в котором Агафье Тихоновне предстоит увидеть суженого, а потом снять воздействие сна с помощью целебной бани, пришел из ранних редакций пьесы. Сон Агафьи Тихоновны — логическое продолжение первой “народной” сцены в ее доме, когда происходит гадание явно языческого толка. Во тьме, как светлячки, зажигаются свечи наперсниц невесты, и освещение вкупе с народной музыкой вызывает ассоциации с поднимающимся с болот туманом. На сцене во время гадания — мистическая полночь, созданная Дмитрием Жарковым с помощью рассеянного синего света, и его лучи, проходящие через висящие на веревках белые покрывала и рубашки, делают их похожими на ночные облака. Еще более густой становится тьма, сквозь которую невеста видит приснившихся женихов. Медленно, как и полагается во сне, в белой одежде они проходят через всю сцену, почти не двигая руками и ногами, и, поднявшись на второй ярус, окружают ее кровать. Снятое ими одеяло улетает, как до того уплыла вверх веревка с бельем. Появляется Подколесин, тоже в белом, прыгает со стола и зажмури-

вается, притворяясь невидимым, — так он впервые реализует свою мечту о прыжке. Сцена бани повторяет ту же цветовую гамму: здесь тоже все в белом, висит то же белье, но нежный голубой свет будто ласкает тела обливающихся водой прекрасных женщин, среди которых находится и Агафья Тихоновна. Ласково звучит “Не уходи, побудь со мною”, и создается настроение неги и покоя. Баня кажется тем же сном, только приятным, а не страшным. В симферопольский спектакль “Баня” не вошла.

Рубильник, как и свеча-микрофон, с помощью которой Кочкарев заставляет женихов петь, пришли из постановки Театра имени Луначарского, но используются постановщиком и актерами совсем по-другому. Эпизоды имеют иной мизансценический рисунок, что обусловлено, прежде всего, другими параметрами сцены. Симферопольский театр меньше, его сцена не так глубока, но имеет выдвинутую в зрительный зал авансцену. Именно с нее, зажмурившись, в темноту, как в черную воду, прыгает в финале Подколесин. Совершенно по-особому решено первое появление всех женихов в доме Агафьи Тихоновны. Они приходят из зрительного зала и буквально вытесняют со сцены сваху, перепуганную невесту и ее немногочисленных родственниц. Как взъерошенные птички, хрупкие женщины жмутся к левой стене зрительного зала, а на них мощно наступают шестеро женихов под предводительством Яичницы. У каждого своя роль в происходящем, индивидуальный характер, особая манера поведения, заметные в течение даже непродолжительного сценического времени. В противоположность севастопольскому спектаклю, безусловным центром которого был дуэт Кочкарева и Подколесина, взаимодействие ансамбля женихов здесь выходит на первый план.

Сам постановщик отмечал мудрость и “особую природу правды”, характерную для актеров Крымскотатарского театра. Спектакль идет в двух чередующихся вариантах — на русском и крымскотатарском языках, и в русскоязычной версии объемно, в первоизданной красоте звучит гоголевское слово.

Отличает постановку “Женитьбы” в Симферополе музыкальное построение действия, более всего заметное именно в сценах Агафьи Тихоновны и женихов. Хотя музыки в спектакле немного (меньше, чем в севастопольском варианте), происходящее органи-

зовано по законам музыкального произведения. Согласно хрестоматийному определению, крупная музыкальная форма, например оратория, включает сольные арии, речитативы, ансамбли и хоры, и так строит Магар сцены женихов. В их диалоге звучат то сразу все голоса, то поочередно несколько, то вступает чье-то настойчивое соло, например глубокий баритон Яичницы или сочный тенор Жевакина, затягивающего песенную фразу о Сицилии. Явно лидирующий Яичница в исполнении Дилявера Сеттарова с такой же легкостью запекает народную песню, как Энвер Билялов в роли Старикова переходит на татарский язык, вызывая неизменный смех в зале. Эти переходы усиливают игровой характер происходящего, создавая своего рода эффект остранения, рождая новый пласт взаимоотношений актера с персонажем. Многослойное действие приобретает дополнительный объем. Беседа о погоде превращается в гомон восточного базара, пока его не завершает волевым жестом Яичница. Контрапунктом к разговору звучит исполняемая на струнных лейтмотивная мелодия песни “У церкви стояла карета”, и Агафья Тихоновна как во власти наваждения признается в любви сразу всем “красивым молодым людям”.

Сопровождая слова жестами языка глухонемых, утрированно громко Анучкин (Мустафа Куртмуллаев) объясняет потерявшей невесте: “Вы сейчас же должны выбрать одного из нас, вы сейчас же должны выбрать одного меня из нас”. Его берет на плечо Яичница: “Она не говорит по-французски”. Осанистый и громогласный Анучкин, с бессмысленным и одновременно чванливо-сосредоточенным видом словно пережевывающий текст, необычайно смешон, как и посевший развязно-бравый моряк Жевакин с татуировкой на бицепсе и запястье. Подведенные круглые глаза придают герою Рефата Сеит-Аблаева глуповато-птичье выражение.

Центральная сцена женихов в Севастополе решена по-другому. Они — их в спектакле тоже шестеро — выстроены почти мейерхольдовской “сороконожкой”. Вот так, очередью, они и переговариваются друг с другом, и представляются

Агафье Тихоновне (Татьяна Бурнакина), а потом вся “сороконожка”, изменив положение на сидячее, переносится на скамью. Таким образом, в спектакле Кочкарев и Подколесин противопоставляются “конкурирующей” толпе. И достигают настоящего перевеса: в удобный момент Кочкарев — Сергей Санаев отвешивает внушительный пинок замыкающему очередь Пантелееву (Юрий Корнишин), отчаянно заикающемуся любителю женских прелестей. Тот падает на впереди стоящих, и вся колонна погрывает под собою пузатого Яичницу (Анатолий Бобер). Его подъем напоминает бабахтанье майского жука, сходство с которым дополнительно подчеркнуто темным костюмом.

Цельность действию симферопольской “Женитьбы” сообщает и особенная, продиктованная национальными чертами целомудренности решения сцен Агафьи Тихоновны и Подколесина. Между ними нет никаких телесных контактов, и поцелуи передаются кистями рук — словно птички легонько трогают друг друга клювами. Миниатюрная, удивительно красивая Агафья Тихоновна — Лемара Джелилова выглядит наивно и трогательно даже после того, как, опрокинув стопочку, со всей отвагой заявляет женихам: “Пошли вон, дураки!” С дурашливо-растерянным видом Яичница, закусив зубами веер, под собственную заунывную песню склоняется на плечо Кочкарева.

Здесь нет никаких “вольностей”, продиктованных буйством пышной плоти героини Татьяны Бурнакиной, придававших очарование севастопольской постановке. Юркий и опасный “черт” — Кочкарев Э. Джелилова невольно противопоставлен многоопытному и ироничному герою С. Санаева. Актерский контраст особенно виден в сцене, когда свеча-микрофон Кочкарева заставляет петь ансамбль женихов. Фонограмма в севастопольском спектакле

звучит как внезапное чревовещание. Песня аранжирована “утяжеленным” наступательным проигрышем. Передавая микрофон поочередно женихам, Кочкарев наслаждается тем недоумением, с которым они извлекают из своих уст слова песни, а его ноги движутся какой-то победной “иноходью” в том же настойчивом наступательном ритме. Наконец, с торжествующей улыбкой он выключает песню рубильником, и она стихает как наваждение.

В Севастополе также выглядит более выразительным эпизод сборов Подколесина к невесте. Он происходит под песню “У церкви стояла карета”, рассказывающую о горькой доле невесты, выданной за “неприглядного” жениха, а здесь словно сам Подколесин (Андрей Бронников) оказывается в ее роли. Против собственной воли Кочкарев с помощью Степана переодевает его — оседлав, втискивает в синий фрак. Ему повязывают такой же синий шелковый галстук, в петлицу втыкают пышный бело-желтый цветок, расчесывают локоны и опрыскивают одеколоном — и лицо Подколесина буквально расцветает: по-детски расширяются ясные глаза, появляется белозубая улыбка. Расправив плечи, гордо подняв голову и чувствуя себя неотразимым, под аплодисменты он шествует в кулисы, а за ним в ногу ступают с такими же уморительно-серьезными лицами Кочкарев и Степан.

Финал постановки (в обоих вариантах он сделан похоже) продолжает ощущение фантастического сна: на поклоны Подколесин выходит на четвереньках, оседланный малышом. А когда открывается занавес и взорам зрителя предстают все участники спектакля, то множество ребятишек, мал мала меньше, весело пьют чай за столом. Атмосфера праздника, созданного радостным и гармоничным спектаклем Владимира Магара, продолжается.

**Елена Смирнова**



## “Любимовка-2016”

Анастасия Лобанова

### НОВЫЙ ВЫЗОВ

*Окончание. Начало на с. 2*

Тема сексуальной самоидентификации так же поднимается в пьесе Лехи Чыканаса “Секс мне не нужен”, основанной на реальных событиях, произошедших недавно в США. Сексуальная связь между инвалидом и профессором этики из Нью-Джерси Анной Стаблфилд заканчивается для героини судебным иском и сроком двенадцать лет за изнасилование. Пьеса анализирует пока еще редко поднимаемую в обществе тему — имеет ли право человек, чей интеллект или тело скованы травмой, не только на социальную самореализацию, но и на секс. Пьеса демонстрирует нам, как нормы, навязанные обществу разнообразными институтами, разрушают постепенно искреннюю чувственность, на которую сегодня способны лишь те, чье сознание свободно от шаблонов.

Тему взаимодействия драматурга и Интернета продолжает пьеса экспериментальной fringe программы “Толян” драматурга Евгения Сташкова, которая является классическим редимейдом, созданным из расшифровок записей видеоблогера Толяна, известного своими длинными и подробными обзорами блюд, которые он заказывает по телефону или покупает в супермаркетах: чипсов, китайской лапши, пиццы, сухариков, салатов. Перед драматургом встает не только этическая дилемма, с которой зачастую сталкиваются режиссеры документального кино — ответственность перед персонажем, но и вопрос, характерный для современного искусства в целом — определение рамок и границ, вне которых объект искусства перестает таковым быть. Можем ли мы назвать пьесой текст, составленный из уже реализованной публично саморепрезентации блогера — некоего симулякра человека? И как вычленишь искренность из подобного материала?

Похожую ситуацию мы наблюдаем в пьесе “Улисс” украинского драматурга Виталия Ченского с той только разницей, что драматург в качестве объекта репрезентации предлагает самого себя. Пьеса состоит из литературно оформленных монологов и фрагментов “Фейсбука” автора, в ее подзаголовке стоит саморазоблачительное признание: “место работы — создание персонального жизненного эпоса”. Своей монолитностью и охватом обсуждаемых тем пьеса действительно напоминает эпическое полотно. Автор описывает несколько лет своей жизни, фоном к которым становятся две украинские революции. Однако путь классического Одиссея-Улисса, коим видит себя автор,

пролегал не через глобальные тектонические сдвиги в истории и обществе, а через глубокие внутренние переживания, бытовые и любовные мелочи, которые под воздействием предельной искренности автора укрупняются до эпических размеров.

Еще несколько лет назад впервые в драматургии была остро заявлена тема коммуникативной трагедии. Мы наблюдали за героями, помещенными в замкнутое пространство монолога, отчаянно стремящимися прорваться к диалогу с другим человеком и миром. Пьесы этого года демонстрируют, что коммуникационный дисбаланс, вызванный в том числе и зависимостью от интернет-общения, достиг своего пика. Герои современных пьес не просто не стремятся к контакту с окружающим миром, они его избегают сознательно, закрываясь в мире виртуальных образов. Одной из основных пьес, исследующих проблему двойников, которых люди создают в Интернете, является пьеса дебютантки Алины Журиной “Потому что я страшный и ссанный”. Она состоит из обрывочных монологов интернет-пользователей, рассказывающих истории своих онлайн-отношений. Ценность пьесы, выстроенной в форме чата, заключается в том, что помимо яркого, отражающего произошедшие под влиянием сети изменения языка, она предлагает режиссеру интересную задачу: персонажем в современном театре, так же как и в современной жизни, может выступать не только живой человек, но и текст на экране — текстовая проекция человеческого образа.

Апогея коммуникативная проблема достигает в “Спойлерах” Марии Огневой и “Неодушевленной Галине номер два” Олега Колосова. “Спойлеры” — психоаналитическая пьеса, рассказывающая о жизни одинокой девушки, старательно избегающей отношений с молодыми людьми под воздействием страха отказа, неудачи, возможности стать уязвимой, оказаться в ситуации неопределенности. Она предпочитает разрывать отношения до того, как они смогут повлиять на ее жизнь трагически. Герой пьесы Олега Колосова сознательно отгораживает себя от мира и фокусирует все свое внимание на манекене по имени Галина, с которой он чувствует себя максимально защищенным — ведь манекен не сможет высмеять его, обидеть, уйти. В целом невозможность нормальной коммуникации отображена во многих пьесах конкурсной программы не только с содер-

жательной точки зрения, но и архитектурно — пьесы строятся из монологов, отрывков блогов, фраз, не пересекающихся одна с другой. Герои не взаимодействуют друг с другом, редко возникающие диалоги не развивают общих линий, герои в них существуют параллельно, как будто беседуют не друг с другом, а с самими собой или пустотой.

В этом стремлении драматургов разрушить привычную линейность построения пьес можно увидеть и другую немаловажную тенденцию, отражающую запросы современного театра. Если пятнадцать лет назад “новая драма” возникала в пространстве, где вектор ее развития задавался скорее современным кинематографом, а не театром, то сегодня драматурги под воздействием сильно изменившейся театральной ситуации находятся в более уязвимом положении. “Новая драма” меняла театр; сегодня театр предлагает драматургам совершенно иные формы взаимодействия. Театр сегодня стал по-настоящему междисциплинарной институцией; наблюдая за современными спектаклями, не всегда бывает просто определить, что мы видим перед собой: театральное зрелище, акцию, перформанс. Театр утрачивает постепенно те черты, которые позволяли ранее с определенной линейностью охарактеризовать спектакль как театральное представление, а пьесу как пьесу, и даже классическая формула Николая Коляды (слева — кто говорит, справа — что говорит) сегодня не всегда работает. Для презентации пьес, способных ответить на новый театральный запрос, организаторами фестиваля была придумана особая программа, которая на протяжении последних двух лет проходила под названием “Психоночь”; в этом году было принято решение переименовать ее в “Спорную территорию”. В нее вошли пьесы, которые возможно пока еще не представляют готовые решения для обновления театра, но интуитивно пытаются почувствовать и отразить общие тенденции развития современного искусства, которым театр, если он хочет оставаться актуальным и живым, должен следовать. Значимость данной программы возможно будет оценена в перспективе; задача фестиваля — показать, какой может быть драматургия будущего, не ограничивающая себя привычными рамками и схемами.

Удивительно, что в общем потоке пьес снизился уровень остросоциальных текстов; драматурги предпочитают углубляться в исследование внутренних проблем человека, как это делает Полина Бородина в “Варварах”, выводя перед читателем героиню, неспособную осмыслить и сформулировать то, что с ней происходит. Вся пьеса состоит из ее навязчивого стремления описать себя, свое отношение к жизни, обрести форму. Либо глобальные события становятся фоном для бессмысленного те-

чения жизни, как это происходит в “Утомленных спайсом” Александра Демченко, в которой мы наблюдаем, как герои, приняв наркотик, все глубже погружаются в маргинальность сюжета, где среди мутных диалогов иногда возникают отсылки к общей политической ситуации и телевизионным новостям. Автор умело вплетает исторический контекст в пустоту жизни героев, и зритель, сведя воедино предлагаемые драматургом обстоятельства, начинает осознавать, что спайс — это всего лишь синтетическая метафора депрессивной жестокости, которой отравлено сознание целой страны, вынужденной выживать в ситуации необъявленной гражданской войны и обесцененных человеческих взаимоотношений.

По-настоящему острая документальная драма в программе представлена пьесой Анастасии Букреевой “Про дождь”. Она посвящена трагическим событиям в Крымске, произошедшим в 2012 году и до сих пор до конца не расследованным. Но и здесь драматург не ставит своей целью рассказать о трагедии через череду документальных фактов. В пьесе, состоящей из сорока отрывков, всего лишь семь являются прямой передачей речи свидетелей. Остальные — жуткие апокалиптические видения, в которых под непрерывным дождем мать ищет своих погибших детей, а столичный турист обнаруживает, что грузовик, который соглашается его перевезти за деньги из одного города в другой, полностью забит трупами утопленников. Ощущение трагедии и уязвимости жизни передано не через документацию количества жертв, а через личную историю. Пьеса “Кто украл твоих лошадей” Анастасии Косодий из Запорожья так же встраивает точные наблюдения за современной украинской действительностью в удивительно метафорическую структуру, где мир мертвых смешивается с миром живых, где фольклор и метафизическое чувство земли вплетено в почти документальный социальный контекст гражданской войны. Мы лишены возможности наблюдать за правдивой картиной происходящего, однако видим всполохи и отражения внутренних потрясений, которые завораживают не меньше.

Современная драматургия в свое время совершила важный шаг, подарив театру новый способ существования актера, иное отношение к театральному пространству и времени. Драматурги сегодня уже следуют за театром, показавшим, что когда-то и кем-то установленные границы могут быть условны. Шорт-лист “Любимовки” отлично демонстрирует умение драматургов чувствовать эту изменившуюся реальность и фиксировать ее на бумаге со всеми ее недостатками, безвольными героями, неспособностью современного человека к концентрации, обрывочностью речи, социофобией, закрытостью и болезненным стремлением сформулировать себя.

## События

Евгения Розанова

## Игра по правилам

*Двадцать шестой Международный фестиваль “Балтийский дом” представил обширную программу — восемнадцать спектаклей из России, стран Балтии и Центральной Европы. География, как всегда на этом фестивале, была достаточно широкая, но по причине экономического кризиса оказалась чуть уже, чем обычно. Тем не менее, финансовые проблемы не навредили ни самой идее фестиваля, ни его уровню. Традиционное приглашение в основную программу спектакля Эймунтаса Някрошюса — режиссера, ставшего своеобразным талисманом “Балтийского дома”, подтверждает его многолетнюю стабильность и определяет его художественную планку.*

На этот раз литовский театр “Мено Фор-тас” привез последнюю постановку Някрошюса “Мастер голода” по новелле Ф. Кафки. Историю циркового артиста Голодаря, демонстрирующего публике мастерство длительного сорокадневного голодания, Някрошюс переводит в близкую ему тему жертвенности искусства. Раскрывает он ее знаковым для режиссера метафорическим языком, хотя и посредством театрального минимализма — на пустой сцене стоит цирковая вышка на колесах и висит задник с интерьером комнаты. Роль героя новеллы Голодаря режиссер отдает женщине. Пластичная и хрупкая (и оттого кажется подчас невесомой) Виктория Куодите, героиня ключевых спектаклей Някрошюса (Офелия, Лаура, Ирина из “Трех сестер” и пр.) необходима ему в этой роли больше, чем мужчина. Сила духа в эфемерном теле подчеркивает несоизмеримость задач и возможностей — это основная мысль практически всех его знаковых работ.

В окружении трех актеров — зрителей-зевак, привлеченных сенсационным “артистом”, продающим мастерство голода, служителей цирка, которые издеваются и потешаются над ней, Голодарь добивается невозможного: тело практически уже не существует, но сквозь него “просвечивает уже звенящая душа”. Хотя к этому времени, к моменту наивысшего взлета актера, публика уже охладела и забыла своего кумира. Все на продажу — мысль не осуждающая, а констатирующая сущность актерского дела. Этот короткий полуторачасовой спектакль стал для его режиссера практически манифестом.

В течение многих лет существования фестиваль последовательно расширял свою программу. Кроме показа спектаклей мирового уровня здесь уже несколько лет проводят насыщенные и очень разные образовательные мероприятия с мастер-классами, чтением

лекций известных, выдающихся мастеров. На этот раз, в Год российского кино, фестиваль провел специальную программу “Балтийская кинозвезда”. На разных киноплощадках города были показаны фильмы режиссеров-лауреатов ежегодной международной премии “Балтийская звезда” разных лет — Андрея Кончаловского, Анджея Вайды, Кшиштофа Занусси, Александра Сокурова, Алексея Германа, Эльмо Нюганена, Алексея Балабанова, ленты с участием Юозаса Будрайтиса, Донатаса Баниониса — также лауреатов премии “Балтийская звезда”.

Фестиваль этого года открывала чеховская трилогия Андрея Кончаловского — спектакли Театра имени Моссовета “Дядя Ваня”, “Три сестры” и “Вишневый сад”. Питерской публике, особенно молодой, была предоставлена возможность познакомиться с Кончаловским в двух ипостасях — как в театре, так и в кино. Эти чеховские спектакли оказались по душе публике с традиционными вкусами. Большинство фестивальных спектаклей было поставлено по русской и зарубежной классике девятнадцатого и двадцатого века. Наиболее интересные из них демонстрировали радикальный подход, но выверенный традицией и высоким качеством профессиональной школы. Это тем более любопытно, что на круглом столе, посвященном фестивалю, точнее его девизу “Театр по правилам и без...”, на вопрос ведущего “нужно ли в театре соблюдать правила” большинство режиссеров ответили “нет”.

Латвийский Национальный театр из Риги показал “Антигону” Ж. Ануя. Постановщик этого спектакля Элмарс Сеньковс получил режиссерское образование в краковской Государственной высшей театральной школе, а раньше он закончил Латвийский университет, факультет педагогики и психологии. Это образование оказалось полностью востребо-

ванным в работе над знаковым шедевром двадцатого века. Ануевская “Антигона” оказывается каждый раз как нельзя кстати в наиболее обостренных жизненных ситуациях, требующих осмысления и реакции. Здесь важен угол зрения. Болезненность нынешнего безумного мира, позиция руководителей Балтии, включая Латвию, и при этом неоднозначное отношение населения этих стран к тому, что происходит, — все это требует медицинской оценки. Режиссер ставит диагноз своему времени — затянувшийся маниакально-депрессивный психоз. Психологическая канва пьесы Ануя дала ему повод адаптировать ее к сегодняшнему дню.

Антигона (Майя Довейка) здесь маленькая, очень худенькая, в короткой юбочке, невзрачном топике и накинутой сверху кофточке — типичная скромная латышская девочка. Кажется, что ее все время знобит. Когда она осознает, что жертва ее бессмысленна и упрямое желание захоронить гниющее под солнцем тело казненного брата становится уже не сопротивлением, а капризом — любимый брат Полинник оказался негодяем и насильником (просветил Креон, дядя и правитель), — то знак внутреннего освобождения меняется кардинально. Желание обрести личную победу над Креоном и тем оправдать свою жизнь оборачивается стремлением к суициду как к иному способу обретения личной свободы.

Минимальная сценическая площадка выглядит как кабинет врача в разрезе — белое угловое пространство с белым полом. Сценограф Э. Пинтане организует стерильное сценическое пространство, теснота которого рифмуется с внутренним душевным зажимом. Обыденные повседневные, как бы необязательные (можно так, можно и по-другому) сегодняшние костюмы (художник М. Розите) — отражение серых будней. Хотя сама история изобилует невероятными событиями. Но о событиях здесь только говорят. Это похоже на вербатим.

Кроме няни Антигоны (Мария Берзиня) — деревенской простодушной кормилицы, выполняющей еще и функции хора, в устах которой текст звучит то как размеренный комментарий событий, то как характерный деревенский сленг, остальные не могут нормально разговаривать. Все либо возбуждены, либо замкнуты, либо истеричны. Речевая партитура тщательно проработана. И первенство здесь у Креона — Гундарса Грасберга. Его обыденная, ничем не примечательная, на первый взгляд, внешность обманчива. Он умный, глубокий, с тонкой организацией, но

страшно уставший человек. Он действительно любит Антигону и хочет ее спасти. Поэтому долго не открывает ей глаза на истинное положение вещей — ведь она еще так мала и неопытна. Его правда как последний аргумент в желании спасти становится для нее приговором. Сценический минимализм диктует и минимализм способа общения — не за что зацепиться, не к чему прислониться, только глаза в глаза. Это, в свою очередь, обостряет чувственное и психологическое общение партнеров, определяя линию внутренней правды персонажа. Г. Грасберг находит для Креона много тончайших психологических черт, определяющих его состояние и мотивы поведения. Этот Креон в результате понимает, что спасать Антигону бесполезно — она давно уже за чертой жизни.

Здесь у каждого свой мотив, который связан с мотивом другого. Сеть внутренних конфликтов приводит к главному — долг и любовь оказываются сегодня в этой жизни понятиями эфемерными.

В наше время нечасто можно встретить столь пронзительную художественную правду, отраженную методом психологического театра. Но то, от чего все больше отказывается русский театр, подхватывает латышский. Скажем, Айварс Херманис, руководитель Нового Рижского театра откровенно удивился, что в России перестали читать и ценить Станиславского, признавшись, что сам он неожиданно для себя вдруг заново открыл его. Со своими актерами и студентами он репетирует, руководствуясь системой К. С., и с тех пор художественных неудач практически не было.

Действительно, в профессиональной российской среде очень часто просвечивает нигилизм по отношению к системе Станиславского. Удивительнее всего, что эту позицию с некоторых пор начали занимать те специалисты, которые в свое время делали себе имя и карьеру на том, что теперь отрицают. Но отрицают как-то без доказательно. Вопреки распространяющейся тенденции и независимо от латышских профессионалов петербургский режиссер Анатолий Праудин также однажды заново открыл для себя систему Станиславского. В результате пришло понимание фантастической глубины театральной художественной правды, основанной не только на психологии, но и на постижении нравственных и духовных понятий, которые дают театру и публике способ самопознания как путь подлинного совершенствования.

С 1999 года Праудин работает с коллективом актеров, воспитанных в созданной им



системе координат. Здесь не просто тщательно изучали и практически последовательно осваивали метод Станиславского, Михаила Чехова, Брехта. Театр-фестиваль “Балтийский дом” открыл для Праудина и его группы актеров Экспериментальную сцену, где были поставлены спектакли, в основе которых лежит метод работы великих мастеров. Именно здесь был поставлен спектакль “Семья” по мотивам повести Л.Н. Толстого “Крейцера соната”, который стал одним из ярких событий нынешнего фестиваля “Балтийский дом”.

На первый взгляд “Семья” — это спектакль-дискурс, в котором исследуется сам институт семьи и проводится глубокий анализ преступления, которое совершает главный герой Позднышев (Александр Кабанов). Лишь себе он дает право на уникальность и постоянное самооправдание. Поэтому так быстро разочаровывается, что и приводит к катастрофе. Жена Позднышева представлена четырьмя актрисами. Режиссер проводит буквально спектральный анализ — образ разложен на составляющие. Здесь химия не любви, а разрушения. Для героя, сколько бы их, женщин, ни было, они всегда одинаковы, и пресыщение неизбежно. Отголоски давних, ушедших в небывшие гендерных споров, отражавших возникновение феминизма и так ненавистных Толстому, в спектакле переведены в действенный план, который придает ему ироничный и забавный оттенок. Сцены семейной жизни, ссоры, примирения, сюсюканье с детьми, вскармливание, их животики, горшочки, капризы, истерики — быт, доведенный в спектакле почти до натурализма, представлен глазами Позднышева и доводит его до иступления.

В разговорах со своими собеседниками он вроде бы и исповедуется — ведь у гроба жены он все-таки ужаснулся содеянному, — но преподносит случившееся в свойственной ему манере самооправдания. Инсценировка повести (Ю. Урюпин) наследует заложенный в повести дискуссионный принцип обсуждения происшедших событий и их последствий. Общение героя, возвращающегося из заключения, то с мужичком-попутчиком (Юрий Елагин), наделенным простой народной верой — “живи по простому и счастлив будешь”, то с Ведущим (Сергей Андрейчук), спокойно и уравновешенно вставляющим в беседу свой комментарий, становится в спектакле сюжетным фоном, сквозь который просвечивают происходящие события. Но и в самом общении, в его психологической достоверности раскрываются забавные типа-

жи и умудренные философы.

Постановочный метод спектакля и способ актерского существования наглядно демонстрируют результат пройденной под руководством А. Праудина серьезной школы, в которой соединились глубокий психологизм и принцип остранения.

Здесь органично соединены разные театральные методы и принципы, но при этом все уравновешено и приведено к стиливому художественному единству. Это позволяет разыгрывать тяжеловесный подчас текст Толстого, переводя его нравоучительный пафос в облегченную театральную природу — когда не читатель, а зритель, зараженный художественной правдой, примеривает на себя весь ужас происшедшего в повести события и понимает, что это могло бы быть и про него. Тогда отступает отживший архаичный контекст повести, а в права вступают утраченные сегодня, но востребованные, как говорит Праудин, нравственные законы и заповеди Божьи.

Произведения Л.Н. Толстого, вошедшие в репертуар театра-фестиваля “Балтийский дом”, стали программными для последнего сезона, как бы оповещая публику о возвращении к чуть было не утраченной подлинной, высокой культуре.

Широкий фасад театра завешен огромным баннером “Анна. Трагедия” с портретом героини, испепеляющей испуганным взглядом все, что оказывается перед ней. Александр Галибин поставил пьесу Елены Греминой, достаточно радикально инсценировавшей роман “Анна Каренина”.

Русская литература подарила миру двух героев — Анну Каренину и князя Мышкина, которые отражают национальную ментальность и потому уже стали героями не сюжета, не того или иного повествования в литературе, театре или кино. Они превратились в мифологических персонажей. Поэтому Елена Гремина с полным правом исследует тип Анны, в котором укоренены и светлая мечта — бесконечная тяга к любви, и глубокий порок, разрушивший ее психику. Этот слом, болезненность, темная сила, которая, как вихрь несет Анну и нигде не дает ей покоя. Эта сила носит тотальный характер и потому не может в таком понимании довольствоваться историей об адюльтере.

Александр Галибин ставит мистерию о смерти. Для этого нужна была не просто хорошая профессиональная актриса, а актриса подлинно трагического звучания. Выбор оказался безупречен. Ирина Савицкова не только выдерживает уровень поставленных

задач — она становится их зарядным устройством, их проводником.

В пустом приглушенно-темном огромном пространстве сгруппированы лишь простые венские стулья (художник Николай Симон), они реквизит хора, из него будут выходить и в него будут возвращаться персонажи спектакля. Стулья будут партнерами на балу, подмогой для уставшего, изнемогающего тела, они будут знаком тревоги, когда взметнутся и закружатся в воздухе их легкие изогнутые дужки спинок. А с колосников, скрипя, начнет спускаться железнодорожный, с болтами и заклепками, мост, грозя раздавить эти изящные стулья и пугая всех своей неотвратимой тяжестью. Он же, этот мост, и есть тот самый поезд. На нем Анна приехала из Петербурга в Москву, он раздавил рабочего и из-под его колес извлекли раздавленное тело Анны.

Спектакль начинается с конца — со сцены ожидания Анной Вронского, когда уже на пределе здравого рассудка она мечется, рассекая полетным вихрем и голосом с трагическими модуляциями огромное пространство. Не найдя опоры, бросается навстречу смерти. С этой точки спектакль разворачивается к началу, чтобы через Анну, ее болезненное состояние пройти сквозь людей и события и ретроспекцией вновь привести ее к трагическому финалу.

Александр Галибин выстраивает сложную и соподчиненную в частностях партитуру трагической мистерии о болезненности мира, стоящего на краю бездны, через отточенный набор выразительных средств. Красное платье Анны, в котором она как фантом расчерчивает сумрачное и сумеречное пространство. Мерцающий сложный световой регистр (художник Светлана Матвеева), особым образом разработанное голосоведение, тщательно выверенное звуковое решение: металлический лязг все время преследует Анну; хор потряхивает коробочками с сыпучим содержимым, наполняя пространство размеренным перестуком вагонных колес; Ведущий, мужичок из страшного сна, мистический протагонист, все время что-то двигает, пересыпает — то банки, то бутылки, которые будет с лязгом толочь в цинковом корыте, туда и обратно перевозить тачку, нагруженную каким-то сыплющимся хламом. На ней же он повезет и распластанное мертвое тело Анны.

Ее смерть — не частная история одной, пусть и неординарной женщины. Это закономерный финал человека-разрушителя, с демоническим началом, от соприкосновения с которым рушится все вокруг: и семья, и

любовь, и порядок жизни, и мироустройство.

Еще одна мощная мистерия вошла в программу фестиваля “Балтийский дом” — “Гроза” А.Н. Островского в АБДТ. Спектакль поставил Андрей Могучий, радикально пересмотрев привычные представления о классической пьесе. Он погружает жизнь города Калинова одновременно в две мистериальные стихии — японского театра Кабуки и древнерусского площадного балаганного представления. Поддержкой ему стала постановка этой пьесы В.Э. Мейерхольдом на сцене Александринского театра в 1916 году. И еще исследования, далеко отстоящие от набившей оскомину статьи Добролюбова.

Гроза в спектакле Могучего не надвигается, она уже пришла, с нее все началось и ею все закончится. Ее змеиные всполохи рассекают темное царство, высвечивая то сказочных палехских зверей, то клодтовских коней с Аничкова моста, то людей-птиц — то ли черных воронов, то ли ласточек. Так сразу открылась зловещая картина этого мира, пред которым через зрительный зал раскинулась “дорога смерти”. По этой дороге из ниоткуда будет приближаться к Катерине — испуганной девочке в красном с торчащими косичками — безумная пророчица. А рядом с ней фронтально перед зрительным залом выстроятся все жители этого заповедного мира в черных костюмах-футлярах, с головными уборами-кокошниками. У Варвары с рожками, у Марфы Игнатьевны — как шапка городского. Все они заговорят-запоют то в ритме рэпа, то буквально оперными ариями, как появившийся в этом городе откуда-то издалека Борис. И не он, подневольный, погубил Катерину. Он лишь очаровал ее. Гибельность здесь предначертана изначально.

Сложный, перенасыщенный театральным языком и формой спектакль не кажется перегруженным. Его стилистику разрабатывали мастера своего дела: художник Вера Мартынова, композитор Александр Маноцков, художник по костюмам Светлана Грибанова, художник по свету Стас Свистунович. Его эстетика и заложенные в ней смыслы доставляют радость нового открытия прекрасного текста Островского, почти погребенного под вековым слоем ординарных штампов.

Фестиваль “Балтийский дом-2016” не просто показал достойные качественные спектакли, но и продемонстрировал ряд уникальных творческих открытий, связанных с новой авангардной эстетикой, что, безусловно, дает надежду на следующие интересные открытия.

## Татьяна Купченко На расстоянии прикосновения

*В Москве прошел 11-й фестиваль-школа “Территория”. Несмотря на все сложности, арт-директорам Е. Миронову, Т. Курентзису, К. Серебренникову, Ч. Хаматовой и Р. Должанскому удалось представить острую, яркую, запоминающуюся программу-эксперимент, действительно представляющую собой срез новейшего искусства (на “Территории” никогда не ограничиваются только театром, обязательно бывает танец, перформанс, арт).*

“Территорию” нынешнего фестиваля можно было бы обозначить как эксперимент “глубокого залегания” с документальными формами театра и поиск новых форм взаимодействия со зрителем на этом поле.

Инклюзивный спектакль Бориса Павловского “Язык птиц” (БДТ им. Г. Товстоногова, центр “Антон тут рядом”, Электротheater “Станиславский”), который объединил профессиональных актеров с непрофессионалами-аутистами из центра “Антон тут рядом”, вроде бы создан обычными сценическими средствами. Основой его стал сюжет суфийской легенды о птицах, которые пошли искать своего царя, так как без царя, без правителя не знали, как жить. Легенда вызывает множество ассоциаций, связанных с понятием “без царя в голове”, смелостью, разумом, значением чувств и проч. Актеры пользовались как вербальными средствами, так и пластикой (режиссер по пластике Алина Михайлова).

В странной, неумелой стае птиц выделялась одна девушка — птица. Сначала она бормотала, когда все молчала, чему-то возмущалась, над чем-то смеялась в одиночку. Потом лежала на полу и ее огородили белой веревкой. Она не хотела идти дальше. И она очень отличалась от других. Была ли это только ее роль или она никогда не может таить своих переживаний? Но она оказалась героиней, выделившейся из других. Ее рефлексия была рефлексией сомнения. И от нее, от ее решения все же идти дальше, а не поворачивать назад из-за сложностей пути зависело, придут ли герои к цели. Поверить в себя ее заставлял мужчина, друг. Этот след романтической любви в философском спектакле обретал общее значение: вера одного зажигает другого, и эта поддержка оказывается решающей.

Костюмы были созданы будто из подручных материалов — бумаги, клейкой ленты, прозрачной оберточной пленки (художник Катерина Андреева) — напоминание о спонтанности, студийности работы. И тут оказывалось, что люди в огромных пиджаках с чужого плеча, нелепые, угловатые в своей пластике и неразборчивые в речи, в финале становились прекрасными птицами, очень индивидуальными, интересными, красивыми.

Превращение происходило только после того, как они смогли сформулировать зрителям (человечеству) и себе самим свое послание. На прозрачной пленке напротив меня было написано: “Верьте в себя”. Читать пришлось зеркально. Это было написано и для меня, но, главное, и для самих писавших. Эти слова — признание собственной ценности. Обретение ценности меняет и раскрывает человека для мира.

Внутреннее, душевное измерение в спектакле

открывалось средствами народной музыки: вокалом и инструментами (Анна Вишнякова, Дмитрий Каховский, Алексей Плюснин). Народная музыка обладает свойствами терапии, она и проста, и передает глубинные вещи.

Поклоны стали отдельным спектаклем и послесловием. Участники, держа в руках разнообразные трещотки, устроили “дискотеку”, “оркестр” — как было написано в программке. Эмоция чистой радости, открытости снимала все границы. Это были актеры — божьи дети, счастливые своим присутствием на сцене и предлагающие зрителям в создании этого счастья поучаствовать. “Язык птиц” получился спектаклем об искусстве коммуникации с незнакомыми, неведомыми людьми. Оказалось, именно этому могут научить люди-аутисты людей обыкновенных.

“Сострадание. История одного оружия” Мило Рау (немецкий театр “Шaubjone”) бьет по нервам. Это спектакль, который заставляет зрителя ошеломленно задавать себе вопросы: история придуманная или документальная, перед нами актриса или участник событий, рассказывающий о своем личном опыте со сцены (“свидетельский спектакль”). Настолько искусно удалось авторам создать документальную пьесу о геноциде в Конго и работе благотворительных организаций в этой стране (автор текста Флориан Борхмайер) и настолько обескураживающе правдиво существование актрисы (Урсина Ларди) на сцене. И в этом спектакле подлинность связана с документальностью, создание среды и ситуации искренности, открытости, “честности” пребывания актрисы на сцене через смешение документального и выдуманного. Актриса читает доклад о том, что испытала она как участница благотворительной организации (придуманная ситуация), раскрывает свои переживания как актриса — говорит о технике игры, своих чувствах в процессе игры на сцене (подлинная ситуация). Весь спектакль — это диалог со зрителем, постоянные прямые обращения в его адрес, так что он ни на минуту не забывает, что находится на спектакле и оценивает происходящее (и это его работа).

Спектакль обращен к основам европейской цивилизации, Мило Рау напоминает об утраченных христианских ценностях. Сострадание — одно из главных качеств христианина. Лагерь для беженцев как инструмент сострадания не работает, поскольку напоминает огромный супермаркет, торговый молл, в котором есть не только все необходимое, но даже избыточное, например, студия звукозаписи. Это капиталистический рай, и он ничего не приносит. Очередной виток войны полностью сметает его с лица земли, как в Библии, столбом огня. Название организации, в которой рабо-

тает героиня, “Учителя в кризисе”. По-русски, во всяком случае, оно звучит двусмысленно, так как в кризисе эти самые учителя могут не только учить, но и пребывать сами.

Рассказ, похожий на блокбастер, в котором есть и убийства, и гала-ужины, и черные друзья, и выкупленные жизни, и темные ночи, и нескончаемые крики убиваемых людей, как на бойне, и музыка Бетховена, и психоаналитические сны, и фото утонувшего мальчика, и арабы-хипстеры. Эта мешанина, а можно сказать калейдоскоп, подчеркнута хаосом вещей, брошенных по сцене. Столы, перевернутые стулья, ветки, холодильник, поставленный по диагонали и заваленный хламом диван — это и лагерь, в котором спасается то одна, то другая из воюющих сторон, и воплощение хаоса в душе героини, не совсем понимающей, кому же сочувствовать, и смещение зрителей, пытающихся понять, что же перед ними такое — мелодрама или трагедия, подлинная история или театральный сюжет. Кроме того, в России не так уж озабочены геноцидом в Конго и почти о нем ничего не слышали, как и о беженцах, пересекающих самый узкий пролив между Турцией и Европой. А тут такая страшная история, безнадежная и бесконечная гражданская война, беспрецедентная по жестокости. Кровь, льющаяся где-то рядом, почти прямо сейчас. Почему они так воюют, что это за страшная гражданская ненависть, взаимный геноцид двух народов?

Важную роль в спектакле играет видео. Актриса говорит с кафедры, ее снимают из зала. Видео работает как свидетельство документальности, крупный план правдивых человеческих эмоций. Макроизображение, позволяющее рассмотреть лицо подсудимой, потому что героиня тут судит саму себя и предлагает зрителям заняться тем же. Изображение может быть наложено, может останавливаться, что позволяет ей вглядываться в собственные эмоции, смотреть на себя и свои реакции со стороны. Она ведь не очень понимала, что же происходило в Африке, как к этому относиться.

Кроме героини на сцене есть еще один зритель-свидетель и одновременно актриса — чернокожая, девочкой пережившая геноцид (актриса Консолат Зипериус). Она как бы следит за правдивостью говорящего, она, в отличие от зрителей, оценивает произнесенное вслух. Сначала произносимый активисткой благотворительных организаций монолог — это спектакль для одной нее. А зрители в зале — одна из сторон диалога, за которым она наблюдает. В отличие от белых людей, героиня Консолат чувствует себя легко. Она выжила четырехлетней девочкой, была удочерена в Швейцарию, счастлива и не испытывает чувства вины, которое целиком отдано белым.

Игра с документальностью на уровне сюжета (настоящие или сочиненные события), формы (использование видео и фотографий, приемов свидетельского спектакля), создания “сцены на сцене” (зрительница-участница Консолат) заставляет зрителя “Сострадания” все время пребывать в неведении относительно правил игры и быть более открытыми для эмоций и незащищенными перед информацией со сцены.

В проекте “До и после” (мастерская Дмитрия Брусникина совместно с фондом “Артист”, под-

держивающим пожилых актеров) слиты два модных жанра: спектакль-“бродилка” и спектакль вне театрального помещения. В данном случае действие происходило в Новом пространстве Театра Наций — старинном особняке, в котором нет сцены и зала. Художник Ксения Перетрухина создала серию деревянных кубов — квартир. Так зритель получил возможность зайти к артистам-пенсиярам в гости. Чтобы действие началось, достаточно позвонить в звонок. Каждая такая квартирка заселялась несколькими жильцами, они сменяли друг друга, и можно было увидеть несколько сцен спектакля в одном и том же месте, а можно — перемещаясь в новые. Два куба в одной комнате, три в другой выстроены вокруг стола, за которым шахматы, чай и разговоры.

Драматург Михаил Дурненков обработал диалоги, записанные с пожилыми актерами. Молодые исполнители скопировали пластику и внутреннее состояние своих героев и воспроизводили ее на теснейшем пространстве в полметра от зрителя, сами становясь объектом их исследования. Шанса так пристально рассмотреть актерское преображение, пребывание в роли практически не бывает. Это был спектакль о тайне актерства, которая и на таком близком расстоянии тайной осталась.

Степень присвоения материала оказалась очень высокой. Молодые играют старых без грима, они замедляют движения, внутренние ритмы, останавливают взгляд и порой зависают в полусне. Из роли они задают вопросы, потому что ситуация “в гостях” — это диалог, но степень импровизации ограничена. Что бы зритель ни ответил, действие идет по накатанной. Получается, что документальность, использованная как метод присвоения материала, открывает дорогу чистому лицедейству. Все представленное — высокая игра. Молодые актеры выполняли функции заместителей старых: все-все-все запомнили и пересказали, и даже когда вас обнимали и жали руку — это делали не молодые, а те старые, которые стояли за ними. Молодые превратились в медиумов. Передача духа состоялась — как того духа 60-х, который хранился в банках у молодых героев Алвиса Херманиса в спектакле “Звук тишины”. Финал “До и после” с выносом больших фотографий героев — безусловный “привет” Херманису. Брусникинцы не только уловили особенности конкретных героев, но и создали портрет поколения. Квартиры, гости, посиделки — это приметы другого времени, как и возникающий в итоге образ классического театра со сценой и зрителями (зрителей усаживают на скамьи, артисты встают на табуретки).

В своих знаковых спектаклях фестиваль “Территория” показывает, что документальный театр перестает быть отдельным искусством. В современных условиях он становится удобным и эффективным приемом присвоения материала. В то же время документальность — камертон, по которому искусство сверяется с современной действительностью. Документальность вливается в старые формы классического и новые формы постдраматического театра, заставляя актеров быть правдивыми, теряя зону комфорта, а зрителей — открытыми, свободными, душевно обнаженными.



Ольга Булгакова  
**От Ирландии до Урала  
 лишь на первый взгляд далеко**

*Осенью 2016 года в Перми прошел Второй Международный фестиваль Мартина Мак-Донаха, полностью посвященный творчеству знаменитого ирландского драматурга. Как и в случае первого фестиваля, который состоялся два года назад, инициатором, идейным вдохновителем, стержнем и вообще всем — выступил Сергей Павлович Федотов, основатель и многолетний бессменный руководитель известного пермского театра “У Моста”, три сцены которого — Большая, Малая и Новая (открытая специально к прошлому фестивалю и носящая имя главного виновника торжества) стали основными площадками, на которых развивались фестивальные события.*

Учредителями фестиваля выступили Министерство культуры Пермского края и Департамент культуры и молодежной политики администрации города Перми.

Как известно, в России драматургия Мартина Мак-Донаха получила известность именно благодаря Сергею Федотову. После появления в 2004 году в театре “У Моста” спектакля по пьесе “линэнской” трилогии “Сиротливый Запад” российские критики, театроведы, зрители, режиссеры проявили к незнакомому им до того момента автору пристальный интерес. На сегодняшний день театр “У Моста” — единственный в мире, где осуществлены постановки всех восьми драматических сочинений Мартина Мак-Донаха. Эти работы стали визитной карточкой Сергея Федотова и его труппы, обозначив одно из мощных направлений развития театра, и, несмотря на то, что, как и на прошлом фестивале, они были показаны вне конкурсной программы, получили чрезвычайно высокие оценки жюри и экспертов<sup>1</sup>, а актеры Алевтина Боровская и Владимир Ильин (блестящий исполнитель ролей во всех мак-донаховских спектаклях Федотова) были награждены специальными призами.

Подготовка к долгожданному биеннале (изначально предполагалось, что празднество будет ежегодным, но подвел экономический вопрос) началась заранее. Накануне его открытия театр “У Моста” приезжал в Москву с пятидневными гастролями. Среди пяти показанных спектаклей столичным зрителям была представлена российская премьера новой, восьмой по счету пьесы ирландского драматурга “Палачи”, до этого поставленной только в лондонском “Ройял Корте”. Гастроли любимого и известного в столице пермского театра прошли как обычно с аншлагом и привлекли несомненное внимание к предстоящему фестивалю.

Два года назад в театре “У Моста” появился музей Мартина Мак-Донаха, где собраны при-

везенные непосредственно из самой Ирландии сувениры, типичные предметы быта жителей этой страны, многие из которых используются как часть декораций к спектаклям по “аранским” и “линэнским” пьесам. В нынешнем году рядом с театром была открыта “площадь Мартина Мак-Донаха” — небольшое огороженное пространство с уютными скамейками, где сразу после просмотренных спектаклей можно обсудить увиденное, пообщаться непосредственно с исполнителями ролей — практически, с героями пьес знаменитого драматурга. Кроме того, незадолго до открытия фестиваля в Перми состоялось шествие рыжеволосых пермяков под руководством актеров театра “У Моста”, среди которых таковые тоже нашлись; активное участие в празднике приняли юные студенты актерского курса Сергея Федотова, которые лихо отплясывали зажигательную ирландскую джигу.

Первый опыт проведения подобного события прошел настолько успешно, что было неудивительно встретить “на том же месте, в тот же час” многих поклонников творчества знаменитого ирландца, познакомившихся и подружившихся два года назад. Кроме спектаклей в течение семи фестивальных дней проводились лекции, конференции, круглые столы, один из немаловажных аспектов любого фестиваля — гостям, зрителям, представителям прессы была предоставлена возможность неформального общения, что называется, всех со всеми. Для участия в составе жюри были приглашены театральные деятели из четырех стран: России, Франции, Израиля и Ирана.

Среди театров-участников также присутствовали лауреаты первого фестиваля, которые привезли спектакли по пьесам Мак-Донаха уже на этот новый театральный форум. Режиссер из Польши Анна Новицка два года назад представляла в Перми гомерически смешную постановку “Лейтенанта с Инишмора”<sup>2</sup> — черной комедии о вырождении ирландского освободительного

<sup>1</sup> Два из них рецензируются в этом номере (см. рубрику “В пьесе и на сцене”). (Ред.)

<sup>2</sup> “Современная драматургия”, № 2, 2007 г.

движения и превращении борцов за независимость в банальных бандитов и террористов-одиночек. В “Лейтенанте...” Новицкой можно было разглядеть влияние стилистики знаменитой комедии польского кинорежиссера Юлиуша Махульского “Ва-банк”. На этот раз Анна и команда актеров “Barakah Teatr” из Польши привезли спектакль по пьесе “Однорукий из Спокана”<sup>1</sup>, костюмы и декорации которого были выполнены в черно-белой эстетике фильмов Джима Джармуша. Поляки удивили необычным кастингом: все роли, кроме главного героя — Кармайкла (актер Павел Тхужельский, в “Лейтенанте с Инишмора” сыгравший Донни), исполнили женщины. Такое актерское решение умножило и без того многочисленности странности этой загадочной пьесы. Сама Анна Новицка сыграла неудачливого торговца отрезанными руками — молодого темнокожего американца Тоби. В роли Марвина — самого, пожалуй, непредсказуемого и непостижимого персонажа, великолепно выступила известная актриса Лидия Богачувна (кстати, исполнительница одной из ролей в некогда популярнейшем фильме “Новые амазонки”). В финале спектакля у маргинального Кармайкла с “потусторонним” выбеленным лицом из наглухо застегнутого рукава неожиданно вырастает отрезанная много лет назад рука, поискам которой он посвятил всю свою жизнь: здесь абсурдная (даже дурацкая) история переходит на совершенно другой смысловой уровень и достигает философских высот: что же тогда ищет этот человек, и терял ли он что-либо вообще или это ему только кажется?

Еще на прошлый фестиваль Государственный театр юного зрителя из столицы Азербайджана Баку мечтал привезти все три спектакля, которые поставил на его сцене по “линэнской” трилогии Мак-Донаха приглашенный из Великобритании в рамках совместной с Азербайджаном культурной программы британский режиссер Ян Вильем Ван Ден Бош. Однако сразу три спектакля из одного театра не вписались в бюджет и формат фестиваля, и в прошлый раз театр представил свою интерпретацию “Сиротливого Запада”<sup>2</sup>; в этом же году зрители увидели в исполнении бакинцев еще одну “линэнскую” пьесу — “Королева красоты”<sup>3</sup>. Несмотря на разницу культурных традиций, Мак-Донах в Баку, что называется, прижился, хотя постановщику пришлось убрать из текста ненормативную лексику. По словам самих актеров, после спектаклей к ним неоднократно подходили бакинские зрители — преимущественно зрительницы, благодарили и признавались, что узнавали себя в мак-донаховских героинях из, казалось бы, во многих смыслах далекой для Азербайджана страны Ирландии.

<sup>1</sup> Там же. № 3, 2011 г.

<sup>2</sup> Там же. № 3, 2005 г.

<sup>3</sup> Там же. № 4, 2000 г.

<sup>4</sup> Там же. № 4, 2006 г.

Можно сказать, что первый фестиваль прошел под знаком пьесы “Человек-подушка”<sup>4</sup> — наибольшее количество конкурсных постановок по этой пьесе увидели зрители и члены жюри два года назад. На этот раз на суд зрителей были также представлены два варианта сценической интерпретации пьесы: спектакль Нинослава Джерджевича (Сомборский Национальный театр из Сербии) и постановка режиссеров Мохаммада Ягхоуби и Аиды Кихаии, руководителей ирано-канадского театра “Nowadays” из Торонто (в Иране пьеса впервые была поставлена три года назад).

Обоим спектаклям присущи лаконизм декораций и строгость режиссерского рисунка, основной акцент сделан на актерских работах и вербальной передаче смысла пьесы; для иллюстрации содержания рассказов главного героя пьесы, писателя Катурияна, использовалась мультипликация. Такая осторожность постановщиков вполне оправданна: игровая иллюстрация жестоких историй об убийстве детей, об издевательствах над ними не всегда может быть лояльно воспринята зрителями. Несмотря на в чем-то схожие режиссерские решения, благодаря неповторимым актерским работам представления не выглядели одинаковыми, благо заложенные в пьесе Мак-Донаха множественные смысловые пласты позволяют по-разному интерпретировать насыщенный метафизикой текст. По словам Нинослава Джерджевича, основой его постановки стала история жизни и творчества писателя Катурияна. Аида Кихаии, работая над пьесой, постаралась воплотить на сцене весь ужас преступлений, описанных в рассказах главного героя; по ее словам, после просмотра спектакля в Торонто зрители подошли к ней и признавались, что хотят пересмотреть и улучшить свои взаимоотношения с детьми.

Всего в фестивале приняли участие спектакли из девяти стран, в том числе пять постановок из России. Среди отечественных театров в конкурсе участвовали как маститые — например, Тамбовский драматический, который в этом году празднует свое 230-летие, так и совсем молодые коллективы — например, “Театр. Акт” из Казани.

Интересно, что практически все участники фестиваля, независимо от возраста, говорили о том, что первой их реакцией при знакомстве с творчеством Мартина Мак-Донаха было резкое отторжение. И только перечитывая, вдумываясь, постигая многочисленные темы и разгадывая затаенные ребусы, заложенные в этой драматургии, ее приняли, полюбили и с удовольствием начали с ней работать.

Так случилось и у недавних выпускников

ВГИКа, четверых молодых людей (Николай Алексеев, Екатерина Кашина, Антон Симухин, Евгений Закиров), привезших на фестиваль “своего” Мак-Донаха — постановку “Сиротливый Запад”, которая родилась из актерских этюдов и постепенно, мучительно выросла в полноценный спектакль. Все участники (они же создатели) спектакля — не москвичи. По их словам, в их родных городах с драматургией Мак-Донаха практически никто не знаком, его пьесы не входят в репертуар местных театров. Спектакль вгиковцев проиллюстрировал не только подтверждаемое фестивальным репертуаром стремление нового поколения актеров познакомиться и поработать с этим многогранным автором, но и важное течение в молодом театре вообще: это отмеченное многими театроведами и режиссерами — адептами новой драмы — направление ее развития, которое характеризуется поиском так называемой “новой искренности”. Устав от жестокой иронии постмодернизма, молодое театральное поколение ищет новую искренность, новый пафос, новую сентиментальность. Братья Коулмэн в спектакле Учебного театра ВГИК не только дерутся: столько слез и объятий не было ни в одной из представленных в Перми постановок этой замечательной пьесы. Мучительно, неумело, ошибаясь на каждом шагу, путаясь в собственных страхах и комплексах, они ищут примирения. Нашли ли? Финал не позволяет однозначно ответить; но эти ребята точно пытались.

По словам Петра Куликова, директора Тамбовского драматического, провинциальному театру взять в репертуар спектакль по пьесе Мак-Донаха всегда очень сложно: материал для провинции необычный и на него не всегда найдется зритель. Тем не менее, в случае с пьесой “Калека с Инишмана”, представленной тамбовчанами на фестивале, риск оказался оправдан — спектакль с успехом идет на сцене этого театра. А исполнитель одной из ролей народный артист России Юрий Владимирович Томилин рассказал журналистам, что, когда он прочел пьесу, сразу понял: “Джоннипатинмайк — мой!” Режиссер спектакля Георгий Дмитриев “вырос” из известного ташкентского театра “Ильхом”, где он сформировался как актер, проработав там много лет, начиная с юного возраста. Обладатель прекрасного певческого голоса, Дмитриев имеет опыт постановок как драматических, так и оперных спектаклей. В его интерпретации “Калека с Инишмана” неожиданно приобрел музыкальные и танцевальные мизансцены, элементы клоунады. Декорации Ольги Горячевой непривычно условны для постановки этой пьесы — ведь обычно на сцене в спектаклях по Мак-Донаху царит натурализм. Например, пресловутые банки с горошком здесь увеличены до невероятных размеров: в них попросту спят Элли и Кейт — тетушки Билли.

Главный герой пьесы Билли Клейвен в спек-

такле Тамбовского драматического театра не инвалид в физическом, телесном смысле этого слова, однако окружающие (жители маленького городка) воспринимают его как “калеку”: он иной, не принимает правил жизни, которые являются нормой для всех представителей его окружения. Даже тот безобидный, казалось бы, факт, что он читает книги, уже является поводом для насмешек и издевательств. Тетушки держат Билли в клетке, закрывающейся на тяжелый висячий замок, — как будто он представляет собой значительную угрозу для привычного миропорядка островитян. Там же стоит и инвалидное кресло. Однако настоящим немощным калеккой он становится только после своего возвращения из Голливуда, когда горожане жестоко избивают его бейсбольными битами и резиновыми дубинками. Причем в избиении участвуют все до одного участника событий, а не только Малыш Бобби, как в пьесе у Мак-Донаха: отъезд Билли — это непростительный, невозможный бунт, который должен быть наказан.

“Калека с Инишмана” не единственный в Тамбовском драматическом спектакль о поиске собственной индивидуальности. Например, не так давно была поставлена пьеса американского драматурга, уже известного в России Дона Нигро “Звериные истории”.

“Театр. Акт” из Казани существует всего четыре года. Организовали его двое молодых актеров, муж и жена, Родион Сабиров и Ангелина Мигранова, которые мучительно искали выход своей творческой энергии и не находили его в тех театральных коллективах, где они служили до основания собственного общего дела. На деньги от новогодних спектаклей, в которых Ангелина и Родион отработали Снегурочкой и Дедом Морозом, они сняли помещение — так и появился в Казани новый театр. Поначалу справлялись своими силами, однако после повышения арендной платы их детище оказалось на грани закрытия. Помогло чудо (надо заметить, что мистика часто присутствовала в рассказах участвовавших в фестивале театральные коллективов; не случайно “У Моста” позиционирует себя как “Первый мистический театр”): нашелся спонсор, который, однажды побывав на спектакле “Театра. Акт”, поверил ребятам и решил помочь им выжить. “Королева красоты”, которую они привезли на нынешний фестиваль, стала второй постановкой театра после “Лысой певички” Ионеско. Появление в репертуаре этой пьесы, как считают оба руководителя, способствовало переходу театра на более высокий профессиональный уровень. В спектакле, который был признан самым нежным и лиричным на фестивале, главные героини — мать и дочь — больше любят, чем ненавидят друг друга, что является в определенной степени редкостью для сценической трактовки этой пьесы. Для Ангелины и Родиона, не имеющих режиссерского образования (они учатся режиссуре в процессе

работы: читают много специальной литературы, смотрят спектакли в разных городах), участие в фестивале Мак-Донаха в Перми — еще один шаг на пути к постижению профессии и в поиске своего творческого “я”.

Театр “Наш дом” из закрытого города Озерска привез на фестиваль “Лейтенанта с Инишмора”. Режиссер Никита Золин признался, что, прочитав эту пьесу впервые, был шокирован и не сразу смог представить ее на сцене, тем более что спектакль “Сиротливый Запад”, поставленный приглашенным режиссером в этом театре несколько лет назад, зрительского успеха не имел и был снят с репертуара вскоре после премьеры. Путь к “Лейтенанту с Инишмора” начался с того, что группа молодых актеров и режиссеров выпросила у руководства театра чердак, который своими силами был расчищен и превращен в пространство для сценических экспериментов. Постановки современных пьес (“Убийца” Александра Молчанова<sup>1</sup>, “Иллюзии” Ивана Вырыпаева) привлекли на вновь открытую сцену молодую — да и не только молодую — новую публику. “Лейтенант...”, по словам Никиты Золина, задумывался как спектакль для любителей экстрима, хотелось, чтобы на сцене было много “крови” и “мяса” — изобретали, кстати, эту “кровь” всем постановочным коллективом и добились-таки, по их мнению, идеальной формулы. Спектакль получился очень смешным и, несмотря на кровавый сюжет, добрым: не зря на фестивале “Театральный Атомград” в Димитровграде в прошлом году за эту работу Никита Золин получил приз “За гуманизм в актуальном театре”, а “приглашенный” на роль Малыша Томаса кот из городского приюта для животных обрел новый дом и новых хозяев. Стоит отдельно отметить актера Андрея Сюскина, который играет главного героя пьесы — “бешеного” Падрайка, террориста — элегантно одетым, едва ли не утонченным молодым человеком в костюме и при галстуке.

Актриса Ана Вуйошевич, исполнительница главной роли в конкурсном спектакле “Королева красоты” Национального театра Черногории, заслуженно получила награду за лучшую женскую роль. Интересно, что у Мак-Донаха эту героиню зовут Морин, но в черногорском спектакле ей дали имя Марта. Рассказывая о выборе пьесы и работе над ролью, и актриса и режиссер спектакля Ана Вукотич отметили, что проблемы маленького ирландского городка Линэн, где разворачивается действие пьесы, оказались очень близкими и понятными жителям Подгорицы — столицы Черногории. Много лет взаимоотношения между этой страной и Сербией строились примерно по тому же сценарию, что и между Ирландией и Великобританией. Черногория — небольшая страна, откуда, говоря словами из пьесы, “всегда кто-нибудь уезжает” — на заработки, в поисках лучшей доли. Поэтому

действие перенесли из Линэна в Подгорицу, а имена всех персонажей — не только главной героини — заменили на местные. Спектакль длится всего час с небольшим, однако ни один из основных сюжетных ходов и смысловых акцентов пьесы не остался непрочитанным и несыгранным. Сильнейшая энергетика исполнительницы роли Марты не давала отвести от нее глаз в течение всего представления, хотя остальные роли также были продуманы до мелочей и прекрасно сыграны. Этот спектакль первый и единственный по Мак-Донаху в Черногории, он идет на этой сцене уже четырнадцать (!) лет без перерыва.

Изюминкой фестиваля оказался приезд двух театральных коллективов из Великобритании: шотландского театра “Трон” из Глазго и театра “Бардик” из Северной Ирландии. Шотландская труппа открывала фестиваль спектаклем “Сиротливый Запад”, а ирландцы показали своего “Калеку с Инишмана” в последний день, что называется на десерт. Впервые российские зрители смогли услышать, как звучат пьесы Мак-Донаха со сцены в оригинале, на языке автора, со всеми характерными для них “ирландизмами”.

Шон Фалун, руководитель театра “Бардик”, рассказал журналистам, что, получив приглашение приехать на фестиваль Мартина Мак-Донаха в российский город Пермь, подумал, что это розыгрыш. Однако проверив информацию в Интернете и обнаружив, что такой фестиваль действительно существует, стал думать, как организовать поездку. И только будучи полностью уверенным, что участие труппы в фестивале вполне осуществимо, поставил в известность о предстоящем событии своих актеров, чем вызвал у них бурю восторга и огромный энтузиазм. Ирландцы приехали в Пермь к началу фестиваля и пробыли в городе до самого его закрытия, посещая не только фестивальные мероприятия, но и достопримечательности самого города, которых в Перми предостаточно. С огромным интересом они посмотрели все спектакли Сергея Федотова по пьесам Мак-Донаха и отметили разницу российской и британской актерских школ: в российских постановках, по их мнению, гораздо больше психологической актерской игры, а британские постановки более комедийны.

Тем не менее, если спектакль шотландской труппы действительно был поставлен в стиле динамичной, изобретательной комедии (актер Майкл Дилан, исполнитель роли отца Уэлша, получил приз фестиваля за лучшую мужскую роль), то в “Калек с Инишмана” театра “Бардик” присутствовали помимо гротесковых моментов и присущие драматургии Мак-Донаха лиричность, сентиментальность и наивность.

Общаться с ирландцами на фестивале хотели все, им задавали самые разнообразные вопросы:

<sup>1</sup> Там же. № 1, 2010 г.



улучшилась ли политическая ситуация в стране и существуют ли в реальной жизни такие мак-донаховские персонажи, как “бешеный” Падрайк из “Лейтенанта с Инишмора”? Похожа ли ирландская глубинка, изображенная в российских спектаклях, на аутентичную? Мартин Мак-Донах — английский драматург или ирландский? А видели ли они его “живьем”? Ощущают ли общность жители Северной Ирландии и Республики Ирландия или считают себя гражданами двух совершенно разных стран? И так до бесконечности. Актеры и руководитель театра “Бардик” охотно и много общались с гостями фестиваля как на официальных его мероприятиях, так и в кулуарах за бокалом настоящего “Гиннесса”, недостатка в котором в те дни в Перми не ощущалось. Спектакль театра “Бардик” получил приз жюри за лучший актерский ансамбль, а старейшая актриса труппы Фрэнсиз Джордан, исполнительница роли мамыши Джоннипатинмайк, проделавшая неблизкий путь ради участия в фестивале, была признана лучшей актрисой второго плана.

Основной приз — премию “За лучший спектакль” разделили две версии “Сиротливого Запада”: в шотландском театре “Трон” и новосибирском “Старом доме” в постановке Сергея Федотова. Зрители имели уникальную возможность увидеть на фестивале два его спектакля по этой пьесе — новосибирский и пермский. “Сиротливый Запад” на этот раз вообще лидировал по количеству представленных в Перми интерпретаций. Возможной причиной такого интереса является тот факт, что история вражды двух братьев, Коулмэна и Вэлина Конноров, которая здесь является основным сюжетным стержнем — это не только отражение частных семейных отношений и ситуации в отдельно взятом маленьком провинциальном городке, где количество убийств и самоубийств множится день ото дня. Это отражение глобального нарастания мировой напряженности последних лет, из-за которого все мы оказались на грани войны и взаимоничтожения. Исполнитель роли отца Уэлша в премированном спектакле Василий Байтенгер очень точно в применении к сегодняшнему дню назвал жестокое соперничество героев пьесы, братьев Конноров (практически библейский сюжет) враждой двух Каинов. Исполнители ролей Коулмэна (Тимофей Мамлин) и Вэлина (Анатолий Григорьев) продемонстрировали чудеса актерской пластики во время эпизодов многочисленных драк: можно было поверить, что они способны левитировать. Спектакль новосибирцев еще раз продемонстрировал все приметы фирменного режиссерского почерка Сергея Федотова. Это четко продуманные мизансцены, обеспечивающие динамичное развитие действия без остановок, торможений или неоправданной спешки; это отсутствие ненужных деталей в сценографии и в то же время пристальное внимание к мелочам; это блестящие

актерские работы, дающие возможность полностью высказаться, воплотиться в роли каждому исполнителю.

Возникает закономерный вопрос: если фестиваль, посвященный творчеству ирландского драматурга, проводится в России, то, может быть, он и популярен только в России, может быть Мак-Донах, как его уже окрестили, — великий *русский* драматург? Воспе нет. По свидетельству Элиз Доджсон, одного из руководителей “Ройял Корга”, куда Мартин Мак-Донах двадцать лет назад прислал свою первую пьесу в простом коричневом конверте, драматург сейчас чрезвычайно популярен в Великобритании. В прошлом году в этом театре с успехом прошла премьера новой драмы Мартина Мак-Донаха “Палачи”, удостоенной премии Лоуренса Оливье в номинации “Лучшая новая пьеса” (2016). Два года назад английский актер Дэниел Рэдклифф, известный как исполнитель роли волшебника Гарри Поттера в экранизации серии романов Джоан Роулинг, сыграл роль калеки Билли сначала в Лондоне (за что получил престижную премию What’s On Stage Awards в феврале 2014 года), затем был приглашен на ту же роль в один из театров Бродвея. Причем нью-йоркская постановка была номинирована на американскую премию “Тони” сразу в шести категориях, в том числе “За лучшее возрождение пьесы”. А в Голуэе в театре “Друид” восстановили спектакль “Королева красоты”, впервые поставленный на этой сцене режиссером Гэри Хайнес, ставшей в 1996 году театральной “крестной мамой” Мак-Донаха; роль Мэг Фоллан с огромной радостью сыграла та же актриса, что и в самой первой постановке двадцатилетней давности, с которой начался триумф драматургии Мартина Мак-Донаха.

Важно отметить, что не только в спектакле Аны Вукотич действие из Ирландии перенесено на родину актеров. В начале спектакля сербской труппы “Человек-подушка” оба следователя, Ариэль и Тупольски, смотрят по телевизору программу национального телеканала на их родном языке; по словам актера иранского театра “Nowadays”, исполнителя роли Ариэля, его персонаж — иранец. Получается, что Мартин Мак-Донах, его жестокая, блестящая, ироничная, многослойная, философская, наивная, сентиментальная драматургия одинаково близка очень многим людям, живущим в разных уголках планеты, независимо от их возраста, жизненного опыта, культурных традиций и вероисповедания. И фестиваль Мартина Мак-Донаха, задуманный и воплощенный в жизнь на Урале, в российском городе Пермь, объединивший поклонников творчества этого удивительного художника, нужен для того, чтобы призвать представителей этих разных стран осмотреться, обдумать происходящее в мире, в отдельно взятом городе, в отдельно взятой семье и, по меньшей мере, попытаться начать диалог.

## Мастерская

# Михаил Бартенов: “Даже квартира должна иметь драматургию”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Михаил Бартенов сегодня главный драматург театра для детей. Тридцать детских пьес, поставленных в четырехстах театрах России и СНГ, а также в Голландии, Германии, Дании, Польше и Греции. Лауреат многих премий, в том числе АССИТЕЖ “За вклад в развитие детского театра”. Ведет лаборатории с молодыми драматургами, пишущими для детей. Еще двадцать пять лет назад, в 1991-м, в Нижнем Новгороде прошел фестиваль “Пьесы Михаила Бартенева в театрах кукол России”. Бартенов — член трех творческих союзов: помимо СТД состоит в Союзе писателей и Союзе архитекторов. Сочиняет либретто и тексты мюзиклов (“Алые паруса” с Андреем Усачевым, “Тук-тук, кто там?”, “Вино из одуванчиков”, “Живаго”). Продолжил традицию своего отца Михаила Вольпина, написавшего вместе с Николаем Эрдманом русское либретто “Летучей мыши” И. Кальмана, создав новую литературную основу классической оперетты для Музыкального театра им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Вместе с Усачевым написал зонг-оперу ужасов “TODD” для питерской группы “Король и Шут”. Бартенову принадлежат сценарии мультипликационных фильмов, детских и взрослых телесериалов (“С другой стороны”, “Синяя Борода”, “Барабашка”, “Господин Кот”, “Приключения в Изумрудном городе”, “Далеко от войны”, “Журов”, “Иванов” по А. Чехову и др.).*

— Ты многостаночник, Миша. Как удается совмещать — писать свое и делать продукт по заказу?

— Ты сказала правильно: продукт. И я этого слова совершенно не стесняюсь. Продукты разные бывают. Я пишу только то, что мне интересно.

— Многие драматурги готовы работать на сериалах. Раз театр не кормит.

— Меня пока кормит.

— Сколько театров сейчас играют твои пьесы?

— Примерно двадцать пять — тридцать. Судя по тем разрешениям, которые я даю.

— У тебя идут помимо детских спектаклей мюзиклы. За них платят больше?

— Но театров, где их ставят, меньше. В общем, телевидением и кино я занялся не из-за необходимости заработать, а потому что мне интересно. Я вообще все повороты в своей жизни делал именно потому, что интересно было.

— Знаю, что ты круто менял свою жизнь: окончил архитектурный, двенадцать лет отработал по специальности, даже Олимпийский стадион в Москве строил. Я вот долго не могла решиться бросить свою инженерную работу, долго работала не любя.

— А я — любя. В архитектурный пошел, можно сказать, по стопам отца. Он учился в том здании, где сейчас архитектурный институт. В его время там помещался ВХУТЕМАС.

— Архитектурная среда довольно замкнута, дети архитекторов идут по стопам родителей, выбирают ту же профессию.

— Часто наследовали, да. И иногда напрасно. В моем окружении попадались дети архитекторов подчас менее талантливые, чем пришедшие из другой среды.

— Естественно. Поскольку дети архитекторов выбирали профессию не по любви, а по иным соображениям. Так и в других профессиях, в театре тоже такое бывает.

— Актерский талант ярче заметен, его легче распознать. В архитектуре разные профессиональные направления: кто-то проявляется как художник, кто-то имеет технические наклонности.

— В твоё время архитекторам и разгуляться было не на чем, строили больше всего типовые здания. Массовая архитектура была незатейливой, а немассовой было мало, эти проекты дос-

тавались избранным. Сейчас совсем другое дело — строят много, одних вилл и коттеджей сколько.

— Но среди них такое попадает, что не знаешь, как профессионал мог это такое сотворить? Бывает, конечно, разный заказчик. Кто-то может сказать: хочу в мавританском стиле! Но как архитектор даже в мавританском стиле мог сделать такое уродство?!

— **Как говорит драматург Саша Железцов, коттедж со всякими башенками и шпилями — это детская мечта о сказочном замке. И человек, добившись успеха, воплощает свое детское представление о сказке со счастливым концом.**

— Я бываю в Подмосковье и вижу в поселках разное. В одном поселке построен барочный дворец. Ну как это можно сегодня?! Барочный дворец сегодня — это дико!

— **По-моему, ты зря горячишься. А что, если очень хочется? А кто-то, например, мечтает о платье с кринолином. Ну и пусть наденет.**

— И вообрази себе какую-нибудь женщину — инженера или менеджера, которая ходит на работу в платье с кринолином и зашнурованной спиной. Это ж как на городскую сумасшедшую в таком наряде посмотрят. Но другое дело, когда дамы — публика “Короля и Шута”, приезжая на наш трэш-спектакль, оставляли подальше свои машины, в них переодевались в такие платья и шли в театр. Это их клубное пространство, но на работу они в таком наряде не пойдут! А дворец барочный словно стащили из Павловска. И главное, сделан профессионально, не придерешься!

— **А что ты скажешь про современный декор Москвы как архитектор?**

— Про сужение проезжей части улиц — ничего. Может, это действительно помогает ускорить движение? Во времена нашего детства улицы расширяли, дома двигали.

— **У меня даже книжка детская была о том, как люди продолжают жить в движущемся доме: в шкафу посуда позвякивает, но не бьется.**

— Да, теперь их обратно сужают. Но когда расширяют тротуары, чтобы люди гуляли, а потом перегораживают гранитными цветочницами?! Гулять, петляя между этими вазонами-газонами? А со столбов почему-то свисают венки и по вечерам загадочно светятся...

— **Увы, вкусы у нас с городской властью не совпадают. Хотя бы спросили специалистов по городскому дизайну. Раньше были художественные советы.**

— И сейчас есть. Архитектура Москвы и раньше, и сейчас проходила обсуждение на худсоветах. Ни один проект без этих согласований не получал окончательной подписи. Даже освещение.

— **Сейчас Москва освещена щедро, богаче многих мировых столиц.**

— Ну, тут у меня есть свое мнение. Я, кстати, подсветке зданий учился у отца Андрея Макаревича. Он был своего рода диссидент. Его из-за этого поперли с основных кафедр, и ему пришлось преподавать на кафедре строительной физики световую архитектуру. Но он был ас, его знали — он, между прочим, оформлял советские павильоны на главных международных выставках.

— **Но сейчас возможностей световых намного больше.**

— Чем меньше возможностей, тем богаче фантазия. У меня впечатление, что Театр на Таганке начал погибать, когда появилось новое здание. Когда стали стены опускаться, улица открываться. Одно дело, когда в старых стенах Любимов с Боровским придумали, как Золотухин косит световой занавес. Помнишь?

— **Нет, в юности нечасто удавалось попасть на “Таганку”. Расскажи.**

— Это “Живой” по повести Бориса Можаева “Кузькин”. Спектакль начинался выходом Золотухина, он скашивал косою “снопы” светового занавеса — и постепенно открывалась сцена. А как сильно был придуман образ обкома, когда со скрипом сверху опускаются пустые клеенчатые стулья. Всего-то стулья, а было страшно! А в новом доме — открывающаяся стена в “Трех сестрах”, оркестр за стеклом... один раз это хорошо. А потом что, в каждом спектакле кого-то туда ставить? В старом надо было исхитряться, выдумывать, находить нетривиальные решения, а в новом такие богатые возможности — и что с ними делать?

— **На Западе сильно уважали наших спецов: ученых, инженеров за то, что они не терялись, изобретали по ходу новые решения. Они же не избалованы были жизнью, привыкли выкручиваться. Голь на выдумки хитра, говорил мой папа. А скажи, твое архитектурное прошлое тебя**

**совсем отпустило?**

— Нет, конечно. Я с ребятами разговаривал, когда еще в архитектурном институте преподавал...

— **А что ты преподавал?**

— Проектирование, лет пять. Это был мой мостик, прежде чем совсем уйти. Я тогда уже всюю писал пьесы. Так вот, я студентам на проектировании говорил такие слова? как “сценарий”, “драматургия”, “конфликт”. Потому что даже квартира должна иметь сценарий: ты, по сути, закладываешь программу жизни человека. От того, какой ты нарисуешь план, зависит, сколько человек шагов за жизнь сделает. И в иерархии пространств должна быть своя драматургия: вот ты из маленького попадаешь в большое, закладываешь таким образом какие-то храмовые эффекты. Это все работает на восприятие, и я общался со студентами-архитекторами театральными терминами. А сегодня, когда веду театральные лаборатории, приходится говорить архитектурными терминами: фундамент, конструкция. И объяснять им, что дому естественно стоять на четырех ногах. Как табуретке. Дом, правда, может и на трех устоять. И даже на двух, просто надо понимать, чем за это платишь. Сколько металла придется вогнать в конструкцию, чтобы сохранить равновесие. Так же и с пьесой. Если нарушаешь композицию, ты должен что-то противопоставить, чем-то это удерживать, цементировать, чтобы не нарушить законы драмы.

— **Какие законы ты считаешь самыми важными?**

— Я не то чтобы уж так свято верю в законы, кроме основных простейших: экспозиции, завязки, кульминации, развязки. Где, в каком месте что должно происходить. И то это подвижно. Просто надо все это понимать и чувствовать. Нарушать закон лучше, зная его. Понятно, что развитие должно быть быстрым, динамичным. И если я нарочно затяну, заставлю зрителей первые двадцать минут зевать, а когда они уже соберутся уходить из зала — тут я такое забабахаяю, что все предшествующее станет обманчивой увертюрой к чему-то совсем иному. Понимаешь, все ждали одного или уже ничего не ждали — и вдруг что-то жажнуло, какое-то событие все перевернуло. Но надо знать: ты нарушаешь законы восприятия и должен заплатить за это неким потрясением. Простым развитием зрителя, проскучавшего двадцать минут, ты увлечь уже не сможешь... Сейчас вот меня попросили поговорить на лаборатории о том, почему у нас во многих пьесах нет финалов.

— **Я тоже обратила внимание: пересказываю запомнившуюся пьесу, а финала вспомнить не могу. Он невнятный. Или его вообще нет.**

— А потому что мы немножко преувеличиваем свои возможности творцов. Чем характерна архитектура? Она сочетает искусство с прагматизмом. Там надо рассчитывать. Даже великие современные архитекторы, работающие с фантастическими формами, умудряются в этих формах ощущать конструкцию. И должны быть уверенными, что, отдав эту форму на расчет инженеру, не услышат от него: это невозможно реализовать.

— **Но архитектор стоит на земле и не может обойти закон тяготения. А драматург может витать в воздухе.**

— Может. Но это не имеет отношения к “хорошо сделанной пьесе”, а коли говорить о ремесле, нам интересно научиться готовить именно это блюдо. Если кому-то это не надо, ну так не надо, он это умение отбросит. Но мы занимаемся именно этим. Коляда, кстати, своим ребятам это как раз и талдычит: надо многое уметь. Почему нет финалов? Потому что мы слишком ждем, что у нас родится само, на кончике пера. И вот ты пишешь, ожидая, что на тебя снизойдет. Пишешь, пишешь, сорок страниц написал — а не туда. В финале-то надо свести все линии. Само, на кончике пера может не возникнуть. Нельзя начать рассказывать анекдот, если не знаешь, чем закончишь. Отсюда и возникают пьесы без финала — этакий как бы открытый финал. Начиная, лучше все-таки знать, о чем ты пишешь и какой будет конец. Возможно, кто-то пишет без этого и приходит к финалу стихийно, экспромтом. Но часто мы садимся писать историю, как нам кажется, придумав ее. А оказывается, у нас есть только зачин. Но от зачина до финала большая дистанция. Не факт, что хороший зачин обернется законченной пьесой.

— **Ты садись писать, обязательно имея схему сюжета и финал?**

— Мне как архитектору это кажется правильным.



— **А как же пушкинская Татьяна, про которую сам автор говорил, что она нечто “учудила”?**

— Во-первых, “Онегин” — не пьеса. А во-вторых, знание финала не отменяет того, что по мере написания с героями могут случиться — неожиданно для тебя самого — всякие удивительные события... Воспоминание из детства: отец мой в разговоре с Анатолием Борисовичем Гребневым спрашивает его, знает ли он заранее финал. “Нет, конечно, мне же тогда писать будет скучно”, — отвечает Гребнев. Но это про кино. Там гораздо большая доля свободы, чем в пьесе. У Гребнева социально-лирические мелодрамы, в них можно было как-то... сработать атмосферно, через тонкую вязь отношений. Пьеса иногда тоже может так сложиться. Тем не менее, у Арбузова всегда точно очерченный финал, понятна точка зрения автора. Может, на меня архитектурное образование влияет. Мы же делали проекты в жестких рамках, понимая, что можем потом услышать от инженеров: у нас нет возможности это воплотить, нет таких материалов, технологий.

— **Это во времена панельно-блочного строительства?**

— Но мне везло: я работал на “индпошиве”. Все двенадцать лет. Это сейчас можно сказать: какой ужас этот крытый Олимпийский стадион на проспекте Мира! Но мы-то там открывали вещи, которых не только в России — в Европе никто не делал.

— **Какие?**

— Например, трибуны на воздушной подушке.

— **Это зачем?**

— Для трансформации зала. Ты представь: два человека могут взять трибуну (а это 350 мест) и вручную передвинуть на другое место. Это авиационная технология, мы ее применили. В авиации так перевозят на другое место самолеты. Там было много интересного.

— **А почему не пошел в сценографы?**

— Я начинал заниматься сценографией. Пошел к Олегу Шейнцису, сказал: “Бери меня в подмастерья, буду тебе краски мешать, за водкой бегать — хочу научиться”. Я уже к этому времени оформил несколько учебных спектаклей в ГИТИСе, в Ярославском училище. Понял, что картинки я уже рисую, режиссеры мою идею схватывают, а дальше надо технологию знать. Всё — вплоть до света, до реакции ткани на тот или иной свет.

— **А в ГИТИСе оформлял спектакли по своим пьесам?**

— Нет, ко мне это не имело отношения. Для ГИТИСа оформлял Шекспира, для Ярославского училища — Горького.

— **И в это время писал пьесы?**

— Нет, меня тогда называли “детский писатель”. Я сочинял стихи для детей.

— **Потом стихотворство прошло?**

— Потом я использовал это в своих пьесах. А дальше мюзиклы пошли. Вроде бы поэзии там больше, но либретто — еще более технологичная штука, чем пьеса. Я ведь творцом себя особо не считаю, высоких слов типа “я — художник” не произношу.

— **А тебе надо это кому-то доказывать?**

— Знаешь, я недавно почувствовал это как проблему.

— **Кто-то сомневается в тебе, таком известном и успешном авторе?**

— Нет, это шире. Проблема вылезла в одном из разговоров с режиссером — право автора высказаться. Вылезла в связи с тем, что мне позвонил один режиссер, которому я отдал текст. Это были мои компиляции по поводу спектаклей Рэя Нусселяйна, голландца, который к нам приезжал еще в советское время и снес нам с Олегом Лоевским крышу своим театром малого пространства, минимализмом, честностью. Мы с Аликом увлеклись им, уговорили Эдика Боякова привезти его в Москву, все было готово: согласованы его гастроли — и тут Рэй умер. И вот мы придумали такой проект — сделать мемориальный спектакль про Рэя. Он объездил все какие возможно фестивали в России. Мы показали его родственникам Рэя. В нем была трогательность и наше восхищение Рэем. А недавно я сделал другой вариант и отдал одному режиссеру. Режиссер переписал этот текст, выкинул важное для меня, вписал свое. Выбросил смешное, оставил печальное. А я-то как раз убежден, что не надо печальное делать печально. Режиссер говорит: “Я так вижу”. А у меня вопрос: а где же автор? Где мое право высказаться?!

— А раньше у тебя не возникало такого, неужели режиссеры не меняли ничего в твоих пьесах?

— Я детский автор. Мои пьесы ставят на утренниках. Меняют все, как им удобно. Переиначивают даже стихотворный текст, чтобы, к примеру, удобнее его петь на мотив шлягера. А меня не зовут смотреть. Что я могу сделать? Я же понимаю, в какой сфере работаю. За мою жизнь было примерно десять хороших постановок по моим пьесам, ну и спасибо. А тут случай для меня необычный, важный. Я режиссера этого спрашиваю: “Ты видишь так, а автор имеет право высказаться? Ты выкидываешь все, что важно мне, вставляешь, что важно тебе. А где тут я?”

— И что он?

— Ну, мы договорились. Он понял мою позицию. Я ему сказал: нельзя грустно о грустном, с печальной музыкой и в скорбных тонах. Это в восьмидесятых нам как раз Рэй показывал — про веселые похороны бабушки. Потому что это не столько про похороны бабушки, а про то, как мальчик свистеть научился: “Бабушка умерла, а свист ее остался со мной”. Я помню, как меня в детстве оберегали от грустного, на похороны родственников не брали. А один мой знакомый хорват, человек не юный, рассказывал, что ничего смешнее похорон его бабушки не было. Это было как в фильмах Кустурицы. Гроб бабушки надо было тащить в гору, все происходило в горной деревне. С трудом, все потные, солнце палящее, подняли гроб — и тут он поехал вниз, подпрыгивая на камнях... Скажи мне: как насчет права драматурга на высказывание?

— **Права не дают, а берут. И ты это знаешь. Меня заинтересовало твое высказывание: грустное не надо показывать грустно. Есть же Анатолий Праудин, когда-то провозгласивший “театр скорби” для детей.**

— Это давно было. Но он и сейчас говорит с горькой иронией: “Если с моего спектакля не сбежит сорок-пятьдесят человек, значит, я недоработал”. То есть я не хочу, чтобы совсем уж массовому зрителю нравились мои спектакли. Это позиция.

— **Полагаю, ты не хочешь, чтобы зритель в антракте бежал. Ты зрителя уважаешь?**

— Мой зритель разный. Я перешел на крупные формы, на мюзиклы. Мюзикл не то зрелище, с которого публика должна уходить, его делают не для высоколобых. Создавать дорогостоящий мюзикл, чтобы с него уходили, странно. Так же как странно писать такую, в общем, утилитарную штуку, как пьеса, в стол. В стол лучше писать стихи.

— **Расскажи, как вы с Усачевым, два солидных московских драматурга, оказались авторами нового для себя жанра. Как работали с питерской группой “Король и Шут”?**

— Это другая культура: панк-рок. Алкоголь, наркотики — как без этого? Их идеолог и вокалист Миша Горшенев, Горшок, что бы ни говорили, от этого и погиб. Изношенный организм не выдержал. Когда мы работали, то несколько раз ездили к ним в Питер. Миша видел все не как спектакль, а как концерт, удивлялся: “Чё, я буду на сцене играть?” А мы ему говорим: “Миша, ты поешь свою “русскую народную готику”, баллады. И не просто поешь, а играешь, у них есть сюжет. Это тоже сродни театру”.

— **Их публика — особое молодежное сообщество. Вы, чужаки, сумели им угодить?**

— Да, судя по тому, что все время спектакль собирает большие залы. А до премьеры был выпущен двойной альбом с песнями из спектакля — и на премьере половину музыкальных номеров зал пел вместе с артистами. Я был потрясен — новое и очень сильное впечатление для автора. После смерти Горшка мне казалось, что проект умрет, но продюсеры нашли другого исполнителя и группа не отказалась с ним играть... К нам с Андреем они потом явились со словами: “Мишка завещал, чтобы все тексты для группы писали вы с Усачевым”.

— **Что вы ответили?**

— Отказались. Писать рок-песни по заказу, без связующего сюжета, под готовый музыкальный ряд — не наше дело. Хотя и брат Горшенева, у которого своя группа “Кукрыниксы”, тоже нам предлагал сотрудничество. Но мы, два старых хрена...

— **Два интеллигента...**

— ...вообще чудом попали в эту компанию. Но зато помолодели на какое-то время. Хотя эти ребята далеко не мальчики, им лет по сорок уже, но по сути они подростки. Это интересно, что мы им почему-то оказались нужны.

— **Готика — это же подростковые игры.**

— Да. Но подростки взрослеют. И оставляя в машинах офисные костюмы, идут на спектакль уже в присущих этой культуре “карнавальных” одеждах, с соответствующими прическами. “Король и Шут” — группа, которая до смерти Миши одна из немногих могла собрать стадион. Я думал, наш “TODD” заглохнет, как только отсмотрят фанаты. Но спектакль до сих пор идет в Москве два раза в месяц. Иногда возят в Питер на гастроли. А ставил его Владимир Золотарь, не последний человек в драматическом театре, тоже, кстати, ни на рокера, ни на гота не похожий.

— **Откуда ты черпаешь молодежный язык для своих текстов?**

— Для театра я почти не пишу того, что требует современного молодежного языка, я ведь пишу для младшего возраста. А если уж мне для чего-то необходим сленг, я открываю “Dухless” Минаева или другую какую книжку и напиткиваюсь, там все этим языком написано.

— **Ты потому пишешь для младших, что с подростками труднее общаться?**

— Дело в не в том, что с подростками труднее. Я просто далек от них. Не уверен, что смогу писать для них так, чтобы это не выглядело подделкой, враньем. Но если удастся их увлечь... Вот в Самаре, где мы с Олегом Лоевским проводим лабораторию для молодых режиссеров, у нас есть фокус-группа. Показываем ей все эскизы спектаклей, обсуждаем. И первыми высказываются они. Там есть умненькие дети, которых часто водят в театр — подкованные. Но я прошу привести даже не их, а самых обычных ребят — просто класс нормальных детей, которых не учили специально обсуждать спектакли. С ними интересно. Иногда, конечно, видишь вдавненные учителями догмы, но большинство абсолютно открыто для диалога, для сомнений, готовы к парадоксальным оценкам. Но это лаборатория, а пишу я — в том числе и сейчас — для более младших.

— **Как это будет называться?**

— “Когда я была маленьким мальчиком”.

— **“Была мальчиком”? Трансвестизм?**

— Что ты! Там две старушки наперегонки вспоминают свою жизнь, фантазируют, завораются...

— **Как ты относишься к “тюзятине”, когда немолодые тетеньки изображают детишек?**

— Горжусь, что по мере сил способствовал серьезным переменам в детском театре. Кричал на всех углах: хватит этих круглогодичных новогодних шоу, когда все сделано в эстетике тотальной бесконечной елки! Впрочем, во многих театрах и до сих пор представление об идеальном спектакле для детей — веселый, задорный, музыкальный и красочный. А что, другого дети не воспринимают? Много говорил о сомасштабности театрального пространства ребенку. И вот сегодня уже малая сцена для маленького зрителя стала нормой. Появляется какой-то новый детский театр — тихий, доверительный. На нашей с Лоевским лаборатории мы пытаемся завлечь в детский театр молодых режиссеров, показать, что театр для детей может быть серьезным искусством. И штучно, точно я пытаюсь работать для такого театра. А вот пьесы мои — они, вероятно, останутся в том театре, в котором “красочно”. Я отчасти из-за этого перестаю писать детское. Я знаю, как не надо. Но как сегодня надо... теоретически знаю, а практически не понимаю, как сделать пьесу, которая могла бы пойти по ста театрам (как было с моей первой пьесой “Про Ивана-дурака”), но при этом соответствовала бы моим новым представлениям.

— **С какими режиссерами много работал?**

— Анатолий Праудин, Борис Цейтлин. Я перечисляю не тех, кто меня ставил, а с кем по-настоящему мы работали. Кто меня многому научил. Боря Цейтлин, человек бешеной энергии. Делаем мы с ним “Неточку Незванову”. После целого дня репетиции говорит мне, что ему нужно. Я пишу ночью сцену, приношу на следующий день. Жду реакции, а Боря так вяло, разочарованно: “Это же то, что я тебе сказал”. Тогда я сообразил: ему не нужны его мысли, он хочет, чтобы я его понял и свое написал. Понять его импульс, нерв — и удивить... А с Толей Праудиным совсем по-другому. Я ему послал заявку страниц на пятнадцать, жду отклика — он молчит. Я звоню: “Толя, что? Почему молчишь?” Праудин: “А мне слов хватило”. И делает по моей заявке двухчасовой спектакль, потом я приезжаю, подправляю

что-то, дописываю диалоги. Мы с Праудиным делали два спектакля. Один по Маркесу, в Саратове, назывался “Гальера”. Так мы всю Колумбию с артистами пешком прошли — у Толи экспедиции это принцип: перед тем, как работать, надо надышаться. А когда делали “Швейка”, проехали по местам его боевой славы.

— **Не зря, наверно. Помнишь, Додин, когда Федора Абрамова ставил, своих ребят в деревню повез — грандиозная получилась в результате эпопея. А про Швейка нынче самое время делать.**

— Да, оказалось злободневно...

— **В 60—70-е годы многие детские пьесы писались со взрослым подтекстом, социальной подоплекой. Теперь это странно читать.**

— Боюсь, скоро снова станут чрезвычайно актуальными всякие политические аллюзии. У меня была пьеса, называлась “С другой стороны”. Сказка про юную принцессу, которая начинает сходить с ума, узнав, что на вещи, оказывается, можно смотреть с разных сторон. Это было на заре перестройки. И вдруг в конце перестройки пьеса зазвучала как история человека, запутавшегося в либеральных преобразованиях, то есть стала ультрасовременной. Даже чересчур.

— **Запросы времени нелегко считывать. Я сегодня обратила внимание: на интернет-портале “Планета.Ру” собирают деньги на Новый цирк. Казалось, российский цирк всегда котирировался, но теперь, когда столько нового, наверно, и цирк нужен иной — с современными эффектами, мощной электроникой. С хождением по вертикальной стене. Может, это наше будущее?**

— Посмотрим. Недавно оказался я на театральном фестивале. А там были молодые ребята с новыми формами — хэппенингами, “бродилками”. Детям прикольно походить по разным темным комнатам. И сидим на обсуждениях мы, этакий “Дом ветеранов сцены на выезде”, и скрипим: они губят наш театр, давайте запретим этого мальчика с его играми. Я не выдержал: “Наш театр губит мальчик, который бежит с детьми по закоулкам? Если это он разваливает наши театры с залами на восемьсот мест, значит туда нам и дорога!” Они считают, что мальчик покусился на святое. Боятся, что он нас победит. А он только начинает. Да мы успеем сойти раньше, чем он нас сживет. Поймите, у них другие мозги! Мой пятилетний внук лучше меня освоил компьютер. Ходят же к вам на Островского в исторических костюмах? И слава богу. Пусть одни смотрят “На всякого мудреца”, а другие предпочтут “бродилки”.

— **У тебя, Миша, с детства была дома своя школа драматурга. Расскажи, какие уроки тебе давали?**

— Я был слишком мал, чтобы брать уроки. Но что-то запомнилось. Папа мой с Эрдманом вместе работал. Летом мы все вместе уехали в Дом творчества. Эрдман с утра отправлялся в лес и ходил, ходил. К обеду возвращался и говорил: “Я хорошо поработал — придумал одну фразу...” А кто-то за неделю пьесу пишет.

— **Твой отец ведь начинал как художник, окончил ВХУТЕМАС, а пришел к драматургии. Похоже на твой поворот?**

— Папа мой был художником, а Маяковский сбил его с пути. Папа работал у него в “Окнах РОСТА”, рисовал плакаты и делал стихотворные подписи. И Маяковский как-то сказал, что стихи у него даже лучше картинок выходят. Сам Маяковский сказал, кумир!.. Так папа стал литератором. Хотя рисовал всегда здорово. Когда я хотел поступать после школы в Школу-студию МХАТ на постановочное отделение, папа меня убедил, что лучше учиться архитектуре. В театр всегда придешь, а так будет профессия в руках. В театр я действительно пришел, только с другого входа.

— **Миша, дай мне под занавес какой-нибудь совет для молодых драматургов.**

— Я вот смотрю американские сериалы. Думаю, как они, гады, такие диалоги пишут? Глубокие, многозначительные, метафоричные, в них хочется вдуматься. Потом нащупал прием. Так что это совет прежде всего самому себе: берешь написанный диалог и безжалостно вычеркиваешь две реплики из каждых трех.



## Опыт

Елена Мамчур

## Между театром и не-театром

*Будоражившие еще недавно критиков и теоретиков споры, спровоцированные театральными опытами Дмитрия Волкострелова, сегодня слегка поутихли, а стало быть, наступило время, когда можно спокойно посмотреть, что перед нами за явление, и попробовать подвести промежуточные итоги.*

Со словом “итоги”, кстати, сразу получается нехорошо. В случае с Волкостреловым в подборе слов нужно утруждаться особо. Театр post, который он создал (?), сочинил (?), сделал (?), перпендикулярен и европейскому театру, которому, с одной стороны, наследует (поэтому такие категории, как “работа”, “цель”, “сделать”, “результат”, никуда не годятся), но с другой стороны, не вписывается и в ряд экспериментов, уводящих на Восток, хотя нечто в этом роде все время бликует на уровне самовоспроизводящихся смыслов. Да и само слово “театр” всякий раз должно звучать с вопросительной интонацией.

Кажется, ни по одному поводу театральный цех в последнее время не раскалывался с такой определенностью на две равно уважаемые части — условных прогрессистов и не менее условных консерваторов. От компетентных людей в адрес режиссера можно до сих пор услышать такие эпитеты, от которых волосы шевелятся: как будто вдруг в светлые головы выгружается партизанский десант, охраняющий родные территории через двадцать лет после окончания войны. Но, если честно, и восторги по поводу Волкострелова того же корня: те же условные двадцать лет давно прошли, а мы все кричим победное “ура”.

Однако в этом нет ничего огорчительного. Провокация заложена в самом предмете дискуссий как определяющее его свойство. Не спровоцированным, не задетым на спектаклях Волкострелова остаться почти невозможно, ведь над тобой как-никак производят театрально-социологические опыты. Безудержно затянутый финал “Любовной истории” (который играют до последнего человека в зале), спектакль “Молчание”, приглашающий зрителей молчать в течение часа на заданную тему, или пятиминутный “Солдат”. Рискую быть субъективной, но даже во

взглядах актеров театра post то и дело транслируется высокомерная жалость к публике. Классика театрального авангарда, чего уж там.

А дальше — интереснее. Авангардизм уточняется на уровне стиля. Привлекательной кажется аналогия из области изобразительных искусств. И родственник тут вовсе не супрематический “Черный квадрат” Малевича, который то и дело поминают в этой связи, а гиперреализм и минимализм. “Черный квадрат” мог возникнуть только один раз. Он не работает без контекста, без всего того, что он отрицает. Минималистическая же техника принципиально иная. Она стремится поместить зрителя в вакуум, вырвать из контекста равно и жизни, и искусства. Чем, собственно, и занимается, сознательно или бессознательно, режиссер, раз от раза оставаясь как автор нейтральным и предлагая всю работу по поиску смысла проделывать зрителю самостоятельно.

“Молчание на заданную тему” (2016, спектакль-клон “Театра.doc”, в соавторстве с В. Лисовским) — пожалуй, самый чистый тому пример. Зрителей собирают в “белом кабинете” (например, в зале галереи современного искусства), актриса (например, Елена Старостина) получает из рук режиссера сложенный вдвое листок с вопросом-темой (содержание которого, скорее всего, ей до последней минуты неизвестно), затем записывает его на доске, присаживается на стул и принимается вместе с нами думать над обозначенным вопросом.

Так же как в случае с двумя точками на холсте, в которые мы можем вписать все что угодно, хоть бы и поезд на путях в Антверпене, здесь, выражаясь языком театра, партитура действия целиком и полностью зависит от нас. Зритель в данном случае не просто полноправный участник спектакля, а чуть ли не

единственный его производитель. За что Волкострелова очень легко любить. Как, собственно, и ненавидеть.

Но если в “Молчании” нам не оставляют ничего, кроме нас же самих, то в “Злой девушке” (2011) перед нами все и даже больше. Вся “ненарочная” жизненная подробность, записанная в тексте Пряжко, воспроизводится режиссером и актерами на сцене. Возникает сценическая картина, которую от жизни едва ли отличишь (как гиперреализм в живописи с трудом отличается от фото). Мы имеем исключительную в своем роде подробность вещей на сцене, такую “естественность” интонаций и перемещений в пространстве актеров, что создается полная иллюзия жизни. Но это обман. Эта подробность нейтрализована, типизирована, стерилизована до той степени, что жизненного в ней так же мало? как в самом условном из всех типов театра.

И между этими полюсами — максимальной подробностью деталей и почти тотальным их отсутствием — колеблется от спектакля к спектаклю режиссер. Но и в том и в другом случае возникает ситуация, в которой “ничего не происходит”. Возникает повествовательность, лишенная причинно-следственной связи. Повествовательность, которая стоит и колеблется инвариантами.

В этом кроется и уход в сторону от драматического театра, балансировка на его границах, и вполне определенный философский концепт, к которому нас настойчиво подводят.

Особенно он явлен, возможно, в спектакле “Лекция о Нечто” (2015), который предвзято поставленная двумя годами ранее “Лекция о Ничто” (2013). Оба сочинения являются по сути попыткой поставить тексты-манифесты Кейджа силами театра. Но если в “Лекции о Ничто” со зрителями объяснялись с помощью слов (пусть даже и не значащих, а работавших как ритмическая схема), то есть с помощью той структуры, которая была заявлена Кейджем, то в “Лекции о Нечто” театр *post* предложил нечто иное. Двенадцать зрителей, распределившихся по трое с каждой стороны большого белого куба, помещенного в центре комнаты, были обращены лицами к экрану. Двое из тройки снабжены пультами с возможностью переключения: первый — звука, второй — изображения. Третий участник пульта был лишен. По экрану прошел текст с напутственными замечаниями, среди которых более всего зацепил внимание совет не торопиться, ибо везде все равно не успеть. И — поехали. Как выясни-

лось ходом жизни, существовало всего три варианта изображения и три звуковые дорожки. Снова возникала ситуация мнимой перемены и мнимой возможности что-то решать — на какой бы путь ты ни свернул, по какой тропинке бы ни пошел, тебя подстерегало коварное “нечто”, всякий раз уводившее от предметности этого мира к неким универсалиям (цвет как таковой, звук как таковой, начитанный текст лекции Кейджа, гугл-карта и т.п.). Ты невольно ведешь себя в точности как в жизни, переживаешь странный опыт — снова и снова — встречи с собой в очищенном, экзистенциальном потоке спектакля. Европейским попыткам мир помыслить противопоставляется открывающаяся, лишенная категории “делания” философия буддизма. Как бы ни хотелось думать обратное, в своем невмешательстве она однозначнее, настойчивее драматичной парадигмы европейской культуры. Но судя по всему, именно она театру *post* оказалась близка.

Поэтому то, что Волкострелов делает вместе с актерами, укладывается, с одной стороны, в формальные эксперименты (позиция минус ноль), с другой — в мировосприятие тотального релятивизма. В попытке очистить, снять все наносное (и грубо индивидуальное, то есть характерное) режиссер достигает совершенно особого эффекта. Алена Старостина и Иван Николаев, самые постоянные его партнеры, лишаясь то тела (в “Лекции о Ничто” мы слышим только их голоса), то голоса (“Shoot/Get Treasure/Repeat”), не опредмечиваются, а напротив, звучат особенно явно. Когда Станиславский пробовал утончить психологизм до максимальной его отметки, поставить молчаливый диалог, держащийся на одном лишь напряженном бытии, на вдохе, на взмахе ресниц — не эту ли историю невольно доиграл Волкострелов? Так или иначе, всякий раз речь идет не об отсутствии актера, а о правде психической жизни, нервной рефлексии, полупроявленной-полузакрытой. Поданной эхом вместо голоса, патиной вместо цвета.

И не случайно спектаклей много, они лаконичны и часто идут подряд, группкой, неким набором. Исподволь возникает метасюжет. Появляется ощущение, что в этом переборе разнообразных приемов, в хождении по границе театра и не-театра с рискованной зависимостью на его рубежах, загорается и гаснет один спектакль, принципиально не оканчивающийся, перетекающий, переменчивый, высвечивающий разные грани то ли жизни, то ли приема.

# История. Библиография

## Илья Проклов “Волшебная пьеса” как способ самоисцеления

*В истории австрийской драматургии XIX века, которая в целом выглядела весьма скромно в европейском контексте, есть небольшой период, отмеченный особой динамикой и содержательностью, период, в который национальное культурное своеобразие заявило о себе во всей своей остроте и полноте: это двадцатые, тридцатые и частично сороковые годы. Он связан с именами трех драматургов: Фердинанда Раймунда, Франца Грильпарцера и Иоганна Нестроя; драматургов не просто разных, а часто диаметрально противоположных в своих эстетических и мировоззренческих установках, в своем образе жизни и характере творчества, но при этом родственных между собой общностью трагической судьбы — судьбы, которая даровала им невероятные творческие взлеты, многие и долгие мгновения славы и торжества, но вскоре низвергала с этой высоты в бездны безумия, несчастий и одиночества, судьбы, которая обрекала их на посмертное полужабвение, а затем, по прошествии лет или даже десятилетий, возводила в пантеон национальных классиков...*

Все трое были уроженцами Вены. Вена их вскормила и воспитала. Не всегда она была к ним ласкова и благорасположена, но они оставались с ней неразрывно связаны, даже если приходилось надолго покидать ее в поисках лучшей доли. Благодаря Францу Кафке мы знаем, сколь цепки когти у Праги. По отношению к Вене, практически лишенной мистического начала как во внешнем своем облике, так и по внутреннему содержанию, такая метафора, разумеется, едва ли уместна, но по части феномена отторжения и притяжения старая Вена, тем не менее, могла бы составить Праге конкуренцию. Она обладала особым магнитным полем, она манила, впрочем, как всякая столица, но с не меньшей силой была способна отталкивать, точнее говоря, держать на расстоянии показным равнодушием, соблюдать и не пускать в себя, пока не наступал тот самый момент, когда город открывал радушно свои объятия своим же воспитанникам.

Другой особенностью Вены (впрочем, как и Австрии в целом) была ее отзывчивость ко многим художественным влияниям и способность их (разумеется, избирательно) впитывать в свой дух и плоть, создавая особое, феноменальное культурное и ментальное пространство, где разные национальные традиции взаимодействовали, переплетались друг с другом, давая в итоге оригинальный — “венский” — продукт. Наиболее ярко эта “синтетическая” способность проявилась в так называемой венской народной комедии, расцвет которой случился в первой половине XIX века и связан в первую очередь с именами Раймунда и Нестроя. Эта “венскость” служила тем субстратом, который позволяет при всем разнообразии натур и характере творчества видеть общность трех классиков австрийской драматургии. Фердинанд Раймунд был старшим из этой тройки, но именно ему суждено было стать свя-

зующим звеном между двумя полюсами австрийской драматургии — высокой трагедийностью Грильпарцера и смеховой (нередко низкой и пошлой) стихией Нестроя.

Эти же два полюса — высокого и низкого, трагического и комического — воплотились и в самой натуре Раймунда, переплелись в каком-то особом диалектическом единстве, разрывая его на части и ввергая в продолжительные приступы ипохондрии и мизантропии. Его жизнь была отмечена каким-то демоническим беспокойством, даже одержимостью. Его томила и влекла какая-то внутренняя неподотчетная рассудку сила, бросавшая его на пути, как ему представлялось, к счастью, во все новые и новые несчастья.

Жизнь Раймунда была насыщена множеством событий и поступков, часто абсурдных, нелепых, курьезных, предельно трагических, даже жутких. Ему нередко невероятно везло, но и сам он часто прикладывал титанические усилия, чтобы преодолеть, казалось бы, непреодолимые препятствия на пути к славе. Железная воля, которую он проявлял в работе, сочеталась у него с небрежностью в жизни, в отношении с людьми вне сцены. Это была фигура поистине романтическая, в том смысле, какими были Байрон или Клейст — безудержные, неутомимые, безумные, противоречивые, лишние в мещанском мире люди, исключительные личности, сами себя толкающие в исключительные обстоятельства, которые рано или поздно приводили к трагическому концу.

Уже при жизни Раймунда начала складываться “раймундовская легенда”, впоследствии претворившаяся в “раймундовский миф” — история жизни, богатая на всякого рода перипетии, дававшие в свою очередь обилие материала для прессы, пересудов, скандалов, судебных процессов. Жизнь Раймунда сама ста-

новилась темой для романов и пьес, где правда неизбежно смешивалась с художественным вымыслом, обростала анекдотами. И эта легенда часто затмевала другого Раймунда — большого художника, драматурга, поэта, мыслителя, наконец. Творчество Раймунда отходило на второй план, служило как бы дополнительным артистическим нюансом к его бурной личности.

Итак, Фердинанд Раймунд родился 1 июня 1790 года в одном из пригородов Вены. В отличие от Грильпарцера и Нестроя, происходивших из семей состоятельных, он был сыном ремесленника — токаря. Социальное происхождение и скромный достаток семьи изначально ограничивали возможности Раймунда: едва ли он смог бы получить университетское образование (как опять же Грильпарцер и Нестрой), но обучение в школе родители ему все же обеспечили. Впрочем, закончить ее Фердинанду не было суждено. В 1802 году он потерял мать, а в 1804-м — отца. Осиротевшему подростку не оставалось ничего другого, кроме как брать свою судьбу в собственные руки<sup>1</sup>. Самый быстрый и верный путь — обучение какому-нибудь ремеслу. Раймунд выбирает не самое хлопотное и вполне сытное дело: он нанимается в обучение к кондитеру. Кондитер оказался не простым, а обладающим исключительным правом распространения своих изделий и прохладительных напитков в самом Бургтеатре — обстоятельство, решительно определившее судьбу Раймунда. Так, юный Раймунд днем постигал кондитерское искусство, а вечерами отправлялся в театр, где в антрактах распродавал свой товар, а во время собственно театрального действия имел возможность пребывать в зрительном зале и видеть спектакли. Причем, как Раймунд сам свидетельствует в “Автобиографии”, он предпочитал смотреть трагедии: “...комедия воодушевляла меня меньше, фарс был мне безразличен”. Тем не менее, именно фарс и ко-



медия стали его призванием, а сам он стал одним из главных и ярких представителей венской народной комедии, явления если не прямо оппозиционного официальному Бургтеатру, то, по меньшей мере, противоположное ему по части эстетики и, разумеется, демократичности публики.

Такая во многих отношениях “сладкая жизнь” продолжалась несколько лет и могла бы продолжаться дальше, но внезапно Раймунд бросает работу, сбегает из кондитерской и решает во что бы то ни стало попасть на сцену. Впоследствии он так прокомментирует столь решительный поворот в жизни: “Склонность к театральному искусству, пробужденное посещение Бургтеатра, проснувшись очень рано и с такой силой, что я уже мальчишкой решил не посвящать себя ничему иному”. О Бургтеатре, разумеется, не могло быть и речи, он был и оставался на протяжении всей жизни Раймунда недостижимой мечтой. Кроме Бургтеатра в Вене в пору юности Раймунда набирали силу еще три так называемых пригородных театра — Леопольдштадтский, Йозефштадтский и Театр ам дер Вин. Это были коммерческие предприятия, не ставившие высоких эстетических или просветительских целей, рассчитанные на самую простую и незыскательную публику, искавшую забав и развлечений. Разнообразие зрелищных жанров и форм поражает: на сценах этих театров помимо драматических представлений, волшебных, рыцарских, бытовых и прочих пьес можно было слышать оперы, зингшпили, песни с переливами на тирольский лад, видеть кукольные спектакли и цирковые номера и представления с канатоходцами и дрессированными животными. Но и пригородные театры были недоступны для Раймунда, ведь он не был даже артистом-любителем; он был близко знаком с театральной жизнью, почти ежевечерне наблюдал за игрой артистов Бургтеатра, но в практическом плане

<sup>1</sup> “Театральный лексикон” 1839 года сетовал: “При иных обстоятельствах, при более благоприятных условиях жизни в юности и при основательном школьном образовании Раймунд мог бы стать “Шекспиром для народа”. Но как показало время, он им отчасти стал. При жизни он также получал определения “Шиллера народной пьесы” и “Мольера народной музыки”. (Здесь и далее прим. авт.)



он лишь наедине с собой перед зеркалом пытался их копировать и подражать им. В общем, его ожидал очень непростой путь на сцену, но, надо признать, вполне традиционный: подобный путь терний прошли многие. В конце концов, даже Нестрой, который с детства вращался в театральном-артистическом кругу, потратил десять лет на провинциальные подмостки, прежде чем оказаться в столице.

Первым препятствием на этом пути оказались родственники и друзья, которым желание Раймунда, переросшее прямо-таки в манию — стать комедиантом, — казалось безумством. Но <...> “я не мог оставить свои романтические грезы и предпочел бы лучше голодать, чем отказаться от своего решения”, — писал Раймунд в “Автобиографии”. Затем некоторое время он попросту не мог найти места для приложения своих сил. Он обращался в полупрофессиональные “актерские общества”, напоминавшие скорее бродячие труппы, в местечках неподалеку от Вены. Он готов был соглашаться на все, что бы ему ни предложили, но на первом же испытании в одной из таких трупп он с треском провалился. Дело значительно осложнял природный недостаток Раймунда: он имел речевой дефект, на борьбу с которым он с яростью бросается и — подобно Демосфену — побеждает его. Наконец восемнадцатилетний юноша оказывается в рядах одной из таких трупп, затем другой, третьей... Около пяти лет он колесит по провинции (преимущественно Венгрии), выступая в самых разных амплуа, играя героев всех возрастов, второстепенных и третьестепенных персонажей, но особенно ему удавались комические старики и интриганы. В 1813 году в одном из обзоров, посвященных странствующим театрам, “Венская театральная газета” упоминает его имя: “Господин Раймунд играет все!” — то ли с упреком, то ли с восхищением пишет рецензент. На Раймунда обращают внимание в Вене, и 13 апреля 1814 года он впервые выходит в качестве актера на профессиональную сцену. Он дебютирует в комедии Августа фон Коцебу “Осада Сарагосы” в Йозефштадтском театре. Его принимают в труппу, но далеко не сразу ему удается стать ее полноценным и полноправным членом. Ему пришлось услышать в свой адрес много критических замечаний, театральная пресса констатировала у него отсутствие собственной артистической манеры, упрекала его в слепом копировании имеющихся образцов. Но вскоре период ученичества через подражание закончился. Раймунд работал над собой, и работал безжалостно. Ему доверяют все более серьезные роли, среди которых необходимо упомянуть Франца Моора в “Разбойниках” Шиллера и Германа Геслера в его же драме “Вильгельм Телль”, хотя он и не снискал в этих ролях ни славы, ни сколько-нибудь заметного успеха.

Настоящий прорыв Раймунда-актера случил-

ся в ином роде драматического и сценического искусства — народной комедии. Вице-директор Йозефштадтского театра Йозеф Алоиз Глейх, чрезвычайно плодовитый драматург, один из столпов венской народной комедии, личность влиятельная и авторитетная, разглядел в Раймунде комический талант и, чтобы проверить свою догадку, написал для него (или, точнее говоря, “под” него) очередной фарс, “Музыканты с Высокого рынка”, где Раймунду предназначалась роль ревнивого скрипача Адама Крацерля. Премьера состоялась 28 марта 1815 года. С этого дня начинается стремительный взлет актерской славы Раймунда. Вена наконец покорена: он становится еще одним любимчиком столичной публики.

Теперь он и сам участвует в сочинении куплетов, сцен, отдельных эпизодов, драматических фрагментов, подгоняет под себя реплики своих героев из тех или иных пьес, берется за режиссуру. Причем в качестве режиссера он был настолько требователен к актерам, дисциплина которых оставляла желать лучшего, что дело доходило до рукоприкладства.

В 1817 году Раймунд покидает Йозефштадтский театр и переходит в более престижный Леопольдштадтский, в труппе которого были собраны “звезды” пригородных театров того времени, среди них особо выделялся комик Игнац Шустер. Конкуренция, таким образом, приобретала серьезный характер, и зритель, который сперва увидел в Раймунде угрозу для своего старого любимца, вскоре принял и полюбил нового комического актера. Леопольдштадтский театр стал его домом на много лет, администрация театра пресекала все попытки переманить актера, предложив ему весьма внушительную сумму в виде жалованья и заключив контракт сразу на десять лет. Более того, в 1828-м Раймунд сам стал директором Леопольдштадтского театра, пробыв, правда, на этом посту всего два года. Покинув его, он не связывал себя больше со стационарными театрами (даже отказался от предложения возглавить в Берлине Кёнигштадтский театр, ориентированный на народную пьесу), а предпочитал выступать с гастролями. Прага, Мюнхен, Гамбург, Берлин... Не только Австрия, но и Германия рукоплещет таланту Раймунда. Его слава выходит за пределы германоязычного мира, но... его душевное состояние с годами только ухудшается.

Если театральная карьера Раймунда развивалась в высшей степени успешно, то личная жизнь представляла ей полную противоположность, но именно она и составила значительную часть “раймундовской легенды”. Чем успешнее шли дела на сцене, тем острее бывали приступы черной меланхолии, ипохондрии и мизантропии. Он мог на несколько месяцев впадать в болезненное состояние. У него появ-

вились, а с годами развились и усилились страхи и фобии, в частности страх быть укушенным собакой<sup>1</sup>. “Я рожден для страдания”, — написал однажды Раймунд. Множество неприятностей ему доставляли женщины, которые имели неосторожность вступать с ним в связь или в брак. Его первая возлюбленная — актриса Тереза Грюнталь — покинула Раймунда из-за “вспыльчивого, грубого характера” артиста. Дело даже дошло до ареста Раймунда, который, увидев Терезу в театре с другим кавалером, напал на нее с кулаками. (Любопытную параллель можно провести с Нестроем, который также оказывался под арестом, но все же по другим — профессиональным — причинам.) Брак с дочерью “благотетеля” Йозефа Глейха Луизой, имевшей небезупречное прошлое, был крайне неудачным, сопровождался скандальными историями. Впоследствии, уже спустя много лет после смерти Раймунда, она заявила, что тот стал “разрушителем ее жизни”. Последующие связи также были отмечены нарушением моральных и общественных норм. Он пережил судебные процессы, связанные как с женитьбами, так и с разводами, общественное презрение и порицание, смакование его похвалений в прессе, которую мы сейчас назвали бы желтой. В общем, как выразился один из исследователей творчества Раймунда, его любовные связи и браки были подобны “комедии интриги, вырвавшейся со сцены в действительность”. Не менее красочно и образно сам Раймунд изобразил перипетии и злоключения своей личной жизни. Читатель может ознакомиться с ними в монологе Дуркопфа в 11-й сцене первого акта публикуемой ниже пьесы.

Развязка этой мучительной жизненной истории, равно как и истории стремительного карьерного роста, наступила поздним летом и ранней осенью 1836 года. 25 августа Раймунд у себя в имении играл с собственной собакой, и она его слегка укусила. Это встревожило Раймунда, тем более что потом он узнал, что эта же собака якобы сильно покусала девочку и была застрелена. Тревога Раймунда переросла в панический страх: он боялся умереть от бешенства, которым его могла заразить собака. Он немедленно отправился в Вену, чтобы там обратиться к врачам, но непогода заставила его остановиться на ночевку в небольшом селении Поттенштайн. Там на рассвете 30 августа он выстрелил себе в рот, но остался жив: пуля застряла в черепе. Прибывшие из Вены врачи уже не могли ему ничем помочь. Через неделю, 5 сентября он умер.

Творческое, собственно драматургическое наследие Фердинанда Раймунда невелико, а по сравнению с коллегами по цеху прямо-таки мизерно. Адольф Бойерле, например, написал семьдесят пьес, Карл Майзль — сто семьдесят,

Йозеф Глейх, бывший непродолжительное время тестем Раймунда, — двести двадцать, а также не менее сотни романов. Однако в истории венской народной комедии и австрийской драматургии Раймунд занял одно из самых важных мест, а его значительно более плодотворные предшественники и современники удастаиваются, как правило, лишь беглого перечисления. Понятно, что подавляющее большинство их пьес не пережило и нескольких представлений. Авторы не ставили высоких целей, их задачей было удовлетворить постоянно растущий спрос на незлобивые, поучительные и смешные комедии. Все они были по преимуществу “кабинетными” драматургами, безусловно даровитыми и мастеровитыми, знавшими вкус и потребу публики, но все же оставались по ту сторону “четвертой стены”, в то время как в случае Раймунда драматургия рождалась из театральной практики, из актерства, изнутри процесса. Раймунд крайне серьезно относился к написанию своих пьес. Он не спешил как можно скорее запечатлеть какое-то актуальное городское событие, модное поветрие; за исключением первых пьес, не заимствовал сюжеты из иных литературных источников (что было естественной практикой для венской народной комедии), он создавал собственный художественный мир.

Но при этом, когда Раймунд в юности мечтал о театре и даже уже будучи состоявшимся актером, он нисколько не помышлял о драматургии, да и впоследствии не считал ее своим главным делом. До 1823 года он посвящал себя исключительно актерству, иногда режиссировал, но как всякий практикующий актер, работая над ролью, вносил в сценические сценарии пьес исправления и добавлял реплики, набрасывал отдельные сцены, сочинял куплеты и кводлибеты.

К полноценному драматургическому творчеству его сподвиг, казалось бы, случай, но есть все основания считать, что все-таки он стал итогом вызревшего в глубинах сознания решения, для которого наконец подвернулся повод. Раймунд был крайне недоволен текущим репертуаром, его легкомысленностью и незлобивостью. “С нашими поэтами дела идут все хуже и хуже, они занимаются своим искусством только затем, чтобы выманывать деньги, а не ради чести; можно впасть в отчаяние от той пачкотни, что приходится читать”, — писал Раймунд в 1823 году.

Повод создал Карл Майзль, один из драматургов венской народной комедии, который должен был в самый короткий срок написать пьесу для бенефиса Раймунда. Он успел набросать начальные сцены, но от продолжения

<sup>1</sup> Разумеется, это может быть частью легенды, но иные из современников свидетельствуют, что Раймунд при жизни сам говорил об этом.

работы отказался. Раймунду пришлось самому дописывать текст. Так появилось на свет его первое драматическое произведение — “волшебная пьеса с пением и танцами” в двух действиях “Мастер барометров на волшебном острове”. Премьера состоялась 18 декабря 1823 года в Леопольдштадтском театре. На первых двух представлениях на афише имя автора не стояло, и никому в голову не приходило, что им мог быть Раймунд. А когда он заявил на нее права, ему никто не поверил, посчитав, что автором пьесы все же является Майзль, а Раймунду в ней принадлежит лишь несколько шуток. Чтобы развеять сомнения и подтвердить свои способности, он пишет в следующем, 1824 году “волшебную пьесу с пением” “Алмаз короля духов”, прославившую Раймунда-драматурга уже за пределами Вены: пьесу играют не только в австрийских землях, но и в Германии. Более того, впечатленный ею Ганс Христиан Андерсен в конце 1840-х переработал ее для датской сцены. Затем последовала “волшебная пьеса” “Девушка из мира фей, или Крестьянин-миллионер” (1826), а также “романтико-комическая волшебная пьеса” “Альпийский король и мизантроп” (1828).

Знавал Раймунд и холодный прием: успех сменялся, как все в его жизни, провалами. Так, к числу непонятых творений Раймунда относятся “Волшебное проклятие Мойзазура” (1827), “Фантазия в кандалах” (1828) и “трагическо-комическая волшебная пьеса” “Злосчастная корона, или Король без королевства, герой без мужества, красота без добродетели” (1829). Последняя же пьеса Раймунда, волшебная сказка “Расточитель” (1834), имела один из самых грандиозных успехов в истории венской народной комедии — как в коммерческом, так и в художественном отношении. Раймунд в роли главного героя Валентина собирал в городах Австрии и Германии переполненные залы. В этой же роли он в последний раз выходил на сцену в Вене и в последний раз в жизни в Гамбурге.

В 1835 году Раймунд вынашивал планы новых пьес (известны их названия: “Путник”, “Ночь в Гималаях”), которые ему не суждено было осуществить. При жизни ни одна его пьеса не была опубликована, но уже в 1837 году вышло первое собрание сочинений в четырех томах.

Такова внешняя канва его драматургической деятельности. В основе же ее лежала та же внутренняя и внешняя конфликтность Раймунда, раздвоенность его натуры, психическая напряженность его жизни. Драматургия Раймунда не просто отражала многие противоречия как лич-

ности Раймунда, так и его времени, но и служила для него самого своего рода терапевтическим средством.

Нетрудно заметить, что все без исключения пьесы Раймунда имеют определение “волшебные”. Жанр волшебной пьесы — один из самых распространенных и укорененных в венской народной комедии — явился прямой наследницей барочной драмы. Сохранив ее схему, ее двоимирие, ее дуализм высокого и низкого, земного и небесного, волшебная пьеса в венском народном театре со временем избавилась от первоначальной философской метафизики и ослабила доминирующую прежде поучительно-воспитательную функцию, приспособив ее машинерию для создания в первую очередь комического эффекта и эффекта вообще. “Волшебство” тоже со временем трансформировалось, в том числе и функционально. Поначалу земной мир был ведом волшебным и полностью от него зависел, сверхъестественные способности волшебных героев определяли судьбы реалистических персонажей. Но постепенно земное эмансипировалось — не в последнюю очередь за счет приземления и обытовления волшебного: всевозможные духи, феи и волшебники становились предметом иронии. Они заговорили на диалекте, переняли дурные человеческие привычки — в общем, заметно очеловечились. Раймунд же воспротивился этому процессу, дав образец таких волшебных сказок, где возвращалась гармония и баланс во взаимоотношениях двух миров, где представителям волшебного мира возвращалась их надмирность и небожителство, но при этом предельно усложнил философскую проблематику. Прежнее “волшебство” у него преобразовывалось уже в аллегоричность и символичность, не оставаясь только сказочным и фантастическим элементом. Представляемая читателям “романтичско-комическая оригинальная волшебная пьеса” под названием “Альпийский король и мизантроп” служит прекрасной иллюстрацией к сказанному.

Этот шедевр австрийской драматургии был написан Раймундом на пике его театральной карьеры, в 1828 году. Премьера состоялась 17 октября того же года в Леопольдштадтском театре, директором которого к этому времени был уже сам Раймунд. Успех был огромным, это был бенефис и Раймунда-актера, и Раймунда-драматурга. Как всякое успешное сценическое произведение, пьеса тотчас стала по-



водом для подражаний и переделок. Например, спустя короткое время после венской премьеры в Лемберге (нынешнем Львове) уже игрался польский вариант под названием “Карпатский король и мизантроп”, а вышеупомянутый Карл Майзль написал пародию “Альпийский король и мать”. Более того, в 1831 году с не меньшим успехом состоялась англоязычная премьера пьесы в лондонском “Адельфи-Театре”. В английской прессе она была названа “...возможно, самой оригинальной [пьесой] нашей эпохи”. В сущности, Раймунду удалось то, что не удавалось никому из представителей венской народной комедии прежде. Он сумел сделать интересной пьесу, принадлежащую столь локально ограниченному (в силу диалекта, “старомодности” формы и содержания, вторичности сюжетов и т.п.) и самодостаточному художественному явлению, каковым была венская народная комедия.

Это стало возможным благодаря нескольким факторам. Во-первых, Раймунд в пьесе ставит универсальную проблему — проблему человеческой личности; во-вторых, он выступает в качестве наследника и продолжателя европейской традиции, выводя в своем произведении определенный тип личности — мизантропа, к которому в свое время обращались Шекспир (“Тимон Афинский”, ок. 1600), Мольер (“Мизантроп”, 1666), Гольдони (“Благотельный брюзга”, 1770), Шиллер (незаконченная драма “Человеконенавистник”, 1788). Собственно, в тексте пьесы есть отсылки к шекспировскому “Тимону”, а Грильпарцер находил в ней мольеровские интонации. В-третьих и в главных, Раймунд подошел к изображению мизантропа с особой, предельно оригинальной художественной оптикой.

“Человек — сам творец своих несчастий”, — заявляет Раймунд, реализуя эту сентенцию в образе главного героя с говорящей фамилией Дуркопф<sup>1</sup>. Но что любопытно, для создания это образа Раймунд не нуждался в большой фантазии, он имел прекрасный образец в реальной жизни, можно даже сказать, имел его перед глазами (недаром в пьесе имеет место мотив разбитого зеркала): играя Дуркопфа, Раймунд играл в сущности самого себя.

Видимо, правы те, кто в мрачном нраве Раймунда увидел корень его поэтического творчества. Внутреннее напряжение, конфликтность, обидчивость, сумасбродство, которое он, вероятно, сознавал, но не понимал, по их мнению, и заставило обратиться Раймунда к драматургии как

своего рода лечению. Иными словами, он стремился, по мысли одного из исследователей творчества Раймунда, “с помощью этой поэтической копии самого себя освободиться от собственных патологических настроений”. Раймунд выплеснул на бумагу (а затем на сцену) собственные болезни, страхи, фобии, то есть представил себя в качестве пациента, но при этом проявился и как тонкий и мудрый психолог. Но не тот психолог, который занимается поверхностным слоем чувств и нервов человека, а психолог-душевед, проникающий в самую глубину человеческой природы, в самую суть человеческой души, что позволило ему поставить столь же глубокие философские вопросы, на которые он, находя ответ в пьесе, не сумел найти в собственной жизни.

В конце рукописи пьесы стояло предложение: “Только волшебство способно исцелить меня от моей ненависти к людям”. Непонятно, относилась эта фраза к Дуркопфу и была одной из его реплик или Раймунд писал о себе. В пьесе главного героя исцеляет в конечном итоге отнюдь не волшебство, его исцеляет возможность взглянуть на самого себя со стороны. Правда, эта возможность осуществляется благодаря волшебным силам, но сама анатомия мизантропии, прямо-таки хирургическое вмешательство в это явление делает из волшебной составляющей в конечном итоге лишь художественную условность. Даже Астргал в этом контексте воспринимается, по замечанию одного психоаналитика, “первым психотерапевтом, изображенным в театральной пьесе”. Дело дошло до того, что Грильпарцер увидел угрозу в этом художественном самопознании, когда писал, что “этот замечательный человек и в высшей степени талантливый поэт умер как раз вовремя. Он бы не написал более ничего хорошего с тех пор, как посвятил особое внимание бессознательной глубине и сознательно ее осваивал”. Но ему же принадлежат и следующие слова: “...даже Мольер не смог бы придумать более удачной конструкции. Мизантроп <...> исцеляется за счет того, что собственное поведение видит своими собственными глазами. Еще ни один комедиант не воспользовался этой правдивой, предоставляющей множество творческих возможностей темой”. Предоставим же читателю возможность самому оценить новаторство замысла Раймунда и оригинальность его воплощения.

*В тексте статьи: австрийская монета (25 шиллингов),  
выпущенная в 1966 году в память Ф. Раймунда.*

<sup>1</sup> В оригинале она звучит как Раппелькопф, что удачно русифицировано переводчиком в Дуркопфа (Korff по-немецки “голова”).





## “Дойти до самой сути”

**С.Д. Черкасский. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг. История. Теория. Практика.**  
Издательство РГИСИ. СПб., 2016. 816 с. 403 илл.

Ко всем занятиям профессора С.Д. Черкасского, исследователя, режиссера, педагога, более всего приложимо пастернаковское — “во всем мне хочется дойти до самой сути”. В своих научных штудиях он академически тщателен и точен, в практических опытах азартно креативен. Но в той и другой ролях (неразделимых, по существу) докапывается до корней, до истоков, до сути.

С фундаментальным диссертационным исследованием, положенным в основу новой книги, связаны опубликованные автором проблемно-монографические очерки: “Станиславский и йога” (книга переведена на три языка), «“Мадам” и система Станиславского» (о Марии Успенской), “Валентин Смышляев — актер, режиссер, педагог”. Называем только принципиально значимые. Кроме того, успешно защитив диссертацию, С. Черкасский вместе со студентами своей мастерской совершает экскурс в историю Первой студии МХТ, реконструировав ее дебют — спектакль Ричарда Болеславского «Гибель “Надежды”» по пьесе Г. Гейерманса. Истории создания спектакля столетней давности и его новому дыханию на подмостках учебной сцены посвящен сборник статей «“Надежда” на Моховой. 100 лет спустя», вышедший в один год с рецензируемой книгой. Практика системы великого реформатора в исполнении одного из его учеников обрела наглядное воплощение. Аншлаговый спектакль, шедший в РГИСИ два сезона в 2015 — 2016 годах, заряженный энергией режиссера-педагога и его студентов, синтезировал теорию и практику учения Станиславского на его раннем этапе.

Напутствуя публикацию книги своего коллеги, выдающийся режиссер Л. Додин выразил надежду, что в эпоху тотального “фрондирующего нигилизма”, и по отношению к системе Станиславского в частности, книга Черкасского “может хотя бы кое-что поставить с головы на ноги”.

Труд Черкасского объемом свыше восьмисот страниц (то есть почти в три раза превосходящего докторскую диссертацию) отчасти именно это и полагает своей целью. Или сверхзадачей — в терминах театральной педагогики.

Монография “Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг” с подзаголовком “История. Теория. Практика” оснащена безукоризненным научным комментарием, про-

иллюстрирована богатейшей иконографией. Но тщетны будут попытки читателя обнаружить ее жанровое обозначение. Масштаб проблемы, скрупулезно разработанный понятийный аппарат, перечень научных дисциплин, привлеченных автором, география событий, густонаселенность (именной указатель на несколько десятков страниц) приближают книгу Черкасского к энциклопедической всеохватности. Недаром же первый, кто заговорил о мастерстве актера, был энциклопедист Дени Дидро.

Между тем, живые характеры и судьбы, бремя страстей человеческих, острота конфликтов, будоражащих читательское воображение, — материал для романа. Романа о театральной школе и о театре. Точнее — о российском театре и трех театральных организациях, сформировавшихся в Нью-Йорке под непосредственным влиянием гастролей МХТ. И прежде прочего, уроков учеников его создателя — К.С. Станиславского. Это основной лейтмотив книги. В стилистике изложения самого процесса, в обрисовке главных действующих лиц обозначились черты и эпического и драматического жанров, которыми свободно владеет автор.

Неизбывная притягательность театра, как ни банально это звучит, соединила трех главных героев книги, вынесенных на обложку. Соединила как союзников и оппонентов, чьи диспуты и дискуссии, подкрепленные сценической практикой, обогатили Систему, не позволив ей застыть, превратиться в догму. Однако дискуссионность как главный двигатель сюжета коснулась не только трех заглавных героев, оказавшихся в эпицентре авторского внимания, но и неисчислимого множества людей театра, которые в данной конкретной книге оказались не на магистрали, не потеряв от этого своей бесспорной значимости.

Споры вокруг учения Станиславского возникли с момента его зарождения и не могут считаться завершенными по сей день. Все самые выдающиеся достижения русского театра рождались в недрах системы Станиславского и в постоянной с ней полемике. В разные годы оппонентами Учителя становились его лучшие ученики — Болеславский, Вахтангов,

Мейерхольд. И у каждого из них по отдельности возникал свой сюжет несогласия с Учителем. Да и друг с другом тоже. Для С. Черкасского — исследователя и педагога — это не страницы стародавней истории, а вечно живая современность.

За сложносочиненной композицией книги — железная логика мысли и дисциплина ума автора. В пределах жестко выстроенной конструкции сохраняется и сама проблематика, и полнокровные характеры персонажей, неповторимость их человеческих обликов. Но главное, не распадается связь театральных времен.

Боговдохновенное исполнительское искусство на страницах книги С. Черкасского оборачивается увлекательной наукой со своей историей, теорией и практикой. А разномыслие создателей науки не может не заинтриговать читателя ошибкой не только методологических подходов, но самих индивидуальностей ее творцов. Страсти по Системе — один из сквозных сюжетов книги.

Литература о Станиславском, кажется, исчерпывающе полна и всеохватна. Но и здесь Черкасский находит либо белые пятна, либо нечетко проставленные акценты. Так возникает фигура французского ученого-психолога Т. Рибо и его роль в открытии первоэлемента Системы — аффективной памяти. В поле зрения автора в этом же ряду оказывается замалчиваемый когда-то интерес Станиславского к учению о йоге, уже давно вписанной в Систему и оказавшейся ее полноправным слагаемым.

Генеральная линия книги — от Станиславского к Страсбергу через Болеславского — персонифицированная формула: от учителя к ученику, ставшему учителем. Именно такой путь проделала Система, связавшая русский и американский театр. С одной поправкой: в Америке она превратилась в метод.

Автор этого термина Ли Страсберг остался для историков театра, по общему признанию, самым авторитетным педагогом актерского мастерства за пределами России. Перечень его учеников, или, как называют их американцы, “актеров метода”, впечатляет. Эти выдающиеся мастера сцены и экрана (свыше сотни — номинанты на “Оскара”) в большинстве своем и подняли американский кинематограф второй половины XX века на непревзойденную высоту. Среди них Марлон Брандо, Дастин Хоффман, Аль Пачино, Роберт Де Ниро и десятки других. Трудно не поддасться искушению и не выделить имя легендарной Мэрилин Монро, завещавшей учителю большую часть своего состояния.

С. Черкасский подробно восстанавливает все этапы пути, пройденного Страсбергом. Он начинал учеником у Болеславского. Для автора книги ученик Первой студии МХТ увлекателен не только как полпред Станиславского в Америке или как автор собственного руководства по подготовке актера (книга “Мастерство актера: шесть первых уроков”). Болеславский увлекает исследователя, а вслед за ним и читателя своей ярко вспых-

нувшей индивидуальностью. Его неуемный темперамент, его дух конкистадора — за что бы он ни брался — принесли ему заслуженные победы на всех поприщах. Во время гастролей МХТ он с благословения Станиславского выступал как истолкователь его Системы.

Жизненной и профессиональной задачей Болеславского в Америке оказалось стремление соединить свою и чужую культуру. Так начинался Лабораторный театр (“ЛЭб”) с выстроенной целостной программой воспитания актера в стране, незнакомой с самим понятием театральной педагогики. Вместе с Марией Успенской (тоже ученицей Станиславского) Болеславский в течение семи лет пересаживает Систему на американскую почву. Живая, колоритная фигура “Мадам”, как называли в Америке М. Успенскую, актрису и педагога, — еще одно по праву возвращенное имя. Кажется, в арсенале автора, стремящегося “всех поименно назвать”, неистощимый запас материалов о наших соотечественниках, участниках первого опыта подготовки будущих американских актеров.

Книга С. Черкасского строится так, что ни одно из звеньев формирования Системы, как и всех этапов становления, обретения себя его главными героями не ускользает от его пристального наблюдения. И природная одаренность Болеславского во всем видится автору сквозь призму соперничества. Он соревновался с Вахтанговым, опережая его в сближении психологического реализма с театральностью. Он азартно “соперничал” со Станиславским, приходя своим путем к тем же выводам, подтвердившим объективность законов Системы. По самым приблизительным подсчетам, его учениками были несколько сотен американцев. В их числе создатели театра “Групп”: Ли Страсберг, Черил Кроуфорд, Гарольд Клерман. Именно там, в стенах Лабораторного театра Болеславского, начало формироваться их эстетическое и мировоззренческое кредо.

Театр “Групп” вошел в историю американской, да и мировой сцены на волне “красных тридцатых” как социально ориентированный театр протеста. Именно так и строился его репертуар, включавший исключительно современных американских авторов, порой питомцев самого театра (Клиффорд Одетс). Но главное, в недрах театра была создана уникальная актерская школа, зарождалось и будущее американской режиссуры — Элиа Казан самое убедительное тому подтверждение.

На каком бы театральном событии ни фокусировалось внимание автора книги, он не позволяет себе оставаться лишь его летописцем, превращаясь во вдумчивого аналитика.

История громкого успеха театра “Групп” и его распада — один из самых драматически напряженных эпизодов в истории американского театра. Когда-то группу единомышлен-

ников объединила вера в учение Станиславского. По иронии судьбы, одной из причин раскола театра стали расхождения в толковании Системы, в осмыслении ее приоритетов: аффективная память или метод физических действий. Стелла Адлер, встретившаяся со Станиславским в Париже, стала адептом метода физических действий. Ли Страсберг, успевший побывать в Москве, где увидел и оценил разнообразие режиссерских индивидуальностей, сохранил верность эмоциональной памяти, более того — развивая опыт Станиславского, сделал революционный шаг в методологии ее использования в актерском творчестве.

За шесть лет своей работы в «Груп» Страсберг поставил девять из четырнадцати спектаклей. В них он умело сочетал свой акцентризм режиссера-педагога с яркими постановочными решениями. Но когда пришлось определять свою дальнейшую судьбу, Страсберг почти не колеблясь выбирает педагогику, с которой уже не расстается до конца.

В главе «Актерская студия — храм Метода» речь идет об уникальном, говоря современным языком, театральном проекте, не знающем прецедентов в театральной практике XX столетия. В студию актеры приходят, чтобы показать свои наработанные умения. Если возникает потребность их оттачивать, они под руководством наставников возвращаются к базовым основам самой профессии. Именно там и продолжил свою деятельность Ли Страсберг. Со временем в сту-

дии появится и режиссерское отделение, руководимое Страсбергом, повлекшее за собой привлечение новых драматургов. Как и все предшествующие начинания с участием Ли Страсберга, Актерская студия исчисляется сотнями актеров и режиссеров, прошедших через ее мастерские и классы.

Итогом театрально-педагогической деятельности Страсберга, своего рода путеводителем по Методу стала его книга «Сочиненные чувства»<sup>1</sup>, впервые так обстоятельно проанализированная С. Черкасским. Шекспировское словосочетание, взятое из раздумий Гамлета об актерях в переводе Б. Пастернака (особо отметим сделанный автором глубокий лингвистико-шекспироведческий анализ текста, вынесенного Страсбергом в эпиграф), рассматривается современным исследователем как ключ к главным положениям методологии американского последователя учения Станиславского. Учения, которое и в XXI веке доказало свою плодотворность, заняв «важное место в мировой театральной педагогике, а также в теории и практике современного театра».

В названии Московского Художественного театра когда-то значилось «Общедоступный», то есть максимально приближенный к массовой зрительской аудитории. Так и книга С. Черкасского сделала внятной и доступной самой широкой аудитории историю, теорию и практику воспитания актеров XX века по обе стороны океана.

**Ирина Цимбал**

## “И все же вас слышат...”

**Владимир Аристов. Театр одного философа (проект I устава).**

Предисловие — Е.В. Пастернак. Послесловие — Юрий Арабов. М.: ПРОГРЕСС-ПЛЕЯДА, 2013. 75 с.

На обложке легкой, небольшого формата книжки фото: философ Густав Шпет на балконе “актерского” дома в Брюсовом переулке, за ним внизу — масса воздуха, солнечное марево доменной Москвы. Он с папирсой, с полуулыбкой. Чуть стершийся монохромный снимок.

Шпет в пьесе старше того, что на обложке, жестче, горестнее. Недаром его влечет образ короля Лира как образ беды на плечах, прежде царственных: он сослан, “вычеркнут отовсюду”. “Я теряю свое имя... у меня его больше нет... у меня его отняли... знаете, кто такой Шпет?” (с. 56).

...Томск, зима 1936 года. В пустом нетопленном зале городского театра беседуют двое. Их ожидают разные судьбы: Шпета (1879—1937) вскоре расстреляют (семья будет ждать известий еще десять лет), драматург Николай Эрдман

(1900—1970), автор блестящих пьес “Мандат” и “Самоубийца”, вернется из ссылки и проживет долгую жизнь. В пьесе оба ждут — вести ли, перемены участи?

Была ли встреча на самом деле, мы не знаем. Она подарена автором, переведена из регистра возможного в регистр художественной реальности. Участники этого дуэта (дуэли?) и серьезны, и играют — для другого, отражаясь в нем, уточняя себя. Начинает беседу и торопит действие Эрдман; речь Шпета медленнее, лаконичнее. Характеры лишь слегка обозначены, но персонажи говорят о себе, как бы высвобождаясь из забвения для того, кто слышит и слушает их. Они перемещаются между партером и сценой, сшивая и разделяя два пространства. Третье же, виртуальное простран-

<sup>1</sup> *Strasberg L. A Dream of Passion: The Development of the Method.* Boston: Little, Brown, 1987. На русский язык книга не переведена.

нство “видений-картин” на деле оборачивается временем — вернее, сценическим его ступком, памятью. Есть что-то от магии волшебного фонаря в этих включениях, соединяющих статику и движение, наслаивающих рассыпанные во времени лица, события, имена, тексты.

Театр берет за руку частную историю, выводит ее на подмостки и — выше. Не случайно в начале действия персонажи разглядывают “потолок зала, теряющийся в темноте” (“...перед кем бы мы ни говорили... кто-то да услышит нас”), и Шпет поднимается к Эрдману на сцену. Парадокс пьесы: ее персонажи помнят о “вертикали” ничуть не меньше, чем автор.

**“Шпет.** Все мои разговоры, все мои встречи теперь не то что под запретом, но перенесены куда-то туда... в мировой архив... он закрыт от глаз и ушей... и никому словно бы неинтересен... а на самом деле... все страхом охраняется.

**Эрдман.** Мне интересен... я вижу вас почему-то посреди затемненной комнаты... вы разговариваете по телефону... с одним... нет, сразу с двумя... нет, с тремя... вы держите телефонную трубку... но провод оборван... и все же вас слышат... а вы их... вы говорите... вы словно та девушка-коммутатор, что соединила сразу всех троих...” (с. 35).

Трое — это Станиславский, Мейерхольд, Таиров. Их голоса звучат, пересекаясь “на воздушных путях”. В центре треугольника — Шпет: он связывает “системы” и “школы” в поиске новой (или глубоко древней) идеи театра. Провозглашает актера главным “художественным творцом в театральном искусстве”, другим же важным лицом в театре называет философа, помогающего возвращению на сцену “осмысленного слова”. Поистине, театр для Шпета есть прежде всего слово. Он убежден: ставя классику, важно “понять... истинный смысл”, “вглядываться в текст пьесы...” (с. 44). Эрдман же — стихия театра “сейчас”; он практик, выдумщик, пластичский действователь-актер, вовлекающий собеседника в водоворот сценической импровизации.

Как в зеркалах может уходить в бесконечность анфилада комнат, так зал “Томгортеатра” в пьесе Владимира Аристовя являет театр в театре, где речь, да и действие — идет о самой природе театрального искусства, о действии и речи, преобразенных сценой. обстоятельно оговорены геометрия перемещений, детали сценографии, строй голосов. Увлекательная задача для режиссера, при условии, что он услышит музыку пьесы. Это полифония особого рода, где несколько измерений, каждое со своим ладом, передают действие с рук на руки друг другу, но всегда присутствуют в нем, пусть молчаливо: метафизика, история, театр, “тихая несказанная правда” единственной жизни.

Этот текст похож на гобелен, где изнанка, вся в нитях и узелках, требует отдельного подробного комментария. Обратная сторона — судьбы Г. Шпета и Н. Эрдмана, а также М. Булгакова,

К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, А. Таирова, В. Качалова и других, упомянутых или появляющихся в сценах “видений”. Бережно восстановлена и театрально преобразена ткань словесных и иных свидетельств, между волокон которой — воздух эпохи. За текстом — кропотливая работа автора в библиотеках и архивах. Источники большей частью “растворены” и образуют подвижный рисунок упоминаний, наложений, ассоциаций. Но порой выходят на поверхность текста прямыми цитатами. “Итак, дух является здесь в качестве *масстера...*” (с. 62). Фрагменты из выполненного Шпетом перевода “Феноменологии духа” Гегеля вводят в пьесу не просто иной образ речи, но целый мир — гегелевскую философию истории как “работы духа”, созидающей ясное, не поглощенное “чувственностью” знание. Над хрупкой (“на один день, на один час”) постройкой-разговором, в канун страшных испытаний — невидимое небо высокой, сложной культуры.

Действие пьесы скреплено вымыслом. На лицевой стороне гобелена — великое театральное “может быть”. И вот персонажи играют “в сверхсерьезном театре” (с. 69): себя нынешних (“драма и комедия”), себя в прошлом (реальном или возможном), а во фрагменте из “Короля Лира” — снова себя, но себя-актеров-играющих-трагедию — укрупненную, всечеловеческую. И все-таки текст пьесы не покидает документального измерения. Два российских писателя в ссылке, канун массовых репрессий. Все почти реально, как деревянный ящик, на котором в углу съемной квартиры пишет Шпет. Все возможно — и “дантовские ужасы” мерещатся философу за словом “дантист”. Инерция прежней жизни, писательского труда, блестящей беседы соединяется со смертельной усталостью (Шпет) и тайным страхом (Эрдман).

Документ и вымысел одновременно. Если это и платоновский диалог, то главная истина живет в нем между строк. Она мерцает в ткани текста — и это не формулы, но образы. Такова сцена, где Шпет произносит реплики шекспировского Лира. Это новый Шпет — и новый Лир. Еще вспышка — цитата из “Эстетических фрагментов” Шпета, которую читает по памяти его дочь Марина (появление этого персонажа вносит в геометрию пьесы теплый беспорядок, нежную “горизонтальную” ноту дома): “Нужно углубление в само внешнее по правилу Леонардо, вглядываться в пыльные или покрытые плесенью стены, в ночные контуры древесных ветвей, в тени, в изгибы и неровности поверхности любой вещи, везде — миры и миры” (с. 64). Мысль преобразена, окружена образной тканью. И, в продолжение, речь Шпета из партера, угаданная автором из будущего: “...Есть внутренний театр... и это самое важное... хотя я очень любил театр вообще... но то, что мы носим в



себе... недоступно для других... я стремился к строгости мысли... но выходило по-иному... всегда литература" (с. 64). Эти слова подарены философу, в самом языке своих работ соединившему логическую стройность с "расплавленной" сердцевиной живой, ищущей мысли.

И здесь мы не можем не обратиться к наследию Густава Шпета. Важно понять связь, соединяющую его размышления о "внутренней форме слова" с его идеей театра. Согласно Шпету, слово есть результат "духовного стремления, пролагающего себе путь через уста"; сказанное, оно "возвращается к уху". Оно — посредник, связующее звено между миром и сознанием человека. "Бесконечная в своей полноте действительность" бесконечно отражается в слове, преображенная личностью говорящего. Для человека слово — это и свобода, и причастность целому: "чувство языка". Что касается слова сценического, интерпретация текста пьесы есть "искусство и мастерство особого рода" и должно предварять работу актера.

Шпет называл "внутренней формой слова" алгоритм движения-поиска, в котором отображаются "развитие самого смысла" и непрерывное восполнение неполноты слова. "Это есть не только отбирающее творчество самого живого слова...". Приходит предположение: слово в театре по своей природе приближается к такой "текучей" форме, может стать ее живой манифестацией. На сцене слово каждый раз рождается заново. Актер связывает звук и мысль не только голосом и жестом, но и всей своей личностью, всей подготовительной работой по осмыслению текста. Актер выводит наружу внутренний пластический театр слова и наполняет его, как партитуру, своим дыханием.

Все это — смыслы глубокого залегания; они мелькают изредка в прямой речи главного персонажа, но гораздо больше (хотя не так явно) определяют сам строй пьесы. Фигура Густава Шпета, столь сложная в исторической реальности, здесь не упрощена, но выстроена как реальность поэтическая совокупностью интонаций и смыслов, архитектурой текста. Угадана и развернута важная ипостась этой личности: философ-"артист" ("в душе артист", — называл Шпета Андрей Белый) становится философом-актером, как будто сходя к самым основам, к интимной стороне актерского искусства.

Текст этой пьесы требует негромкого и внятного звучания. Как его сыграть? Может быть, он должен "подаваться, а не разыгрываться" (слова Б. Эйхенбаума о чтении стихов) или "исполняться" (как определял свое искусство В. Яхонтов)? Передана тонкая природа общения, бытования слова между людьми. Волнами приходит, проступая изнутри, легкий ритм (авторские отточия-паузы — графический его след). Здесь нужен театр, вскрывающий запряженные глубоко музыкальные законы звучащей речи, но не упускающий из

виду ни хода мысли в разбросанных цитатах, ни пластики (графичной в диалогах, плавной, ритмичной — в "видениях").

Возможно те, кто знает поэзию Владимира Аристова, воспримут пьесу как нечто неожиданное. Вьется нить странного разговора: остроты, истории из прошлого, жалобы, каламбуры, фантазии-видения... Обыденные фразы ("Я не пойду... не могу... у меня зуб болит...") рядом с почти патетическими, бытовые словечки — с философскими терминами. Между тем поэтика и этой пьесы, и стихов Аристова парадоксально сочетает свободу (словно на грани импровизации) и стройную композицию целого. Так, в ремарке к одному из "видений" автор поясняет: "Персонажи обращаются к Шпету и друг к другу свободно, они могут вести и "диалог с самим собой", эти монологи и диалоги, возможно отрывочные, способны образовать нечто вроде сложной партитуры, которая стихийно и вместе с тем регулируемо реализуется на сцене" (с. 35).

Верлибр Аристова живет сменой ритмов и строится-балансирует на ней по законам поэтической формы. Текст "Театра одного философа" — обыденная (хотя необычная) речь, преображенная идеей театра. От этого речь не становится поэтической, но смотрит в сторону поэзии: грезит о ритме, тяготеет к большему объему смыслов внутри более тесной структуры целого ("партитура"). Театр как место встречи обыденности и искусства. Пьеса — пространство эксперимента, поиск алгоритма преображения слова.

И еще одно сходство. В пьесе, как и в поэзии Аристова, разбираются архивы времени — для того чтобы вывести из забвения лица, явления, вещи и снова назвать их по именам.

Голоса, звучавшие когда-то, — вот главное, что наделено речью, добыто у времени. Не напрасно у главных персонажей каждая реплика в морозном зале — это облачко дыхания, т.е. жизни:

**Шпет.** Видите, все осталось на уровне разговоров... хотя разговоры — самое дорогое, живое... но кто поверит, что они были вообще...

**Эрдман.** Все остальное... если вы мне доверяете как драматургу... мы сможем дообразовать... пусть это будет исчезать, как облака пара, которые мы выдыхаем здесь... эдакие воздушные... тюремные замки... но что-нибудь да останется..." (с. 27).

Как сыграть этот текст — листок из воздушного "мирового архива"? Ведь в нем кроме поименованных действующих лиц заняты "студенты, актеры МХАТа, бутафоры, рабочие сцены, балерины и танцоры балета, соседи и соседки, фигуры в синих фуражках; несколько гримерных зеркал, документы, пианино, рояль, пишущие машины и другие движущиеся и значимые предметы" (с. 12).

**Марина Кузичева**



Минувшей осенью легендарная Магнитка — город Магнитогорск — стал театральной столицей Южного Урала. Здесь, на земле, лежащей на границе между Европой и Азией, прошел XXVII фестиваль профессиональных театров Челябинской области “Сцена-2016”.

Осуществление этого проекта местного Министерства культуры при поддержке губернатора и Законодательного собрания Челябинской области можно назвать праздником и совместной победой властей и челябинского отделения СТД РФ, сценического сообщества области над экономическими трудностями жизни нашей страны. Три года не удавалось провести этот смотр профессиональных сцен, и все же общими усилиями его возродили и провели не в Челябинске, а в славном своей историей Магнитогорске. Тем самым решили и чисто художественные задачи, и ряд социкультурных. Театры Челябинской области получили возможность обменяться опытом творческих достижений последних лет и проверили свои силы в общении с незнакомым, новым зрителем. Поддержку и новый импульс в развитии обрели культура и сценическое искусство в Магнитогорске. А магнитогорские сцены — Драматический театр им. А.С. Пушкина, Театр оперы и балета и кукольный “Буратино” — в качестве хозяев смотра повысили свое реноме.

Афиша “Сцены-2016” включала в себя и оперные постановки, и танцевальные, и драматические, и кукольные спектакли. Магнитогорский театр оперы и балета показал оперу Чайковского “Иоланта” (режиссер Н. Дыченко, дирижер Э. Нам), тут многие солисты блистали зрелым драматическим мастерством. Яркий “Вечер современной хореографии” представил Челябинский театр современного танца. А Челябинский государственный академический театр оперы и балета им. Глинки предложил зрителям оперу Чайковского “Орлеанская дева”, назвав свою постановку по имени главной героини — “Жанна д’Арк” и блистнув высоким музыкальным, вокальным и актерским мас-

## Вдали от Заречной улицы

терством. Но впечатляла эта постановка и совершенно неожиданным визуально-постановочным решением. Режиссер-постановщик Е. Василева и сценограф — художник по костюмам С. Кобозева обошлись практически без декораций. Вместо них — некоторое количество очень условных аксессуаров и масштабная видеоинсталляция. Смена компьютерных картин в сочетании с графическими спецэффектами и крупными планами артистов по-особому раскрывали сюжет, придавали музыкальной драматургии как бы иное измерение и контрастно сталкивали события и перипетии во внешнем мире и в душевном, внутреннем мире персонажей. Интересного сочетания музыки и кукольного действия можно было бы ожидать и от спектакля “Садко” Магнитогорского театра кукол и актера — о чудесном великоновгородском гусяре, своей игрой заставившим плясать морского царя. Но постановщик Н. Лебедева предложила свою версию этой былины о жертвенной женской любви и несколько перегрузила действие демонстрацией почти всех типов кукольного представления.

В афишу смотра вошли и масштабные спектакли, и камерные. Челябинский академический драмтеатр им. Н. Орлова показал “Девичник над вечным покоем” по А. Менцеллу в постановке А. Зыкова. Это, пожалуй, не фестивальный спектакль. Но он позволил занять опытейших возрастных актрис и своей мягко-ироничной и доверительной манерой разговора о самом важном — глаза в глаза — привлечь в зал не только весьма взрослых, пожизвших зрителей, но и совсем юных. Челябинский Новый художественный театр тоже сыграл камерный спектакль в постановке Р. Шукиной по пьесе А. Голдфлама “Женская гримерка” (история о закулисе театра — такие сюжеты всегда любимы зрителями). Постановка не очень ровная, но с сильными актерскими работами. А Магнитогорский драмтеатр в постановке К. Кальсина предложил публике нечто вроде эпической фрески

— “Дни Победы” по пьесе К. Степаньичевой, написанной в технологии вербатим (опубликована “Современной драматургией” в № 2, 2010; рецензия на спектакль в № 3, 2016). Постановочный прием — как бы съемки телепередачи с участием ветеранов. Видеопроекции на огромном экране сочетаются с актерскими монологами. Здесь есть очень яркие актерские работы, хотя ритм спектакля чересчур замедлен и действие порой пробуксовывает. Но публика воспринимает спектакль и судьбы его персонажей весьма сочувственно, особенно предфинальный эпизод-монолог, где речь идет о Магнитогорске военной поры, а кадры кинохроники показывают город тех лет, включая и Магнитку, и Заречную улицу, и звучит песня из знаменитого кинофильма.

Попыткой сложить грандиозно-величественное и в то же время иронически-игровое действие в манере комедии масок дель арте (особенно во второй части, в сцене бала) была и постановка Е. Зиминова по “Горе от ума” А. Грибоедова в Челябинском драматическом Молодежном театре. Яркие костюмы, эффектная пластика, неожиданная сценография, несколько ярких актерских работ... Но в целом спектакль оказался рыхлым, затянутым, разваливающимся на череду самодостаточных эпизодов.

Очень важным было участие в этом смотре театров из небольших городов Челябинской области. Государственный драмтеатр “Омнибус” из Златоуста привез комедию К. Гольдони “Венецианские близнецы” в постановке Б. Горбачевского. Наверное, самое яркое впечатление от этой постановки — декорации В. Хлыбова и костюмы Л. Файзулиной. Но сюжет позволил занять почти всех молодых актеров труппы и стал для них замечательным тренингом по освоению корневых основ театра.

В городе Верхний Уфалей больше семи лет назад начал свою жизнь муниципальный театр “Вымысел” — своеобразный форпост культуры. Он тут и за музкомедию, и за ТЮЗ, словом — за все. На “Сцене-2016” театр показал французскую кассовую легкую комедию “Идеальная пара, или Игра для взрослых” (режиссер В. Мерк). Ко-

нечно, не самый удачный выбор из репертуара для выступления на фестивале. Но эта постановка — и режиссура, и возможности, продемонстрированные артистами, и костюмы и декорации — показала высокую сценическую культуру этого коллектива, его ответственное отношение к своей миссии и к общению со зрителями.

Настоящими триумфаторами фестиваля стали спектакли небольших театров. Театр “Манекен” (Челябинск) привез постановку “Как люблю я вас...” по пьесе В. Шергина “Концлагеристы” (“Современная драматургия”, № 4, 2012) в сильной режиссуре С. Овинова, поддержанной отличной игрой актеров и впечатляющей сценографией С. Александрова. Придуманные им конструкции-клетки из металлических реек (подвижные, изменяемые декорации и важнейшая часть костюмов персонажей) есть символ зашоренного, зарегламентированного мира, в котором живут персонажи. Еще одна постановка по пьесе современных российских авторов В. и О. Пресняковых — спектакль “Терроризм” (“Современная драматургия” № 2, 2002) театра драмы и комедии “Наш дом” из города Озерска (постановщик Н. Золин). Спектакль неровный, но с изобретательной, яркой, вдумчивой, режиссурой, бро-скими актерскими переходами из

одной роли в другую, с энергичной хореографией. И опять же — впечатляющим визуальным решением: композиции из кубов и параллелепипедов из прозрачного материала легко трансформируются, обозначая и новое место действия, и текучесть, неудержимость событий, и прозрачную незащищенность внутреннего мира каждого человека. Государственный драматический камерный театр (г. Челябинск) показал спектакль по острой социально-сатирической пьесе М. Эме “Третья голова” в режиссуре В. Мещаниновой. Здесь очень внятная сюжетно-психологическая и одновременно издевательски-ироничная хореография Л. Александровой, стильная и продуманная сценография О. Герр. Здесь много музыки и песен — социальных баллад. А музыканты и солисты маленького ансамбля участвуют в действе, превращаясь в различных его персонажей. Потому что Мещанинова поставила эту пьесу как музыкально-драматическую фантазмагорию, рассказываемую именно певцами и музыкантами. И, однако, этот условный прием острого и почти масочной игры органично включает в себя и тонкие, достоверные нюансы психологически реалистического существования актеров.

Суммируя впечатления, можно сказать: челябинский областной

фестиваль “Сцена-2016” показал, что театры (особенно драматические), живущие далеко от столиц, все внимательнее вглядываются в современную драматургию, включая и российскую, и на ее основе создают спектакли не менее впечатляющие, чем на материале классики. Эти театры также — и в крупных городах, и в малых — демонстрируют вкус к яркому, острому и визуально броскому действу, разрабатывая неожиданные и оригинальные сценографические, световые, пластические и музыкальные решения, в чем-то даже опережая режиссуру — даже ту, что спровоцировала эти постановочные идеи.

Конкурсный показ на фестивале сопровождала off-программа, включавшая “Аферу по-французски” Челябинского академического драмтеатра в постановке Н. Осминова и “Экспедицию” Челябинского театра кукол им. В. Вольховского (режиссер А. Иванова-Брашинская). Почетным гостем смотра стал Александр Филиппенко, его творческим вечером-встречей со зрителем завершилась сценическая программа. И он также участвовал в церемонии завершения смотра и награждения победителей, с огромным подъемом, к восторгу зала, прочитав стихи в тему — о сценическом творчестве.

**В. Б.**

В театральном центре “Арт-Измерение” прошел фестиваль экспериментальных спектаклей по текстам Юрия Клавдиева “Пьесы, которых мы не ставили вовсе”. Длится он почти три месяца. Сначала режиссеры проводили читки выбранных ими текстов, затем показали итоговые варианты работ зрителям. До финала дошли восемь режиссеров, а полноценных эскизов на выпуске было только три. Но сама ситуация лабораторной работы, о которой пойдет речь чуть ниже, натолкнула на простые и давно возникшие вопросы о непростых взаимоотношениях между современными текстами и молодой режиссурой.

Еще двадцать лет назад казалось: “новая драма” настолько молода, что невозможно ее проанализировать, прощупать пульс, разобраться со скелетом (сюжетной конструкцией). Можно только почувствовать по сути очевидное изменение привычной драматургиче-

## Пьесы, которых мы не ставили вовсе

ской формы, внезапно (как многим тогда казалось) переставшей быть драматургической. В театре утвердился новый тип спектакля — читка. Спектакль-читка породил целое театральное направление.

Сегодня читка не удивляет, а свидетельствует о том, что тот или иной режиссер знаком с современным этикетом и не будет при первом столкновении с текстом разукрашивать его под хохлому, а напротив, сохранит буквы и запятые источника. Но, как ни странно, подобная вежливость, полезная для одних режиссеров и ставшая во многом поводом для целых театральных манифестов (возьмем, к примеру, театр POST), сыграла злую шутку с другими первооткрывателями современной пьесы. В ком-то взрастала лень и нежелание копать дальше первой буквы ав-

тора, в иных и вовсе отбила охоту браться за новодраматическую пьесу, хотя среди них было немало знаковых.

Именно знаковым для начала века стал текст “Кислород”. Это была монодрама. Однако весь этот накопленный за двадцать лет багаж пьес и знаний о них со временем стал забываться. Появились новые имена с похожими жанровыми играми, но более современными сюжетами. Сам же прием монодраматизма, открытый Вырыпаевым, Сигаревым, Клавдиевым, Курочкиным и другими, был оставлен до поры. Исключая, конечно Вырыпаева, который уже долго и достаточно подробно работал с ним как режиссер. Но многие, поверьте, очень многие хорошие тексты, не дойдя до театра, пылились и поныне пылятся в книжных шкафах.

Досадное недоразумение попытались компенсировать питерские продюсеры, создав лабораторию од-ного драматурга. То есть лабора-

торию, посвященную (как бы патетично и пафосно это ни звучало) жизни и творчеству выбранного автора. И первопроходцем в ней стал Юрий Клавдиев. А название совершенно точно определило ситуацию на театральном ринге: “Лаборатория пьес, которых мы не ставили вовсе”.

Клавдиев предложил самые полные варианты своих текстов. Основной задачей режиссеров было не озвучивание текста, а непосредственная экспериментальная работа над ним. Что из этого получилось, можно было увидеть во время показов. И кратко сформулировать в нескольких режиссерских заповедях работы с “новой драмой”.

Этим правилам следовала большая часть участников лаборатории. Например, режиссер Антон Милочкин сразу, еще до начала репетиций назвал последний текст Юрия Клавдиева “Победоносец” каноническим, чем отрезал все пути к отступлению. Кровавый клавдиевский миракл о Святом Георгии, с рвущимися сухожилиями, раздробленными черепными коробками и вырванными ногтями, был решен в формате читки-спектакля (*work in progress*). Ангелы, инквизиторы, народ и сам Георгий предстали перед нами в игре густонаселенного актерского ансамбля, репетирующего спектакль.

Любопытным опытом синтетического театра, вбирающего в себя драматическую составляющую плюс подробную работу с телом актера как с семиотическим объектом, стала постановка Ксении Петренко “Лето, которого мы не видели вовсе”. В ней привычный клавдиевский трэш, мрак и свежее мясо были облачены в аккуратную и органичную оболочку контемпорари-данс. Режиссер соединил минимализм пластического рисунка (например, диалог во время переработки трупов на мясо) с рассказом о ситуации каждого героя. И поскольку все персонажи пьесы, мягко

говоря, находились немного не в себе, режиссер и хореограф решили их в острохарактерной манере.

Мальчик — бывший наркоман, найденный дедом-большевиком в теплотрассе, босоногий ребенок, угловатый сын своего века. Дед — интроверт-маньяк, лелеющий идею героической смерти и разговаривающий с чайным грибом. Юная девочка-нимфоманка и два ее друга, буквально сплетенные в мизансцене сексуального соития в один клубок, — все это показала отличная команда молодых исполнителей, собранная из актеров и любителей в процессе работы над спектаклем. Все они словно закрываются в капсуле и произносят диалоги нарочито “мимо” друг друга, не слыша и не видя собеседника. Получается, что отсутствие коммуникации и полная атрофия памяти приводят к целому ряду случайных-неслучайных смертей.

“Я, пулеметчик” — знаковый, многое определяющий в творчестве Клавдиева, да и вообще в развитии “новой драмы”, текст, чрезвычайно своевременный и острый. Он строится как монолог главного героя, в сознание которого постоянно встречается дибук в лице деда, перемежающий пацанские размышления о войне. Этот самый дибук-дед будит в культурной памяти героя и читателя (зрителя) пьесы воспоминания о Великой Отечественной и запараллеливает их с сегодняшним днем, делая войну предлагаемым обстоятельством всей жизни человека. Война — неизживная боль, травма рода человеческого, с которой, как и со всякой травмой, надо как-то жить. Спектакль-тренинг поставил режиссер Михаил Смирнов.

Три актера — три внутренних бегуна, три глосса, три тела в плоскости спектакля вовлекают нас в эмоциональный узел сюжета. Самое начало действия — намеренно затянута контактная импровизация, словно сделанная для того, чтобы соединить три совершенно

разных тела (два мужских и женское). Актеры разных театров сливаются в один общий голос: “Это я, ты, он, она, тот самый дед и одновременно браток, попавший в мясорубку сражений 90-х. Это наше время, наша неизживная память”.

Не случайно как поэтический прием работает вскарабкивающееся на стену, буквально рвущееся хрупкое тело актрисы, разбрызгиваемое болью от химического яда типографской краски — это метафора острого воспоминания о том, как дед не любил газеты, “потому что, когда его перерезало пополам, он газету комкал и в живот засовывал”.

И одновременно, словно иронизируя над происходящим, тихо и чуть слащаво, как в рекламе дорогого парфюма, герой говорит об отдыхе на берегу моря: “Я лежу, отдыхаю. Рядом лежит пулемет (пауза), тоже отдыхает”. Между актером и текстом — дистанция, бездна. Бездна, рожденная ужасом войны.

Или сцена на озере, когда парень, приехавший отдохнуть и расслабиться у берега Волги, слышит в унисон слова друга, братка, вызывающего его на разборку с другими пацанами. Финальный монолог разложен на три параллельно звучащих, перебивающих друг друга голоса, создающих шум и многоголосие жизни. Получилась сложная многофигурная композиция, не упрощающая и не иллюстрирующая пьесу, а вскрывающая ее изнутри, из самой сердцевины текста, рождающая в зрителе мятущегося человека с геном памяти, геном войны.

Пробная лабораторная работа по прививке современной драматургии современной режиссуре получит свое развитие. Молодые ученики Анатолия Праудина вместе с драматургами Натальи Скороход представят новые работы в пространстве “Арт-измерения”.

Мария Сизова