

В ближайших номерах журнала:

Владимир Зайкин "Последний этаж"
 Александр Игнашов "Страсти по самозванцу"
 Олег Охотников "О планетах больших и малых"
 Александр Поздников "Беглец"
 Юлия Поселова "Говорит Москва"
 Лев Тимофеев "ШИЗО"

Для детей

Анна Богачева "Гадкий котенок"
 Игорь Игватов "Новогодний день рождения"

Зарубежная драматургия

Джозеф Раджон "Стражи Талл-Махала"
 Жан-Мари Пьемм "Тореадоры"

История. Библиография

Валерий Брюсов "Духовидец", "Учитель"
 Елдокия Нагродская "Дама и Дьявол"

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@cp.rsp.spb.ru
 МК "Периодика", тел.: (495) 672-70-42, e-mail: info@periodicals.ru
 ОАО "Агентство Роспечать", проект "Офис-Москва", тел.: (495)
 785-14-79, e-mail: skotnikova@rosr.ru; kams@rosr.ru
 ООО "Руспресс" ("ИнформСервис"), тел./факс:
 (495) 651-82-19, e-mail: abcnewpress@gmail.com

Выписывайте, читайте журнал
"СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ"!

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

Полный список опубликованных пьес (1982—2017): <http://rucont.ru/efd/178850>

Подписка на электронную версию: +7 (495) 680-99-71, www.rucont.ru

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

Современная драматургия, 2017, № 2, 1-264

2 • 2017 Современная Драматургия

ISSN 0207-7698

16+

Современная Драматургия

Драматургия

В НОМЕРЕ:

Пьесы **В. АРРО**
Е. БРОННИКОВОЙ
Н. ГАПОНОВОЙ
Д. ГОРЯЧЕВОЙ
Е. ГУЗЕМЫ
О. ЖАНАЙДАРОВА
С. КОЗЛОВОЙ
С. МЕДВЕДЕВА
О. ОХОТНИКОВА
О. ПРУСАК

ДЭВИД ДОВАЛОС

"Виттенберг"

ЭДВАРД ОЛБИ

"Жилец"

ГРЭМ ГРИН

"Садовый сарай"

2

апрель - июнь

2017

Современная



Редактор:

Н. Мариничева
(руководитель)
А. Волынский
(главный редактор)
Р. Бельский
(главный редактор)
Т. Белкина
(основная редакция и корректура)
В. Букина
(консультант редакционной)
С. Фролова
(главный бухгалтер)

Редакционный совет:

М. Бегинин
В. Букина
И. Букина
И. Виноградова
Е. Гусева
В. Зайцева
Г. Козлова
И. Козлов
А. Корольков
С. Новикова
И. Родина
П. Рубин
В. Рудомо
В. Федорова
М. Шмаков

Драматургия

Над номером работали:

обложка — Г. Понкин
сервис — А. Рубинин
корректоры — Ю. Евстратов

К созданию публикации автор редакцией не приглашается, требуется в течение года, но может быть использована. Индексирована издательскими.

Адрес редакции: 125010, Москва, Ленинский пер., 4, стр. 1. Телефон: (495) 623-46-49, факс: 623-45-95.
E-mail: modern@izdat-ant.ru
modern@yandex.ru

Формат бумаги 70х100/16. Объем тиражи 33,9 тыс. экз. в. Цена в розницу — договорная.

Издание зарегистрировано Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовой информации. Свидетельство ПИ № 77-7101 от 26 января 2004 г.

© Москва, "Современная драматургия", 2017.

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

Возврат владения осуществлен при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям.

In this issue:

Edy! by V. Arvo. Skipper of a river barge rescues a woman who attempted a suicide... A poetic drama from the well-known playwright after twenty-five years of silence.

Widow by S. Kostova. A kindly woman in a small town gets a chance to go to the capital for society and marital bliss. But can she leave behind her crazy mother, an alcoholic?

Gate of Lowliness by O. Okhotnikov. A succession of monologues by young men, some of whom do not know each other, reveals a mysterious fate of their common acquaintance who got lost in the Siberian taiga.

Some Thing by O. Prosk. Sociopath, living in his virtual reality, visits an old girl friend whom he has not seen for years. Meanwhile she gave up her former life, married, gave birth...

Midwayed Next Room by Ye. Gurevich. Young man, a former student, is giving English lessons to a young lady. She dreams of leaving for America to become an actress and meanwhile sells second-hand clothes.

Enchanted of Woodpeckers by Ye. Bessonov. Young woman, a total stranger, shows up at the apartment of an elderly childless couple. She claims to be his daughter, the offspring of his short romance thirty years ago.

And This Is Me Knocked out by Tiquita at a New Year Party by N. Gaponova. A modern girl goes for a typical youngsters' life: hang-outs, social network, alcohol, adventures, selfish... Yet the outcome is nothing but some kind of funny embarrassment.

Play by D. Zhuravskiy. A melodrama about collectivization and famine of the 1930s. Scenes of the old past are followed by contemporary episodes where the grandfather tries to explain to his grandson, a schoolboy, the essence of the tragic events.

A Month at the Seaside by S. Medvedev. Aspiring painter, who gets stuck in a small town at the seaside, goes to play for a greengrocer's soccer team and starts a love affair with a restaurant singer who is a local gangster's lover.

Free, Prisoner by D. Goracheva. Memoirs. A woman is spending days and nights by a hospital bed of her mother after apoplexy. A young doctor renews her hopes for a happy outcome...

Foreign Plays

Widow by D. Dostoev. Hamlet, prince of Denmark, is a university student in Germany. His professors are theologian Martin Luther and Doctor Faustus.

Occupation by E. Albers. Bio of the famous American sculptor Louise Nevelson, born in Ukrain, Russia.

Critique. Theory

Thirteen reviews of premieres of modern and classical plays in Moscow and regional theaters; talks with playwrights V. Arvo (S. Novikova) and I. Popovskiy (S. Ganelina); notes on the NET-2016 Festival (T. Kupchenko); reviews of shows based on Russian classical plays in Vienna (V. Kolosov); article about A. Vampilov in the context of his time (I. Kuznetsov); and a treatise about a post-dramatic theatre (V. Begunov).

History. Bibliography

First Russian publication of Grigoriy Geyden's *The Writing Shed*, with a foreword and commentary from G. Kostolevko. Article by N. Kostova, where she compares the published correspondence between N. Erdman and A. Stepanov and original letters from her archive. Reviews of new books on playwrighting and theatre (Ye. Khaichenko, A. Drenin, G. Kovalenko).



ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

2 Современная

апрель — июнь
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>
<i>В. Арро</i>	3	Радуйся!
<i>С. Козлова</i>	16	Грецкие орехи
<i>О. Охотников</i>	34	Города одиночества
<i>О. Прусак</i>	42	То же самое
<i>Е. Гузема</i>	52	Голливуд в соседней комнате
<i>Е. Бронникова</i>	62	Эволюция дятлов
<i>Н. Гапонова</i>	75	А это я на Новый год...
<i>О. Жанайдаров</i>	92	План
<i>С. Медведев</i>	107	Месяц у моря
<i>Д. Горячева</i>	118	Царевна-лягушка <i>Зарубежная драматургия</i>
<i>Д. Довалос</i>	131	Витгенберг
<i>Э. Олби</i>	155	Жилец
		<i>Критика. Теория</i>
	172—191	В пьесе и на сцене (рецензии <i>В. Бегунова, П. Богдановой, О. Булгаковой, Т. Купченко, С. Лебедева, В. Москвитина, С. Новиковой, И. Сафуанова, О. Фукс</i>)
<i>В. Арро</i>	192	“Тренижник для пьесы...” (интервью <i>С. Новиковой</i>)
<i>И. Поповски</i>	196	“Самое важное и трудное...” (интервью <i>С. Ганелиной</i>)
<i>Т. Купченко</i>	202	Простые действия
<i>В. Колязин</i>	204	Русская классика в австрийской столице
<i>И. Кузнецов</i>	211	Картина мира Александра Вампилова...
<i>В. Бегунов</i>	215	Слово о бессловесности
		<i>История. Библиография</i>
<i>Г. Коваленко</i>	218	Обоснованность и опровергаемость
<i>Г. Грин</i>	226	Садовый сарай
<i>Н. Королева</i>	249	“Нежный мой, я очень скучаю о Тебе”
<i>Е. Хайченко</i>	257	Уроки Галины Холодовой
<i>А. Демин</i>	260	Подарок театроведам и библиофилам
<i>Г. К.</i>	262	Книга для людей 264 Золотой век...

На обложке. Дом Лютера в Виттенберге, Германия (современный вид).
К публикациям на с. 130—153.

2-я стр. обл. А. Бабенко и М. Ефремов в спектакле по пьесе А. Галина
“Амстердам”. Театр “Современник”, постановка С. Газарова.

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

Владимир Арро: “Треножник для пьесы — тайна, поэзия, атмосфера”

Беседу ведет Светлана Новикова

Родился в 1932 году в Ленинграде. В 1942-м, после первой блокадной зимы, был эвакуирован на Урал. Блокада унесла его отца и брата. После филфака пединститута преподавал в школе, был самым молодым в Ленинграде директором школы рабочей молодежи. Несколько лет сотрудничал с журналом “Костер”, работал на городском радио, заведовал отделом публицистики журнала “Аврора”. Много ездил в командировки по стране, писал очерки и путевые рассказы. Как детский писатель издал пятнадцать книг прозы. В 1975 году обратился к драматургии. К началу 1980-х стал одним из лидеров драматургической “новой волны”. Драммы Арро, вскрывавшие острые социальные проблемы, ставили в столицах (МХАТ, ЦТСА, Театр им. Маяковского, питерские Театр Комедии, Александринка) и на многих провинциальных сценах. Перестройка на время оторвала его от писательства, сделала активным борцом за новую литературу и новую жизнь... А потом он уехал к детям в Германию.

Из своего германского далека Владимир Арро последние лет пятнадцать возникал исключительно как прозаик, его проза выходила в российских журналах и отдельными книгами. Но для театра он остался автором знаменитых пьес 1970—80-х: “Высшая мера”, “Сад”, “Смотрите, кто пришел”, “Колея”, “Пять романсов в старом доме”. Они шли по всей стране. И вот новая пьеса с животворным названием “Радуйся!” Читаю — и радуюсь. Думаю, нам всем сегодня сильно не хватает радости. Мы испытываем потребность в защите, в мудром и понимающем богатыре, который готов противостоять несправедной силе, пусть и законной. Пьеса “Радуйся!” оппонирует абсолютному трагизму, характерному для многих современных произведений.

— Владимир Константинович, почему вдруг вы вернулись к драматургии?

— За годы отшельничества я одичал. Проза моя монологична. А создание пьесы требует общения, театральной среды. Во всяком случае, ощущения сцены, зрительного зала. А еще лучше — ощущения профессионального сообщества со всеми его участниками, институтами и приспособлениями. Все это стимулирует, вызывая соревновательный азарт и прилив творческих сил. Но чего сетовать, если ты сам лишил себя этого? Мне казалось, то старое десятилетнее мое присутствие в театральной мире — и так феерический подарок судьбы.

— Но что-то должно было послужить толчком?

— Вы совершенно правы. Сидел я в одиночестве, мечтая о театральной среде, и вот глубокой осенью 2016 года раздался звонок — мой добрый товарищ из “новой волны”, классный драматург Семен Злотников звонит мне и в своей прелестной экспансивной манере говорит всего несколько слов: “Да ты что!.. возвращайся в драматургию!.. что значит “не пишется”!.. ты же драматург от бога!” И их хватило, чтобы я ощутил знакомое честолюбивое волнение, нетерпение, а вскоре и вдохновение. Из тетради “Потаенная жизнь драматурга” я без труда выбрал несколько самых манких и загадочных замыслов, когда-то мною намеченных, и с удовольствием стал погружаться в их атмосферу. Я вел себя почти неприлично: каждые десять-пятнадцать дней сообщал жене, что написал новую пьесу. А также посылал первый вариант Семену Злотникову, который, без преувеличения, стал моей “театральной средой”.

Ну а если всерьез, зажигание в творческом сознании литератора происходит при одновременном — внезапном! — срабатывании многих датчиков и сигнальных систем, расположенных в самых потаенных уголках организма, и я уже об этом писал в книге “Занавес открывается”.

— Фаина Раневская не могла спокойно слышать фразу “Муля, не нервируй меня”. Анна Ахматову изводили ее же строчкой: “Я на правую руку надела перчатку с левой руки”. А вас, должно быть, встречали словами: “Смотрите, кто пришел”? Даже сегодня, спустя тридцать пять лет, те, кто видел эту пьесу, помнят ее.

— Я не был автором фразы “Смотрите, кто пришел”, а использовал в качестве заголовка своей пьесы так называемое устойчивое выражение русской фразеологии, которое и прежде иногда появлялось в речи, в журналистике и литературе. Но после успеха нашего спектакля и особенно после длительной и шумной дискуссии о пьесах “новой волны”, где оно много раз варьировалось в заголовках статей, словосочетание это получило вторую жизнь. Оно овла-

дело творческим воображением огромного числа журналистов и средств массовой информации, так что наконец стало популярным слоганом, или брендом. Им пользовались для всевозможных редакционных нужд жадно и суетно, по делу и невпопад, присваивая это “открытие” себе или ссылаясь на пьесу. Я как-то запросил его в “Гугле”, и то, что обозначилось в окошечке, повергло меня в смятение: почти восемь миллионов ответов. Оно даже, обособляясь от пьесы, зажило собственной жизнью во всевозможных “дочерних” вариантах: “Смотрите, кто приехал”, “...кто уехал”, “...кто зашел”, “...вернулся”, “...родился”, “...попался” и даже “...заговорил”. Но главное почему-то — “Смотрите, кто ушел”: больше восьми миллионов раз. Сама же пьеса как прошла в пятидесяти двух театрах в 80-е годы, так нигде больше не появлялась. Так что пьеса, ее заголовок, ставший брендом, и автор — все мы живем отдельно, однако не теряя друг друга из виду. И ни на что не жалуемся.

Окончание на с. 192



Тренд последнего десятилетия, все более набирающий силу: книжные магазины и библиотеки внутри своей профильной деятельности развивают клубную работу. Причем нередко важной составляющей этой клубно-социальной работы становится и сценическое творчество.

Вот и московский “Лялин-центр”... вообще-то библиотека имени В.А. Жуковского — уже интригующе звучит, правда? Так вот. Эта библиотека расположена недалеко от Садового кольца и Курского вокзала, в Лялином переулке. Здесь молодая, энергичная, креативная команда (художественный руководитель творческих программ Олег Жаденов). В библиотеке создан мини-музей эпохи поэта Жуковского и его знакомцев, таких же знаменитых, как он. Назвавшись (по имени местоположения) “Лялин-центром”, эта команда проводит самые разные акции, в том числе театрализованные, интерактивные и чисто театральные: подготовку и показ спектаклей и прокат уже готовых постановок (разумеется, тех, что по масштабу вписываются в пространство библиотечных залов). Причем это не разовые показы, а регулярный прокат. Здесь, кстати, регулярно показывают те спектакли независимых групп и малых театров, о которых мы писали в “СД”. Например, спектакли Михаила Егорова — “С весной вернусь”, “Портрет Дорiana Грея”, “Телеграмма”. Или спектакль Валерии Приходченко “Баба Шанель” по пьесе Н. Коляды. Возникает что-то вроде репертуарного библиотечно-зрительского клуба.

Расскажем о двух спектаклях, поставленных в самом “Лялин-центре” художественным руководителем его театральной линии Павлом Карташевым.

Первый из них — “Нижинский” (“Любите ли Вы...”). Жанр обозначен как “метафизическая клоунда” (вы помните: Вацлав Нижинский был назван однажды “божьим клоуном”). Точнее всего о сути сценической композиции сказано в программке: “Представьте, что Нина Заречная из четвертого действия, которая подписывалась в письмах и

“Лялин-центр”: библиотека, клуб, театр

называла себя Чайкой, оказалась в нашем времени. И стала называть себя Нижинским. И вот Актриса ведет свой монолог от имени великого танцовщика. Она говорит о нашем времени, о театре, о своей судьбе. Говорит текстами из дневников Нижинского и Комиссаржевской, из пьес и прозы Чехова, Островского, Диккенса, Достоевского...”.

Еще одно обозначение спектакля в программке — “музыкально-драматический этюд в одном действии”. А вот как это разыграно: невысокий подиум — основное место действия. По стенам перед подиумом справа и слева по три ряда стульев. Между ними, длинным прямоугольником — тоже пространство игры. Сюда в определенные моменты спектакля спускается Актриса (Карина Лескова). Она движется по узкой дорожке-половичку: то ли это канат под куполом цирка, то узенькая “тропка жизни”, с которой тебя вмиг, в любой момент может снести на обочину, в пучину... Порой она сходит с дорожки-коврика и начинает общаться с публикой.

С голосом актрисы, с литературным текстом слетены тексты невербальные — партия на альте (Хикмет Фикрет-Оглы, лауреат международных конкурсов) и голос певицы (Анна Бычкова, тоже лауреат международных конкурсов — великолепное сопрано). Альтист пристроился на одном краю подиума, как слетевший сюда на несколько десятков минут посланец Парнаса. Певица на другом краю подиума, она тоже “прямо с Парнаса” — для Актрисы это Муза. Но не в концертном платье, а в балетной пачке, в одной из основных балетных позиций...

То есть режиссер-постановщик и автор идеи Павел Карташев, поэт, блогер, драматург, ученик Романа Виктюка, соединил в своем действе все типы театра, кроме разве что кукольного, и может быть, этот синтетизм — самое интересное в спектакле. Ибо перед нами театр как таковой, каким он зародился у всех народов, вобравший в себя еще в дословесную эпоху все

виды искусств, а потом и родившееся слово. И потому важно снова процитировать программку, где сказано, что это действие “разыгрывается в пространстве между сном и реальностью, жизнью и смертью”.

Но ведь жизнь в искусстве — это и есть существование между сном и реальностью. И не всегда художник (особенно человек театра, литератор, музыкант, композитор) понимает, в каком из миров находится — реальном или созданном его воображением. Вообще-то, и там и там сразу. Мир сочиненный проступает сквозь реальность как фантазмагория. Но и мир фантазии порой кажется более реальным, чем проступающий сквозь него, подобно фантому, настоящий, посюсторонний мир. Не столь даже важно, насколько знакомы зрители с дневниками Нижинского, другими эпистолярными текстами, произведениями классиков. Важно, что эти дневники написаны, когда Нижинский был в психиатрической лечебнице. И об этих дневниках было однажды сказано, что по ним видно — Нижинский мог стать замечательным литератором. Написанное на грани безумия художественно мощно! Скажем, если взять параллель из мира живописи: у Врубеля не менее, чем, скажем, “Царевна-Лебедь” или “Демон”, интересны, содержательны и впечатляющи полотна художника, созданные в периоды “уплывающего сознания” или в промежутках между ними.

Потому в этом изобретательно придуманном и лаконично выстроенном действе не всегда уравнивает как раз его интерактивная составляющая. Сейчас все чаще в самых разных типах и жанрах сценических зрелищ используют интерактивные приемы. Но ведь это особая технология, предельно театральная и игровая. Надо четко понимать, что и как здесь делается, почему и как включается в действие. Кажется, что постановщик Карташев еще не до конца использовал в своем действе, открытом именно тонкостям интерактивной технологии, все ее возможности. Пусть даже такие слова и напрягут режиссера.

Но просто хочется, чтобы в хорошей работе все было самое лучшее. Ведь это существование на

“Действующие лица-2016/17”

Все почти “то же самое”

Подведены итоги 14-го Международного конкурса современной русскоязычной драматургии “Действующие лица”.

В этом творческом состязании участвовали 414 авторов, приславших 403 пьесы, три из которых журнал “Современная драматургия” отобрал для публикации: “Грецкие орехи” Семена Кирова, “То же самое” Ольги Прусак и “Города одиночества” Олега Охотникова. Об этой тройке — чуть ниже. А вначале расскажу об остальных четырех с лишним сотнях текстов и их авторах при помощи статистики.

253 соискателя призов — мужчины, 161 женщина. Многие пишут под псевдонимами. Чаще всего к ним прибегают женщины — 42 человека. При этом нередко они используют мужские имена. К их числу принадлежит один из авторов публикуемой в журнале “тройки”: Семен Киров — вовсе не Семен, а Светлана Козлова, уже известная читателям по несколькими публикациям. 23 мужчины также представили свои пьесы под псевдонимами. Но ни один из них не назвал себя женским именем.

Драматургии, как любви, все возрасты покорны: самому зрелому автору 88 лет, самому юному — 16.

В каких только странах не говорят и не пишут на русском языке! В конкурсе участвовали драматурги, живущие в Австрии, Болгарии, Германии, Израиле, Канаде, Мексике, США и Франции. Представлены были практически все страны бывшего Союза — Азербайджан, Армения, Грузия, Казахстан, Молдавия, республики Балтии, по традиции, активно пишут драматурги из Белоруссии (14 текстов) и Украины (23, в том числе один из Донбасса). Российские авторы творят не только в Москве, Санкт-Петербурге и Екатеринбурге — список российских городов, сел, деревень, небольших населенных пунктов, где возникает современная драматургия, выглядит весьма впечатляюще.

Не менее впечатляющим оказался и перечень профессий, которыми зарабатывают себе на жизнь драматурги. Литераторов, журналистов, сценаристов, копирайтеров и прочих профессионально пишущих людей не так много. Среди наших авторов немало людей театральных профессий — актеров, режиссеров, худруков, танцоров, композиторов, музыкантов. Но есть и специалисты в совершенно далеких от литературы и театра областях: адвокат, банкир, бармен, подполковник МВД, гидрометеоролог, курьер, химик, разработчик нефтяных скважин, руководитель испытательного центра по лифтам, свечных дел мастер, специалист по восточным единоборствам, электромонтер, этнолог.

Но преобладают в этом списке профессий врачи различных специализаций. Их даже больше, чем людей театра и литературы: лишнее подтверждение тому, что вся современная драматургия вышла из доктора Чехова.

На этот раз жюри конкурса вновь состояло из пятидесяти претендентов на участие в программе “Класс молодой режиссуры”, которая вот уже семь лет является главным инструментом конкурса “Действующие лица”. Режиссерам, в соответствии с нашими правилами, был представлен лонг-лист из 28 пьес. Ознакомившись с ним и выбрав тексты, которые было бы интересно превратить в спектакли, они предъявили театру “Школа современной пьесы” письменные экспликации будущих этюдов. В финал вышли десять пьес и десять режиссеров, которые в марте 2017 года представили свои этюды художественному совету “Класса...”. Таким образом, “Действующие лица” последовательно продвигают свой, несколько обидный для писателей, принцип: пьеса рассматривается не как объект литературы, а как текстовая основа для создания авторского спектакля.

В этом году выбор режиссерского жюри совпал только с одной пьесой, отобранной жур-

налом “Современная драматургия”, — “Города одиночества” Олега Охотникова¹. Это молодой автор, ему 31 год. Безработный артист балета, живет в Санкт-Петербурге, пишет пьесы, ни одна из которых пока не поставлена. “Города одиночества” написаны в жанре вербатима. Это череда монологов молодых людей и девушек, причем некоторые из них даже не знают друг друга. Все они говорят об одном парне, пропавшем без вести и, как позже выясняется, погибшем. Обычное стечение обстоятельств, где, казалось бы, невинный обман, ничего не значащая недоговоренность, несказанное слово, невыясненные отношения — обычная ситуация для нашей повседневной жизни. Мы осознаем всю ответственность за эту невнятицу лишь тогда, когда она приводит к настоящей трагедии.

Пьеса Семена Кирова (Светланы Козловой) “Грецкие орехи” — история провинциальной молодой женщины, заключенной в плен собственной совести. Так легко сделать шаг в сторону свободы, женского счастья, интересной жизни в столице: всего-то и нужно — бросить полусумасшедшую мать-алкоголичку на попечение психиатров. Но только не каждый может это сделать. Героиня пьесы “Грецкие орехи” не смогла. Светлана Козлова — неоднократный участник и победитель конкурса “Действующие лица”. Ей свойствен яркий стиль, тщательная проработка лексики персонажей и, главное, очень внятный нравственный месседж.

Ольга Прусак, молодой драматург-дебютант из белорусского Витебска, представила на конкурс пьесу “То же самое”. Диалог двух маргиналов лет под тридцать: парень-социопат, практически нигде не работающий, живущий с родителями, “зависающий” в виртуальной реальности при помощи 3D технологий и не без участия наркотиков, навещает бывшую подружку-ровесницу, которая родила ребенка и почти уже оторвалась от хиппового образа жизни. Это не юные подростки, но все еще не взрослые люди. Они зависли в некоем лимбе, откуда выход возможен либо в смерть, либо в жизнь. Смерть неизвестна и заманчива, жизнь рутинна и скучна. Но есть малыш, спящий в соседней комнате, — и это шанс шагнуть в сторону реальности, обрести интерес и свое место в ней.

Вот уже на протяжении десяти лет общая картина тем, жанров, стилей сотен пьес, поступающих на конкурс, почти не меняется. Независимо от уровня текста и способностей автора, драматурги в целом видят мир в довольно темных красках. Ушло время откровенной “чернухи”, но, как говорится, “осадок остался”. И именно он окрашивает общий тон современной драматургии, которая категорически не хочет никого смешить. Вопреки этому тренду в десятке, выбранной нашим жюри, есть одна своеобразная комедия (правда, ее действие происходит на том свете) — “В раю найдется место каждому” Виктора Алексея и, что вообще происходит впервые в истории конкурса, прелестная детская пьеса “Мышонок-супер-щипчик” Елены Коллеговой. Видимо, уже достала этих авторов всеобщая грусть-печаль...

Екатерина Кротова

¹ Вполне типичная ситуация. В прошлом году совпадений у нас вовсе не было, в позапрошлом, как и сейчас, случилось одно. Мы сотрудничаем с “Действующими лицами” с самого начала, и ни разу наш выбор не повторял решения жюри, из кого бы оно ни состояло. Более того, мы нередко публиковали пьесы, не вошедшие даже в шорт-листы. Это нормально и для всех привычно: у журнала свой взгляд. (Прим. ред.)

Первый, второй и так далее...

Практически в каждом номере нашего журнала появляются незнакомые прежде имена (лишнее свидетельство тому — новые публикации конкурса “Действующие лица”). Многие из них через какое-то, долгое или короткое время возвращаются на страницы “Современной драматургии”, кто-то исчезает навсегда: после удачного дебюта потерял интерес к нашему делу, разочаровался в нем... причины бывают разными.

Говорят, каждый грамотный и неглупый человек может один раз в жизни написать книгу. Наверное, так. Однако в литературу входит тот, кто способен вслед за первым успешным шагом совершить и второй, на который хватит таланта, умения и, что особенно важно, упорства. Он необязательно обозначит движение вперед и вверх, может обернуться самоповторением или просто окажется менее ярким. Это относится и к драматургии: здесь также существует проблема “второго шага”.

В этом разделе номера выступают авторы с разным творческим стажем: одни совсем недавно обнаружили себя на драматургическом и театральном небосклоне, другие уже стали его привычными обитателями. Есть, по традиции, и совершенно новое лицо, о котором скажем чуть позже. А пока о тех, кто сумел сделать тот самый успешный “второй шаг”. Это три молодые женщины, живущие далеко от Москвы — на Урале и в Сибири.

Самая юная из них Екатерина Гузема, ей немного за двадцать, она учится на курсе Николая Коляды в Екатеринбургском театральном институте и одновременно работает актрисой в родном Ижевске. Год назад выступила в журнале с монодрамой “Вся правда о моем отце” (№ 1, 2016). Теперь выяснилось, что Катя справляется и... ну, о большой форме и полном формате говорить пока рано, хотя движение в эту сторону очевидно: хорошая школа идет ей на пользу. Недавно одну из ее коротких пьес поставили в Екатеринбургском областном театре драмы (это был спектакль, составленный из произведений учеников Коляды).

Те же драматургические “университеты” проходит и другая Екатерина — Бронникова, по первому образованию биолог. Прежде чем взяться за перо, она успела одарить человечество тремя детьми, так что жизненный опыт накопился уже немалый, а это непременно сказывается в творчестве. Наше знакомство состоялось при подготовке к печати драмы с интригующим и даже опасным названием “За Америку!” (№ 4, 2015), а в качестве “второго шага” предполагалась публикация пьесы “Над облаками светит солнце”, с которой Екатерина участвовала в Форуме молодых писателей России (в просторечии известном как “Липки”). Мы давно с ним сотрудничаем, на семинарах общаемся с начинающими драматургами. Там-то и выяснили, что у Бронниковой имеется абсолютно свежее сочинение, “Эволюция дятлов”. Оно показалось нам более интересным и завершенным, так что пришлось на ходу менять редакционные планы.

Тем временем Екатерина написала для “Коляда-театра” инсценировку повести Льва Толстого “Фальшивый купон”, спектакль был зимой показан на гастролях в Москве и имел успех. В этом номере можно прочитать рецензию на него (с. 190).

Сибирячка Наталья Гапонова живет в Сургуте, работает торговым агентом, постоянно находится в разъездах, видит множество разных людей и разных ситуаций. А пишет в основном про себя, вернее, про женщину с таким же именем, с которой случаются всякие смешные и не очень смешные происшествия. Например, покупка дорогого дивана (комедия так и называется: “Диван”, напечатана в № 4, 2015, ее почти сразу же собрались пиратским образом ставить в Нижневартовске: плохой товар не украдут). Или история о том, как Наташина подруга, скромная девушка из богатой семьи, пыталась начать типовую молодежную жизнь: тусовки, социальные сети, алкоголь (“А это я на Новый год текилой обездвижена” в этом номере).

В общем, Гапонова верна себе. И не только в пьесах. Перед публикацией “Дивана” мы попросили у нее фотографию в номер, ни одна из присланных не годилась в дело, но Наташа ответила: берите из того, что есть, или можете вообще не печатать пьесу. Вот оно как! “Диван” вышел с портретом, на котором и лица-то нельзя было толком разглядеть. С “Текилой” история повторилась: Наташа сказала, что делать новую фотографию ей недосуг: вы

там сами как-нибудь выкручивайтесь. Как мы вышли из положения, можно увидеть на титульном листе пьесы: худо-бедно половина лица все-таки присутствует.

В этом номере присутствуют и авторы, относительно недавно вступившие на стезю драматургии, но уже получившие известность в театральном мире — в том числе благодаря публикациям нашего журнала.

У Олжаса Жанайдарова это уже седьмой выход к читающей публике начиная с 2011 года, когда он впервые появился в редакции. Пьеса “Беруши” удивила нас профессионализмом, необычным для начинающего автора, словно от природы поставленным драматургическим “голосом”. Вместо обычного в таких случаях подробного разбора текста, с постраничными замечаниями, мы предложили ему несколько вопросов, касающихся разработки сюжета и характеров, чтобы он ответил на них в репликах и диалогах. Олжас отлично справился с заданием, более того, добавил детали, о которых даже речи у нас не было.

Дебютная пьеса скоро увидела свет ramпы. Стоит упомянуть хотя бы спектакли в питерском Малом драматическом (Театре Европы), новосибирском “Старом доме” или Северо-Казахстанском театре, откуда началось признание молодого драматурга, с детства живущего в Москве, на родине его предков. Теперь Олжаса ставят в Алма-Ате и Астане, Уральске, Актау: речь здесь идет уже о другой пьесе, “Джун”, рассказывающей о трагедии голодомора в Казахстане. С этой темой связана и новая работа, публикуемая в этом номере, — документальная драма “План”. Она была написана по предложению театральной лаборатории Сахаровского центра “Археология памяти” и представлена там в виде читки вместе с пьесами других авторов, обратившихся к истории коллективизации 30-х годов в нашей стране.

Пьесы Жанайдарова, персонажи которых связаны с автором одной кровью и общностью судьбы (“Беруши”, например, рассказывают о братьях-москвичах, выходцах из Казахстана), обрели сценическую жизнь, получили наибольшее признание. Но театры проявляют интерес и к другим его сочинениям, которые можно условно отнести к молодежной теме. В Москве и Улан-Удэ поставлена “Душа подушки” (вызвавшая пару лет назад нелепый скандал), “Танцы плюс” недавно были сыграны в Турции, готовятся премьеры “Френдзоны”... А с “Магазином” Олжаса в компании еще двух наших авторов в прошлом году пригласили в нью-йоркский драматургический центр “Ларк”, где американские актеры сыграли адаптированный перевод этой пьесы (кстати, не напечатанной в журнале: нам нравится не все).

По количеству публикаций с Жанайдаровым может соперничать ростовчанин Сергей Медведев: восемь против семи на сегодняшний день, с учетом этого номера. Но Сергей дебютировал гораздо раньше, в 2000 году, когда появилась его комедия “Парикмахерша”, поставленная затем многими театрами в России и за рубежом — в Германии, Австрии и Венгрии. Ставились и “Жаба”, и “Шуба-дуба”, и «Секретный проект “Жуки-64”» (о выступлении фальшивой группы “Битлз” на юбилее Брежнева). Последняя по времени “Квартирантка” (№ 3, 2015) должна была стать фильмом, но, увы, не нашла финансирования, несмотря на поддержку авторитетных деятелей кино: такие времена... Театральных премьер за последнее время тоже не случилось, будем рассчитывать на публикуемый в этом номере “Месяц у моря”, добрую ностальгическую комедию, по каким давно соскучились зрители. А пока Сергей выступает соло в молодежных аудиториях и клубах с чтением своих юмористических монологов, проводит драматургический фестиваль “Ростовские чтения” и продолжает издавать журнал “Кто главный”, где служит главным редактором: с журналом, как ни странно по нашему времени, все в порядке...

И наконец, для контраста, обещанный дебютант, точнее дебютантка: Дарья Горячева с монодрамой “Царевна-лягушка”. Она москвичка, воспитывает трех дочерей, работает врачом-психиатром и психологом. Знание медицинской сферы заметно в пьесе, большая часть действия которой происходит в клинической больнице. По признанию Дарьи, она отражает ее собственную биографию, жизнь ее семьи. “Царевна-лягушка” была отмечена жюри конкурса на лучшую монопьесу, проведенного недавно Российской библиотекой искусств совместно с нашей редакцией.

Итак, первая пьеса, первый успех. Что последует за ним, состоится ли второй шаг? Нужно ждать и надеяться.

Редакция



Андрей Корчевский
Принц и его наставники

“Быть или не быть?..” Бедный... не Йорик, а Гамлет, который, подобно другому литературному герою, не заслужил света, но на покой точно мог рассчитывать, уже на протяжении четырех столетий этого самого покоя обрести не может. Тень Гамлета-сына не тревожит только ленивый. Самый знаменитый шекспировский персонаж, вечный интернет-мем с черепом в руке, или даже воплощение отнюдь не британского, а российского барда, Владимира Высоцкого — Гамлет все никак не перейдет свое поле, блуждая в замкнутом круге великой трагедии. Но и этого оказывается мало. Гамлета все упоминают и за пределами шекспировского шедевра. Вспоминается Том Стоппард и его “Розенкранц и Гильденстерн мертвы”. Но Стоппардом дело не ограничивается.

В прошлом году я оказался на Шекспировском фестивале в городе Боулдере, Колорадо, где помимо шекспировских пьес обнаружил одну неизвестную — комедию американского драматурга Дэвида Довалоса “Виттенберг”. Программа шла в фестивальной форме, то есть это была постановка силами местных актеров в глубокой американской провинции. Скажем честно, Америка, далекая от вершин русского психологического театра, отличается удивительным качеством театральной жизни “на местах”. Поэтому уровень постановки ожидался — и оказался в действительности замечательным. И пьеса была блестящая — остроумная, неожиданная, динамичная и вместе с тем “разговорная”, философская.

Довалос придумал остроумный ход. Он догадался присмотреться к истории того самого студенческого городка (кампуса), где учились Гамлет и Горацио. Мы хорошо помним, что это был германский Виттенберг. Чем же знаменит этот город и его университет? Ну, к примеру, тем, что здесь, приблизительно в гамлетовские времена, служили в качестве преподавателей два весьма примечательных человека. Первый — сам знаменитый доктор Мартин Лютер, еретик и реформатор христианской церкви, автор знаменитых Девяноста пяти тезисов, которые были вывешены на дверях церкви в Виттенберге. Второй — ни больше ни меньше, как... доктор Фауст, или Фаустус, герой средневековых легенд, а также бессмертных творений Гете и Марло. Так вот, у Довалоса Лютер и Фауст оказываются наставниками Гамлета-старшекурсника. Фауст преподает философию и старается укрепить в Гамлете остроту и независимость критического мышления. Лютер

же, преподаватель теологии, показывает Гамлету глубину христианского мировосприятия.

Довалос дарит нам удивительную и незабываемую фантазмагорию, где сюжет и взаимоотношения персонажей одновременно невероятны и вместе с тем исторически и культурно оправданны. К примеру, автор отправляет Гамлета на каникулы в Польшу. Что он там делает? Разумеется, беседует с Николаем Коперником и узнает о великом открытии и великой тайне — Земля вращается вокруг Солнца, а не наоборот. Все основные персонажи “Виттенберга” стоят на пороге переломных событий в их жизни. Лютер должен вот-вот закончить и обнародовать “Тезисы”. Фаусту предстоит первая встреча с Мефистофелем. Гамлет же вернется в Эльсинор, как только услышит весть о гибели своего отца. Неожиданно Довалос открывает нам новый взгляд на историю принца Гамлета. Мы обнаруживаем, что в шекспировском шедевре прочитывается конфликт философии и теологии, познания и веры. Сам я никогда не воспринимал Гамлета как хляпую нерешительность (ни в полной версии трагедии, ни в так называемом “Первом кварто”, которое мне выпала честь переводить¹). Принц Гамлет подвижен, гибок, умен и храбр. Он не впадает в рассуждения, когда случайно убивает Полония, которого принял за короля. Гамлет кажется мне балансирующим между двух учителей, двух принципов — приматом человека или Бога, разума или веры, языческих традиций мщения и христианского стоицизма. Дорога Гамлета — не просто жизненное поле, которое следует перейти; это еще и вечный выбор между Фаустом и Лютером.

А помимо Гамлета, Фауста и Лютера в “Виттенберге” участвует еще одна фигура — Вечная женственность, становящаяся то Еленой, возлюбленной Фауста, то официанткой Гретхен, то видением Божией Матери. Любовные сцены пьесы — одни из лучших, особенно та, где свидание Фауста и Елены сопровождает чтение Лютером библейской “Песни Песней”. Так Довалос добавил еще один план в философскую и эмоциональную структуру своего опуса.

А там, в Боулдере, штат Колорадо, досмотрев комедию и насмеявшись вволю, я немедленно проникся знакомым нетерпением переводчика.

Окончание на с. 153

¹ См.: “Современная драматургия”, № 3, 2015 г.

Принц и его наставники

Окончание. Начало на с. 130

Текст “Виттенберга” представлял собой сложную и соблазнительную задачу для меня. Например, Гамлет там говорит белым стихом. В тексте множество песен, которым следовало найти звучание на русском языке. И — шутки, шутки, многие из которых основаны на игре слов. Я уже начал работать, но остановился на середине — ведь следовало заранее получить разрешение литературного агента Довалоса. А как его найти? На мои звонки и письма по указанному адресу никто не отвечал...

И тогда я рискнул написать самому автору. Отыскал в Интернете его электронную почту и... Дэвид отозвался немедленно. Каково же было мое удивление, когда выяснилось, что мы с ним живем в тридцати минутах езды один от другого. Очень скоро встретились и долго обсуждали работу над русским текстом пьесы. Довалос помог безмерно: отработал те самые “непереводимые” отрывки, где драматургия строится на игре слов. Читатели могут обнаружить в переводе следы нашей совместной работы — например,

ссылку на “Войну и мир”.

Как я узнал, Дэвид — выпускник университетов Техаса и Огайо. В течение пятнадцати лет работал как актер, режиссер и писатель в Нью-Йорке. “Виттенберг” получил премию Барримора за выдающуюся новую пьесу и драматургическую премию Стависа Национальной театральной конференции. Несколько лет назад эту замечательную комедию, полную неумного стоппардовского духа, смогли увидеть и в Лондоне, и отзывы были весьма и весьма позитивными. Пьеса также ставилась в Канаде и Австралии, а в немецком переводе она была представлена в Берлине, Гамбурге и Инсбруке. Теперь мы с Дэвидом ждем первой постановки в России — я уверен, что Гамлет, Лютер и Фауст должны встретиться на русской сцене. Это поможет нам лучше понять Шекспира и, кто знает, может быть, самих себя на перепутьях нашей не менее сложной, насыщенной и противоречивой эпохи.

Андрей Корчевский

“Провались лучше!”

Эдвард Олби, совсем недавно ушедший из жизни в возрасте 88 лет, в американской драматургии фигура особая. Одни критики причисляют его к “театру абсурда” (он и сам признавал, что многим обязан Беккету и Ионеско), другие склонны видеть в нем приверженца психологического театра. Нам же кажется, что своей неординарностью он выламывается из привычных рамок. Скажем так: каждый раз он нащупывает большой нерв и бьет в него почти до полной атрофии. В этом есть что-то мазохистское. Наверное, сказались и комплексы: мать бросила его сразу после родов, и он был открытым геем, о чем довольно долго в Америке говорить было не принято. Но он совершил coming out, а в 2004 году написал более чем откровенную пьесу “Коза, или Кто такая Сильвия?”. Словом, зачем ходить к психоаналитику, когда можно исповедаться в своем творчестве...

Сначала пьесы Олби, в основном одноактные, высоко оценили в Европе и лишь потом у него на родине. Первым делом вспоминается “Что случилось в зоопарке”, где установка на провокацию с последующим добиванием противника послужила главным инструментом самой знаменитой его пьесы “Кто боится Вирджинии Вульф?”, позже ставшей основой не менее знаменитого фильма с Элизабет Тейлор и Ричардом Бёртоном в главных ролях (1966). Все творчество Олби говорит об одиночестве людей и их неспособности к взаимопониманию. Что для одного правда, то для другого ложь. А дальше — битва не на жизнь, а на смерть за то, кому удастся — нет, не убедить, сломить более слабого. И это всегда пиррова победа. Лгут ли они при этом? Необязательно. Просто они вложили столько душевных сил в свою ложь, что она превратилась в абсолютную правду. Особенно в представлении о любви, которое у каждого свое.

Автор намеренно не заявляет своей позиции, предоставляя это своим персонажам, те же с большим воодушевлением

берутся за дело и быстро доходят до полного абсурда. “Я стараюсь быть совершенно аморальным в своих оценках, — словно говорит Олби, — меня лишь интересует, что происходит с реальными людьми в реальных обстоятельствах”.

В 1960 году он выпустил первый сборник пьес, обозначив уже в предисловии установку на “Необычное. Невероятное. Неожиданное”. Потом было еще много пьес, две Пулитцеровских премии и несколько инсценировок, из которых у нас наиболее известны “Баллада о невеселом кабачке” и “Все в саду”. И еще была “Лолита” по роману Владимира Набокова.

В 1996-м Олби получил награду Центра Кеннеди за плодотворно прожитую жизнь, а в следующем году президент Клинтон вручил ему Национальную медаль за достижения в области искусства.

Героиня публикуемой пьесы скульптор-модернист Луиза Невельсон (Лея Берлявская) родилась в 1899 году в еврейском местечке под Киевом, а в 1904-м семья переехала в Америку. Одна из площадей центра Манхэттена, которую она оформила своими работами, была названа в ее честь — первый случай, когда в нью-йоркской топонимике появилось имя художника. Невельсон славилась своей экстравагантностью: многослойные наряды, диковинные шляпы, длинные накладные ресницы. Олби, с ней друживший, называл ее “птицей редкого оперения”. Пьеса “Жилец” впервые была поставлена в Нью-Йорке труппой “Signature Theatre Company” в 2002 году, с известной актрисой Энн Бэнкрофт в главной роли.

В одном из последних интервью Олби спросили, признается ли он себе в собственных неудачах и если да, то чем утешается в таких случаях. Он ответил: “Я считаю, что все мои пьесы — одна сплошная неудача. Но знаете, что говорил Беккет?.. Провались, провались еще раз, провались лучше!”

Сергей Таск



Окончание.
Начало на с. 13

границы сна и реальности — тоже корневое свойство театра: действие разыгрывается “здесь и сейчас”, но одновременно как бы и в настоящем, и в прошедшем (воспоминания)... в разных “прошедших”... и в будущем. Одновременно во всех временах и пространствах. Это ли не безумие с точки зрения обыденного сознания — театр, актер, живущий в мистическом пространстве сцены “не своей жизнью”, но и жизнью своего тела и своей души, и мы, зрители, внимающие этому “безумию”, воспринимающие и понимающие его.

Так что этот спектакль Павла Карташева — не “сюр”, не авангард, не “абстракция”, а самое что ни на есть реалистическое действие.

Как воспринимают его зрители? Многие — достаточно полно, объемно и адекватно. Кто-то, наверно, с трудом. Понятно: такое непростое действие, ясное по форме, но непростое по смыслу и ассоциативному ряду, требует и “штучного” зрителя. И это хорошо, потому что массовые действия, спектакли для широкой аудитории могут успешно жить и развиваться в том числе потому, что есть постановки для “штучных” зрителей. Необязательно эстетски продвинутых, элитарных. Но таких, которые воспринимают мир, жизнь и человека в их противоречивой, многоплановой сложности.

Замысел режиссера, думается, вполне адекватно доносит Карина Лескова. Она — Артистка (она же Нижинский, которому мстят все виденные в жизни и всё читанное или придуманное им). И при этом Карина — просто актриса театра, которая рассказывает о том, что такое творчество, и чего оно стоит, и чем мы за него расплачиваемся. И что порой “художественное безумие”, “безумие художника-творца” — это прозрение, прорыв к высшим истинам, которым нет места в обыденности, но без которых обыденность более безумна, чем повредившийся ум. И этим парадоксальным озарением-знанием

надо уметь жить во всей полноте ощущения.

Еще один спектакль — “Гладильщица”. Александр Строганов, современный российский драматург, живущий в Барнауле, так сказал о своей пьесе: “Страсть и тоска, любовь и непонимание, нежность и ненависть. В жизни каждой женщины так много красок и нюансов. Всякий опыт уникален, всякий финал предreshен и неизбежен”.

Режиссера Павла Карташева увлекла эта, на его взгляд, “сильнейшая монопьяса последнего десятилетия. Так просто и так невероятно сложно проникнуть в суть женщины смог из современных драматургов только Александр Строганов”.

А вот из впечатлений Ларисы Алексеевой, театрального фотографа: “Понять душу женщины! О чем она думает, как чувствует? Что ею движет в жизни? Почему женщина плачет, почему любит? Вот она ходит по сцене, перебирает старые вещи, галстук, парик...”

Да, так и выглядит действие: некая женщина в черном посреди покрытого серо-железным покрытием подиума. На том же подиуме — певица (Анна Бычкова, лауреат международных конкурсов). Вокал — как бы овеществление в звуке настроений и состояний женщины по мере разворачивания ее рассказа. Но женщина и певица не обособлены друг от друга, они общаются, сходятся и расходятся. Фоном на серой стене — слайд-фильм проекций знаменитых работ известных фотографов. Этот визуальный ряд как бы персонафицирует события, о которых говорит женщина, ассоциативно и “контрапунктно” обрисовывает ее отношения с мужчиной.

Почему она “гладильщица”? Потому что женщина по имени Жанна (Валерия Пенкина) достает разные предметы из гардероба мужчины — галстуки, рубашки, брюки, пиджаки, костюмы, куртки — и выглаживает их. А фактически, выглаживает, выравнивает, упорядочивает свои воспоминания, переживания, открытия, потрясения, которые принесла и оставила в ее эмоциональной и чувственной памяти жизнь с мужчиной. Называе-

мые и описываемые вещи настолько разные, что их как бы и не мог носить один человек. Этот мужчина — словно несколько разных мужчин. Но ведь мы в жизни и бываем разные; разные ситуации словно заставляют нас быть не собой, а другим человеком. Да и в каждом возрасте мы другие. И чем дольше живут люди друг с другом, тем чаще им открывается парадоксальное потрясение: их самый близкий человек, оказывается, не совсем тот... даже вовсе не тот, каким представлялся в какие-то моменты жизни.

Вот об этих потрясениях, открытиях-откровениях друг в друге, о восторгах и о сокрушениях обычной жизни двоих, таких сдвигах или катастрофах, что кажется, будто рушится мир, и рассказывает автор в пьесе, а актриса на сцене — в облике гладильщицы Жанны. Вернее, рассказ ведут двое — ибо вокалистка такое же воплощение различных граней женской судьбы, как и Гладильщица. И судьбу героини этой пьесы равно проживают по-актерски и актриса, и певица — каждая в свою меру артистичности, в своем типе сценического существования, драматическом или вокальном, но обе проникновенно и истово, в унисон и в тесном взаимодействии.

Кстати, имя Жанна, как и звучащее в ее речи-воспоминании наименование мужчины (мужчин), здесь не важны. Важно предельное обобщение, движение от частного к всеобщему, типичному в жизни каждой пары мужчин и женщин, даже с благополучной общей судьбой. Этому служит и режиссерский ход с включением в действие вокала и проекции фотографий. И поэтому от имени женщины почти сразу отвлекаешься. Но на ум приходят названия и сюжеты картин голландских и французских живописцев XVII — XVIII веков.

Этот спектакль, более простой по форме и строю, чем “Нижинский”, более приземленно-жесткий по внутреннему материалу, может быть, с несколько меньшим внутренним масштабом, также предвзывает нам то, как режиссер Павел Карташев мыслит и понимает природу театра.

Валерий Бегунов

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Московские премьеры

Бог сохраняет все

“Ахматова. Поэма без героя” в “Гоголь-центре”

Это третья часть проекта “Звезда” — объясняют анонсы и рецензии место спектакля в афише “Гоголь-центра”. Часть проекта уже осуществилась — “Сестра моя жизнь”, посвященная Пастернаку, в постановке Максима Диденко, и “Мандельштам. Век-волкодав” в постановке Антона Адашинского. На очереди “Кузмин. Форель разбивает лед” в постановке Владислава Наставшева и “Маяковский. Люблю” в постановке самого Серебренникова. “Ахматова” — в центре.

На сцене Алла Демидова, актриса с исследовательским, пытливым умом ученого и античным бесстрашием. “Поэма без героя” — один из главных текстов в ее творческой судьбе. “Форматное” название цикла «Проект “Звезда”» поначалу задевает слух: ведь мы привыкли к тому, что “звездами” на сцене называют все то, что блестит, далеко не всегда являясь золотом. Но Серебренников имел в виду другое — сложить в единый узор из пяти лучшей пять судеб ключевых поэтов XX века, вернуться к ним, в последний момент поймать летящие с корабля современности томики с заветными словами — пожалуй, главными словами, сказанными по-русски. Важный эстетический и этический поступок.

Она влетает в зал через зрительский вход, как чуть припоздавшая учительница в класс к своим дорогим оболтусам, которая бережет каждую секунду и начинает урок от двери, не тратя времени на переключку и проверку домашнего задания. Торопится отдать, потому что имеет многое. Как на доску указывает на светящуюся надпись над сценой — “Deus conservat omnia / Бог сохраняет все”. Под этой надписью прошла жизнь и смерть Анны Андреевны. Надпись была на гербе знаменитого Фонтанного дома, где жили потомки Шереметева, а второй муж Ахматовой Владимир Жилейко служил домашним учителем у представителей пятого поколения сиятельного графа, — в этом доме (разных его частях) Ахматова прожила в общей сложности несколько десятилетий. Точно такой же герб украшает больницу Склифосовского (тоже бывший дом Шереметевых), куда привезли поэтессу после смерти. Гроб с ее телом отправили в Ленин-

град и выдали по багажной квитанции с надписью “не кантовать” (как тут не вспомнить возвращение на родину покойного Чехова в вагоне с устрицами). Похороны — с нетрезвой речью Ольги Берггольц, гневным криком Льва Гумилева: “Где вы были, когда она была жива” — снимал, рискуя многим, Семен Аранович. Пленка была изъята КГБ и, казалось, пропала навсегда. Но спустя много лет обнаружилась в США среди других проданных КГБ архивов — Алла Демидова увидела их, когда по приглашению Иосифа Бродского приехала выступить на торжествах в честь столетия Ахматовой. Актриса плетет это кружево памяти, сотканное из мистики и быта, детектива и абсурда, пока поднимается на сцену. Бог сохраняет все — даже органы госбезопасности невольно подчиняются этой аксиоме.

“Поэма без героя” — произведение, которое невозможно закончить, высокая болезнь, дающая рецидивы. Ахматова возвращалась к нему вплоть до самой смерти, Демидова впервые увидела первые 370 строк первого варианта, еще учась в МГУ, и до сих пор продолжает работать над ней. Ее исполнение “Поэмы без героя” звучало нечасто, но каждый раз становилось событием. Одним из итогов ее работы стала блистательная книга “Ахматовские зеркала” — такую может написать только актер, который жадно впитывает все, что связано с его ролью. Тогда в актерскую копилку летит все: цвета и запахи, факты и мистика, контекст и подтекст, нумерология и психология, чужие цитаты и прочие “странные сближенья”. Наполненный до краев, он

идет к публике, которая слышит знакомые тексты точно в первый раз. Поэзия оживает, когда она звучит. Худрук “Гоголь-центра” просто предложил этому тандему дом, слегка обустроив его на своей сцене. Как художник спектакля, он водрузил на сцене огромное зеркало — источник отражений, жилище двойников, портал в недрах памяти. И тени прошлого — Петербурга и Ленинграда — замелькали на нем. Строчки писем, штампы документов, лица, лица — Блок, Мейерхольд, Гумилев, Кузмин сменяют друг друга в этом зеркале как в горячем сне. В решении пространства Серебренников отказывается от избыточной театральности, масок, “мейерхольдовых арапчат” и “кровавой арлекинады”. Ему важнее этот привкус документальности, отраженной в зеркале сцены. Рядом с Демидовой — партнеры из труппы “Гоголь-центра” в роли тех безмолвных и не названных теней, что мелькают в “Поэме без героя”: Светлана Мамрешева с заоблачным голосом (кто она — “Путаница-Психея”? “Коломба десятилетия”? Тень Ольги Глебовой-Судейкиной или сама Смерть?), музыканты, играющие на диковинных инструментах — электронной арфе, варгане... Работа над “Поэмой” — это еще и работа над звуками, окружающими голос: так Дмитрий Покровский когда-то нашел его в звуке варгана и перевернутых печных горшков, а

Евгений Колобов искал эквивалент ахматовской криптограмме ААА, и аплодирующие пристыженно замолкали, когда слышали этот звук-стон.

Словесная ворожба “Поэмы без героя” в исполнении Демидовой сменяется страшной простотой ахматовского “Реквиема” — простотой королевы на плахе. Или простотой грозных и насмешливых, прямо стоящих и царственных даже в своей бедноте ленинградских старух-блокадниц, сохранивших достоинство в аду погибающей страны. Демидова из тех редких актрис, в которых соединилось мощное интеллектуальное начало (и присущая ему сдержанность) и вкус к трагедии — греческой, изначальной, связанной с небесным рокком, а не с земной властью (недаром и Ахматова пишет о лире не Шекспира, но Софокла). Зеркало уже покрыто черным — вместе с людьми муза плача хоронит великий город, страну, прежний мир, свою жизнь. Но сквозь черное полотно начинает просачиваться свет, чтобы брызнуть из-за зеркала и залить всю сцену, весь зал, весь мир.

«Ахматова приветствовала дешифровку “Поэмы”», — пишет в конце своей книги Алла Демидова, приглашая своих слушателей за собой. Бог сохраняет все, заражая избранных волнением, — одним он диктует свои тайные пророчества, других вдохновляет разгадывать их.

Ольга Фукс

Сериял в поисках авторов

“Ситком” В. Дурненкова в Центре им. Вс. Мейерхольда

Бывают смелые сближения: арт-директор ЦиМ и театральный критик Елена Ковальская задумала свести ярких представителей новой драмы — из поколения тех, кто отвечал за драматургию в нулевых — с генерацией постановщиков новейшего театра. Первым на призыв откликнулся Вячеслав Дурненков, сочинивший для ЦиМа пьесу “Ситком”, воплотить ее на сцене взялись режиссер Денис Азаров и сценограф Дмитрий Горбас.

Спектакль родился в короткий срок сообразно эстетике “быстрого театра”. “Как написал, так и поставили!” — смешанные чувства драматурга, побывавшего на генпрогоне, вобрали недоумение, восторг и удивление одновременно. Он и на премьере не переставал поражаться и смеяться над иными смелыми решениями.

Двухчастное пространство “Ситкома” — это сценарная мастерская и съемочная площадка. А попросту, съемные квартиры сценаристов и персонажей, обозначенные световым периметром. Условная граница лишь первое время от-

деляет первых от вторых, затем, от действия к действию, начинает нарушаться. Что, впрочем, предсказуемо — пишут-то авторы про себя, черпают из личной жизни. Тут находится еще одно объяснение такого качества наших сериалов — работают все, оказывается, по учебникам, которые “зафиксировали все обстоятельства, при которых случился успех. Они верят, что если это тупо повторять, то все получится. Как тогда”. Все это утром — после вечеринки ли, просто с похмелья или слишком плохого самочувствия из-за нервного напряжения — обсуждают А. (Илья Коврижных) и Б. (Алек-

сандра Чилин-Гири): пара сценаристов, взявшая “семейный подряд” по написанию сериала “Богема”. История четырех амбициозных провинциалов, которые приехали покорять столицу, но пока дальше небольших халтур и подработок продвинуться не могут. Название, к слову, не с потолка, а из оперы Дж. Пуччини (и романа А. Мюрже) — ребята надеются если не попасть со своей, пусть и мыльной оперой в сокровищницу мировой культуры, то, как минимум, снять затем на ее основе “полный метр”.

Но сроки поджимают, а выжать из себя уже нечего: все истории настолько личные и мелкие, насколько и негодные для широкого употребления. Поэтому первая сцена пишется от безысходности и по горячим следам все-таки минувшей вечеринки — актеры В., Г., Е. и Д., все в одинаковых зеленых комбинезонах с именными литерами, белых майках и черных кедах, тут же, на своей половине ее воплощают. Но если Коврижных и Чилин-Гири создают точные и даже тонкие психологические портреты своих прототипов, то Наталья Горбас, Кристина Асмус, Илья Замчалов и Леонид Волков-Картушевич своих персонажей дают одной, что называется, краской, гонят на одной эмоции — узнаваемые, но плоские типажи, которыми сегодня заполнены телеэкраны (тут стоит оценить и юмор создателей “Ситкома”, пригласивших в проект звезду “Интернов” Асмус, и смелость в самоиронии самой актрисы). Не случайно и отведенное им сценическое пространство постепенно, с ростом вариантов, заполняется безликими картонными фигурами, среди которых, правда, нет-нет да попадаются известные медийные персоны — герои сериалов “Альф”, “Игра престолов”... Чехов... Виктор Рыжаков... И так, “с маленькой помощью” мастеров, характеры усложняются, эпизоды приобретают остроту, а сама жизнь персонажей — должный полнокровный объем на фоне оскудевающего быта их “демиургов”. При этом спектакль, смонтированный этюдным методом, проигрывается на сумасшедшей скорости и с мощным драйвом (и почему так не снимают?!). Все это к тому же очень смешно, только не дает сюжету развиваться...

Ничто не помогает, ничего не выходит: сценарий буксует в трех эпизодах. Надо обрабатывать на троих — тандем, наконец, решает пригласить еще одного соавтора. Так на сцене появляется Ё. — стендап-комик (Сергей Муравьев) со своими монологами. Юмор его грубоват и прямолинеен, за работу берет немало,

но гарантирует результат. Сценаристам приходится делиться деньгами, задумками и персонажами, уже застывшими в ожидании своего воплощения: все-таки и про Пиранделло с его известной пьесой о поисках автора придется вспомнить...

И очевидно, что замысел Дурненкова шире, чем просто желание показать сериальную кухню, нафаршированную отсылками к большой литературе — он исследует творческие и этические проблемы современного, в том числе и массового, искусства, создатели которого добровольно заточили себя в эти башни из слоновой кости — зоны комфорта, будь то квартиры, коворкинги, всевозможные центры и антикафе. (Про антикафе, к слову, Дурненков тоже собирается писать, в качестве приквела ли, сиквела к “Ситкому”.) Сознательно ограничивая свое знание о мире и общаясь лишь в привычной среде, они в результате готовят те самые культурные, но неудобоваримые консервы, как называл такие продукты творчества отец психодрамы Якоб Морено. Подобная “диета” в итоге убивает креативность, спонтанность, губит тот самый живой, думающий театр без штампов и фальши, о котором так много говорил Питер Брук.

Но какой-то выход намечен уже внутри самого “Ситкома” — когда идет уже упоминавшийся разговор об учебниках, звучит и такой вопрос: “Б. Если все их читают, то как может получиться что-то новое? — А. Кто-то не читает”. Кто-то идет на риск, покидая пресловутую “зону комфорта”. Как в случае коллаборации со стендапистом. И тот же А. — Коврижных знает, о чем можно написать новое руководство для сценаристов, но предпочитает “делать, что им говорят”. Сериальная логика побеждает своего создателя в жизни. А книгу с подобной идеей выпускает уже другой. На вопрос: почему мы такие умные и при этом такие унылые, есть, конечно, и стандартный ответ про спрос и предложение. Но искусство — это же ведь про альтернативу рынку. Про смелость эксперимента даже в рамках ситкома, но это в самом “Ситкоме” так и осталось подвешенным в воздухе. Зато в ЦиМе есть прекрасный образчик трансформации набившего оскомину жанра — “Шавасана” Саши Денисовой и Сергея Аронина. Сериала из нее, к счастью, пока не сделали.

Сергей Лебедев

В Электротееатре “Станиславский” Путеводитель по истории русской революции “Тартюф” Ж.-Б. Мольера

*Известный экспериментатор и авангардист Филипп Григорьян прочитал класси-
ческую пьесу Мольера как предсказание русской революции и конец старого мира.*

У Филиппа Григорьяна в этом сезоне последовательно вышли две премьеры с разницей в месяц: “Золотой апельсин” в Театре Наций и “Тартюф” в Электротееатре. Обе эти постановки — о природе зла и его влиянии на социум. Если в “Апельсине” речь идет о современной инкарнации зла — Второй мировой и ее метастазах, поразивших молодых, родившихся позже, прежде всего из-за наивности более старшего поколения, войну пережившего, но не имеющего достаточно зоркости, чтобы увидеть, сколь травматичными оказались ее последствия для каждого из них, и комично пытающегося жить так, словно главной катастрофы XX века не было вовсе.

В “Тартюфе” же режиссер обращается к более глубоким корням зла — изменениям природы власти, базирующейся на патерналистской концепции отношений государя-отца и подданных-сынов, о которых он призван заботиться. Делает это Григорьян на примере русской революции, сыгравшей для нас ту же роль, что и Вторая мировая в Европе. Зло начинает проникать в Россию раньше. Спроецировав события старинной пьесы на царскую семью (герои заgrimированы и одеты, как царь Николай II, его жена и дети, и кажутся сошедшими с известных фото), режиссер показывает причины распада общества, которое и спустя сто лет не может вернуться в здоровое состояние.

Происходящее в пьесе режиссер словно бы выносит на обсуждение. Для этого он строит своеобразный форум — сцену, только не круглую, а традиционно прямоугольную. Сцену-павильон, сцену-домик, образ придворного театра, для которого писал Мольер, но открытую спереди и сзади. Модель классической итальянской сцены режиссер лишает укорененности в пространстве земли и неба, показывая театр, а значит и мир, сорванный с якорей и несущийся по воле волн. Самое первое значение павильона — бытовое. Он изображает дом Оргона, в котором происходит несчастье, дом, оставшийся без стен, открытый, незащищенный.

Зрители рассажены по обеим сторонам от

сцены. Они смотрят на происходящее в прямом и переносном смысле с разных сторон и выносят суждение. В антракте меняются местами — точками зрения, открывая изнанку случившегося.

Действие поделено на два неравных акта: очень длинный, более двух часов, первый, замыкающийся длительной, словно ночной кошмар, сценой соблазнения Эльмиры, и короткий, многособытийный, но почти фантастический финал, в котором прокручивается, будто на убыстренной скорости, будущая русская революция и последующие события вплоть до наших дней.

Времена Людовика очень важны для Григорьяна, так как становятся отправной точкой его размышлений о том, что происходило с природой власти на протяжении нескольких исторических периодов. Память о королевском театре фиксируется в главах, обозначенных цветами. Изображения появляются в верхней части павильона на экранах, дублируются настоящими цветами в вазе на столе или в руках персонажей. Язык цветов поддается расшифровке. Все это благородные цветы, символизирующие чистоту духа: гиацинт (“Я буду молиться за тебя”), лилия (чистота и праведность), фиалка (скромность, чистота и верность в любви), ромашка (“любит — не любит”), белая роза (любовная страсть, но и христианская чистота души). Члены семьи по происхождению своему принадлежат старому миру и изысканности в том числе и галантным символическим образом, могут быть охарактеризованы на этом специальном языке. Это персонажи цельные, люди одной страсти.

В первой сцене каждая из противоположных сторон желает, чтобы противная сторона одумалась. Мы видим мать Оргона госпожу Пернель (Татьяна Майст), уверенную в безумстве семьи своего сына, не понимающей святости Тартюфа. Ей противопоставлена благородная и благоразумная Эльмира (Ирина Гринева), идеализированная императрица, чья внешняя красота отражает красоту души. Лилия характеризует Мариану (Юлия Абдель Фаттах, Екатерина Андреева, Анна

Даукаева, Анастасия Фурса), героиню пьесы, размноженную до четырех девушек, по числу дочерей последнего русского царя. Фиалка — ее брата Дамиса (Евгений Капустин), канонично одетого в морской костюмчик, хоть он ему и явно не по возрасту. Ромашка выбрана для сцены любовной ссоры Марианы и ее жениха Валера (Дмитрий Чеботарев). Роза соответствует жертве Эльмиры, которая уступает любовной страсти Тартюфа — Распутина (Лера Горин). “Французскость” этого слоя проявляется и в том, что на долю четырех Мариан отдана значительная часть балета, сочиненного Анной Авалихиной как современная интерпретация придворных танцев с фигурами. Балет был непременной частью придворных празднеств, и пьесы Мольера включали отдельные полностью балетные эпизоды. В современном спектакле Марианы ничего специального не танцуют, но их движения, позы, переходы по сцене так картинны и продуманы, что напоминают танец. Это дочери, но и благородные дамы при дворе, ответственные за красоту и тонкие чувства.

Орган-царь (Юрий Дуванов) благороден, но сбит с толку. Его слепота — нравственная, и пораженный ею, он доводит весь свой дом до гибели. Что явилось причиной его болезни, из спектакля неясно, как нет такой причины и в пьесе Мольера. Скорее, безрассудство, власть и недоверие к близким в целом. Или проявление рока, настигшего его, как Эдипа.

Сначала домашние просто мечтают, что однажды зрение отца Отечества прояснится само собой. Об этом вторая сцена с Клеантом (Олег Бажанов), братом Эльмиры, который пытается резонерством направить течение событий в благоприятную сторону. Тучи сгущаются, и Мариана готова уже пожертвовать жизнью, лишь бы не выходить за страшного старца, но и не нарушить послушания отцу. По-настоящему действовать же способна только одна служанка. Эта ключевая роль поручена великолепной Елене Морозовой, которая наделяет свою ясно мыслящую Дорину почти военной выправкой. Двубортное платье-мундир делает ее в предстоящей битве похожей на генералиссимуса. Стоящая на иерархической лестнице ниже всех, она и одновременно ближе всех к Тартюфу — пройдохе, ставшему в тупик господ, но не опытную служанку. Как наследница народной комедийной культуры, она знает средство унять зарвавшегося вора. Но в спектакле Григорьяна все слишком серьезно, и комедийной стихии не дано вернуть на место пошатнувшийся, но справедливый мир. Лицо Дорины скорее на-

поминает застывшую трагическую маску, оно полно внутренней тревоги. Героиня исполнена решимости, но и скорби, она идет на битву, исход которой непредсказуем.

Тартюф представлен в спектакле как абсолютное зло, чудовище. Недаром ему нет места в доме. Он буквально восстает из ада, появляясь из люка в полу сцены, подсвеченного красным. И тут режиссер следует своему же приему, найденному в “Заводном апельсине” — зло находится за границей нормального мира, но пролегает эта граница от нас очень близко. Наряженный, как гротескный Распутин, в грязный зипун и сапожищи, с гигантской бородой до пят и нечесаными волосищами до плеч, Тартюф — хтоническое чудовище, принявшее исторический облик. Народный костюм отсылает к народной страшной стихии, темной силе, снесшей государство. Это народ из города Калинова, его Кабанихи и Дикие, темное царство, обретшее дьявольские черты. Как лава, она затапливает все на своем пути. У этого Тартюфа нет каких-то особых пороков: ханжества или лицемерия. Все это слишком мелко для Тартюфа в спектакле Григорьяна. Он просто использует эти человеческие проявления как формы, подходящие для его целей. Но сам он гораздо больше любых пороков. На сцену выведен не человек, а само Зло.

Великолепна сцена, в которой Тартюфу пытается противостоять Дамис, тонкий как былинка, с почти игрушечной сабелькой. Тартюф просто сминая аристократическое оружие голыми руками, без каких-либо усилий. В следующий раз Дамис появится только в финальной сцене, весь окровавленный, из того же адского проема, что и Тартюф. Образ его напоминает о царевиче Димитрии. Этот “кровавый мальчик”, появившийся наконец в поле зрения своего отца, расширяет историческую вину царя и немного объясняет причины его моральной деградации.

Центральной же сценой первого акта становится сцена, когда Эльмира соглашается на свидание с Тартюфом, чтобы муж воочию убедился в его бесчестных намерениях. Такая же прекрасная и чистая, как белая роза у нее в руках, Эльмира попадает в липкие объятия Тартюфа. И тут замечательно показано, что, даже с добрыми намерениями участвуя в такой страшной inferнальной игре, остаться в прежней чистоте уже невозможно. Эльмира приносит почти Христову жертву, но муж ее отказывается верить своим глазам, и она “умирает” —

сходит в черноту могилы Тартюфа, где этот упырь мучает свою жертву. Появляясь на сцене вновь, Эльмира оказывается в черном платье, навсегда запятнанная, траурная, уничтоженная.

Быстрый второй акт — краткий путеводитель по истории русской революции. Тут и красные комиссары, допрашивающие государя, направляя свет лампы ему прямо в глаза, и поруганные его дочери, танцующие стриптиз, и Великая Отечественная война, и кто-то вроде уполномоченного ООН, женщина в синем костюме, небесный вестник, возвращающий царю свободу. Тартюф — Распутин становится ряженым: переодетый в

золоченый короткий боярский костюм, он точно только что вышел из ночного клуба. Как тут не узнать нашу действительность, где зло чувствует себя столь комфортно, что танцует и поет, пишет картины и стихи, носит роскошные наряды и кажется почти безобидным. Страшный карнавал истории — именно карнавал, и если постараться, с лиц можно снять почти приросшие маски.

Спектакль Филиппа Григорьяна — великолепный авангардный коллаж французской галантности, русского психологизма, исторических стилизаций — напоминает о том, что всякое зло имеет причину, и предлагает не закрывать на нее глаза.

Татьяна Купченко

Пепел Маттиаса стучит в ваше сердце?

“Перед заходом солнца” Г. Гауптмана

Ученик Петра Фоменко и выходец из легендарных “Творческих мастерских” СТД Владимир Космачевский помимо столичных театров работал в Ньюпорте, Архангельске, Тильзите и Пензе, а последнее десятилетие посвятил исключительно преподавательской деятельности. А свое возвращение в сценическую режиссуру представил еще и как идею вечного возвращения.

Год 1932-й в мировой литературе отмечен выходом таких произведений, как “Путешествие на край ночи” Луи Фердинанда Селина и “О дивный новый мир” Олдоса Хаксли — дебютных романов этих авторов и “Перед заходом солнца” — последней большой пьесы нобелевского лауреата Герхарда Гауптмана. Первое из них рассказывает о недалеком для тех дней прошлом, второе — о довольно отдаленном даже по нашим меркам будущем, третье — о стремительно приближающемся завтрашнем дне. Книги объединяют темы неизменности человеческой натуры, изменности людских устремлений и моральной несостоятельности цивилизации в целом. Все это — в воздухе той эпохи, коротком затишье меж двух мировых войн. И когда ищутся исторические аналогии сегодняшнему дню, не лишне вспомнить об этих умонастроениях и даже предвидениях художников.

Но именно Гауптман, уверен режиссер Владимир Космачевский, не предвидел, а именно увидел, что принесет XX век, поэтому именно постановкой пьесы “Перед заходом солнца” решил вернуться в профессию. Намеренный ли это диалог с предыдущими интерпретациями пьесы в русском театре — известные постановки в столичных Малом и Вахтанговском или питерском БДТ все как одна делали ставку на ее мелодраматизм и

душещипательность; ироническое ли осмысление ницшеанской философии, положенной в основу многих катастрофических преобразований прошлого века? Но кошмар в том, что вернуться персонажам постановки Космачевского приходится на пепелном. Созданное в соавторстве с давним партнером художником Юрием Хариковым стильное и страшное сценическое пространство — это внутренности выгоревшего дома, уничтоженного стараниями самих обитателей.

Как и почему это произошло, и предстоит выяснить по ходу трехчасового действия. Причем это не просто попытка отмотать хронологию событий, метафорой которой здесь движущийся вспять велосипед, а намеренный повтор плохо усвоенного урока — во втором отделении персонажей даже усаживают за обгоревшие школьные парты. Для этого Космачевский перемонтировал пьесу так, что вместо одного предложенного автором исходного события — смерть жены тайного советника Маттиаса Клаузена и его затяжная депрессия в связи с этим — зритель получает два параллельных: решение вдовца начать новую, с чистого листа жизнь с молодой Инкен и, контрапунктом, гибель ее отца, человека чести, покончившего с собой из-за облыжного обвинения в корысти. Здесь спущенный с колосников труп вращается под то

и дело повторяющуюся фразу: “Отчего умер ваш муж, фрау Петерс?” Не ответив на этот вопрос, новому поколению — детям советника Клаузена сложно понять, каковы не мотивы, а этические установки Инкен Петерс и почему в итоге их родитель решается на подобный поступок.

Но ими движет лишь безоглядный эгоизм, лишенный как раз этического содержания. Их мир — изначально мир мертвый: постановщик отказывает им в праве на полноценное существование, представив на сцене в виде фантомов, чей удел — рефлексия. Но даже в таком состоянии эти зловещие мертвецы — словно члены абордажной команды “Летучего голландца”, которым терять нечего, но есть чем поживиться у живых. Недаром они и выглядят, действуют и даже говорят как существа из преисподней — сложный черно-белый грим, потусторонний, пропущенный через фурнитуру голос, черные костюмы и черные перчатки, превращающие руки в обгоревшие веточки. Они вроде и пугают, да не страшно. И все бы это походило на восстановленный “Гран-Гиньоль”, очередную серию “Семейки Адамс” Барри Зонненфельда или “Битлджус” Тима Бертона, но только Космачевский здесь предельно серьезен. Чему подтверждением — роль Маттиаса Клаузена, исполненная Владимиром Корневым. Несмотря на то что своим

внешним видом актер не выбивается из общего ансамбля (мало того, даже напоминает упомянутого Битлджуса или, что более узнаваемо, Эйнштейна), он единственный, кто играет в спектакле без микрофона и — играет драматически насыщенную роль. Его персонаж — величественный старик, знающий цену не только своим заслугам, но и таким понятиям, как честь, совесть и свобода, а также верность и долг. И — единственный в этом мире, способный еще на искренние чувства.

Но дети, цепко держащиеся за семейные ценности — как материальные, так и превратно понятые этические, отнимают у отца право не только на личную жизнь, но и на возможность распоряжаться собственной судьбой. И даже осознав ошибку, не спешат ее исправить. Хотя цепная реакция разрушения уже запущена — раздавленный отец лишь ищет уединения, чтобы принять яд, а вслед за уничтоженной семьей рухнет, припомним историю, и целая страна. Это все, что безо всякого резонерства хотел показать Космачевский. Притом что пьесу Гауптмана многие современные критики сочли безнадежной архаикой. А семейные ценности меж тем именно сегодня все также на повестке дня. И значит — здравствуй, новый дивный мир?..

Сергей Лебедев

Покрой Райхельгауза

*“Шинель / пальто” по мотивам Н.В. Гоголя
в театре “Школа современной пьесы”*

Думаю, что Николай Васильевич перевернулся в гробу, когда узнал (им там все, говорят, известно), что в “ШСП” решили, будоража затертый образ Башмачкина, ставить “Шинель”: “Куда вас птица-тройка-то несет, вам не “Шинель” ставить, а “Шанель”, на что вам мой Акакий сдался?!”

От частого употребления в кино и театре, в литературе этот “маленький человек” превратился в некое чудовище, которым можно уже и детей, и взрослых, включая власть имущих, пугать с одинаковым успехом — кто только про него не ставил! И чего и кого мы только не видели в интерпретациях “Шинели” — от Ролана Быкова и Юрия Норштейна до Валерия Фокина и Марины Нееловой, от кукольных спектаклей до телевизионных? А художники?! Они же разрисовали Башмачкина, как звезду экрана, как Шварценеггера и Монро вместе взятых! И все же Иосиф Райхельгауз и Вадим Жук (он дописывал Гоголя) решили тряхнуть, встряхнуть и дерзновенно отметился — музы-

кально, по-новогоднему, чтобы никого не отягощать страданиями: Башмачкин умер — какая радость, мужик (хотя какой он мужик) отмучился!

Для тех, кто забыл, не помнит или сдавал ЕГЭ с тремя вариантами ответов (“Башмачкин — вид тараканов в Африке; итальянская фирма по индивидуальному пошиву обуви; персонаж повести Н.В. Гоголя “Шинель”), из зала на сцену выведена “хамка”: она опоздала на спектакль, а ее место занято. Этой “женщине из народа” время от времени и объясняют, что департамент — это офис, шинель — пальто, а сто рублей за нее — это четверть годового дохода мелкого

чиновника. Что, конечно, ужасно и тогда, и теперь — цена! Во всем остальном на сцене господствует музыка, потому что “Шинель / пальто” по замыслу и воплощению музыкальный спектакль с живой джазовой музыкой, попыткой искрометных танцев и пением. За музыкальную часть отвечает замечательный Дмитрий Хоронько — редкий гость столицы, питерский артист и музыкант, увы, в Москве не так хорошо известный. Своей неуклюжестью, обликом он удивительно напоминает нам самого Акакия Акакиевича, которого мы привыкли представлять слабым, забитым, лысоватым; он, как и Альберт Филозов, которому посвящается этот спектакль, чем-то похож на устоявшийся в сознании образ гоголевского героя.

Иосиф Райхельгауз решил сварить театральный “суп” из этих милых и бесприторных ингредиентов, чтобы не грузить зрителя “маленьким человеком” и драматургией, за ним стоящей. Его Башмачкин — без слез, как детский шампунь. Маленький человек под новый 2017 год, им можно угощать, как вкусной и здоровой пищей. И если задуматься, что уж нам, русским, горевать над судьбой маленьких и забытых, не одетых, живущих от жалованья до жалованья — у нас, можно сказать, и других-то не было: как вышли из гоголевской шинели, так и пошли. По *миру* или *по* миру, с протянутой рукой? Это наша вроде как визитная карточка — ходить о своем горе рассказывать. “К черту, — говорит своим действием худрук “Школы современной пьесы”, — пляшем, танцуем, смеемся, иронизируем! Осужденные к смерти над видом казни не заморачиваются: рас-

стрел или электрический стул, приговорили — значит приговорили. На последние и напоследок гуляем!”

Мотивы Максима Дунаевского, голос Дмитрия Хоронько, несколько Башмачкиных и один портной а ля Юдашкин на всех — вот и все! Фантазмагория и свободные ассоциации, а сюжет — как самая свободная рамка для спектакля.

Надо признать, что временная сцена театра маловата для задуманного режиссером: не хватает простора, обычных квадратных метров. Дмитрий Хоронько как выбор театра очень интересен, но и ему тесновато: хочется больше импровизаций, того, чем он блестяще владеет на сцене, выступая в качестве человека-оркестра. Наверное, эта стесненность и угловатость спектакля — преходящее явление, актеры еще не зажили как свободные, раскрепощенные люди, они еще пытаются что-то рассказывать, а рассказывать-то не о чем, все уже сказано, мы все знаем: маленьким людям остается только смеяться над маленькими людьми. То есть над самими собой.

Райхельгауз решил добавить к этому немного тепла, уюта, он как бы сшил шинель / пальто для всех зрителей, пришедших в его театр. Сшил для тепла, света — но и для понта, с насмешкой. В общем, все получилось, хотя местами видны неровная строчка, помятость, наскоро пришитые пуговицы, однако есть надежда, что от показа к показу эти огрехи уйдут и спектакль задышит, зашумит, станет более свободным и легким, как украденная новая шинель Акакия Акакиевича, которую, возможно, донашивали воры, а мы об этом только слышали...

Григорий Каковкин

На краю бездны

“Дама” Т. Ружевича в “Современнике”

Анджей Бубень, поляк из Питера, поставил пьесу, ставшую реакцией ее автора на события 1968 года, когда в Польше начались общественные волнения, студенческие выступления, аресты. Вокруг Национальной библиотеки стояли танки... Тогда и родился знаменитый спектакль Ежи Яроцкого. Кстати, в Польше эта пьеса не забыта по сей день: не так давно были постановки во Вроцлаве, Кракове, Жешове.

Тадеуша Ружевича, одного из крупнейших драматургов нашего времени, хорошо знают в Европе и почти не знают у нас. Пьесы главных польских абсурдистов В. Гомбровича, С. Виткевича и Т. Ружевича в России почти не ставились, за исключением “Ивонны, принцессы Бургундской” Гомбровича¹, которая

шла в нескольких театрах страны. Из примерно пятнадцати пьес Ружевича в России была поставлена первая — “Картотека” и еще “Непорочный марьяж”². И вот спустя полвека после написания дошла очередь до его абсурдистской драмы “Stara kobieta wysiaduje”, что дословно переводится до-

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

² Там же. № 1, 1993 г.

вольно невкусно: “Старая женщина высиживает”¹. Три года назад ее поставил в Петербурге, в Александринском театре, Николай Рошин. Спектакль “Современника” называется коротко: “Дама”.

Эту Даму — существо нереальное, почти мифическое — с бешеным темпераментом играет Марина Неелова. Играет с той бесшабашностью, безоглядой смелостью и юмором, которые поражали в ее Акакии Акакиевиче (“Шинель” в постановке Валерия Фокина). Только персонажи эти диаметрально противоположны.

Начало спектакля буквально ошеломляет. Перед нами нечто похожее на зал ожидания или ресторана. Какие-то стильные девицы демонстрируют свои длинные ноги, танцую сами с собой. Но ошеломляют не они, а странное существо, сидящее на авансцене. Что это? Кто это? Оно состоит из каких-то тряпочек, оборочек, перьев, которые сердито срывает с себя и бросает на пол. И что-то все время требует у юноши-официанта. Сахару, например. Он высыпает ей в чашку полную сахарницу, а она требует: еще! еще! мало! Узнаваемый голос актрисы подсказывает: это Неелова. Постепенно она освобождается от части своих лохмотьев, вырисовывается нечто человеческое. Старушечка — вреднющая, ядовитая, просто Баба-Яга из сказки.

Программка объясняет: танцорки — не просто девицы в кафе, а мойры — древнегреческие богини судьбы. Прямых предсказаний они не дают, но напряжение накапливается. Старушечка пристаёт к симпатичному официанту (Шамиль Хаматов), он проявляет ангельское терпение. Действие почти не развивается, ничего не происходит, кроме потока слов, извергаемых старухой. Она вдохновенно и поэтично говорит о любви, требует, чтобы юный официант ласкал ее, ведь все в мире создано для любви. Она ощущает себя женщи-

ной, хочет рожать — это как заклинание.

У Ружевича всегда главное не действие, а слово. И то, что между слов. И все его пьесы — отклик на то, что происходит вокруг.

Интерес к этой пьесе — лакмусовая бумажка состояния общества. Анджей Бубень и художник Анита Боярска погружают нас в страшный мир хаоса и предчувствий конца. Мир Женщины в ряду мертвых мужчин. Второе действие отличается от первого: тема острой потребности в любви сменяется темой разрушения и смерти. Дама уже выглядит иначе: белое платье Вечной Невесты, русая коса, на голове венок. Но не стать ей Женой, ибо мир болен войной, загашен мухами. Чистой воды и то нет. Юноша-официант, забритый в армейский строй, дезертирует, не выдержав ужаса всеобщей бойни. Дама укачивает его на коленях, как свое дитя...

Посыл абсурдистской пьесы понятен и довольно болезнен. Жажда любви, вихрь, раскрученный Дамой в первом акте, во втором оборачиваются приговором миру. Мир стал непригоден для жизни — загрязнен, заплыван, агрессивен.

У Ружевича-поэта (известного у нас больше, чем Ружевич-драматург) в поэме “Беспреданное опускание” есть такие строки:

“Прежде
очень очень давно
существовало солидное дно
куда мог скатиться
каждый...
оттуда можно было
воздевать руки взывать “из бездны”
сейчас эти жесты
не имеют большого значения
в современном мире
дно как таковое упразднено”.

Трудно сказать точнее.

Светлана Новикова

Недобрые барабаны в Сезуане

“Барабаны в ночи” Б. Брехта в Театре имени А.С. Пушкина

Сценическая история этого текста коротка, обращались к нему нечасто, в России всего два раза — почти десять лет назад в театре “Et Cetera” его поставил Уланбек Баялиев, ученик Женовача, а сейчас на Пушкинской сцене — Юрий Бутусов.

Берясь за Брехта, Бутусов каждый раз оказывался на совсем не близкой ему территории социального театра. Первый же подход к автору — постановка в 2008-м на сцене Александринского театра “Человек = человек” по пьесе “Что тот солдат, что этот”, не относится к большим творческим удачам режиссера. Пять лет спустя, обратившись к пьесе

ринского театра “Человек = человек” по пьесе “Что тот солдат, что этот”, не относится к большим творческим удачам режиссера. Пять лет спустя, обратившись к пьесе

¹ Там же. № 1, 2005 г.

“Добрый человек из Сезуана” в Пушкинском театре, он попросту очистил текст от злободневной подоплеки и решил в привычной для себя эстетике вечных проблем. Спектакль получил несколько номинаций на “Золотую маску”, а Александра Урсуляк получила эту премию за лучшую женскую роль; постановка и сегодня в числе самых посещаемых. Но следующая работа в тоже “золотомасочном” “Кабаре Брехт” с молодыми актерами Театра Ленсовета показала, что режиссер не оставляет попыток подобрать ключ к автору и выступить на его поле. Тем более неожиданным стал этот шаг в спектакле по малоизвестным “Барабанам в ночи” — снова на сцене Пушкинского.

Сам Брехт свою раннюю пьесу недолюбливал — годы спустя, решив таки включить ее в собрание сочинений, написал, что тогда недостаточно владел им же позднее разработанным “оуждением”, не знал жизни вообще и плохо отразил роль рабочего класса в восстании “спартаковцев, смелых бойцов”. Эти песенные строки, к слову, почти единственное, что дошло до нас о событиях той поры. Но к ним еще стоит вернуться.

Юрий же Бутусов в постановке “Барабанов” учел все “недоработки” драматурга. И — собственные в работе над Брехтом: “прием оуждения” здесь эксплуатируется вовсю, словно компенсируя его отсутствие и в тексте автора, и в предыдущей постановке режиссера в Пушкинском театре. Он то и дело оглядывается на прошлый “Сезуан”, благо и работает практически с тем же составом актеров. То тут, то там звучат запомнившиеся интонации, появляются узнаваемые персонажи: журналист Бабуш в исполнении Веры Воронковой в одной из сцен вдруг превращается в брата Шуи Та. А коммерсант Мурк — Александр Матросов, сыгравший в “Добром человеке” водоноса, мало того, что временами заговаривает голосом Ванга, так и его первый выход к рампе — мгновенная аллюзия к этой роли: тяжело заносит над головой графин и окатывает себя водой под реплику: “Выглядите как утопленник”. Но тут ведь все не лучше: стертый грим, раскоряченные позы, тела, в иных мизансценах раскачиваемые словно ветром или течением, — про утопленников тут вспомнят еще не раз и напомнят, когда на спущенном с колосников экране возникнет разбомбленный Берлин на берегу Шпрее. Да и Брехт еще говорил о стремлении противопоставить силу искусства “мутному потоку неосознанных, массовых эмоций и инстинктов”, спровоцированному

и эксплуатировавшемуся фашистами — Бутусов привычно вычерпывает до дна все метафоры и даже вскользь брошенные сравнения. Хотя иные образы, кажется, навеивает не столько текст, сколько музыка — папаша Балике (Алексей Рахманов), обозвав происходящее “цирком уродов”, сам шеголяет кислотно-зеленой шевелюрой, вырядившись так, словно собрался на техно-вечеринку звучащих тут же “Prodigi”.

В целом от этого макабрического наваждения сложно избавиться, когда в первом действии пьесы только и разговоров о “странной любви к трупу” и гадание: вернется ли тот, которого никто уже не помнит, как выглядит, да и смогут ли узнать его при встрече? Разговоры — о женихе Анны Балике (Александра Урсуляк), четыре года назад ушедшем на фронт и сгинувшем Андреасе Краглере, которого играет приглашенный из “Сатирикона” Тимофей Трибунцев. Он тут же, среди прочих на сцене, в оборванном подвенечном платье и женских сапогах: а какая разница, когда забыт первоначальный образ и сам он “призрак во языцех”? И призрак, может быть, матушки Кураж, явившейся напомнить всем, что кто “Войною думает прожить, / За это надобно платить”. С настойчивой регулярностью он вскакивает со своего места и с криком: “Фридрихштадт-Паласт!” начинает бить в большой красный барабан. И все не слишком-то благородное собрание послушно... нет, не марширует, а содрогается в конвульсиях. После очередного повтора эти “учебные тревоги” начинают походить уже на профилактические работы в отделении реаниматологии.

Меж тем, семейство Балике, как раз на войне неплохо нажившееся, решает отметить помолвку дочери с также разбогатевшим Мурком в кафе “Пикадилли”, переименованном в “Отечество” — мизансцена обозначена просто спущенной сверкающей вывеской “Жрут”. И, наскоро вскочив в галифе и башмаки, вторгающийся сюда Трибунцев играет уже не персонажа, а ситуацию с неожиданным гостем. Для этого режиссер максимально размывает исторический адрес пьесы: на заднем плане маячит христоподобная фигура (“крестьянин” — простодушно обозначена в программке роль Александра Дмитриева), к авансцене из второй правой кулисы спускается выложенный винилом то ли “крестный путь”, размеченный бульжниками, то ли посадочная полоса (художник Александр Шишкин). Но ни второе пришествие, ни воскресение солдата здесь точно не ко двору:

ничьей вины нет в том, — объясняют ему, — что именно он попал под каток истории, отчего угодил в герои и даже искупил грехи оставшихся. Но в мирной жизни Краглер и ему подобные не надобны — козлам отпущения обратного хода нет.

Но они на многое и не претендуют: Трибунцев читает отрывок из “Волн” Пастернака: “Мне хочется домой, в огромность / Квартиры, наводящей грусть...” Так Бутусов не просто вводит в сценический текст отсутствующие у раннего Брехта зонги, но и осторожно сажает его на родную почву. Но “куда податься бедному крестьянину”? И как развести тех, кто воевал и кто на том богател, “чистых” от “нечистых”, победителей от проигравших? И наконец, что делать с тем самым мертвым солдатом, которого вновь оживили для героических дел — известная баллада Брехта звучит здесь очередным зонгом. Увы, оригинального решения нет: вновь пущенная кинохроника показывает историю возведения в начале 60-х Берлинской стены глазами обывателей: прощаются друзья, соседи, возможно, и родственники, перед которыми растет кирпичная гряда, не просто разделяя территорию, но наглухо закрывая даже окна домов. И если драматург сетовал, что Краглера, по пути на баррикады свернувшего в койку, ему не исправить, то Бутусов вообще не видит в том никакой необходимости — хлебнувшему всего сполна вояке самое время не снова подставлять себя под

пули за чужую идею, а заняться размножением да обустройством собственной жизни: собака, жена, телевизор. Только что скакавший по сцене измазанным в саже чертом Трибунцев возвращается отмытым и прилизанным на пробор, в роговых очках и клетчатом пиджаке — то ли немецкий обыватель из тех самых 60-х, то ли спародированный Вуди Аллен — также вечно озабоченный вопросами размножения (и не привет ли это коллегам по цеху, от радикальных экспериментов режиссера и драматурга легко переходящим к его буржуазным коктейльным пьесам). С одной стороны, такой исход всяко лучше, чем превращение юного барабанщика из “спартаковца” в нацистского штурмовика: в 30-е годы Михаил Светлов перевел на русский язык немецкую песню 1925 года, посвященную погибшему при разгоне рабочего собрания горнисту Союза красных фронтовиков. Но в те же годы сами немцы переделали ее на свой, нацистский лад: поучительная история о “силе искусства”. С другой, такой обывательский оазис возможен лишь в хорошо отгороженном мире, и Юрий Бутусов, похоже, впервые в своей работе столь резко обозначает социальную дилемму: под занавес на мирно застывшее у рябого экрана семейство Краглеров из глубины сцены тихо наползает кирпичная стена. А разбудить его могут лишь барабаны...

Сергей Лебедев

Воскрешение чувств

*“Старомодная комедия” А. Арбузова
в Театральном центре “Вишневый сад”*

Новая постановка, осуществленная режиссером Александром Вилькиным в возглавляемом им Театральном центре, разумеется, несет печать сегодняшнего времени.

Пьеса “Старомодная комедия” была написана Алексеем Арбузовым в 1975 году с расчетом на исполнение главной роли Марией Бабановой, и знаменитая актриса успела сыграть в этом спектакле в паре с другим знаменитым актером — Владимиром Самойловым. Действие пьесы происходит на исходе 1960-х годов — время, когда еще сильны были идеалы и надежды, порожденные оттепелью и последовавшими изменениями в обществе и экономике. Характерно и место действия — Юрмала и Рига, в какой-то мере олицетворявшие красивую жизнь в те годы. И герои соответствовали

этому времени — и пылкая, восторженная кассирша цирка Лидия Васильевна, и скупой на чувства, порядочный и несколько консервативный Родион Николаевич.

А. Вилькин в своей постановке не задавался целью воспроизвести реалии шестидесятых годов прошлого века. Даже виды старой Риги, проецируемые на экран на заднике сцены, сегодняшние — например, показывается красивейший дом Братства Черноголовых, разрушенный войной и восстановленный лишь в 2000 году.

В воплощении Ольги Широковой героини

ня выглядит более жесткой, саркастичной, чем в исполнении предшественниц. Она с самого начала ошеломляет не столько своей романтичностью, сколько напором и энергией. Отдыхающая в санатории пожилая женщина — казалось бы, вполне обыкновенная, какую можно встретить повсюду: она, как и многие, не разбирается в сортах деревьев и кустарников, как и многие, считает должным “отметиться” в Домском соборе, если уж попала в Ригу. Но в сегодняшнем исполнении Лидия Васильевна, как положено современной москвичке, нимало не смущается своим незнанием каштана и акации и требует, чтобы ей все объяснили и показали, чтобы позволили ей любоваться прибрежными расцветами, гулять ночью по саду, петь на рассвете — словом, всячески проявлять свою романтическую индивидуальность. Это уже не простодушная особа, пронесшая через войну, гибель сына, несчастья в личной жизни непосредственность и свет любви ко всем людям. Лидия Васильевна в спектакле А. Вилькина больше сконцентрирована на своей индивидуальности: она подчеркивает особенности женской природы, свои кулинарные таланты, свои привычки, с некоторым напором ведет общение с Родионом Николаевичем. Отношения пожилых людей развиваются больше благодаря настойчивости партнерши, чем с помощью женского обольщения (на чем строилась интрига в первых спектаклях Театра имени В. Маяковского с участием М. Бабановой и Л. Сухаревской).

Родион Николаевич в воплощении Вадима Райкина выглядит ведомым партнером, который, даже имея какие-то жизненные принципы и привычки, не уверен в них и все больше и больше поддается влиянию новой знакомой — пациентки санатория из столицы.

Он, с головой ушедший в профессию, свою работу, плохо приспособлен к совре-

менной жизни, замкнут в немногих привычках, дающих ему ощущение покоя: эпизодические вылазки в уютную кофейню, на органичные концерты в Домский собор (даже то, что он, как не всякий другой, любит органную музыку, добавляет ему успокоения), ежегодные приезды дочери в отпуск. Главный же ритуал в его жизни — ежедневное возложение цветов на могилу жены, которая погибла на войне и похоронена на военном кладбище в окрестностях Риги. Ради этого ритуала он, коренной ленинградец, перебрался в Прибалтику и пронес через всю жизнь память о любимой женщине. Образ жены продолжает для него жить в дочери. Он плохо понимает современность, новомодные танцы твист и шейк, синие и фиолетовые волосы у стилияг-девушек.

Современные реалии все же настигают его: два года подряд дочь не может к нему приехать в отпуск — вместе с мужем она ездит отдыхать в новые места — на Кавказ, в Среднюю Азию. Пустует комната на даче, приготовленная для любимой дочери, и герой решается предложить там пожить необыкновенной пациентке...

В спектакле Родион Николаевич, пожалуй, даже слишком быстро меняется, поддается влиянию Лидии Васильевны. Пригласив ее в ресторан, где она должна “выгулять свои наряды”, герой тоже решает принарядиться — берет напрокат смокинг (чего нет в тексте пьесы). Это наряду с исполнением чарльстона и экзотическим предложением прокатиться на пароходе аж в Каунас служит усилению комедийного элемента в постановке. С другой стороны, слишком быстрое изменение героя, возможно, несколько снижает драматическое напряжение.

Тем не менее, обаятельная игра актеров, вызывающая симпатии зрителей, делает спектакль содержательным и интересным.

Ильдар Сафуанов

Любовные кружева

“Месяц в деревне” И. Тургенева в театре “Бенефис”

Режиссер Анна Неровная, конечно, помнит о своем зрителе. Поэтому дает тургеневской пьесе манкое название “Лето любви, или Жизнь прекрасна!”. Но при этом не слишком покушается на своеобразие классического текста.

Сегодня мало кто так работает. С глубоким погружением в действие драматического произведения, подробной разработкой ролей и взаимоотношений, а главное, с удивительным тактом и желанием не проявлять насилия по отношению к классике. При этом

спектакль производит очень свежее впечатление. Актеры поражают богатством дарований и мастерством. Тут хочется писать именно об актерах. Хотя я, конечно, понимаю, что их успех — прежде всего заслуга режиссера Анны Неровной.

Тургенев-драматург не интересовался ни социальными проблемами, ни политикой. Его “Месяц в деревне” — о хитросплетениях любовных отношений, о ревности, женском коварстве и женской слабости, о поглощенности страстью и невозможности контролировать свои чувства. В общем, о тех психологических “кружевах”, о которых в связи с Тургеневым говорилось уже неоднократно. И тем не менее, это именно так. Тонкость и легкость чувств, перекрестье симпатий и антипатий, влюбленностей взаимных и невзаимных, сватовство, встречи и расставания, измены — в общем, все то, что сопровождает любовные отношения, в спектакле представлено сполна. Неровная погрузилась в эту сферу как будто до самого дна, но при этом не обнаружила в ней ни тяжести, ни горечи. Поэтому тут нет резких эмоций, чрезмерной ревности или чрезмерной печали, труднопереносимых обид или непростительных обманов. Спектакль не перегружен серьезностью, но и не выглядит легкомысленным. Он о любви, которая берет в плен, на время лишает рассудка, но когда дурман рассеивается и предмет любви исчезает из поля зрения, то приходят ясность и самообладание. В общем, эта любовь как облако, которое внезапно появляется на горизонте в ясный солнечный день и так же внезапно исчезает, не оставляя после себя ни следов, ни воспоминаний.

Наталья Петровна в исполнении актрисы Ирины Смирновой именно так проявляет себя в любви. Сначала бросается в нее с головой и как будто полностью теряет контроль над собой. Но когда предмет ее внезапной страсти студент Беляев, учитель ее сына, уезжает из имения, она приходит в себя и не испытывает при этом ни угрызений совести, ни ощущения невосполнимости потери. Наталья Петровна — грациозное и очаровательное создание, ее несколько взлохмаченная прическа как будто отражает то смятение, в которое она впадает, влюбившись в Беляева, и тут она уже не разбирает дороги, идет напролом, убирая препятствия со своего пути. Так она отстраняет Верочку (Валерия Сухачева), очень милую и наивную девушку, тоже влюбившуюся в Беляева. Это также очень хорошая актерская работа. Актриса наделяет свою героиню той нравственной человеческой чистотой, которая не позволяет ей видеть коварство в других. Но когда Верочка все-таки понимает, что Наталья Петровна является ее соперницей, она не бунтует, скорее, сдается. Соглашается с преимуществами и силой взрослой женщины. Но в этом нет пораженчества или слабости, а есть

все та же человеческая чистота. Эта сцена часто игралась как бунт Верочки, как внезапно наступающее прозрение, когда Верочка из наивной девочки тоже превращается во взрослую женщину, постигающую всю горечь и отчаяние ситуации. По воспоминаниям, так именно играла Верочку Мария Савина в Александринском театре. Но здесь, как я уже говорила, нет резких переходов. Все сглаживается обаянием и человеческой привлекательностью создаваемых актрисами образов. И кстати сказать, совсем не случайно режиссер убирает отчаянное финальное решение Верочки выйти замуж за старика, который как персонаж тоже отсутствует в спектакле.

А что же Беляев (Петр Вакуленко)? Он поначалу не влюблен ни в кого, хотя недуманно дает надежду той же Верочке, легкомысленно целуя ее. Но когда понимает, что его любит Наталья Петровна, он становится смелее и как павлин распускает хвост, проявляя хваткие приемы заправского ловеласа. Хотя он все же человек очень молодой и потому тоже чуть наивный, поэтому его приемы производят впечатление ученических потуг и лишены смелого нахальства.

Простодушный муж Натальи Петровны Ислаев (Роман Значков) слишком порядочен, чтобы обвинять свою жену в неверности и обмане. А преданный Ракитин (Александр Щекин) слишком любит Наталью Петровну и слишком уважает ее мужа, и как человек тоже чрезвычайно порядочный, уезжает из имения, чтобы только успокоить мужа, ничего не подозревающего о страсти своей жены к Беляеву. Актер Щекин в роли Ракитина — очень заметная работа. У него есть темперамент, сила убедительности. Он играет своего героя как человека, тоже, как и все вокруг, одержимого любовью. Его страстность и преданность Наталье Петровне покоряют.

В спектакле есть прекрасный комедийный дуэт Шабельского (Самад Мансуров) и Лизаветы Богдановны (Кристина Завьялова). Лизавета Богдановна — простодушная девица, чуть жеманная и, конечно, мечтающая о замужестве, выглядит дурочкой рядом с умным, чуть циничным и хорошо знающим женские слабости Шабельским. Он ее обставляет в два счета, играя роль страстного и преданного кавалера. А она легко попадает на его удочку, потому что желание обрести преданного и страстного друга и мужа у нее так сильно, что она не

замечает игры и манипуляций.

Спектакль “Лето любви, или Жизнь прекрасна!” полон именно лета, чистого свежего воздуха, забавных любовных перипетий. Его

достоинство, на мой взгляд, в том, что все страсти героев и героинь чисты и невинны. Актеры играют с вдохновением, отчего спектакль приобретает обаяние и прелесть.

Полина Богданова

Люди или “моль”?

“Здесь живут люди” А. Фугарда в театре “Ведогонь”

Не очень популярная в англоязычном мире (изредка ставится в США и ЮАР — странах, где попеременно проживает автор), пьеса Фугарда стала репертуарной в нашей стране, возможно, потому, что еще в 1982 году была переведена и даже дала название сборнику драматургии этого автора.

В творчестве Атола Фугарда — крупнейшего южноафриканского драматурга, признанного одним из важнейших авторов всей англоязычной драматургии — пьеса “Здесь живут люди” стоит особняком. Это произведение — едва ли не единственное у Фугарда, в котором отсутствует тема апартеида и протеста против дискриминации коренного населения Южной Африки. Сам драматург считал его наиболее близким к собственному жизненному опыту и переживаниям. В театре “Ведогонь” (Зеленоградский административный округ Москвы) спектакль по пьесе поставил молодой режиссер Сергей Виноградов (из предшествующих его работ можно отметить, например, “Королеву красоты” по Мартину Мак-Донаху в театре под руководством А. Джигарханяна).

Написанная в 1960-е годы, драма “Здесь живут люди” вобрала в себя многое из интеллектуальных веяний тех времен: здесь и влияние сверхпопулярных в ту пору абсурдистских пьес, особенно таких, как “Конец игры” С. Беккета и “День рождения” Г. Пинтера, и увлечения экзистенциалистскими теориями Ж.-П. Сартра, психоанализом З. Фрейда.

В драме А. Фугарда тексты модных мыслителей цитирует один из героев — “вечный студент” Дон (эту роль исполняет Алексей Ермаков). Неудачливый в академических занятиях (в очередной раз завалил экзамен по бухучету), он поглощен поиском своего “я”, а также внимательно наблюдает за поступками и словами окружающих, постоянно что-то записывает в блокнот. Дон одинок, плохо следит за собой — покрыт прыщами, небрежно одет, однако не теряет уверенности в себе и своем будущем. Очевидно, он мечтает стать писателем — возможно, это alter ego самого автора, который отразил в произведении впечатления несчастливых дней своей юности.

Дон снимает комнату в пансионе, принадлежащем Милли (Елена Шкурпело) — пятидесятилетней женщине, только что потерпевшей крушение в личной жизни: ее бросил Алерс, многолетний жилец, который все десять лет обитания в пансионе был и ее любовником. Этот персонаж, про которого известно лишь то, что он немецкий эмигрант и мелкий торговец, не появляется на сцене, однако все поведение, все поступки главной героини связаны именно с ним. Сначала Милли задумывает подкараулить Алерса в ресторане, куда он, по ее расчетам, пойдет, и, инсценировав сцену его приставания к ней, добиться ареста неверного партнера. Потом, поняв, что этот план не сработает, она намеревается устроить дома веселую вечеринку с Доном и еще одним молодым жильцом — почтальоном Шорти (Сергей Зайцев), чтобы Алерс, возвращаясь поздно вечером в свою комнату, почувствовал себя уязвленным. Безумное это намерение обречено на неудачу. Почему же взрослому, опытному человеку приходят в голову такие сумасбродные затеи? Из текста драматурга можно понять, что Милли — отчаявшаяся женщина, которую уже не назовешь нормальной: она ходит дома в стеганом халате, непрерывно курит и кашляет, зовет Дона пить кофе, но забывает даже вскипятить воду. В постановке театра “Ведогонь” героиня не курит совсем: возможно, ограничение курения на сцене тому виной, хотя те же Дон и даже Сисси (Анастасия Хуснутдинова), юная жена почтальона, имитируют курение. В воплощении Е. Шкурпело Милли не только добрая, но и довольно разумная женщина, которая, в сущности, осознает свое положение? и безнадежность попыток вернуть Алерса, и нелепость затеи с вечеринкой. Все ее действия и поступки вызваны лишь растерянностью — ей надо что-то предпринимать, чтобы убедить прежде всего себя, что она

жива, что она — человек (отсюда и название пьесы). Ведь когда-то она была девочкой в белом платье, и жизнь как будто обещала ей счастье, но вот не сбылось обещанное. Годами она продолжала бессмысленные отношения с Алерсом, ходила с ним в забегаловки пить пиво с сосисками, пересмотрела все фильмы в окрестных кинотеатрах. У нее ничего не осталось, нет детей. Хотя она и говорит: “Я никогда не хотела детей”, взгляд актрисы выдает глубину печали героини.

Сцена вечеринки, когда Милли, Дон и Шорти, надев шутовские колпаки, пьют остатки вина и, перевирая мелодию, пытаются петь веселые песни, напоминает рождественскую короткометражку о мистере Бине. Однако если персонаж английского комика не осознает нелепости своего положения и продолжает искренне веселиться (чем и создает комический эффект), то герои пьесы Фугарда всё прекрасно понимают, а Милли с Доном и беспощадны друг к другу и к Шорти, вскрывают все изъяны друг у друга, постыдность ситуации, в которой они оказались.

Как ни странно, единственным персонажем, жизнь которого наполнена каким-то смыслом, оказывается глуповатый Шорти. Плохо справляющийся даже с простой работой почтальона, он все же сам зарабатывает на жизнь и даже женился на восемнадцатилетней Сисси. Правда, брак, зарегистрированный в муниципалитете, не подкреплен венчанием в церкви, и легкомысленная невеста не считает его действительным. Живя в комнате Шорти, она продолжает проводить вечера и ночи в обществе прежних ухажеров. Еще одно увлечение Шорти — шелковичные

гусеницы, которых он кормит, наблюдает, как они прядут шелк. Посланный в магазин за праздничным тортом, он в первую очередь покупает зелень для шелкопрядов, а торт покупает неудачный — маленький, фруктовый.

Образ гусениц, которые, выполнив свою функцию — создав шелковый кокон, оказываются ненужными — если не погибают, то превращаются в “моль”, служит олицетворением безрадостного существования обитателей пансиона.

Спектакль поставлен в маленьком зале, с местами, расположенными по обе стороны от сцены, так что действующие лица открыты взору со всех сторон (сценография Кирилла Данилова). Игра актеров не допускает фальши. Все исполнители подобраны, на наш взгляд, удачно. Особенно точно попадает в образ А. Ермаков. Его Дон — едкий и умный молодой “книжный червь”, который, несмотря на бестолковый образ жизни, неудачи и одиночество, все же невозмутим, как будто интеллектуальный багаж держит его на плаву и позволяет не беспокоиться о будущем.

Он небрежно одет — в пижамных брюках и пальто. Одежда других персонажей также соответствует содержанию и атмосфере произведения (костюмы Янины Кремер).

С. Виноградов решил сложную задачу — поставить серьезную пьесу с элементами абсурда совсем без буффонады, в чисто психологическом ключе. Благодаря старательной игре актеров спектакль стал самостоятельным, серьезным высказыванием режиссера и всего театрального коллектива.

Ильдар Сафуанов

На уральской сцене

Любовь в заточении и на свободе

*“Как люблю я вас...” по пьесе В. Шергина
“Концлагеристы” в челябинском театре “Манекен”*

Что нас удерживает друг подле друга и не дает разбежаться кто куда? Привычное давление внешних непреодолимых обстоятельств? Или сердца и души связывает незримая внутренняя “химия”? И тогда, даже если разорваны внешние путы, мы радостно и жертвенно остаемся вместе в самых жутких ситуациях? Об этом спектакль Сергея Овинова.

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2012 г.

В пьесе Валерия Шергина выстроен мир некой антиутопии. Антитеза знаменитому польскому фильму “Новые амазонки” — там был мир будущего как мир одних женщин. В “Концлагеристах” женщин нет. Хотя они “где-то там” подразумеваются как необходимая часть поощрений и соблазна. Для лучшего управления некоторым числом мужчин, затиснутых в закрытый и отрезанный от прочих земель, стран и территорий мирок, пирамидально-иерархичный, абсолютно тоталитарный, почти концлагерь. Здесь предписывают, кому с кем жить, кто кому муж или жена, дочь или сын, друг... ну и так далее. Это уже, конечно, привет Оруэллу и всем его эпигонам.

Те, кто берется показывать в читках или ставить эту пьесу, как раз и занимаются “разоблачением тоталитаризма”. Для них эта пьеса — еще одна метафора, сгущенный до предела на нашем родном, национально-посконном материале образ нашего прошлого, которое нам все еще грозит проползанием в наше настоящее: и в образ правления, и в наши души.

Но Шергин написал не только об этом. Может, основная внутренняя задача и была именно такая, социально-разоблачительная. Но этот молодой (все еще) человек достаточно мастеровит как драматург и весьма чуток, он умеет слышать, как трепещут души человеческие в самых неожиданных перипетиях, и этот трепет настоящих теплых чувств Шергин способен передать в своих произведениях.

В “Концлагеристах”, уходя все дальше от первичного посыла, автор рассказывает о том, как вопреки самому жестокому, предписывающему всё и вся и мерзко карающему за любое отклонение и непослушание террору “управленцев” в людях пробуждается нежное, доверительное отношение друг к другу, способность понять и услышать, умение быть терпимым и жертвенным...

Прежде всего именно это — нежность любящих и понимающих сердец — увидел и захотел раскрыть в спектакле постановщик Сергей Овинов, опытный ведущий актер челябинского театра “Манекен”. И в таком случае и юмор, свойственный письму Шергина, воспринимается постановщиком не как язвящий злой сарказм, а как ирония, суровая к слабостям персонажей, но и уважительная к ним. Ибо далеко не все в воле самого человека! Особенно когда мир окружающий столь примитивен и жесток... Но людское сердце пытается обрести волю —

хотя бы в глубине себя самого. И помочь в этом другим. И потому ирония для Шергина, как и для постановщика Овинова, — еще один путь к пониманию характеров и поступков персонажей.

Потому и назван спектакль “Как люблю я вас...”. А в подзаголовке на афише и в программке обозначен как “страшная добрая история”. И строит действие Овинов как спектакль в спектакле, театр в театре. Он сам выходит в роли ведущего — старшего клоуна: натурально, в клоунском прикиде, с пумпочкой — красным шариком на носу. Хотя в программке этот персонаж обозначен так: “Режиссер (демиург)”. И помогают ему четыре клоунессы, вместе с ним разыгрывающие абсурдистский, но очень похожий на реальность цирк на сцене. Хотя, опять же, клоунессы обозначены в программке как “парки (мойры)”.

И где же все это происходит? Художник-постановщик Сергей Александров создал впечатляющую сценографию: он придумал конструкции-клетки из металлических реек. Это подвижные, изменяемые декорации, огромные передвижные кубы, в которых можно бегать и жить и на которые можно влезать. Но и важная часть костюмов действующих лиц — такие же реечные металлические кубы и параллелепипеды, только маленькие, в рост персонажей. Емкий и точный символ зарегламентированного приказами начальников зашоренного мира, в котором живут персонажи. Но в нем можно жить. Хореограф Максим Новиков и постановщик Овинов помогают актерам освоить эту решетчатую одежду, в которой персонаж как бы все время в заключении. Не в каземате, не в камере — но все равно не на свободе. И актеры очень легко, осмысленно, органично обживают и эти конструкции, и свою “одежду-решетку”. Твоя неволя всегда с тобой. И только когда главный герой Федот, осуществив побег, сумел вывести “семью” и ее друзей на нейтральную территорию, одежды-решетки спадают с персонажей. Хотя некоторые, даже освободившись от решеток, остаются несвободными и рвутся обратно, в привычный мир “концлагеря”, где обеспечено все и не нужно думать о заботах завтрашнего дня. Решетки и путы прорастают в душу тех, кто слаб. Или неспособен вынести полет собственной воли и свободы...

Безусловно, главный герой этого спектакля, истинная движущая сила всех событий — удостоенный ордена “за скромность и верность”, уважаемый и обласканный начальст-

вом, но внутренний оппозиционер, глава большой семьи Федот, отлично сыгранный Иваном Коротышевым (в том составе, который видел я). Сдержанный, напористый, внутренне взрывной, полный скрытой силы, чуткий ко лжи и несправедливости. Суровый, но умеющий быть нежным и терпимым. Среди лучших сцен в спектакле — диалоги Федота и его “назначенной жены” Педраса (тонко и точно сыгранного Алексеем Чумаком). Они написаны хорошо и точно автором и полноценно раскрыты и воплощены режиссером и актерами. Ироничное и проникновенное, сдержанное, на нюансах, осторожное и бережное движение любящих, дружеских душ друг к другу. Поиск доверия. Обретение его, а с ним и нежности, и жертвенности.

Можно было бы много добрых слов сказать и в адрес других артистов, хотя не все вровень друг с другом. Но главное достигнуто — это сложенный и слаженный ансамбль, дружно выводящий непростую полифоническую мелодию этого спектакля. Двойная игра — существование сразу в двух мирах: в истории сочинения действия клоуном-Демидургом, шпыняющим и цукающим своих помощниц, клоунесс-Мойр, и внутри сюжета этого действия — создает массу многосмысленных и неоднозначных оттенков. Федот, спасая от преследования тех, кто уходит на волю, возвращается в “концлагерь”. Жертвенность? Но он намерен занять самое высшее положение, потеснив даже начальника. И вместе с выгодами обрес-

ти возможность общения (а то и чего-то похожего на любовь) с настоящей женщиной. И — почти что главный бонус начальствования — возможность отомстить предателю. Обычно этот финал играют более-менее однозначно. Скорее, как вынужденную катастрофу Федота.

Здесь, в постановке Овинова, все сложнее. Здесь финальная сцена — скорее, победа, почти триумф Федота, поднявшегося над обстоятельствами и подчинившего их себе. Да, схватив бензопилу, инструмент кары предателя, Федот выглядит даже более жестоким, чем начальник лагеря. Хорошо ли это — так однозначно отдаваться низменному и грубому чувству мести?! Но в этой постановке такой финал режиссером и актером подан как апофеоз внутреннего освобождения души от внешних обстоятельств. Они принимаются как данность, учитываются как первопричина... Но истинные чувства героя вне этих обстоятельств.

И самое главное: режиссер четко обозначил нюансы не рассудочного, а чувственного сопереживания персонажам. Вопреки правилам и догмам, “справедливым обычаям” и прочим законодательным декларациям об этике и морали, мы сердцем принимаем сторону того или иного персонажа. Потому что он нам полюбился. Потому что прав. Потому мы ему и верим. Этого достиг постановщик Сергей Овинов со своими артистами в своем спектакле.

Валерий Бегунов

Взаимный террор как способ общения

*“Терроризм” В. и О. Пресняковых¹ в театре “Наш дом”
(г. Озерск Челябинской области)*

Этот небольшой, но очень креативный театр драмы и комедии в уральском городе умеет ярко и темпераментно подать актуальные проблемы наших дней. Причем именно на материале нашей жизни и ее знакомых всем знаковых реалий. Например, так, как это сделано в рецензируемом спектакле

В пьесе братьев Пресняковых большое число персонажей. Потому в спектакле Никиты Золина актерам приходится играть по две и по три роли. В пьесе множество больших и мелких эпизодов и ситуаций. Они идут потоком, внахлест. Артисты, что называется, еле успевают перескакивать из роли в роль, из ситуа-

ции в ситуацию — и обратно. Жизнь такова: одно накатывает на другое. Некогда оглянуться, вдуматься, хотя бы чуть-чуть притормозить. Всмотреться в себя, в других. Задать вопрос: к чему? Зачем я это делаю? Почему уступаю? Или не уступаю? Зачем?! Отчего? Главное — успеть. Вскочить в по-

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2002 г.

езд. В самолет. В очередь. Обогнать всех! Успеть! К успеху!..

Даже когда разворачиваются эпизоды, в которых персонажи подолгу общаются, ведут длинные диалоги и изрекают еще более длинные речи — все равно такое ощущение, словно это суетный, судорожный бег. Скачки! Но на месте. Не слыша друг друга, забывая друг друга длинными бесконечными плетениями словес. Даже если кто-то из двоих молчит и держит длинную паузу, даже если он заснул, пока другой говорит-болтает, — все равно это молчание есть неслышание другого. Отрицание его существования. Подавление другого. Никто никому не партнер. Только — противник. И его надо терроризировать своими душевными глухотой, слепотой и неприятием.

Режиссер всю эту суету, промежуточную между настоящими чувствами и настоящей жизнью, и ставит как сплошной дивертисмент. Шоу (Золин собрал и музыкальное оформление спектакля). В этом полуэстрадном вытанцовывании замороченности бытовой мелочевкой есть и сильные, глубокие, психологически подробные и точные этюды. Есть и трагизм опосредованных последствий терактов, когда все вдруг останавливается, ибо миг разрушены связи и из жизни вычеркнуты люди. Есть и трагизм вымещения личных обид и несостоявшихся амбиций через уничтожение жизни того, на кого обижен, кто тебя обманул в самом важном и сокровенном...

И все ж таки это межеумочная и пустопожняя суета. У нее только видимость важности. Первопричины несущности. И поводы для мщения оскорбленного самолюбия — мнимы.

Мнимость того, что принимается за сущностное, ярко и точно выражена визуальным решением (художник-постановщик Маргарита Колмогорцева): пространство игры заполняют композиции из кубов и параллелепипедов из прозрачного материала. Они легко трансформируются в новые и новые сочетания, обозначая и новое место действия, и текучесть, неудержимость событий, и прозрачную незащищенность внутреннего мира каждого человека, и мнимость того, что ему представляется важным и прочным, но по сути несущественно и зыбко. А продуманная игра светом и полутенями (художник по све-

ту Вячеслав Максимов) подчеркивает эту зыбкость и неясность.

Перед нами то боксы телефонных будок или накопитель в аэропорту, то спальня с широченной супружеской кроватью или длинные столы в стиле офисного хайтека. Но постоянная перемена света, перестановка прозрачных конструкций, перескок из одного места действия в другое, из ситуации в ситуацию выявляют то, что никаких стен, никаких границ в этом мире нет — сквозь стены зданий, жилищ и корпуса транспортных средств душевная суета, сердечная жесткость, “терроризм общения: все против всех” пронизывают поры нашей жизни.

Режиссер Никита Золин вместе с хореографом Андреем Иодловским превращают передвижения персонажей почти в сплошной танец. То очень расчетливо продуманный жестикуляции и пластике. То бестолково бесформенный. Изобретательная, яркая, энергичная режиссура строит действие по законам внутренней музыкальности. Это чем-то напоминает фри-джаз со взрывными синкопами, неожиданными сменами ритмов и темпов. Или ставший ныне почти повсеместным фьюжн — смешение стилей и течений. Зрелище то как бы вязнет, тормозится в долгих психологических выяснениях отношений, то вдруг вспыхивает всеобщей суетой и беготней, а порой и откровенно пародийными танцевальными дерганиями.

Здесь, конечно, есть актерские работы менее или более яркие, чем другие. Но никого не хочется выделять из общего воодушевленного ансамбля.

Спектакль, при всей яркости, убедительности и увлекательности, пока далеко не во всем ровный. Особенно это проступает ближе к финалу. Авторы пьесы начинают сводить концы с концами, прояснять основные линии и доигрывать до логического конца ситуации основных персонажей. Возникает скороговорка, приблизительность и даже порой явная предсказуемость некоторых ходов.

Наверное, тут режиссеру и надо бы поискать какие-то небанальные решения, освободившись от вполне похвального пиетета перед текстом. Но это, что называется, пожелания на вырост.

Спектакль сильно задевает зрителей, поскольку говорит о том, что каждый из нас переживает внутри себя и в общении с другими.

Валерий Москвитин

Ярмарка, базар, продажа

“Фальшивый купон” Л. Толстого в “Коляда-театре”

Новый театральный год в Москве вот уже несколько лет традиционно начинается с гастролей известного, без преувеличений, на весь мир екатеринбургского театра. Сразу после череды новогодних и “елочных” представлений этот театр настраивает московскую публику на восприятие серьезной драматургии, первоклассной актерской игры и непредсказуемой парадоксальной режиссуры.

Николай Коляда и его труппа радуют зрителей и критиков новыми спектаклями, постановками, охватывающими значительный срез отечественной и зарубежной литературы: на сцене театра идут пьесы основателя собственной уникальной драматургической школы Николая Владимировича Коляды, пьесы его учеников, многие из которых известны далеко за пределами России, прозаические и драматические произведения классиков западной и русской литературы. Каждый год московские зрители ждут приезда “Коляда-театра” как особого праздника, заранее скупая билеты, готовя необычные подарки режиссеру и его артистам. Секрет успеха этого театра, как представляется, не только в потрясающих актерских работах блестяще подобранной и сыгранной труппы и не только в необычных режиссерских приемах, коих превеликое множество в каждом спектакле и от которых зачастую просто-напросто рот открывается от удивления. А в том, что каждый раз Коляда предлагает проникнуть глубоко в душу каждого, даже самого маленького персонажа, полюбить и пожалеть его, какой бы он ни был, поднимая планку на все более высокий уровень познания человеческой природы.

Недавняя премьера по одноименной повести Льва Николаевича Толстого “Фальшивый купон” в постановке самого мэтра открыла череду гастрольных спектаклей и заставила спорить о себе поклонников знаменитого театра.

Нравоучительная, несколько даже занудная повесть Толстого в интерпретации Николая Коляды преобразилась в яркое, красочное балаганное действие, не приобретающее при этом легковесности, а наоборот, наполнившись и отяжелев новыми смыслами. Сюжет отталкивается от, казалось бы, почти невинной шалости двух гимназистов, решивших приписать на выданном одному из них отцом купоне стоимостью два рубля пятьдесят копеек единичку впереди обозначенной на нем двоекки. Стоимость купона, таким образом, увеличилась на десять рублей, а вот запущенный этим по-

ступком круговорот зла и добра привел к неисчислимым ни в каком денежном эквиваленте изменениям во множестве человеческих судеб. Тяжелые испытания и мучительные перемены ожидали тех, кто хоть как-то соприкоснулся в своей жизни с этим злосчастным кусочком бумаги. Собственно, спектакль об этих цифрах — о денежных знаках, купюрах, монетах, которые уже давно и надежно правят миром, заставляя людей лгать, ненавидеть, лжесвидетельствовать и убивать — и об искалеченных ими человеческих душах.

Костюмы и декорации носят очень яркий, порой избыточный — но таков фирменный стиль режиссуры Николая Коляды — символический смысл. Стены квартиры родителей виноватого гимназиста украшены коврами и огромными денежными купюрами: дорого-богато, любому на зависть. Дьявольское (здесь) число 12 проявляется на лбу каждого из персонажей, замешанных в череду следующих один за другим событий, запущенных обманом. Кроме того, все герои, зараженные “вирусом фальшивого купона”, начинают один за другим смеяться утробным неприятным смешком, каждый на свой манер, один страшнее другого, и от этих скрежещущих нечеловеческих звуков мороз по коже. Крестятся и подписываются персонажи, вычерчивая в воздухе единичку сложенными как для крестного знамения перстами: деньги-цифры здесь подменяют и веру, и саму человеческую личность. Единичка и двойка крупно выведены на груди двоих персонажей, которых другие называют Черными: эти стоят за спинами героев, подталкивая к опасному рубикону — поступку, который никогда уже не может быть исправлен.

Длинные полотнища цветов российского флага, растянутые над сценой, служат кому-то ярмарочными качелями, кому-то — петлей, на которой безжизненно повисает тело. Под ними происходят со-

бытия, в них путаются и на них катаются персонажи.

Как всегда в спектаклях Николая Коляды, очень важна толпа, определяющая настроение, обозначающая среду. Одетые в шинели одинаково серые фигуры поют о покалеченных и потерявших семью солдатах, возвращающихся с очередной русско-турецкой войны (время действия повести — перелом XIX—XX веков), о бродяге, скитающемся по диким степям Забайкалья. Это не песни, а вой обездоленных, сирых и убогих. Нищета и невежество объединяют людей этой толпы, в их разговоры Коляда органично вплетает текст из “Грозы” Островского о неправедных “салтанах” и людях с песьими головами. Закольцованная структура спектакля возвращает действие в исходную точку; в его начале и в его финале использована одна и та же мизансцена: толпа нищих у церкви просит милостыню. Каждый из главных персонажей спектакля проходит мимо и не подает им, кроме падшей женщины Даши, от которой отворачиваются даже убогие попрошайки.

Отношение к этой девушке из борделя (в самой повести такого персонажа нет) служит здесь еще одним мериллом людской мерзости. Называя всех проходящих к ней мужчин “мурмурчиками”, молодая женщина слушает рассказы о жизни каждого из них и постепенно составляет для себя представление о состоянии нравственного облика человечества. Даша, которую почти каждый из главных действующих лиц не только регулярно посещает, но и обещает выкупить, в конечном итоге оказывается обманутой. И если в начале спектакля в толпе раздаются удивленные

возгласы пораженных ее щедрой милостыней, то в финальной сцене выясняется, что подала она им, оказывается, тот же самый фальшивый купон. То есть если у Толстого практически каждый персонаж повести претерпевает после пройденных им кругов ада нравственное перерождение, то Коляда людей не прощает, считая, что причин для изменений к лучшему нет и не предвидится.

В череде прекрасно сделанных образов, среди которых дорогого стоят совсем небольшие роль служанки в исполнении Веры Цвиткис и Махин, блестяще сыгранный главным протагонистом театра Олегом Ягодиным, необходимо особенно отметить работы молодых актеров Ирины Плесняевой (Даша) и Константина Итунина (Степан Пелагеюшкин), которые достойнейшим образом выглядели рядом с более опытными и известными коллегами и в руках которых будущее этого одного из не самых крупных, но однозначно самых значительных, важных и, если можно так выразиться, искренних, неподдельных театров страны.

Остается только добавить, что во время этих январских гастролей Николай Коляда сообщил, что собирается открыть свой театр в Москве — с новым репертуаром и новой концепцией; уже проведен первый актерский кастинг. Известно и название будущего театра: “ДУШ” — “Драматическая уральская школа” (напрашивается закономерная ассоциация со словом “душа”). Арт-директором нового театра станет Олег Билик, который работал в “Коляда-театре” с 2008 по 2012 год, а потом переехал в Москву. Ждем!

Ольга Булгакова

Мастерская

Владимир Арро: “Треножник для пьесы — тайна, поэзия, атмосфера”

Беседу ведет Светлана Новикова

Окончание. Начало на с. 2

— **Вы довольны, что Злотников вернул вас в драматургию?**

— Если б вы знали, как приятно ощущать себя автором только что законченной пьесы! В конце 2016 года, а точнее в октябре-декабре, я испытал это чувство не менее шести раз. Это не значит, что я написал шесть новых пьес, но я их *закончил*. В своей книге “Занавес открывается” я делюсь с читателем своим опытом работы для театра, к сожалению недолгим. Он совпал с поразительным временем в истории нашего театра, когда пьеса, произнесенная с подмостков, участвовала в рождении новой социальной идеи, формировала умонастроение, а то и рождала его перелом. Спектаклям сопутствовали бесконечные дискуссии в прессе, начиная с театральных изданий и “Литературной газеты” (буквально по полгода) и кончая газетами “Советская торговля” и “Медицинской” (как будто им больше писать было не о чем). Споры чаще всего связывались с понятием “новой волны” в драматургии. Мне выпала честь участвовать в этом явлении двумя пьесами — “Сад” и “Смотрите, кто пришел”. Вместе со своими героями и, разумеется, зрителями я прошел весь путь до конца. Я даже стал образцовой жертвой тех процессов, которые проповедовал устами своих героев, а затем и собственными устами как депутат Ленсовета (председатель комиссии по гласности) и председатель Союза писателей Санкт-Петербурга. Монологи и диалоги наших пьес меркли по сравнению с теми текстами, которые мы вешали открыто и отважно с трибун. Ах, много я произнес сладостных откровений на писательских съездах, различных форумах, а однажды даже на стотысячном митинге на Дворцовой площади в родном городе, ставшем в этот день Санкт-Петербургом. Ну можно ли было уступить это удовольствие актеру, пусть даже и знаменитому?

— **И вам удавалось совмещать столь бурную общественную деятельность с творчеством?**

— Конечно нет. Это невозможно! Наблюдая, как сбывается или не сбывается то, за что мы боролись вместе с народом, я постепенно обнаруживал необыкновенную легкость в своем творческом портфеле и бесцельную пустоту часов, проведенных за письменным столом. Кульминацией самопознания стал рекламный текст на сайте ruzikov.com, который гарантировал, что “представит вашу курсовую или реферат по теме “Драматургия “новой волны”: Л. Петрушевская, В. Славкин, В. Арро, А. Галин” или диплом в лучшем виде! Возможны скидки”. Ах, вот оно что! Вот во имя чего! Круг замкнулся, змея укусила свой хвост. Впору было воскликнуть, используя риторический прием одного государственного деятеля: теперь-то вы поняли, что натворили? Не делайте грустную мину, не все так печально! Разумеется, я вел потаенную жизнь. След от нее — в тетради, о которой я уже упоминал: “Потаенная жизнь драматурга”.

— **И что там, в этой тетради?**

— О, там всполохи иной жизни. Какие-то монологи, реплики, а то и просто звуковые густки — неведомо что и неведомо где, в смутно угадываемом пространстве. И на них, словно на ядрах конденсации, скапливаются частицы, крупинки смысла, пылинки настроения, из которых постепенно вырастает кристалл, он же, как известно, — и замысел. Он дожидается же своего часа!

Помимо “Радуйся!” я за два месяца закончил еще пять пьес. “Три истории из подворотни” объявлены в журнале “Нева”. Они происходят в одном антураже и предназначаются автором для одного спектакля. Лирико-драматическая пьеса “По пути в Сингапур” и драма “Будни Офелии” ждут своих публикаторов и режиссеров.

— **Ваши “Будни Офелии” можно прочитать как признание в любви к театру. Персонажи пьесы — артисты-любители, для них театр — прибежище, где можно укрыться от обыденности и пожить шекспировскими страстями. Театр как место силы? Театр спасает?**

— Уповаю на то, что “Офелия” будет воспринята как притча, театральная студия как метафора, а пьеса будет поставлена о том, как рушатся вера, надежда, а может быть, и любовь и... чудесным образом возрождаются заново.

— **Что заставило вас написать свою первую пьесу?**

— Тщеславие, жажда чужого, особенно женского внимания. Уильямс называл этот стимул: “Ну смотрите же на меня!” Да, смотрите, особенно девушки! Ну а что еще в юности движет нашим пером? Мне было пятнадцать, я оказался в богемной компании — драмкружке. Первое время болтался неприкаянно, меня одолевала болезненная застенчивость, к тому же в ответственные минуты мне отказывала память. Ни исполнительницам ролей, которые мне нравились, ни режиссеру не было до меня никакого дела, и я мучительно обдумывал, как обратить на себя внимание. И я решил написать пьесу для кружка.

В тот же вечер я взял чистую тетрадь в линейку и начал писать. Дело происходило в лесу. У костра сидели партизаны. Командир сообщил, что в их ряды проник враг. Девушка разоблачает врага. Им оказался ее возлюбленный. Не перестаю удивляться, как мне, восьмикласснику, могло прийти такое в голову. Впрочем, это был литературный штамп, блуждавший по сценам и книгам, своего рода постулат официальной морали и этики: тот, кто всех ближе, может оказаться и всех злонамереннее.

— **И тщеславие юноши было удовлетворено?**

— Мой “шедевр” раскритиковали, зато я остался при школьном театре в роли драматурга — должности, о которой мечтал и много позднее. Пьес я до института больше не писал, но иногда одаривал кружковцев стихами.

— **А как вы попали на профессиональную сцену? Помните свой первый спектакль?**

— Конечно, помню. Попал я не как-нибудь, а через баню. Если учесть, что в обрядности многих народов огонь и вода имеют благодатную очистительную силу, то это мне и надо было при вхождении в новую профессию.

— **Любопытно! В баню приглашают большое начальство, а вы были начинающим автором.**

— Это было в Петрозаводске. Завлит Петрозаводской драмы прислала мне письмо о том, что театр хочет ставить мою пьесу “Высшая мера” и приглашает приехать. Я немедленно прибыл, и не только с рукописью, но и с тетрадным листом, на котором нарисовал как мог свой вариант оформления. Главный режиссер Отар Джангишерашвили в этот день был относительно свободен. С беспощадным сарказмом, ничуть не шадя авторского самолюбия, он терзал мою пьесу. “Вы хотите, чтобы я вам на сцене построил дом, — кричал он, тараща голубые глаза, — и чтобы он рухнул на глазах у зрителей на головы актеров? Так?.. Ге-ны-ал-но!” После двухчасовой экзекуции он, наконец, отодвинул рукопись и сказал: “Ну пошли”. Я думал, куда он меня поведет — посмотреть зрительный зал, сцену, познакомиться с директором или же в буфет попить чаю, а он повел куда-то вниз, в подвал под театром, где тянулись вдоль шершавых некрашенных стен бесконечные трубы. Потом мы куда-то свернули и оказались в маленькой бане. Это была крошечная финская сауна, обшитая деревом. Собственно, это пока был предбанник — здесь перед топкой, освещенный колеблющимся пламенем, сидел на корточках совершенно нагой человек, грузный и немолодой, и колот топориком чурки. “Вот, познакомьтесь, — сказал Отар. — Это наш директор театра Лев Николаевич”. Директор встал во весь рост и одарил меня улыбкой и крепким рукопожатием. Мы тоже разделась и друг за дружкой вошли в раскаленную сухую парилку... Меня посвящали в профессию, предлагая войти в нее не как-нибудь наспех, а ритуально, чистым и обновленным.

— **Это было в 70-е. А на исходе 80-х вы возглавили Ленинградскую писательскую организацию. Вас избрали депутатом Ленсовета, председателем комитета по гласности и средствам массовой информации. То было время максимальных свобод в нашей стране. И битв. Как вам запомнилась деятельность вашей комиссии? Над вами ничего не довлело?**

— К принятию наконец закону о печати, как и вообще к демократическому принципу гласности, депутаты привыкали с трудом, и я тут не был исключением. Одно дело не иметь власти и добиваться свободы слова. Другое — обладая властью, пользоваться свободой слова и давать ее тем, с кем ты не согласен. Большой соблазн было вмешаться в деятельность тележурналиста Невзорова, главной мишенью которого в ту пору был наш Ленсовет, попытаться изменить направление журнала “Ленинградская панорама” с его шовинистским душком. Поначалу мы предпринимали кое-какие шаги, но вскоре поняли, что не только не можем себе этого позволить, но и должны пресекать любые в этом направлении посягательства. Я бы сказал про то время так: впервые нравственность власти в России по-настоящему при-

близилась, как нам казалось, к нравственному идеалу литературы.

— **Что вы думаете о современной российской драматургии? Я имею в виду не тех авторов, с которыми вы попали в “новую волну” (Александра Галина, Людмилу Петрушевскую и других), а молодых. Хотя Галин и Петрушевская до сих пор активно пишут и ставятся.**

— Когда-то я занимался с молодежью на семинарах Рузы, Коктебеля, Пицунды. Но теперь я вне этой сферы. Появление “вербатима” и прочего гангстеризма и вовсе оттолкнуло от нее, так как для меня драматургия — это прежде всего язык. Радует, что сейчас пришло, видимо, новое поколение, авторы более ответственные и совестливые по отношению к делу, за которое взялись, — русской словесности, а то ведь были (да и есть!) беззастенчивые маргиналы, а то и просто литературная шпана, этакие “театральные рэперы”. Кто им внушил, что драматургия — самый доступный и безответственный жанр, вроде попсовой песенки, где не надо ни культуры, ни образованности?.. Ну, пошел брюзжать!.. Так и относит к старомодному берегу, сейчас начну говорить банальности... Ну, а что делать — так приучен, начиная с античного театра до модернистских времен, что искусство преодолевает хаос, противостоит распаду (личности, семьи, государства, человечества), пытается восстановить нарушенную гармонию или хотя бы оплакать ее. Но чтобы художник любовался распадом, эстетизировал его, способствовал ему в зыбком сознании и сомневающейся душе заблудшего человека — в этом есть большой риск встать на путь уничтожения себя и других. Себя, разумеется, в последнюю очередь, ибо у постмодерниста всегда под рукой спасительная ирония. Да. Интересно, что будет с русским театром. Женщины-героини по воле автора матерятся не только в младшем, но уже в трех поколениях, притом в каждой второй фразе. А не так ведь и много времени прошло с трех сестер, и они еще кого-то волнуют. Ну вот, вы теперь знаете, какой я брюзга и вообще вредный старикашка. Давайте мне еще пьесы молодых — буду знакомиться.

— **Всегда ли искусство преодолевает хаос, противостоит распаду? А изобразительное искусство XX века: абстрактная живопись, графика? В нем хаос и потеря гармонии.**

— Ну, это очень специальный разговор, я мало читал и думал об этом. А навскидку: сюда можно добавить еще и новую музыку. К ней я более восприимчив, чем к абстрактной живописи, нахожу в ней гармонию, идущую из неведомых мне сфер жизни звуков и проникающую в — тоже неведомые мне пока — сферы моего сознания и растущие возможности восприятия. Так же, думаю, и с живописью. Абстрактная она, покуда рядом с фигуративной — а так ведь, сама по себе, она тоже отражает реальность, живущую по непознанным или пока недоступным нам законам гармонии, а часто и в невидимых нами частях спектра. Думаете, художник волен распоряжаться линиями и красками, их соотношениями по произволу? Да бог с вами! Его ведут неведомые силы, заложенные в нем в виде интуиции, огромного напряжения психики, звериного чувства гармонии, охраняющей все живое. Он как пес, который идет домой через тысячи километров — и приходит к родному порогу. И в основе его творчества строгие (до занудства!) законы гармонии. И он, часто неосознанно, пытается открыть их нам, чтобы сохранить, укрепить нашу живучесть, нашу ориентацию в жизни, расширить связь с миром и себе подобными. А мы, наивные, говорим: распад! распад! Звездное небо каким кажется хаосом. А ведь это высшая гармония, повлекшая наше рождение! А если посмотреть в микроскоп — ужас что там делается, в этих живых клетках! И никакой симметрии — первого признака гармонии для простодушных. Хаос! Причем очень похожий на полотна абстракционистов. Уж Кандинский там — один к одному. А при ближайшем рассмотрении это и есть жизнь. Так что это зачастую проблемы нашего восприятия.

— **А если вернуться к литературе?**

— Погодите — мы постепенно. Достичь гармонии в социальной жизни множества людей — вековая мечта человечества, и судя по тому, что сейчас делается, человечество зашло в тупик. Ладно там религии, идеологии, глобализация, мульти-культы, толерантность и прочие приспособления, призванные нас объединить, а мы все сопротивляемся. Но главная разруха грозит нам на личностном уровне и уровне семейных отношений. А мы, драматурги, не только этому не противостоим, но еще и потакаем. Понимаете, когда молодая женщина пьет, курит, кроет матом всех подряд и ложится под всех — это значит, она отказывается от своей сущности, от материнства. И продолжения рода не будет. А если и будет, то гибельным, тупиковым. И тут не надо особого чутья или быть большим моралистом, чтобы эту закономерность понять. Тут нужно чувство самосохранения. Оно в опыте человечества, в запретах — прежде всего выраженных в Писании. Потом целый ряд “не” идет по медицин-

ской части. Затем правила родного языка, устной и письменной речи. А потом уже наступает наша зона ответственности — литераторов и тоже с частицей “не”. А куда денешься? Сфера этики, где мы, литераторы, работаем, связана с рядом самоограничений, о которых есть негласный (или гласный) общественный договор. Ну нельзя, например, изъясняться матом в общественных местах, при детях, со сцены театра или экрана телевизора, в публичной печати, в художественной литературе (за редкими исключениями). И как только ваши драматурги делают вид, что это их не касается, а движет ими недоступная черни, а только им, жрецам, ведомая высшая художественная необходимость, я говорю: все, до свидания, трекало. Продолжай в том же духе, но без меня. И потом не жалуйся, что дети делают то же самое. Ну, Остапа понесло, раз речь пошла о детях... Умолкну. Готов принять ваши возражения.

— **Чем вам возразить? Ну разве что тем, что из закона постоянного развития человечества следует отличие поколений, а из этого — и обновление художественного языка, и вообще задач искусства...**

— Задача искусства всегда одна и та же во все времена — отпугивать злых духов, чертей отгонять от человека, которые так и норовят соблазнить его душу. А язык... В начале прошлого века произошло революционное обновление художественного языка и образной системы литературы — пришел Джойс. Уверяю вас, там еще бездна непознанного, а такого желанного не только для прозы, но и для современной драматургии. Черпай горстями! А наш Андрей Платонов середины века? Это же языковой и стилистический переворот. А кто его читает? Все только: “стеб, стеб”, а заглянуть в истоки этого изысканнейшего языкового и стилистического приема, балансирующего на грани “энтузиазма и иронии”, некому.

— **Нет, позвольте, Владимир Константинович! Это вам издалека не видно, а в российском театре Платонова не забывают. В Школе-студии Художественного театра даже не один спектакль по Платонову. В театре “Около дома Станиславского”, где я работаю, идет “Чевенгур” в интерпретации Юрия Погребничко — прочтение романа не на фабульном, а на философском уровне. В Воронеже проходит ежегодный Платоновский фестиваль...**

— За Платонова рад. Но я имел в виду не его судьбу на театре, а влияние на языковое творчество драматургов. Кстати, в тетради “Потаенная жизнь драматурга” есть заявка “Вечноезеленое дерево жизни” по военным рассказам Платонова. Написана в 1983 году по предложению ЦТСА, но не принята ГлавПУРом.

— **Тем не менее, я уверена, что и в вас произошли серьезные перемены — вследствие жизни в благополучной европейской стране. Как вам живется в Германии?**

— Первое, что я потерял на новом месте, это статус — социальный, общественный. Я пошел на эту “гражданскую казнь” сознательно, стремясь стать сугубо частным лицом, социально инертным. Так и получилось, никто во мне тут не нуждался. И я ни в ком. Если говорить о творчестве, то здесь, в Германии, я преодолел десятилетнюю немоту, связанную как с кризисом жанра, так и с личным творческим кризисом. Литературное творчество какое-то время казалось мне бессмысленным и лживым занятием. Я физически боялся листа чистой бумаги и по этому поводу даже обращался к врачу.

Когда мне исполнилось шестьдесят пять, я получил возможность начать все сначала — в новом жанре, на новой (компьютерной) технике, в новом житейско-бытовом оформлении. Я стал писать прозаические циклы в жанре эссе о самых значительных событиях своей жизни. Первая книга сложилась в роман-эссе с заголовком “Дом прибежища”. Далее последовали книги “Тере, Эстония!” (“Здравствуй, Эстония”), “Вспышка освобождения”, “Занавес открывается”, “Желание жить”. Почти все это прошло через толстые журналы, а затем было издано в Петербурге, Таллине и Москве.

Я никуда не езжу, нигде не бываю. Мою потребность в новостях и зрелищах с лихвой удовлетворяют два окна. Одно — панорамное — выходит на флору и фауну небольшого парка, а также на “Ромише штайн” (“Римский камень”) — руины акведука эпохи императора Траяна. Второе — окно компьютера. С видом на мир.

— **На чьем примере, на чьих пьесах вы сформировались как драматург?**

— Теннесси Уильямса. Я читал его постоянно — про себя и вслух. Я даже ел ежедневно яичницу по-бирмингемски (по рецепту из его пьесы “Несъедобный ужин”). Но не это помогло мне, а прежде всего — ощущение вошедшей в меня способности переживать чужое несчастье, особенно в фазе отчаяния, необратимого крушения, невозвратной потери. Переживать настолько обостренно, что при мысли об этом судорогой сжимало горло и выступали слезы. Позже, внедряясь в замысел, проникая воображением в душевную смуту своих геро-

ев, именно по этой реакции я определял, в правильном ли направлении двигаюсь. А еще сигнал — описанная некоторыми литераторами внезапная мелкая дрожь, как при ознобе.

Как-то я отвечал на анкету, посвященную психологии литературного творчества. “Должен ли драматург обладать особенными качествами характера в отличие от поэта или прозаика?” — спрашивал журнал “Театр”. Я уверенно ответил: конечно должен! Драматург, на мой взгляд, в душе — азартный игрок. Пусть не поймут меня превратно, я не имею в виду ни преферанс, ни бега, ни даже шахматы. Лично я ни во что не играю. Но пьеса — это тоже игра. Со зрителем. Ее параметры в сценическом пространстве и времени, неуклонное движение вперед с беспощадной силой распрямляющейся пружины обязывает накалить самовозбуждение до такой степени, так распределить силы, настолько быть отстраненным от собственных заблуждений и слабостей, воспаряя над ними, чтобы в финале был выигрыш. Имя ему — катарсис. Пьеса — это игра в игру.

Драматург, как я понимаю, по своей природе или, пускай, по воспитанию должен быть диалектиком, спорщиком, полемистом, хотя бы с самим собой. Я не считаю себя человеком вздорным, готовым спорить из-за любого пустяка. Но это факт, что из чувства противоречия я наделал в своей жизни массу нелепых поступков, оттолкнул от себя многих людей, порядночно попортил нервы близким. Лучше уж заниматься этим в драматургии.

— В постдраматическом театре требования к драматургии иные, чем в драматическом. Какие составляющие элементы пьесы для вас абсолютно необходимы и без каких можно обойтись?

— Что же это за требования, хотел бы я знать? Те, что предъявлялись Островскому, не подходят? А Чехову? А Булгаков тоже устарел? Что же это за “постдраматический театр”, просто Левиафан какой-то. И потом, в русской культуре как-то повелось, что не театр предъявляет требования литературе, а наоборот. Ладно.

А я по старинке. Люблю острый конфликт, когда доводишь своих героев (и сам с ними доходишь) до края и с ужасом глядишь вниз, в эту пропасть, и на краю ее, подобно цирковому эквилибристу, еще балансируешь, к ужасу зрителей. Люблю диалогическую форму, когда из безобидных вроде бы фраз вызревает, рождается мощная сшибка страстей. Люблю слово, за которым таится и второе, и третье значение.

Пьеса, как я ее себе представляю, держится на трех основаниях, как на тренажере — тайна, поэзия, атмосфера. Это все эфемерные категории, и непонятно, как на них может что-то держаться. Что-то вроде воздушного змея. Кроме того, мы привыкли, что четыре опоры надежнее, так что можно подставить в качестве четвертой — что кому ближе. Скажем, многие считают, что в основе пьесы лежит анекдот, то есть история, которую можно пересказать десятью словами. Почти аксиомой звучит утверждение, что основой всякой пьесы является действие. Почему-то с самого начала эти заклинания вызывали во мне необъяснимый протест. Видимо, я тяготел к драматургии иного типа, где решающим становится внутреннее действие и такой же, запятанный вглубь, конфликт, который так с ходу и не перескажешь. Простите за саморекламу, но в “Трагиках и комедиантах” герой полчаса лежал на кровати и не мог подняться, чтобы куда-то пойти или что-то сделать (ну чистый Обломов!). А мхатовский зал сидел, затаив дыхание.

А вообще, я думаю, надо писать не то, чего от тебя ждут или требуют, а совсем другое: то, что душа нашептывает и что не дает спать по ночам. А бессонные ночи с блокнотом под подушкой для драматурга — нормальное дело. И как выясняется, даже в восемьдесят пять лет.

Иван Поповски: “Самое важное и трудное — гармония”

Беседу ведет Светлана Ганелина

Иван Поповски, один из ярчайших представителей режиссерского поколения 40+, ставит драму и оперу. Родился в Македонии, приехал в Москву учиться, поступил в ГИТИС, в мастерскую Петра Фоменко. Работает как в своем театре, так и в Театре музыки и поэзии Елены Камбуровой, а также ставит по всему миру. Признание Поповски началось со студенческой постановки на втором курсе — “Приключение” Цветаевой: спектакль получил “Гвоздь сезона”. Диплом делал по “Ваятелю масок” Кроммелинка. Затем были постановки в

Нью-Йорке, Париже, Омске, городах Македонии, Австрии, Франции (Лилль, Бордо)... В качестве литературной основы часто выбирает русскую классику: “Мастер и Маргарита”, “Идиот”. Любит ставить поэзию (“Балаганчик” Блока, “Отравленная туника” Гумилева, “Пугачев” по Пушкину и Есенину). В театре Камбуровой сделал ряд оригинальных постановок, сотканных из музыки, пластики и света. В Центре оперного пения Галины Вишневской и в Большом театре ставил оперы. Его последняя работа “Алиса в Зазеркалье” в “Мастерской Петра Фоменко” решена как сказочное шоу, в ней принимали участие целых шесть художников.

— Иван, почему вы с трудом идете на интервью?

— “Трудности перевода”. (Улыбается.) Ваши коллеги из лучших побуждений пытаются мою мысль отредактировать, перевести на русский язык, нужный для изданий, убрать корявости. И вообще, упорядочить, но чаще всего с таким энтузиазмом, что я потом не узнаю своих слов и не понимаю, что тут я говорил и я ли это. А к тому же, одно дело, когда ты говоришь, не задумываясь, другое — когда читаешь, задумываясь. Кажется, что ты не так сказал. Зачастую твоя мысль обретает слова — и теряет первоначальный смысл. Если б еще в глянецовый журнал, а вы в “Современную драматургию” хотите. Профессиональный журнал — это тебе не хухры-мухры.

— **Только, пожалуйста, на трудности языка не ссылайтесь. Вы же с первых своих спектаклей брались за поэзию: Цветаева, Гумилев, Есенин, Кроммелинк в переводе Бальмонта, Блок... Не страшно связываться с поэзией на чужом языке?**

— Наоборот, проще. Я не обременен школьными программами и пиететом. Для меня это просто красивые слова, сочетания, музыка, ритмы, в которых ты видишь красивые миры. Поэты без пьедесталов. “Сущность Поэта — верить на слово! Поэт путем прирожденного невидения видимой жизни дает жизнь невидимую (Бытие). Театр эту — наконец увиденную — жизнь (Бытие) снова превращает в жизнь видимую, то есть в быт”. Это Цветаева. Это, по-моему, основная проблема театра. Поэт говорит *слово*, а театру надо материализовать его, сделать осязаемым.

— Как вы решаете эту проблему?

— Боремся с гравитацией. (Смеется.)

— **Откуда это чудесное высказывание? От Петра Наумовича?**

— Нет, это мои размышления. Я родился на улице Юрия Гагарина в городе Скопье.

— **Это большой город?**

— По масштабам Македонии большой. Но вся Македония — два миллиона человек, как один район Москвы.

— **Вы ставили не только в России, но и во Франции, Америке, Австрии. Как адаптировались к разным странам, разным театрам? Трудно переходить из страны в страну?**

— Большой разницы нет. Главные трудности с языком и что касается коммуникации с актерами и с автором, то есть перевод. Переводчик — больше чем переводчик. Конечно, язык главное. Я два раза работал в Америке, английский знаю настолько, чтобы понимать и общаться, правда, без тонкостей и нюансов. Начал я с того, что сказал артистам: если я буду говорить на вашем языке смешно и не совсем правильно — вы смейтесь, не стесняйтесь. Но мне важно говорить с вами напрямую.

— **А как вы подходите к опере? С чего начинаете работу с оперным коллективом?**

— С музыки! “Тот, кто нам мешает, тот нам и поможет”.

— **Интересно: вам мешает музыка?**

— Бытует такое мнение, что драматическим режиссерам в опере больше всего мешает то, что артисты поют. А мне больше всего в опере мешает оркестровая яма, в прямом смысле. Я не люблю с артистами общаться через микрофон, мне нужно к артисту подойти и сказать ему с глазу на глаз, а тут между нами яма! А на самом деле, конечно, режиссеру нужно опираться на оркестровую яму и только.

Первую свою оперу, “Евгений Онегин”, я делал во Франции. Продюсер Рикардо Шварцер пригласил меня на постановку в Лилль. Мне повезло, что первое столкновение с этим жанром у меня было вместе с таким человеком, как Рикардо, он терпеливо вводил меня в мир оперы, я у него многому научился. Потом я работал в Центре оперного пения Галины Павловны Вишневской, где тоже приобрел колоссальный опыт.

— **Как с ней работалось?**

— Очень хорошо. Все говорят, что она трудно общалась с режиссерами, но у меня с ней

сразу сложились какие-то трепетные и доверительные отношения. Мне очень дорого наше знакомство, встречи, работа. И благодаря ей я общался с Борисом Александровичем Покровским. При жизни Вишневской я сделал в ее Центре четыре оперы: “Царская невеста”, “Риголетто”, “Кармен”, “Борис Годунов”. И пятую, “Паяцы”, уже после ее ухода. Началось с того, что она позвала меня преподавать. Я сказал, что не умею преподавать, но готов с ними порепетировать. Мы показали Галине Павловне ряд сцен — она сказала, что это почти готовый спектакль, надо выпускать. Самое интересное — как она разбирала музыку и ее отношение к профессии. Для нее, конечно, самым важным был вокал, но она также огромное значение придавала актерскому мастерству, без которого оперного театра не может быть. Последние годы она полностью посвятила ученикам и своему детищу. Она жила в своем Центре на пятом этаже и, услышав какую-то неверную ноту или интонацию, могла в любое время спуститься в аудиторию, чтобы сделать замечание.

— **А Фоменко не ставил оперу?**

— То, что Петр Наумович не ставил оперы — невосполнимая утрата для оперного искусства, самого возвышенного, по крайней мере, среди сценических искусств. Мне кажется, что у него, музыкальнейшего человека, скрипача, режиссера, у которого все спектакли сотканы из музыки, в опере могло получиться то, что мало кому удавалось — целостность музыкального и драматического театра — слияние воедино.

— **Но он никогда не ставил?**

— Когда-то в молодости “Царскую невесту” — под баян, так он говорил. В каком-то клубе. Не знаю, правда или шутил. Ему, конечно, надо было делать оперы. Я пытался его уговорить. Готов был ему помогать как ассистент.

— **Значит, как оперного постановщика вас не учили. Тем не менее, у вас уже масса оперных спектаклей. Можете рассказать, с чего вы начинаете работу над оперой?**

— Как я уже говорил, с музыки. Я не знаю нотной грамоты. Не читаю ноты. Мне однажды предлагали поучиться, когда я уже работал. Но я подумал: если я начну разбирать музыку “по полочкам”, то не смогу настолько обостренно слушать. Конечно, это может быть оправданием перед самим собой, оправданием обыкновенной лени. Я до начала работы беру запись музыки в каком-то очень хорошем исполнении и слушаю, слушаю, чтобы почти наизусть все знать и попробовать услышать. Ведь там все уже есть... в музыке. В прозе режиссеру надо найти ритм и музыку речи, в поэзии есть ритм, нужно увидеть музыку. А в опере все задано, только надо это услышать.

— **Я занимаюсь драматическим театром, в опере бываю редко. На меня произвела сильное впечатление постановка Большого театра “Манон Леско” с Анной Нетребко, режиссер Адольф Шапиро. В ней чрезвычайно яркая, мощная сценография Марии Трегубовой задавила музыку. Может быть в музыкальном спектакле, что музыка подавляется другими средствами?**

— Я раньше думал, музыку нельзя испортить. Теперь думаю, что можно.

— **В этом спектакле музыку не испортили — ее отодвинули отчасти, потому что сидящая на сцене огромная кукла, двойник героини, по ходу действия вызвала нарастающий ужас. Метафора была убийственной.**

— Это значит — испортили. Но я не видел и поэтому мне трудно судить, хотя судить всегда легче, чем делать.

Вот в театре Камбуровой мы поставили спектакль “Земля” на музыку Баха, это предложил Олег Синкин, мой друг и музыкальный руководитель театра. Он был очень увлечен Бахом и сделал прекрасные аранжировки. Я послушал раз, другой, и все, что мне приходило в голову как внешнее выражение внутреннего содержания музыки, казалось настолько мелким и банальным по сравнению с космосом Баха, что я несколько раз отказывался от этой постановки, несмотря на большую любовь к команде. И все-таки мы решили сдать Баху и выпустили спектакль.

Самое важное и самое трудное — это гармония. В любой постановке — драматической, поэтической, музыкальной особенно. По-моему, существенно, чтобы ни один из элементов не выпячивался. А в современной режиссуре часто выпячиваются.

Борис Покровский сказал когда-то, по-моему, Дмитрию Бертману: “Режиссер — единственный человек в оперном театре, кто защищает в опере Театр. Все остальные защищают Музыку”. Сейчас, когда мы, режиссеры, делаем все что нам вздумается, кажется, что пора музыкантам объединяться, чтобы спасти музыку.

— **Чего надо опасаться режиссеру?**

— Концепции, если она подменяет все остальное. Когда режиссер хватается за маленькую деталь, кажущуюся ему сегодня выигрышной или провокационной и эпатажной, и дальше он все подминает, подстраивает, подтягивает под эту ерунду и становится сам со своей ерундой во главе угла. А бывает и так, что точки соприкосновения классического произведения с сегодняшним днем, увиденные режиссером, передаются публике в разжеванном виде, готовом к потреблению. Тем самым ограничиваем для публики возможность думать, фантазировать и быть соучастницей. Она получает что-то ей знакомое, близкое, узнаваемое, потребляет и уходит практически ни с чем. Эффект низкопробных сериалов и эстрады, а также большинство шоу и передач на телевидении, которые отупляют огромное количество людей. Театр, особенно сегодня, должен быть другим. Честь и хвала исключениям, которые эти современные прочтения делают предметом искусства или настолько искренни, что хочется над этим поразмышлять.

— **В ваших спектаклях всегда запоминающаяся, яркая сценография.**

— Надеюсь, что не слишком, хотя в спектакле “Алиса в Зазеркалье” артистам пришлось сражаться со сценографией и отчаянно работать для того, чтобы она стала их средой обитания и их союзником. А в “Обыкновенном чуде” свет Глеба Фильштинского опередил нас на сто спектаклей — только через сто представлений актерский ансамбль достиг той степени свободы, полета и азарта в игре, которая наконец совпала с энергией света, заложенной Глебом еще на премьере.

— **Хочу спросить про ваш прекрасный “Сон в летнюю ночь” в “Мастерской Фоменко” — чистое торжество формы. У Шекспира это комедия, и у вас в спектакле нет ничего грустного. А в финале у меня были слезы. Почему я заплакала?**

— Хотя режиссер отчасти и психолог, но все-таки мне трудно ответить на ваш вопрос. Пьеса Шекспира гениальная, перевод Сороки выдающийся. К финалу, в пике комедии есть момент, когда можно сменить тональность совсем ненадолго. Мы стремимся к этому, но редко получается. Будем работать над тем, чтобы у зрителя были слезы.

— **Меня поразили ваши сцены с ремесленниками: остроумно, свежо, бездна фантазии, такого я не видела никогда!**

— Спасибо. Только вы актерам об этом не говорите, а то потом не соберем... Помните, что я говорил чуть раньше: гармо-о-о-ония, це-е-ельность...

— **А скажите, вам приходилось не соглашаться с Фоменко, отбрасывать какие-то его установки?**

— Петр Наумович не учил в привычном понимании. Он не преподавал впрямую, а говорил, делился... а ты слушаешь, впитываешь и присваиваешь или не присваиваешь. Он, когда обсуждал наши работы, никогда не говорил: “Так не надо! Надо вот так!” Мог посмотреть на меня: “Я должен тебе сказать, Иван, хотя ты наверно сделаешь наоборот...” Или вот так: “Назову тебе пьесу, хотя, думаю, ты ее никогда не будешь ставить”. Не знаю, отчего он так думал, я не давал ему повода, прислушивался к нему, всегда с ним был рядом. Провоцировал, наверное: так часто делают родители с маленькими детьми для достижения противоположного эффекта.

— **Но есть же какие-то наказания, девизы Петра Наумовича, которые вы приняли, усвоили? Поделитесь с людьми.**

— Речь идет не о лекциях, а о жизни. Я у него учился двадцать пять лет. Точнее, двадцать восемь.

— **Ну что-то главное осталось, что он вам говорил?**

Думает. Мотает головой.

— **Сколько режиссеров на вашем курсе было?**

— Восемь режиссеров и столько же актеров. В Колумбии работает наша китайка Ма Джен Хун — преподает, ставит; там же Эверетт, наш канадец; в Красноярске руководит театром Рыбкин; на Украине Приходько ставит; двое — Якубенко и Любимов — у нас в “Мастерской Фоменко” работают как актеры... пока. Чернобай пытался с нуля сделать театр в подмосковном Александрове. Еще есть Сидаков, он ушел в преподавание, ведет актерское мастерство.

— **В итоге вы единственный из этого курса ставите в Москве. У вас почетное звание — Посол культуры Македонии в России. А по названиям видно: вы несете по миру российскую культуру.**

— Поэтому у меня есть еще и медаль Пушкина от Президента РФ. Она дается за распро-

странение российской культуры и русского языка за рубежом. Мне эта награда очень дорога именно потому, что это медаль Пушкина, но, как вы понимаете, это не госзадание — распространять русскую литературу, а внутренняя необходимость. Удивительно, почти все спектакли, которые я делал за границей, это были глыбы русской классики. Иногда мне жалко, что эти спектакли не может увидеть российский зритель. Например, моя последняя работа в Македонии — “Мастер и Маргарита”, мне этот спектакль очень дорог, и хоть страшновато, конечно, но мне бы хотелось показать его в Москве. Правда, идет он почти пять часов, но... Директор театра был в панике: никто не будет смотреть так долго, нужно сокращать! Я не смог. Я решил: уйдут так уйдут.

— **И как?**

— Не уходят. Литература выдающаяся.

— **У режиссеров, как я заметила, есть любимый размер. У Фоменко стандартное время спектакля — три-четыре часа. И у многих его учеников тоже спектакли по три часа.**

— А у меня разные спектакли. В театре Камбуровой, например, почти все мои спектакли длятся один час с небольшим. Кстати, сейчас театр задумал такую авантюру — в мае этого года показать все мои спектакли на сцене “Мастерской Петра Фоменко”. Шесть дней — шесть разных музыкальных спектаклей из театра “Музыки и поэзии”. Нескромно, но это своего рода получился мой фестивальчик, моя коллекция. Это уникальный театр, очень своеобразный, со своим ни на кого не похожим театрално-музыкальным языком.

— **Считается, что режиссер — профессия одинокая. В театре Фоменко вы среди своих, а в других театрах, особенно за рубежом?**

— Я себя никогда не чувствовал одиноким, хотя в девятнадцать лет уехал из дома. Но у меня всегда были рядом Петр Наумович и мои товарищи. А когда ставишь за границей, бывает действительно трудно — много людей, а ты все равно один. Сейчас у нас в “Мастерской Фоменко” ставит режиссер из Франции Кристоф Рок. Он привез свою команду: художник по свету, сценограф, драматург... всего шесть человек. Это облегчает очень.

— **Мы с вами оттягивали встречу, поскольку вы говорили, что до 13 января очень заняты. Вы что-то выпускали?**

— Этот день, 13 января, у нас считается днем рождения театра. После ГИТИСа мы много лет играли на разных площадках, странствовали, были бездомными, и вдруг город отдал нам маленькое помещение, бывший кинотеатр “Киев”. Шел ремонт — мешки цемента, пыль, стройка. А Петр Наумович сказал: будем праздновать там. И получилось! Это был незабываемый вечер в узком кругу друзей и сослуживцев. С тех пор мы всегда отмечаем Старый Новый год и день рождения театра. И так повелось, что я стал помогать, организовывать и вести это вечер капустников и дуракавалыния.

— **Расскажите про стажерские группы.**

— Их придумал Петр Наумович. Конкурс был большой, на первый набор приехало человек восемьсот, со всей страны.

Это такой показ в театр, подробный, растянутый на месяцы и годы. Это не просто “смотрины”, а еще и попытка получше узнать друг друга, притереться, пожить вместе, чтобы слюбились сначала. Три года они были в театре, получали задания, делали сами, показывали — потом были обсуждения после показов. Это и есть школа Петра Наумовича, на конкретном примере. У нас так было с института — разбор работ. А потом Петр Наумович стал разбирать и ставить с ними и с несколькими артистами театра “Сказку Арденнского леса”. Они прошли через множество этапов. Не все остались в труппе, но многие. Они замечательные. Они наши. Потом Петр Наумович набрал вторую стажерскую группу. Теперь у нас третья.

А еще Петр Наумович придумал вечера “Проб и ошибок”, сугубо внутренние показы, закрытые, где в назначенный день любой артист мог показать, сыграть или даже поставить то, что ему очень хочется. Режиссеры также. Даже Петр Наумович участвовал — с Максаковой показали самостоятельную работу по Маркесу, из чего потом родился спектакль “Как жаль”.

У нас и теперь формально есть эти вечера “Проб и ошибок”, но сейчас мы как будто бы боимся сознаться в ошибках и оставить их просто пробами. Так что теперь у нас каждая проба, даже если это ошибка, становится публичным достоянием.

— **А когда вы приехали учиться в Москву, знали, что будете у Фоменко?**

— Это судьба.

— **Да, удачно сложилось с вашим курсом — вам повезло всем с Фоменко! Но и ему повезло**

с вами. Ведь он был известен как хороший режиссер. И вот все увидели, что он гений. Ну, если избегать таких пафосных слов, то, во всяком случае, великий режиссер и педагог.

— Я думаю, он был уже, но не все это знали, да и власти старались, чтобы не узнали. “Смерть Тарелкина” в Театре Маяковского, “Новая Мистерия-буфф” и еще некоторые постановки в ленинградском Театре Комедии и т.д. Так что не все с нас началось. Еще был “Борис Годунов” на курсе до нашего.

— Игорь Кваша мне рассказывал, как он учился с Петром Наумовичем в Школе-студии МХАТ, откуда Фоменко выгнали после первого курса. И с тех пор у Квашы с Фоменко была такая игра: как встретятся, так выпятят животы и бодаются. До самой старости так играли. Чувство комического у обоих не пропадало. А вы, Иван, судя по вашим спектаклям в театре Камбуровой, романтик?

— Вам виднее. Однако не хотелось бы терять чувство юмора. Директор театра Фоменко Андрей Воробьев, посмотрев “Идиота” в Хорватии, сказал: “Не подозревал, что в Достоевском можно найти столько смешного”.

— Почему вы боитесь за свое чувство юмора?

— Когда в студенческие годы я приезжал из Москвы домой на каникулы, обязательно встречался с одними близкими родственниками, и они каждый раз устраивали мне проверку: не потерял ли я чувство юмора в России.

— Они считают, что у нас, русских, плохо с чувством юмора?

— Они говорили: русские любят страдать. У русских и литература такая. Показывали мне фильм, посреди фильма ставили на паузу и спрашивали: что будет смешного в следующем эпизоде?

— Как вы решились взяться за “Мастера и Маргариту”? В этом романе такая глубина! Сатиру понять легче, а философские вещи... Я в юности, когда читала, не понимала, почему Маргарита с Мастером просят покоя. Мне казалось: скучно же, как можно просить такого! И только спустя годы дошло: это они хотели смерти. И получили.

— Я не могу так безоговорочно согласиться с вами, о чем они просят и что они получают. Могу сказать: постановка “Мастера и Маргариты” для меня была тяжелейшая работа. Очень трудный материал, со множеством слоев, уловок, загадок, огромная сложная сценография, около шестидесяти артистов на сцене и соответственно гора костюмов, уникальный киношный художник по гриму, иллюзионист — итальянец Гаэтано Триджиано. К тому же неудачный перевод романа — очень литературный и неточный, мы его долго адаптировали и уточняли вместе с артистами. До того я думал, что самая моя трудная работа — “Война и мир” в Большом театре. Но “Мастер” еще труднее.

— А еще за какие-нибудь постановки братья было страшно?

— За “Идиота”, конечно. Но в итоге там было просто счастье работать, в ЗКМ — Загребском молодежном.

— В каких-нибудь еще театрах и странах возникало такое ощущение счастья?

— Мне вообще везло с театрами и людьми.

— Почему оперные театры любят приглашать на постановки режиссеров драмы? Это ведь разные подходы.

— Думаю, это связано с тенденцией концептуального искусства: важна не столько музыка, сколько личность режиссера, его позиция. Иногда это доходит до абсурда, и эта позиция становится важнее дирижера, певцов, гения композитора. А интересно, кто главнее — Чайковский по отношению к Пушкину или Пушкин по отношению к Чайковскому? Мне думается, что для достижения идеальной оперы дирижер и режиссер должны раствориться друг в друге, вовлекая артистов, музыкантов, художников и соответственно зрителей, то есть слушателей, тогда не будут одни говорить, что они идут в оперу *слушать*, а другие — *смотреть*, они все вместе будут воспринимать. Пафосно? Да. Ну и что?

— И вас звали в Большой с таким расчетом?

— Не знаю, но в любом случае это у меня не получилось.

— Больше вас туда не приглашали на постановку?

— Нет. И неудивительно.

События

Татьяна Купченко
Простые действия
 (NET-2016)

Нынешний NET заявляет новый европейский театр (так расшифровывается название фестиваля) как место освоения новых, нетеатральных пространств и новых форм коммуникации со зрителем. И привозит действительно непривычный театр, что довольно трудно сделать в таком театральном городе, как Москва, где помимо прочего существует масса театральных фестивалей, отслеживающих все самое нестандартное и любопытное в искусстве.

Первый удар был нанесен спектаклем открытия. Известнейшая и увенчанная лаврами британская компания “Forced Entertainment” показала спектакль “Праздники будущего”, по своей форме столь аскетичный, что простота его граничила с любительщиной, вызвавшей недоумение. Но в этом-то и была изощренность. Сцена как будто переносила нас на захолустную ярмарку. Просто деревянные ящики вместо сцены и гирлянда цветных огней сзади. Актеры весь спектакль стоят в одной мизансцене, лицом к залу, и травят байки про то, как может выглядеть будущее. Бросается в глаза бесконечно повторяющееся “или”, с которого начинается каждый новый пассаж. Или все люди вдруг перестанут иметь детей; или смогут обмениваться полами; или продолжительность жизни будет бесконечно сокращаться и в конце концов будет длиться, как у бабочки, всего один час. Примерно столько же длится и сам спектакль. Ни в форме, ни в содержании этого действия, кажется, не нужно искать никакого смысла, разгадывать сложную метафору. Но вот эта жизнь, которая может длиться всего один час и час из нашей собственной реальной жизни, зарифмованные в конце, дают дистанцию, грусть острания, которая рождает катарсис: что есть наша жизнь на самом деле как не убогая сцена с рассуждениями о том, что она такое? Рефлексия как главное человеческое качество вдруг уравнивается с самым обычным гаданием на кофейной гуще, празднословием, неспособностью человеческого ума осознать, что же такое феномен жизни. А все наши сложные машины и навороченная техника предстают в масштабах вселенной вполне убогим провинциальным театром. Такой вот мир-театр.

“Разговоры беженцев” по Брехту (режиссер Владимир Кузнецов, фестиваль “Точка доступа”) действовали в каком-то смысле таким же образом. Зрителей буквально своими ногами втаскивали в ситуацию неприкаянности, когда в буквальном смысле негде преклонить голову. Ни в одном месте ты не можешь задержаться надолго, угнездиться, заснуть — спектакль играли на Ленинградском вокзале и местом действия стало все его пространство. За два часа зрители, точнее сказать участники постановки, потому что нахо-

дились в постоянном движении, изучили все закоулки вокзала: три этажа, два зала ожидания, кафе, магазины. Ощущение беженства создавало собственное тело, устающие ноги, навязчиво повторяющиеся картины вокзального быта, праздность, замедленный темп движения времени, нескончаемое движение по кругу, с одного этажа на другой, из магазина в зал ожидания — эти признаки ситуации ожидания режиссер делает для пришедших на спектакль физически ощутимыми. Следование за актерами лишает свободы передвижения, и их неспешные философские разговоры о причинах нацизма в Германии, которые слышны в наушниках, звучат скорее как аккомпанемент к бесконечному движению, а не его причина. Ситуация становится важнее слов, проникновение в ее физические характеристики — ключом к пониманию смысла текста. Актерские усилия (замечательные Сергей Волков и Максим Фомин) были направлены к тому, чтобы с действием слиться, никаких специальных движений, игры на публику, нарочитости. Вторым важнейшим компонентом оказывался звук в наушниках — тихий, приглушенный звук старого радио, порой невнятного, напоминающий порой даже уютное бормотание старых пластинок.

Танцевальный проект “Climax” израильской компании Ясмин Годдер взаимодействовал со зрителями иным образом. Без специальной сцены, в одной из комнат особняка Нового пространства Театра Наций зрители могли располагаться по своему усмотрению. Не было стульев, подушек или каких-либо мест для сидения / стояния, можно было освоить пространство по своему усмотрению. Танцовщики вклинивались в конфигурацию зрителей, то замечая, то не замечая их. С одной стороны, они действовали в предложенных обстоятельствах, с другой — формировали их под собственные нужды. Зрителей то клали на пол, то выстраивали в кружок, то заставляли принимать определенные позы. Пришедшие становились средой, которой можно управлять, взаимодействовать, вступать в отношения, игнорировать. При этом между собой танцовщики выстраивали довольно брутальные, полные то агрессии, то беззащитности отношения, то наполняясь виной и стыдом, то объеди-

няясь в единый организм, то застывая с одиночеством и боли. На протяжении спектакля казалось, что он про отношения мужчин и женщин, но в буклете оказалось сказано, что размышления хореографа касались социальных основ государства. Так, отношения взаимообусловленности оказываются универсальными и для личных отношений, и для целого государства.

Влияние зрителя на постановку не ограничилось только физическим присутствием. Звуковая партитура писалась вживую. Перформанс шел под закольцованную фортепианную музыку Баха, но по залу были расставлены диктофоны, фиксирующие звуки. Время от времени эти звуковые “показания” реакции публики снимались и включались в звуковую оболочку спектакля. В соседней комнате для зрителей также было приготовлено пианино, которое так было востребовано одним из гостей. Как и начало, финал не был жестко фиксированным, и действие длилось до последнего оставшегося зрителя: я здесь, пока я кому-то нужен.

Еще один танцевальный спектакль — “Gala” французского хореографа Жерома Беля, ставший безусловным хитом фестиваля, действовал обескураживающе. В постановке были перемешаны профессиональные танцовщики классического балета, современного танца, любители, драматические актеры, люди с особенностями физического развития. Одеты в совершенно сумасшедшие костюмы с леопардовыми узорами, кислотных цветов, разношерстные танцовщики разных ростов и размеров исполняли такие же разношерстные танцы. Сначала они по очереди исполняли один и тот же элемент — у кого как получалось: вращение, “лунная” походка, поклон. Кто-то высококлассно, кто-то любительски. Потом настала пора сольных номеров, в третьей части кто-то солировал, а остальным нужно было повторять его движения. И тут оказалось, что повторить практически невозможно. В таком контексте все, даже солист Большого Андрей Меркурьев, выглядел нелепо. И эта очевидная комичность, невольный смех зрителей уравнивали исполнителей и их манеры исполнения, их способности и возможности. Но, странное дело, нелепая ситуация рождала ощущение счастья. Человек танцующий — человек самовыражающийся, открытый миру, а значит счастливый. С помощью возможностей инклюзивного театра Бель создал не социальный проект для привлечения внимания к проблеме или существованию особых людей. Он сделал спектакль-исследование о социальной природе танца.

На фоне таких нетривиальных постановок “Vangelo” Пиппо Дельбоно казался традиционным спектаклем. Спектакль о религии, сделанный по завещанию умершей матери, католички, мечтавшей, чтобы сын обратился к религии. Дельбоно от христианской религии далек, он буддист и начинает со слов: “Я в тебя не верю, Господи!” Но как человек европейской культуры, он, конечно же, не может уйти от христианства и его проблематики. Спектакли итальянца пред-

ставляют собой страстный монолог, словно бы дневниковые обрывочные записи, которые он прочитывает со сцены, из зала, на бегу и стоя, потрясая воздух руками с листками текста, страстным шепотом и переходя на крик. Претензии к христианству у Дельбоно те же, так что предьявляются этой религии: как Бог, любящий и милосердный, допускает столько страданий? Изначально проект начинался с актерами хорватского театра, которые делились воспоминаниями о недавно пережитой войне.

Пока режиссер говорит в микрофон, актеры его труппы разыгрывают пластические сцены из Евангелия. И распятие Иисуса, и соблазнение Евы, и танцы на дискотеке, и классические оперные арии врываются в эти монологи, еще более добавляя им экспрессивности. Впрочем, никакой иллюстративности тут нет. И музыка, и танцы, и небольшие видео, снятые в лагерях беженцев как напоминание о нескончаемой войне и страданиях людей, служат дополнением лирических излияний, равной частицей в вертящемся аудиовизуальном калейдоскопе. Большинство сцен не сводится к иллюстрированию, а представляют собой символы. Например, самое начало спектакля. На сцене двенадцать стульев, алых, бархатных. Они одновременно напоминают о креслах оперного театра и в то же время это раны, кровь. Актеры выходят и медлят, рассаживаясь — точно как театральная публика. Их число, двенадцать, и расстановка стульев, вызывают в памяти “Тайную вечерю” Леонардо.

Сам состав труппы Дельбоно апеллирует к христианскому равенству. Среди актеров есть человек с синдромом Дауна — Джанлукка и старик Бобо, много лет проведенный в психбольницах, и бездомный, имени которого я не запомнила. Во всех них режиссер видит искру Божию. Они играют в спектаклях ключевую роль, действуя не только мастерством, но и органикой; в этих человеческих типах само собой сохранилось нечто, казалось бы, давно утраченное. Так, худой как тростинка бывший клошар становится распятым Христом, лицом и позой напоминающим нидерландские картины. Распятие примеряет на себя и Дельбоно. Но он скрывает свое актерское мастерство, оставаясь профаном в движениях, воплощая максимально естественного человека из толпы. Бобо на пару с режиссером одевается в дьявола с рогами, в багряном бархатном пиджаке. Милая робкая улыбка не мешает страшному смыслу. Не нужно ничего играть, нужно только показать: вот я какой. Джанлукка воплощает младенца Христа и одновременно всякого младенца в белых кружевах сидящего на кровати. Актеры пластической труппы — это хор, который визуально воплощает страдания лирического героя. Его экзотическим выкрикам, вопросам, сомнениям соответствуют их бессодержательные, но эмоционально находящиеся на той же волне реплики. Массовые проходы, когда участники идут друг за другом гуськом в гротескных позах — этакий карнавал, один из самых ярких образов спектакля.

Äðóãèà áãðããà

Владимир Колязин Русская классика в австрийской столице

Чехов секвенцированный

“Tri Sestri” Петра Этвёша в Венской опере

Двадцатиминутных оваций после представления капельдинеры Венской оперы не припомнят давно. Венгерский композитор (он же дирижер) и американский режиссер Ювал Шарон, предложившие ультрамодернистскую интерпретацию психологической драмы Чехова, победили безоговорочно.

Деконструирована форма чеховской драмы, но не утрачен чеховский мир, такой же скользкий, эфемерный и еще более надрывный. Либретто оперы, написанное самим композитором в содружестве с Клаусом Хеннебергом, предусматривало короткий пролог из финальных реплик Ирины, Ольги Маши и три секвенции (Ирина, Андрей, Маша), в каждой из которых собраны в пучок события и внутренний процесс точки зрения одного персонажа. Это переложение одновременно на язык музыки, вокала и постдраматического театра. Режиссер и композитор смотрят на мир героев Чехова как на распавшийся, утраченный, трагически-абсурдный мир, который сегодня может существовать лишь в воспоминаниях. Оттого вся опера и все действие становится сплошной грезой, повторяющейся, скачущей, словно в ритме запутавшейся, надорванной киноплёнки. В плане музыкальной традиции эклектик Этвёш, находящийся в поле Бартока, Шёнберга, Стравинского, Шостаковича, смотрит на Чехова как на провозвестника грядущих катастроф абсурдного века, который все же не в силах расстаться с обаянием века классики, глубоких чувств, последних надежд на спасение.

Стаккато разлома, гибели, крушения надежд на глазах Этвёш противопоставил “идею потока, непрерывного движения”: скачущие секвенции стремятся преодолеть надрыв, повторение моментов истории и переживаний героев призвано продолжить их жизнь в надежде, во времени и пространстве. Каждому из выделенных трех героев сценограф Эстер Бялаш через цвет абстрактного игрового кабинета присваивает особый символический код: Ирине — тревожный и мягкий цвет красного дерева, Андрею — безысходный серый, Маше — возвышенный и трагический черный. Через три проема в правой и левой кулисе постоянно движутся по бегущим дорожкам детали скромной декора-

ции, предметы, населяющие дом, венский стул, самовар, брошенная фуражка офицера, бесконечное число дверей, которые только могли поместиться в доме Прозоровых (опять эти мейерхольдовские двери, символ преграды, замочной скважины в чужой мир, угрозы и метафизики разъятия), наконец, в последней части триптиха выплывают жалкие засохшие деревца. Шествие запертых дверей вырастает до беккетовского символа шествия тупости и пустоты. Высоченные кабинеты, как и положено, имеют внизу обивку, квадраты которой служат нишами в дополнительный сценический мир (там пожар, там марширующие солдатики, фоновая жизнь).

Ради воплощения иллюзии звучащей во всем чеховском пространстве музыки (точнее, изливающейся как дождь, барабаниющей будто град, раздирающей душу словно когтями зверя) Этвёш удваивает оркестр. Один, маленький, размещает в оркестровой яме, второй, огромный, за сценой — в третьей части он предстает как полковой оркестр на верхней галерее позади на фоне ослепительно нежных русских березок (кивок в сторону “Дачников” Петра Штайна).

Кабинет цвета красно-багрового мрамора, этот мавзолей гаснущих душ, оркестр наполняет вечно срывающейся мелодией, певцы — вместо гармонического вокала — стонами, птичьими криками, всполохами.

Режиссер по праву гордится вскрытым современным философским содержанием “Трех сестер” (дезориентированность безнадежного человека, галлюцинативная спутанность воспоминаний, потеря во времени и пространстве, выраженная в спектакле как в диссонансности музыки, так и в скользкой сценографии, смыкающейся с образом часов, то и дело роняемых и раскалывающихся физически и в проекциях видео). Но не менее действенной оказывается в венской постановке пластическая партитура всей певческой гвардии, которую в плане выразительности и точности вполне уместно было сравнить со школой Пины Бауш. Обитатели прозоровского дома предстают не в бытовой атмосфере, а в некоем поэтически-метафизическом пространстве воспоминаний, дирижируе-

мые судьбой. Быт остался где-то на дальней периферии, ушел под землю, оставив осколки, целостность физической жизни под сомнением, сохранившись лишь в обрывках фраз, то и дело повторяющихся, в какофонии звуков, шорохов прежнего бытия и странным образом в самой стойкой материи — костюмах, плотно облегающих тела полулюдей-полумарионеток. Плывущие, шагающие солдатики в мундирах отстукивают время как метроном в ледящем ритме, словно отмеряя пустоту.

Этот театр живых теней, плотно упакованных в форму солдатиков и задрапированных в красивые платья сестер-русалок столь же упоителен, сколь и уморителен — надменный и демонический Соленый (Виктор Шевченко); вечно подтянутый, то и дело скачущий на одной ноге соколом, полноватый, задумчиво-мягкий, почти ни на что уже не надеющийся Тузенбах (Боаз Даниэль); воинственный, стремительный Вершинин (Клеменс Унтеррайнер), которому давно уже нечего ждать от жизни и которому Маша падает в руки как райское яблоко, безо всяких усилий; мятущийся тюфячок Чебутыкин (Дан Пауль Димитреску), помешавшийся на борьбе с бессмыслицей и тиканьем часов. Одним мощным пластическим мазком характеризует Габриэль Бермудез своего Прозорова, обмякшее, придавленное, словно дерево на обочине, тело которого ничему уже сопротивляться не способно.

Известно, что композитор написал вначале все партии (женские и мужские) для мужского состава (премьера 1998 года в Лионе), а в Вене решил испробовать смешанный вариант, оставив лишь одну партию контртенора для Наташи

(Эрик Юренаш). Партии трех сестер в Вене исполнили русские певицы — Аида Гарифуллина (Ирина), Маргарита Грицкова (Маша) и Ильзеар Хайруллово (Ольга). Сестры в интерпретации венцев — затворники бункера, участь которых ограничивается ожиданием чуда, мольбой, бегом мимо закрытых и захлопывающихся дверей или прикасанием к ним. Все двери всегда открыты для буффонной Наташи-каракатицы, раз за разом сталкивающей няню с кресла, зычною голосом и наглыми манерами буквально взрывающей замкнутое пространство.

Жизнь прожита ради ничего.

Мы услышали Чехова на языке нашего страшного нового мира, из которого выкачан воздух надежды. Собрать часы, равно как и текст, боле невозможно. Прием абстракции в музыкальном и сценическом решении дал Этвёшу возможность выразить суть чеховского мира в трагедийно-спрессованном виде. Вселенской печалью окутан финал оперы. Казалось бы, хотя бы эти двое — Маша и Вершинин — обретают счастье, любовь пала им в руки как капля дождя, на мгновение, не успев объяснить, они должны расстаться. В партии Маши — Грицковой снова звучит тема истязания души, оттененная в музыке звуками давящей пилы. Нечто страшное вытягивает из человека последние жилы, и в последнюю минуту певца достигает небес страсти, ощущая себя буквально Леди Макбет Мценского уезда. В Венской опере в Чехове открыли поэтическую мощь под стать музыке Шостаковича и ахматовской поэзии, словно бы хотели в наши драматические времена еще раз подчеркнуть, сколь хорошо здесь знают Россию классики.

Жестокие детские игры: и волшебный хаос, и ад

“Васса Железнова” М. Горького (первая редакция) в “Бургтеатре”

У Толстого сказано: “Все счастливые семьи счастливы одинаково, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему”. Режиссер Андреас Кригенбург, казалось, решил соединить в своем спектакле в единый поток муки всех несчастных семей на свете. Тавро несчастья Вассино отродья будет непрерывно мучить зрителя на протяжении нескольких часов и долго преследовать змееобразно вьющимися фигурами и по его окончании. Притом, казалось, что его обитатели, статные, красивые женщины и мужчины дома Железновых (и даже увечный Павел), закутанные в белые, словно цветущий яблоневый сад, одежды, созданы для райского блаженства.

В мире выморочных горьковских героев, помешанных на собственности и бесплодных усилиях любви, одна бесконечная маета. Зафиксировано состояние семьи, где родители, со своей

мертвечиной прошлого уклада, недосягаемо далеки от детей, дети несчастны: не то ангелы, не то уроды, и нет тоски по лучшей жизни, есть только мука, подчеркнутая постоянным бренчанием медлительного пальчика на пианино.

Шутливо-затейлив немой пролог: начальные реплики пьесы не произносятся, а записаны (фразами или отдельными словами) на простынях, лежащих на полу, которые по частям складывают горничные, швыряя их потом направо-налево, будто в стирку. Не только это белье, но и одежды обитателей дома блистательно белы, как лелеющие надежду чайки. Невероятной комедийной динамикой поражает порхающая ласточкой по сцене, гримасничающая Липа — Алина Фрич; кажется, что и дальше все будет в том же духе; однако все здесь дышит обманом. Дом Вассы — вся огромная черная сцена “Бургтеатра” с неизменным поворотным

кругом, на котором проплывают мимо нас кровать с умирающим хозяином, кирпичи фундамента, два пианино. Но — и это самое главное чудо необычной сценографии Гаральда Б. Тора — почти все действие происходит на огромной деревянной крыше, этакой пагоде, подвешенной на канатах в центре сцены и мерно колышущейся на протяжении действия туда-сюда, и каждый раз в разных ритмах, на разную высоту. Эта крыша, словно судьба, то поднимает семью вверх к небу, то ниспровергает на грешную землю, заставляя постоянной переменной углов то порхать, то карабкаться, то бежать сломя голову прочь. У этого дома, поначалу столь манящего волшебством жизни на легком ветру, нет ни основа, ни души (под крышей одна пустота). Так из контрастов изящной символической поэзии и жестокосердой драмы возникает предельно нервная атмосфера и колкая пластика спектакля. Все время соперничающие, не отдающие себе отчета в движущих ими комплексах Семен (Мартин Вишер), Павел (Тино Хиллебранд), Анна (Андреа Венцль) порхают по сцене словно светлячки-привидения, и кажется, это малые дети тычутся вслепую об материнскую грудь, надеясь припасть к спасительным соскам, и все бесполезно, до истерики бессмысленно и разрушительно, ибо суровая мать не дает им приблизиться в силу для нее самой не объяснимых страха и жестокости.

Режиссер интерпретирует пьесу Горького не как социальную драму, а как социопатологическую гротескную штудию, в которой Фрейда больше, чем, скажем, родственного Горькому Чехова с его лиризмом. Весь первый акт — картина легких столкновений слегка царапающих друг друга обитателей дома. Налетел, прикоснулся, заключил в крепкие страстные объятия, вдруг почувствовал в себе необъяснимую горечь и злобу, отпрянул, ушел глубоко-глубоко в недра. В сцене приезда Анны в дом матери объятия еще кажутся искупительными, мать и дочь ложатся друг напротив друга на крышу, будто два белых голубка, а внизу под ними топчется брошенный всеми Павел. Зеркало-крыша, двигаясь, поворачиваясь то лицом, то спиной к залу, подчеркивает отсутствие устойчивости, тлеющую, текущую в телах обитателей нерасторжимую ласку-желчь, с другой стороны — идеальную физическую неколебимость и невозмутимость Вассы (Кристина фон Пёльниц).

Режиссер пылливо ищет своего Горького, не под копирку списанного с Кафки, а стоящего в широком ряду мировой драмы. Для пылливых же актеров “Бургтеатра” каждая роль становится отдельным миром со своей внутренней мифологией.

Волшебная пластика открылась Кригенбургу уж точно во сне — пластика больных птиц, томящихся в неволе. Его “Васса” балансирует на грани ярких стилизованных мизансцен и хоре-

одрамы, взмахи руками, будто птичьими крыльями, то и дело чередуются с “плаваньем” по крыше (а Михайло однажды два раза безуспешно пытается вспрыгнуть на нее, после неудачной попытки отходит далеко назад и взлетает как птица). Маленькие и большие дьяволята извиваются вокруг стола (порой больше внимаешь глазами, чем вслушиваешься в речи), прижимаясь к канатам, делают разные па, танцуют своей бесконечный танец муки на сценических качелях. Не то они наслаждаются жизнью как распутством, не то витийствуют перед неминуемым прощанием с жизнью. И в речи, и в паузах — неопределенность, недоговоренность, томление. Прелестна сцена исповеди Анны (Андреа Венцль) — то вспрыгивает на стол, то укладывается у ног дяди-гаера (Петер Кнаак), дерзкая и манящая, как весталка эпохи модерна.

Взращенные на почве Чехова, стуски горьковской драматической плазмы кажутся Кригенбургу уходящими в сферу метафизики зла. Так в сцене разговора Анны и Людмилы (Анне Шварц) о счастье нежность повисает в воздухе словно вечность, но внезапно появляется Павел с горящим светильником в руках, тыча огнем в лицо ненавидящей его супруге — мгновенно происходит испепеляющий выброс зла. Беззлобного, невинного мотылька Липу приказчик, науськанный Вассой, сминает в комок, на глазах превращая в жалкого урода.

Второй акт, после отравления и смерти дяди, вроде освободивших героев от бремени терзаний, обнаруживает полную беспочвенность надежд на освобождение; души оказываются заточенными в еще более мрачную тайну, попадая словно в подвальное помещение. Символом мерзкой власти Вассы, сковавшей жизнь детей, становится сцена, в которой Васса делится своей мечтой “утопить всех этих кошек в воде”. Васса — Пёльниц застывает у рампы, а наверху пятеро непримиримых “кошек”, тщетно пытаясь разобраться в претензиях друг к другу, устраивают страшный топот по крыше. Невыносима убогая жизнь без любви, жизнь, которая никак не может кончиться.

Люди на крыше предстают здесь в ином ракурсе — распятые, приговоренные к вечной муке. На глазах обезумевают Семен и Аня, совсем недавно сама мягкость и очарование, напрасно пытавшиеся обласкать и успокоить друг друга. И декорация переживает свое седьмое превращение, повисая над сценой, словно не взлетевшая ввысь птица. Бесконечно говорит стальная Васса, якобы ищущая свой грех и на дух не признающая его. Не по Библии идет, не по дороге к храму, а по замкнутому кругу, в уверенности, что любой из детей построил ее свою жизнь так же, как и она. Из стального облачения она так и не выйдет.

Тему юдоли и муки человеческой Кригенбург доводит в финале до трагического крещендо эски-

стенциалистской драмы. Чеховские сестры в финале “Трех сестер” выражают некую надежду на возможность продолжения жизни, ибо они не в грехе. В мире Вассы люди, отравленные безбожием, одержимые мечтой заключенных в клетку — как бы получить свободу друг от друга, — вместе существовать не могут. Васса — та, нервы которой “никогда не болели” — стоит нерушимым стол-

бом: разрушила вас, не сочувствую и никогда не буду иметь мира. Павел с общего согласия отправляется в монастырь; шарф на его дрожащей шее душит немой крик. Словно на берегу Стикса, белой биологической массой застывает семья. И наконец сценограф, мастер живой метафоры, в последний раз поворачивает крышу-зеркало в зал: алтарь пуст.

К вечным родникам Чехова: отступая от штампов

“Три сестры” в “Бургтеатре”

“Бургтеатр” продолжает держать свою высокую марку храма классики. Вот и очередная премьера русской пьесы, которыми в этом сезоне перенасыщен репертуар (к слову, венских театров в целом). Чехов давно уже является классиком мировой сцены, но в постановке Давида Бёша особенно четко проступает истина, что “Три сестры” стали своего рода вечным сюжетом, требующим филигранной музыкальной разработки, а всуе Чехова не стоит беспокоить. Бёш трепетно аранжирует пьесу, словно баховскую мессу. Ни следа натурализма, природы, только сухие осенние листья на крыше дома-конструкции (сценограф Гаральд Б. Тор, художник по костюмам Ментье Нильсен). Режиссер с самого начала набирает такую высоту, с которой нельзя сойти, чтобы не расшибиться. “Три сестры” в “Бургтеатре” вибрируют в мощном диапазоне между притчей о безжалостно уходящем времени бытия, секущем цветы жизни словно палашом, и лирической трагикомедией о томлении любящей души и нищете безлюбного существования.

Своим изысканным психологизмом, стычкой наваждения и жесточайшего целесообразия в общем потоке жизни постановка чем-то напоминает памятный спектакль Анатолия Эфроса на Малой Бронной (по Шостаковичу, на тему “духовной пытки”); к тому же роднит их и принцип центра чеховской сценической вселенной: у Эфроса то было золотое дерево (“дуб зеленый”), у Бёша фортепьяно, клавиш которого то и дело касаются героини — раненные души. Сценография условна и графична, настраивая и актеров на прозрачность и графичность рисунка игры — а юные сестры Маша (Энне Шварц) и Ирина (Мари-Луиза Штокенгер), да и непохожая на привычную нам Наташа (Стефани Дворак), в первом акте почти девочки, ступают мягко, словно на неких невидимых пуантах. На сцене голый остов дома, с трех сторон и сверху укрытый прозрачной пластиковой пленкой, дом со сквозной проницаемостью — можно войти в дверь со стороны левой кулисы, пройти через весь дом и выйти через другую дверь в правую. Ирина так и делает в первом акте, порхая то туда, то сюда с возгласом: “В Москву, в

Москву!” В этом парящем во времени и пространстве сооружении соткнется нежная ткань биографии трех сестер, на глазах канет в прошлое все что ни на есть, разобьются судьбы.

“Жестокий Чехов”, можно было сказать, воспользовавшись типологией Т. Шах-Азизовой, и это верно, как и то, что он поднят режиссером до трагического симфонизма. Счищая гуляющие по миру штапмы, приклеившиеся к образам чеховских героев и трактовке движения чеховской атмосферы, режиссер в каждом случае находит новые оттенки и неизвестные черты смещения перспективы, сжимая и без того плотное течение сценического времени до шмящего транс, крика, гротеска. Безжалостное время режет по живому словно нож — хотя всеобщее томление первого акта не предвещает никаких перемен, никакой трагедии. Во главу угла своей интерпретации Бёш ставит чеховский мотив “странных поворотов”, в которые ввергает человека жизнь, “которая нас так обманывает” (слова Андрея). В первом акте юная, чуть вздорная Ирина, облаченная в легкое платье, клянется в любви... к работе, взбираясь на стол; во втором она уже ненавидит ее, появляясь в грузном костюме, красных сапожках и с тяжелым красным портфелем в руках. Фанфарон-неврастеник Андрей (Филипп Хаус), в которого можно влюбиться с первого взгляда, весь дышит счастьем, превращая свое публичное признание в любви к Наташе, тонконогой красавице с распущенными волосами, в легком кремовом платье, во всеобщий светлый праздник — становится на колени, ползет к возлюбленной, а затем вовлекает всех во всеобщий пляс. И тут же, через мгновение жизни, Наташа в облегающем темном одеянии, далекая и чужая, а вскоре и ненавистная, в сцене пожара вызывает у нас сочувствие своей просьбой к понишему Андрею обратить внимание на Бобика. Андрей до неприличия резко покидает сцену, отсекая прошлое как ножом. Маша в гимназическом платье с белым воротничком за два года замужества успела привыкнуть к своему вполне импозантному, не ведающему печали мужу (Дитмар Кёниг), которого время от времени целует, словно исполняя повинность; на-

верное, она могла бы терпеливо прожить с ним всю жизнь, если бы не Вершинин.

Любовь настаивает ее и Вершинина как пуля — их настоящая, единственная и последняя в жизни любовь, которую тоже отрежут в одно мгновение. Худой как щепка, юркий, вечно с папиросой офицер появляется в полевой форме, в пилотке, чем-то немного напоминая Хемингуэя. Его шутки сразу покоряют Машу, заставляют светиться ее глаза. Но счастье длится недолго; во втором акте влюбленная Маша кажется спокойной, хотя ее встреча с Вершининым уже проникнута нервозностью. Вершинин переходит на меланхолический тон, пять раз повторяя: “Люблю”. Все эти люди — провинциалы и провинциалки, служивые кочевники — либо не могут существовать в своем времени, либо, как Андрей и Наташа, вследствие разрушительного течения событий существуют в разных временах. Ничто не стыкуется у Ирины со смешным, деликатно-мягким офицериком Тузенбахом (Мартин Вишер) — он ей о любви, а ее уже чуть ли не тошнит от признаний. Здесь все тоскливо бегут от самих себя, дабы избежать травмирующих откровений, но они рвутся наружу, как абсурдные сентенции у Чебутыкина. Пустые метания душат Ирину; после ссоры с обнаглевшей Наташей она в слепом гневе срывает пластиковую стену: дышать можно, но все остальное вокруг нее так же неколебимо.

Сцену натурфилософского спора между Вершининим, Тузенбахом и Машей режиссер превращает в настоящую феерию порывов широкой и чувствительной русской души, переходя от издевательств над мещанский трепом (bla-bla-bla) через любовное воркованье Маши и Вершинина (la-la-la) к раздольному русскому распеву и плясу.

Эмоциональные вихри к финалу сплетаются в неразрешимый трагический узел. Проходя-

щая мимо жизнь, несбывающиеся желания и надежды заставляют героев совершать, казалось бы, для кого-то ничтожно малые, но для них большие поступки. Андрей — Хаус отгораживается от Наташи, предаваясь рассуждениям о “логосе бытия”, Тузенбах, собирая волю в кулак, молит Ирину быть вместе с ним, и она с улыбкой соглашается стать женой нелюбимого. В споре сестер о покорности судьбе (“и за черта выйду”) побеждает Маша, испепеляюще-жестко возглашая свою правду о любви.

Неизбывной чеховской нежности полны прощальные сцены. В каждом акте время течет по-своему, в последнем же оно каплет тяжело, будто смола. Глядя в сторону на тонкое высохшее деревце, прощается Тузенбах с Ириной, поцелуй их невинно-искренен. Хлопая себя по руке пилоткой, без страстных объятий расстается с Машей Вершинин... А позже, в финале три сидящие на первом плане сестры выражают их общую выстраданную мысль — принятие человеческого долга не существовать, а жить. Это вызов, перед которым нас ставит Чехов.

Эмоционализм этих “Трех сестер” соединен с изяществом модерна. Сестры подобно античному хору несут тему избывания, сжигания мечты, которая уходит вместе со временем, утекает сквозь пальцы. Персонажи этого спектакля возбуждаются мгновенно, начинают светиться изнутри. Но люди, тоскующие по лучшей жизни, легко сосуществуют с теми, кому легко и хорошо, как Кулыгина, не знающему тоски.

Не слишком ли много сдвигов предлагает режиссер “Бургтеатра” в поэтике и характерах Чехова? Да нет, все так. Мы ничего не делаем против угнетающего течения событий и неспособны к сопротивлению. Чеховская констатация релятивизма человеческой психики становится все более осудительной.

Оставленные Богом

“Власть тьмы” Льва Толстого в “Бургтеатре”

Из всех венских спектаклей по русской классике, виденных мной в прошлом сезоне, постановка Анту Румера Нуньеса, сына португальца и чилийки, получившего образование в Школе им. Буша в Берлине, самая мрачная — сгусток черной энергии и, на первый взгляд, цинично нелицеприятная. Одна жуть, и не “в мышиний глазок”, как толстовскому Митричу бы хотелось. Как будто режиссер вознамерился исчерпать всю квинтэссенцию зла, взглянув на пьесу Толстого, и без того беспроблемную, через призму сжатого до притчи кафкианского мира и надрывного экспрессионистского гротеска. Конечно, сердце наше содрогнется, если мы поставим рядом со сценами жестоких истязаний

и самоистязаний персонажей венского спектакля душевно-патриархальные русские фотопейзажи Сергея Прокудина-Горского (воспроизведенные в программке) или натуралистические лапти рейнхардтовского Акима. Но мы должны отдать режиссеру должное: сто тридцать лет, прошедшие со дня написания пьесы, достаточный повод для того, чтобы испытать традицию: между Толстым, Кафкой и экспрессионистами гораздо больше притяжения, чем барьеров, и не нужно особой дерзости, чтобы увидеть и поставить это на первый план. Спустя сто тридцать лет “Власть тьмы” и в самом деле воспринимается как притча.

Нуньеса, по его словам в одном из интервью,

интересовал прежде всего религиозный аспект драмы Толстого: “Бог умер, но мы должны его сконструировать, потому что иначе мы не сможем дальше жить. Это сильное высказывание, которое можно переработать с позиций сегодняшнего дня”.

Быт здесь намертво исключен, на всем лежит печать скошенного экспрессионистского ракурса. Вместо крестьянской “избы в два склада” все пространство сцены занято горой взгроможденных один на другой мешков с мукой (сценограф Флориан Лёше). Копошась на них как мыши, перепрыгивая с одного на другой словно козлики через ручей, взбираясь наверх или сползая-слетая сверху вниз подобно малолеткам с горки, убогие толстовские крестьяне-душегубцы, одетые в условно русские костюмы эпохи спящей дивным сном империи (художник по костюмам Виктория Бер), просеивают перед нами свою бесшабашную дикую жизнь. Иногда облако или столб муки зависает в воздухе, демонстрируя нарочитую власть легкой мутной пыли, туманящей мозги простолоудинов, — якобы свободу, спрятанную от них в этих спрессованных мешках, составляющих все их богатство, неизвестно для чего хранимое от дурного глаза. Метафора эта диктует актерам феерический язык взрывов, ядовитых признаний, обреченного стенания.

Обиталище всех смертных грехов, кишашая плотью гора эта претерпевает в спектакле-тетралогии ряд символических превращений. В первой части явно побеждают страсти докторов Фрейда и Мабузе: что Петр, богатый мужик, что Никита, его работник, что женщины в разнообразных ситчиковых и матрешковых платьях в цветочек — не живые люди, а всего лишь ползающие и по ходу совокупляющиеся скорпионы. Анисья (Энне Шварц) стучит Петра (Йоханнес Криш, типаж с длинными волосами извечного героя немецких крими Клауса Кински) по голове — а слышен стук по дереву. Грубая языческая жизнь подавленных и вскрытых ножичком насилия инстинктов. У женщин одно на уме: показать мужику штаны, взобраться ему на колени, недвусмысленно оседлать мешки, а взобравшись на их гору, застыть от радости и явить всю амплитуду низменных страстей замарашки. Мужики смотрят на баб не с греховным “вождедением” — бросаются на них, запускают руку в пах, тупо овладевают. В совокуплениях кукол нет ничего плотского. В вопиющей тьме человеческого голоса места нет, только экспрессионистский крик; истерзанную женщину можно успокоить только через утробу, и увалень Никита (Фабиан Крюгер) это отлично знает.

Во второй части (“Шесть лет спустя”) мир тьмы еще более сгущается, царство мешков не кажется нам таким уж веселым и эксцентричным. Кряхтя, хватаясь за живот, катится зло-

частливым карликом по ступеням мешков Петр, а внизу Анисья поит его отравой — нежно, будто ангел. Умиравший Петр карабкается наверх, харкает, валится с ног, семейка — экспрессионистские волчата из фильмов Мурнау или Пабста, выползая словно ужи из-за мешочных завалов, готовы впиться в глотку. Избегая натурализма, Нуньес с холодной последовательностью патологоанатома дает картину смерти: на вершине горы Акулина (Мави Хёрбигер) лихо переступает через труп, который затем спускают вниз — поначалу с хохотом, затем со лживыми воплями людей-гиен.

На первый взгляд может показаться, что режиссер бесконечно будет терзать зрителя фрейдистскими иллюстрациями крестьянского садомазохизма. Носитель духовного начала Аким (Игнац Кирхнер) предстает в виде толстого отталкивающего горбуна с неподвижно сидящей на плечах чугунной головой; гнусавит, язык заплетается. Сначала трудно понять, почему именно в отношении положительного персонажа были избраны столь сгущенные краски физиологизма. Публика магнетически внемлет, изредка взрывается судорожным хохотом. Неожиданно из-за горы доносятся надгробный плач и зауспокойная молитва, на сцену выходят плакальщицы в черных хитонах (участницы венского русского вокального ансамбля “Кумушки”).

Экспрессионистский гротеск в третьей части (“Прошло девять месяцев”) достигает апогея, вырастая до диагностики грехопадения. Гора мешков так и не станет Елеонской, на которую не дано было взойти Никите, чтобы вслушаться в проповедь Акима. Возвратившиеся из города с покупками Никита с Акулиной в буквальном смысле седлают гору, пьяный Никита в мехах странным образом напоминает тупо шагающего великана с кустодиевской картины. Воображая, что сидит на золоте, он гордо веером расшвыривает кредитки, наблюдая, как их внизу собирает жалкий карлик Аким. Яркий денежный дождь и скрюченное тело негодного прилипали — две стороны одной и той же оптики. В изображении жизни Никиты с грехом и во грехе режиссеру не понадобилось ни грамма натурализма, скорее здесь присутствует пластика черно-белого немного кино. Скотство механистично, как тыканье Анисьи в перед и зад любовника, как прыжки Никиты в грязном тряпье над нею с видом торжествующего хама. Вспухший, как на дрожжах, он сидит возле самовара и не слышит, что там Аким гнусавит о порче: “Грех за грех цепляет, за собой тянет”. И тшедушной пугливой Анютки (Паломы Зиблик), исповедующейся Митричу, никто не слышит.

Скрещивая театр новой жестокости с экспрессионистической традицией, интерпретируя “Власть тьмы”, по существу, как манифест раннего абсурдизма, режиссер в финале (последняя

часть тетралогии, “Еще девять месяцев спустя”) создает своего рода экспрессионистскую мессу. Черная мощь домостроя, с невероятной силой воплощенная Кирстен Дене в образе Матрены, непоколебимой наставницы зла (не дрогнула ни одна черточка, зияет лишь пропасть души), никуда не исчезает. (Венская “Прессе” заметила: “Агата Кристи побледнела бы от злости, увидев Кирстен Дене”). Но именно параллельно всплеску сатанинского зла (закапывание ребенка лопатой) откуда-то возникает неожиданный рывок, смещение, меняющее взгляд на гору как на вершину, на которой всегда восседает человек грешный. Власть тьмы (горы) Акиму не удастся поколебать, он все время так и будет виться у ее подножия как собачка, а на вершине станут плясать три ведьмы — Акулина, Анисья и Марина. Но словно в наваждении, по наущению Божьему, в Никите пробуждается человек. В сцене его суда над собой уходят все средства гротеска, убийца становится способен услышать и писк ребенка, и музыку. Этим, казалось бы, немотивированным поворотом режиссер ставит в финале и своего героя, и нас перед мучительным толстовским вопросом: возможно ли (пере)воспитание человека?

Нуньес делает еще один шаг, против которого, быть может, не так уж сильно возражал бы Толстой — заменяет сцену покаяния чтением знаменитой “Исповеди”. С тем, вероятно, чтобы подчеркнуть: убить недочеловека в себе Никита может не столько обращением к морали, сколько постижением собственного аморализма. Венская публика слушает это молча — как современную прокламацию. Еще один наивный ход: поскольку музыка способна придать грешнику силы, режиссер вновь выводит на сцену русский ансамбль и болгарских музыкантов с национальными инструментами, подчеркивая славянский колорит толстовского послания. Обмякший, легкий как пушинка, стоя в финале у самой рампы, актер повторяет знаменитое евангельское: “Зачем ты меня оставил, Господи?” Вновь наивно? Критик “ФАЦ” замечает: “Превращение героя Крюгеру не удалось показать убедительно. Ответа нет: явно Бог умер, ни Толстой, ни небесные силы не спасут”.

Скепсис и нигилизм Толстого, по убеждению режиссера, идут рука об руку с проповедью христианской морали. На немецкоязычной сцене последнего десятилетия после ухода таких законодателей традиции интерпретации русской классики, как Петер Цадек, Юрген Гош, Митко Гочев, на первый план выходит новый жестокий веризм, в первую очередь представленный постановками Михаэля Таль-

хаймера. Беспросветный пессимизм, изображение “расчеловечивания на последней стадии, когда более никто не способен ни на сочувствие, ни на сострадание”, в сочетании со все более сужающимся пространством сцены как символом утраты смысла бытия, возможности свободы становятся модусом режиссуры и сценографии. Куда как более символичны безукоризненные декорации, часто шедевры абстрактной сценографии Олафа Альтмана, неизменного сценографа Тальхаймера, — узкие крысиные норы в треть человеческого роста в “На дне” (“Шaubюне”, 2011) или канализационная труба с нечистотами во “Власти тьмы” (там же, 2015). Критики судачат о замыкании режиссера, переживающего тяжелый переход из Немецкого театра в “Шaubюне ам Ленинер платц”, “на фатализме”. Придирчивая берлинская “ТАЦ”, например, писала: “Тальхаймер опускается до китча. Толстой, в конце концов, гуманист”. В этом смысле венская театральная традиция и актерская школа, гораздо более мягкая, более оппозиционная как к Брехту, так и к веяниям деконструкции, демонстрирует на поле интерпретации русской классики, как нам кажется, возможности большей гибкости, большей глубины анализа столкновения Добра и Зла, несоизмеримых по масштабу человеческих обретений и утрат XX века.

Интересно, конечно, на фоне нынешнего бума русской классики в Вене порассуждать о том, как понимают ныне русскую историю, русского человека и русскую душу. Огромная, отдельная тема. Да, Россия представляется, как и прежде, заслуживающей критики, неким полем процветания “последствий феодализма и автократии”. Ясно, во всяком случае, одно, что “русофобская истерия” там не бушует, как кажется некоторым нашим наблюдателям. Приведем характерный пассаж из рецензии на спектакль “Бургтеатра” обозревателя “Ди Прессе” Барбары Печ, которую особенно взволновала сцена свадьбы: «Настоящие русские таковы, какими мы их себе представляем — непредсказуемы, депрессивны, склонны к эксцессам, когда напьются. Быть может, они и сегодня точно такие же. Успокаивает то, что, как только кончатся или поутихнут репрессии, очень скоро образуется деятельное среднее сословие, как мы это везде наблюдаем в мире, — дело не дойдет до фатализма “Власти и тьмы”».

Право же, это прекрасно — изучать людей иных национальностей по классике, а не газетным статьям или сводкам боевых сражений. А классику — в театре, живом, безжалостном, искреннем.

Перечитывая заново

Игорь Кузнецов

Картина мира Александра Вампилова в контексте шестидесятых годов

1960-е годы — время глубоких перемен в строе ментальности европейского человека, в том числе и граждан России. Природа этих перемен трудноопределима: о ней можно говорить так же, как К. Ясперс говорил об “осевом времени”¹ или И.П. Смирнов — о 1926 году². Не претендуя на раскрытие их природы, в настоящей статье мы ведем речь о характере социокультурных трансформаций 1960-х гг. и о том, как они отразились в поэтике А. Вампилова.

Вампиловское художественное творчество начиналось с прозы, которую писатель создавал на рубеже 1950-х — 1960-х и которая потом частично перерабатывалась в короткие скетчи, а частично сообщала драматургии свое содержание. Эта проза представляет собой небольшие рассказы, нередко очеркового типа, специфика которых давно была отмечена в критике. “Рассказы в большинстве случаев можно свести к одному сюжетному шагу, к одной четкой событийной формуле “казалось — оказалось”. <...> Вампилов как бы проверяет художественную действительность на прочность”³, — констатирует Е. Гушанская. Мы бы уточнили: “проверяется” у Вампилова не художественная, а эмпирическая действительность, тогда как художественный мир выступает инструментом проверки.

Такая “проверка на прочность” сохраняется и в скетчах. Возьмем маленькую сценку “Цветы и годы” (1958), переделанную из прозаического фрагмента. Ее герой Лев Васильевич Потапов, пытается прикоснуться к своей молодости: он обрывает цветы с клумбы для своей жены, как сделал это однажды двадцать лет назад. Тогда появившийся милиционер немедленно оштрафовал нарушителя. Не то теперь. Милиционера, для реконструкции картины, приходится специально подзывать; и даже когда Потапов прямо предъявляет ему ошипанную клумбу, тот долго не может взять в толк, что же, собственно говоря, произошло.

Конечно, на первом плане в этой сценке находится квазиромантический анекдот, эксплуатирующий трюизм о невозвратности прошлого. Однако в свернутом виде она уже содержит зерно картины мира, которая раскроется в зрелом творчестве драматурга. Хулиганство, которое устраивает герой, имеет ненастоящий, опереточный характер, а недовольство его супруги справедливо пред-

сказуемо, поскольку юношеские проказы никак не идут представителю мужчине. Но проецируясь на такую же ненастоящую, недолжную реакцию милиционера, эта фарсовая ситуация приобретает черты некоторого обобщения. Что-то произошло с миром, в котором знаки прежнего чувства не встречают понимания, а милиционер уже, в сущности, не милиционер, а прохожий в форменном мундире. Событийная формула *казалось — оказалось* сохраняет в сценке действительность: *кажется*, что милиционер, — *оказывается*, безразличный статист; *кажется*, что Потапов сделал все как двадцать лет назад, — *оказывается*, все по-другому. Да и сам факт перенесения коллизии на фарсовую почву свидетельствует об утрате ею актуальности. Мир, в котором она была значима, дал трещину.

Вот эта опустошенность предметов и представлений, еще недавно бывших значительными и настоящими, как раз и составляет основную проблему, тот нерв беспокойства, который приводит в движение пьесы Вампилова. Зазор, неизменно в них возникающий, — между *сущностью* и *кажмостью*⁴. Действительность, которую изображает Вампилов, это мир так или иначе искаженной, мнимой жизни, а за ее фасадом скрывается умалчиваемая память о каком-то другом, должном бытии. По мере развития таланта драматурга это противоречие рефлексировалось все глубже и недвусмысленно выходило на первый план в проблематике произведений.

Если говорить о литературной традиции, к которой восходит названная проблема, то прямого предшественника Вампилова назвать нетрудно. Это Н.В. Гоголь, в “Невском проспекте” предельно точно выразивший свое ощущение действительности: “Все обман, все мечта, все не то, чем кажется”. Связь вампиловской поэтики с гоголевской не была обойдена вниманием исследовате-

¹ Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 28 — 286.

² Смирнов И.П. Ханс Ульрих Гумбрехт. В 1926: На острие времени. Пер. с англ. Е. Канишевой. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 568 с. (Серия “Интеллектуальная история”). Рецензия // Критическая масса. 2006. № 1.

³ Гушанская Е.М. Александр Вампилов: Очерк творчества. Л., 1990. С. 67—68.

⁴ Это противоречие констатировалось применительно к одному лишь герою Вампилова: “В пьесе “История с метранпажем” <...> администратор Калошин приживается в любой среде, но — только на короткий срок, ибо всякий раз обнаруживается разрыв между его видимостью и сущностью. Это противоречие является главной пружиной развития драматического действия”. См.: Зборовец И.В. Драматургия Александра Вампилова (проблема характера, художественное своеобразие). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Киев, 1983. С. 14.

лей. “Опираясь на гоголевские традиции, А. Вампилов выявляет родословную некоторых явлений современной жизни”¹. “Вампилов идет за гоголевским приемом фикции. “Ревизор” — а его нет; “Женитьба” — но как таковой ее не происходит. <...> Утиной охоты, как собственно охоты на уток, — нет в пьесе”², — пишет Е. Стрельцова, комментируя известнейшую из вампиловских драм. Добавим, что и “старший сын” в одноименной пьесе тоже никакой не старший сын. Зазор между видимостью-кажимостью и сущностью имеет размер, создающий качественное отличие. Оттого-то подмена обстоятельств, ложные названия и ложные статусы у писателя встречаются регулярно. Е. Стрельцова уточняет смысл заглавия рассматриваемой ею пьесы: “Собственно охоты на уток в пьесе не существует. Это то, чего нет. И тогда — фикция все, что связано с этим понятием. Утиная охота — обман, ложный идеал”³.

Конфликт между *сущностью* и *кажимостью* в действительности трудно объяснить, не прибегая к социокультурному контексту, в котором он сделался возможен. Человек 1960-х годов оказался в ситуации относительного благополучия: в прошлом остались самые острые социальные конфликты, материальный достаток большинства граждан достиг уровня, позволяющего не задумываться о выживании. Однако это, вообще-то весьма далекое от излишества, благополучие неожиданно обострило проблему содержания жизни. Гомеры, Букины, Сильвы, Кузаковы, Саяпины — это поколение, вошедшее в жизнь в 1960-е, было рождено, чтобы жить в сытом иерархическом обществе по устоявшимся правилам, которые, что важно, подразумевают редукцию личностной ответственности. (А значит, уточним в скобках, редукцию личности как таковой. Нетрудно заметить, что проблематика “Легенды о Великом инквизиторе” сквозит через ткань новой действительности.) Большинство из них готово к этому и не испытывает никаких внутренних противоречий.

Но для некоторых людей, таких как вампиловские Зилов или Шаманов, этот образ жизни оказывается неприемлем. Шаманов из него выталкивает обостренное чувство собственного бессилия внутри жесткой иерархии, Зилова — протест против круговой поруки лицемерия. И в том, и в другом случае имеет место отрицание миропорядка, в котором не востребовано главное качество личности: ее свободная самостоятельность. Проблема, еще пока не осознанная ни действующими лицами пьес, ни самим автором, — категорическая непри-

емлемость для полноценной взрослой личности автоматизированного квази-потребительского порядка. И эта проблема не только отечественная. Вторая половина 1960-х, когда писались пьесы Вампилова, это годы студенческих волнений во Франции, движения хиппи в Америке. Это было время масштабного бунта против социальной системы, которая на Западе, в отличие от России, уже тогда сделалась предметом критической рефлексии⁴. В России отголоски этого бунта слышны, в частности, в пьесах А. Вампилова. Но, конечно, и формы этот бунт принимает традиционно российские: у Зилова — уход в пьянство, у Шаманова — духовный сон того рода, который в отечественной критике долгое время именовался “обломовщиной”.

При этом есть и еще одно важнейшее социокультурное обстоятельство, уже специфически российское: в ситуации пьесы “Прошлым летом в Чулимске”, как справедливо указывает Е. Гушанская, противоречие складывается между традиционным *укладом* поселковой жизни и формализованным бюрократическим *порядком*, в этот уклад вторгающимся⁵. «“Чулимск” показывает страшный развал уклада, предощущение его гибели. <...> Вопрос состоял в том, превозможет уклад порядок или порядок подавит смысл и нравственное ощущение жизни»⁶. Шаманов потому еще впадает в спячку, что он не хочет быть носителем бюрократического *порядка*, на себе ощутив его обезличенность и пагубность. Беда в том, что *порядок* наступает, завоевывает себе пространство на месте бывшего *уклада*. Он дает людям соблазнительный минимум удобств — и прописывает их на своей строго расчерченной территории, причем эта прописка уже без всякого иносказания имеет характер крепостной зависимости.

Поэтому-то в вампиловском мире тема дома занимает столь важное место. И дело здесь не в “мысли семейной”, которую по понятной инерции усматривает у драматурга Е. Стрельцова. Дело в том, что у лучших вампиловских героев нет и не может быть *такого* дома, какой в состоянии предоставить им потребительский *порядок*. “Единственный у Вампилова счастливый обладатель настоящей квартиры <...> Зилов. Но именно момент вступления во владение жильем поворачивает жизнь Зилова трагическим образом. Обретение квартиры обнаруживает отсутствие дома. Жизнь по чужим углам, впопыхах, на ходу, жизнь в бездомье была как бы неощутимой формой существования, терпимой ее стадией. Но когда у героя появилось то, что следовало бы назвать домом, то оказалось, что весь уклад его жизни несовместим с по-

¹ Зборовец И.В. Указ. соч., там же.

² Стрельцова Е.И. Плен утиной охоты. Иркутск, 1998. С. 217.

³ Там же. С. 218.

⁴ Baudrillard, J. La société de consommation: ses mythes et ses structures. Paris, 1970.

⁵ “Кажимость не есть явление в философском смысле слова, эксплицирующее сущность. Правильнее понимать дело так, что есть две разные действительности: явление И кажимость; и то, что было явлением, эксплицирует сущность, а то, что стало кажимостью, эксплицирует ее отсутствие. Уклад у Вампилова — это и есть экспликация сущности, субстанции жизни; тогда как порядок — экспликация ее отсутствия”. См.: Гушанская Е.М. Указ. соч.

⁶ Там же. С. 292.

нятием дома”¹. В этом опять-таки следует видеть социокультурную проблематику. Те поведенческие модели и отношения, которые были возможны и приемлемы в бездомном, “развороченном бурей” быте 1950-х годов, уже не вписывались в устоявшийся потребительский быт конца 60-х и позднейшего времени. Зилов и ему подобные персонажи задержались в прежней ментальности, свойственной первым двум третям столетия, — ментальности бездомной, кочевой, но окрашенной светом умозрительного долженствования. Поэтому дом, квартира, принадлежащая крепостному порядку, Зилова выталкивает как чужака.

“Бездомность, разьединенность героев с миром дома, родного очага — одна из важнейших черт художественного мира А. Вампилова”². Но примечательно, что именно и только “бездомный” персонаж занимает центральное место в вампиловских пьесах. Очевидно, “домашняя” укорененность в этой действительности, изображаемой, попросту не оставляет персонажу возможности выйти в герои. Ее содержание слишком мелко и неподлинно, чтобы в его контексте мог проявиться героизм. Героизм едва ли не в том состоит, чтобы иметь как можно меньше общего с этой ложной действительностью. И здесь следует специально остановиться на особенности героя в зрелом творчестве Вампилова (“Утиная охота”, “Прошлым летом в Чулимске”).

Возникновение “театра Вампилова”, как стало принято выражаться в критике, знаменовало собой слом культурной эпохи: начало принципиально *безгеройного* времени. С первых лет после революционного Октября русская литература, и драматургия в том числе, неизменно предлагала своей аудитории *героя*, то есть деятеля, активно участвующего в жизни и эту жизнь меняющего. Социокультурная обстановка к этому располагала. Переделка мира в годы революции и промышленного строительства, предельное напряжение сил в Великой Отечественной войне, затем интенсивное послевоенное восстановление жизни — все эти шаги народной жизни требовали неподдельного героизма во всех смыслах этого слова.

Ко второй половине 60-х ситуация изменилась. Героизм перестал быть насущной потребностью общества. Искусство на это отреагировало трансформацией или потерей героя³. У Вампилова центральный персонаж амбивалентен (а в “Провинциальных анекдотах” герой как ценностный центр мира подчеркнуто децентрирован). У таких крупнейших современных драматургов, как Венедикт

Ерофеев (“Москва — Петушки”, 1969) или Андрей Битов (“Пушкинский дом”, 1971), герой скорее может интерпретироваться как антигерой. Во всяком случае, “делать жизнь” с него точно никому не придет в голову. Другой современник, Иосиф Бродский, в те же годы дал своему времени убийственную характеристику: “Не по древу умом растекается пристало пока, / Но плевком по стене” (“Конец прекрасной эпохи”, 1969)⁴.

Основная часть персонажей “Утиной охоты” именно это и делают: растекаются плевками по стене. Их пьянки, круговые адюльтеры — способ изживания жизни, о возможном смысле которой они счастливо не задумываются. Кроме одного из них — Виктора Зилова. Е. Гушанская полемизирует с точкой зрения, подразумевающей отсутствие в пьесе героя: “Это действительно так, если считать, что Зилов только куражится, пьет, халтурит и врет. Но ведь он еще и вспоминает это, внутренне содрогаясь”⁵. Пафос исследователя состоит в том, что рефлексия по поводу собственной несостоятельности является конститутивным свойством именно этого типа героя. Действительно, в зло охарактеризованных Бродским обстоятельствах само осознание этих обстоятельств — уже если не подвиг, то личностное достижение.

Но герой такого типа — феномен двусмысленный. “Писатель предлагает характер человека, в поведении которого восторженность и цинизм, искренность и ложь, высота порыва и низменность поступка слиты воедино”⁶. Следует сказать, что такой амбивалентный герой в русской драматургии появляется не впервые. Самый непосредственный его прототип — Федя Протасов у Л. Толстого⁷. Тот прямо декларировал: “В нашем кругу, в том, в котором я родился, три выбора — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. <...> Второй — разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыть — пить, гулять, петь. Это самое я и делал”⁸. Но разница между ним и Зиловым очень велика. Протасов — слабый человек, которому, по его собственному признанию, недостает героических качеств. А Зилов — человек сильный, что недвусмысленно передается в ремарке с его описанием в первой же картине пьесы. Дело только в том, что вариантов жизненного выбора у него, в отличие от Протасова, лишь два. Полувековой опыт советской истории на генетическом уровне отучил граждан России всерьез задаваться целью всеобщего разрушения пакости. Поэтому “забыться” для Зилова, с его внутренней оп-

¹ Там же. С. 165.

² Моторин С.Н. Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80 — 90-х гг. XX века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 8.

³ Речь не идет, разумеется, о квазихудожественной беллетристике и драматургии вроде “производственного романа” или “производственной драмы”.

⁴ Бродский И.А. Сочинения в 4-х т. СПб, 1994. Т. 2. С. 162.

⁵ Гушанская Е.М. Указ. соч. С. 231.

⁶ Там же. С. 228.

⁷ Параллелизм героев “Живого трупа” Л. Толстого и “Утиной охоты” А. Вампилова подробно охарактеризован в указанной работе Е.И. Стрельцовой (с. 264—278).

⁸ Толстой Л.Н. Живой труп // Толстой Л.Н. Собр. худож. произв.: В 12 т. М., 1948. Т. 9. С. 298.

позиционностью *порядку*, — едва ли не единственный выход¹.

Идеал Зилова (и Шаманова) в том и состоит, чтобы забыть. Интерпретируя речь Зилова, обращенную к жене, но выслушанную Ириной, Е. Стрельцова пишет: «В тишине», «в тумане» Зилов будет повторять постоянно. <...> Ему хочется более всего окунуться в какую-то утробную тишину: будто ты еще не родился. <...> Своеобразный наркотик эта утиная охота. И стремится Виктор Зилов к полной атрофии чувств, мыслей, действий, желаний, к полнейшему равнодушию. Духовной смерти»².

Аналогичное стремление имелось у другого известнейшего героя русской литературы XX века: у булгаковского Мастера, который, как известно, мечтал о покое и в конце концов его добился — «заслужил», выражаясь словами Левия Матвея. Современный христианский интерпретатор убедительно показал, что в булгаковском романе «покой, оторванный от света, — это темный покой, могильный мрак»³. Самоубийственный жест Виктора Зилова, который он собирается осуществить в финале пьесы, в сущности, является концентрацией его эскапистской модели поведения, прежде реализовавшейся в отъездах на охоту⁴.

Для передачи своего видения мира как распадающегося и неподлинного, однако существующего, героя — как противоречивой природы, Вампилов использует возможности парадокса: «Парадокс как точное средство мышления, как самое яркое и краткое выражение сущности нормального обычного» — так определял он сам парадокс в коротеньком эссе об О'Генри»⁵. «Парадоксальность является одним из важнейших художественных принципов драматургии Александра Вампилова. <...> Для него главным является отражение действительности жизни, в которой все больше нарушаются причинно-следственные связи бытия»⁶. Уточним: нарушаются не только причинные связи — нарушаются прежде всего сами субстанциальные скрепы действительности. Как в ощущении этого факта, так и в опоре на парадокс, Вампилов предвосхитил мировоззренческие и художественные открытия российской драматургии конца XX — начала XXI столетия. Нам уже приходилось писать об ослаблении субстанциальности мира, представляемого «новой драмой»⁷. Теперь под-

черкнем и то, что парадокс в этом течении искусства является одним из наиболее распространенных художественных приемов. «Вампиловская парадоксальность в новейшей драматургии зачастую перерастает в алогичность как структурный прием, отражающий хаос человеческого бытия»⁸. «Театр Вампилова», таким образом, оказывается эстетической системой, послужившей переходным звеном между советской драмой и новой драматургией рубежа столетий.

Резюмируем сказанное. 1960-е годы для европейской цивилизации были временем утверждения потребительского общества. В российском социокультурном пространстве, в силу принципиально иного политического устройства, масштабное формирование такого общества началось лишь треть столетия спустя. Однако сдвиг общественного менталитета в соответствующем направлении обозначился уже в 1960-е. В отечественных условиях, где сохранялось доминирование традиционалистского сельского уклада, этот сдвиг совпал по времени с государственной кампанией ломки уклада и насаждения бюрократического порядка. В сознании наиболее чутких носителей культуры названные процессы совместились, так что идентифицируемый с городской цивилизацией бюрократический порядок стал (небезосновательно) восприниматься как средство утверждения обесмысленного потребительского образа жизни. Это восприятие современности послужило мировоззренческой основой возникновения в середине 1960-х так называемой «деревенской прозы», подлинный пафос которой заключался не в защите вымирающих деревень, а в отстаивании самоценности личности. Этот же пафос свойствен и драматургии А. Вампилова. Важнейший ментальный симптом потребительского общества — утрата человеком ощущения реальности — был прочувствован и предугадан драматургом задолго до того, как он сделался массовым явлением в отечественной культуре. Конфликт между сущностью и кажимостью действительности как основа картины мира, амбивалентный герой как носитель такого конфликта, поэтика парадокса — все эти особенности вампиловской драмы спустя два-три десятилетия получили широкое применение в российском искусстве рубежа веков.

¹ Справедливости ради следует сказать, что всегда была еще третья, «стоическая» позиция, поддерживаемая в кругах старой интеллигенции. Зилов, а тем более его приятели, к этим кругам явно не принадлежит. Этическая неотягощенность как в отношении к делу (эпизод со статьей), так и в отношении к людям выдает в нем представителя «образованщины», в лучшем случае, во втором поколении.

² Стрельцова Е.И. Указ. соч. С. 217.

³ Диакон Андрей Кураев. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? М., 2006. С. 113.

⁴ Надо сказать, что оружие у Вампилова не единожды появляется на сцене. Казалось бы, вопреки чеховскому правилу, оно так и не стреляет, однако и в «Утиной охоте», и в «Чулимске» само его появление создает маркированную ситуацию, в которой выстрел и не-выстрел оказываются одинаково значимыми возможностями. Отсутствие выстрела настолько знаково, что по смыслу равняется выстрелу.

⁵ Гушанская Е.М. Указ. соч. С. 67.

⁶ Моторин С.Н. Указ. соч. С. 12.

⁷ Кузнецов И.В. Проблема реальности в «новой драматургии» // Современная драматургия (конец XX — начало XXI в.) в контексте театральных традиций и новаций. Новосибирск, 2011. С. 31 — 38.

⁸ Моторин С.Н. Указ. соч. С. 17.

ïíàíèà

Валерий Бегунов

Слово о бессловесности

Обозначу этот текст так: реплика. Одна из необходимых, по-моему. Или, по-другому, еще одна небольшая вязаночка прутиков в общий костер неутихающей дискуссии о постдраматическом театре (иногда пишут “пост-драматическом”); за уточнениями написания обращаться в старые толстенные бумажные словари или в нынешнюю “Википедию”, невесомо-астральную, но занимающую тьму терабайт в виртуале).

Автолитредактор в компьютере подчеркивает “постдраматический” как неправильное написание, но вполне согласен с написанием “пост-драматический”. Однако сейчас не до разборок между Искусственным Интеллектом и Естественным Разумом...

“Прутики” в моей вязанке — это некоторый набор тезисов. Никаких цитат и отсылок, сносок и указания на имена и на то, где заимствованы по-своему использованные формулировки.

Для затравки: сама дискуссия о постдраматическом театре кажется мне несколько надуманной и искусственной. Я, видимо, принадлежу к тем, кто считает, что тут вообще нет проблемы и повода для споров. Скажу резче: я вообще считаю, что тут нет предмета для обсуждения.

То есть вот так грубо и прямо: сама эта придумка — “постдраматический театр” ложна и пуста и не несет в себе сколько-нибудь внятного смысла (хотя уж толстенные книги на эту тему выходят и переводятся у нас и становятся дополнительным поводом и материалом для обсуждения и споров).

Такое нередко бывает в теоретических построениях (даже на основе практических наблюдений и изысканий); и не только в искусствоведении, культурологии, гуманитарных науках. Но и в науках естественных, связанных с конкретикой физических и химических материальных реалий (а применительно к человеку — с физиологией, а она куда уж как реальна и вещественна).

Так вот, кстати, о физиологии. Ну заодно и психофизике организма. И о психосоматике. Все это в одном флаконе. В нашем организме. В организме, в теле человека. Понятно, что и артиста. Ибо артист на сцене — та “конечная инстанция”, которая декларирует в совокупности то, с чем театр (драматург, режиссер и вся постановочная и техническая команда) выходит к зрителю. Или, иначе, артист — “передовой” и единственно реальный представитель театра перед зрителем в пространстве сценической игры.

Искусство театра предельно телесно. Предельно физиологично. Предельно вещественно

в этой физиологической телесности. И вот постепенно создалась некая иллюзия, обманка (самообманка тех, кто поднимает знамена и хоругви постдраматического театра): актеры, в совокупности с другими материальными составляющими действия (со своими, так сказать, безмолвными, бессловесными партнерами) — декорациями, реквизитом, разными вещами, костюмами, со светом и звуком, в рамках вполне осязаемых стен или конструкций, замыкающих-ограничивающих-организующих пространство, и прочим, способны под рукой режиссера (в сотрудничестве с композитором, сценографом, хореографом и прочими) создать вполне внятное, сюжетное, осмысленное, глубоко чувственное и возвышенно интеллектуальное действие, в котором не будет звучать ни единого слова. Произнесенного в режиме обычного говорения или спетого. Ни единой “вербальки”!

Причем не просто невербальное (или, лучше, невербальное) действие. Но такое, для создания которого не требуется предварительного сочинения внятной и логично выстроенной сюжетной канвы (пьесы, либретто, сценария; хотя бы синопсисовидного перечня эпизодов и смыслов их сочетаний в определенной последовательности).

То есть вот это и есть “новое слово” на театре. Новое открытие в суперсовременном, актуальном сценическом искусстве.

Хотел бы я знать, куда в таком случае заткнуть балет? И вообще все виды внесловесных сценических зрелищ, существовавших с древнейших времен внутри еще архаичных синкретических мистериальных действий, а потом выделившихся в отдельные типы театра?

Кстати, по поводу необходимости драматургии для невербальных действий. Ну бывает, что пластическое действие — балет, пантомима и проч. (или “зрелище в театре вещей”) сочиняется как бы на пальцах. Но всегда это можно записать как драматургический план, драматургическая фабульно-смысловая разработка. Да они по большей части и пишутся, становясь толчком к работе, ее основой и первоначалом. И если все так хорошо с невербальностью как

таковой, то с чего бы это все пластические — балетные, танцевальные и прочие такие действия сопровождаются либретто или синописами для зрителей?

Ну, отгоним пока в сторону разоблаченные обнаружившейся ненужностью вокабулы и “вербальки”... Итак, метаязык, метасмыслы постдраматического действия. Да, они там есть. Кто бы спорил? С древнейших времен разрабатывались упражнения (органично вошедшие во все актерские школы и во все системы актерских тренингов), которые учат владеть как многозначностью жеста и мимики, так и однозначностью. Это свойство человеческого сознания — находить смыслы везде и во всем. И строить связи смыслов. И выводить новые смыслы. И эти выводные смыслы и заключения выстраивать в новые ряды. Подтексты и контексты находят повсюду. Причем такие, которые подчас непонятно, как и откуда измышлены. И это касается как восприятия слов, писаной и произносимой речи, так и восприятия “языка жестов, мимики, поз и движений”.

Владению этим языком движений учат актеров. Этот язык потрясающе многозначен. А в мистическом пространстве сценической игры, в совокупности с композицией игры света, звука, взаимодействием с предметами, этот невербальный метаязык способен рассказать о многом и многом. Но что здесь нового?

Это корневые свойства общения людей, и не зря же мы с таким интересом можем наблюдать чье-то общение, не слыша, что говорят (или не понимая языка говорящих), — но нам ясно, что между ними происходит. Даже когда они общаются безмолвно.

Владение этими свойствами как техникой и технологией создания и “рассказывания” — также и природное, основное, исконное, корневое свойство театра. От древнейших ритуальных сакральных мистерий и действий. Еще с той поры, когда люди не владели связной членораздельной речью.

Но когда речь родилась, когда возникло слово, речь и слово стали органичной частью любого общения. И мистериально-сценического тоже. Слово не просто обогатило и возвысило мышление и общение. Контрапункт слова с жестом рождает новые смыслы, значения, контексты и подтексты. Это тоже стало органичным свойством повседневного общения. И сценического действия. И актеров учат, в том числе, так произносить слова и связки слов, фразы, чтобы смысл почувствованный и донесенный был порой даже противоположен тому, что вытекает из смысла самих слов и фраз. Слово — часть поведенческих структур. И эта поведенческая, ситуационная многозначность слова, многозначность взаимодействия слова, жеста, смысла и знака, — есть одна из художественных технологий искусства сцены. И тогда драматур-

гия, драматический текст, служит не только запалом и основой создаваемого действия. В зависимости от того, каким создается это действие, текст предстает наполненным новыми смыслами и значениями — прежде и невообразимыми.

После всех многовековых (даже тысячелетних) опытов и находок, после всех мыслимых экспериментов и находок последних десятилетий и лет по развитию сценических искусств театр прекрасно сосуществует в обеих ипостасях — и вербальной, и невербальной. Причем издревле все же.

Притом что все-таки “невербальный театр”, при всем своем многообразии, не перпендикулярен театру вообще, не отрывается от него и не живет сам по себе, а является *частным случаем* современного театра, включающего в себя и все виды вербальных действий.

Что же нового открывает и предлагает здесь постдраматический театр? Если брать его шире, чем просто как попытку объявить возможность создания осмысленного, сильно воздействующего зрелища без предварительно созданной драматургии, без опоры на нее... Быть может, это вообще попытка объявить ненужным и устаревшим само понятие “драматичность сценического зрелища”?

Ныне многими практиками и исследователями отмечается особое качество мышления современных людей — грубо говоря, “не грузите нас”. Не напрягайте переживаниями. Дайте просто созерцать. Есть и еще одно наблюдение: современное сознание перестало выстраивать иерархии — предметов, событий, ситуаций, фактов, вещей. Как бы сваленное в одну кучу, все уже тем и связано, что свалено в одну кучу. Ничто не важнее и не менее значимо другого. Все одинаково значимо. И одинаково не совсем уж и значимо. Первопричины, последовательности и следствия... зачем такие сложности? Аналитические свойства мышления вызывают неприятие и отторжение. Не надо толкать нас к добыванию понимания! Чувственным путем или интеллектуальным. Не надо! Просто сморим. И фиксируем. Без ранжирования. Без желания выяснить и понимать — что к чему?.. что зачем?.. что, как и почему?.. (и как следствие, уже и без умения, без вкуса и тяги к такому умению).

Сейчас не буду вдаваться в сферу дискуссий об информационном этапе развития цивилизации, о влиянии цифровых, компьютерных и виртуальных технологий на поведение и общение. Просто примем как данность. И одно из свойств этой данности — падение уровня чувственного восприятия сложности и противоречивости мира и интеллектуального, умственного уровня. И сложности и противоречивости не только мира внешнего, но и мира внутреннего. Сложности и противоречивости взаимоотношений. Сложности и противоречивости самого че-

ловека, себя. Сложности и противоречивости и процесса чувственного и интеллектуального восприятия и познания.

Одно из проявлений этой данности — нежелание и неумение по-настоящему учиться. Когда самые первичные навыки принимаются за откровения высшего уровня мастерства. Когда отбивается способность воспринимать себя и свой опыт и свою учебу в череде того, что прошли и накопили до тебя предыдущие поколения. И тогда отвергается смысл любой традиции, а новое не может никуда вписаться. И тогда кажется, что первые эксперименты по познанию себя, других, жизни и ремесла — тоже откровения высшего порядка. Но такие-то опыты повторяются из поколения в поколение! Истинный смысл, истинная цена, истинное значение “авангарда” и “новаторства” утрачиваются. И каждый чих принимается за предел возможных достижений. Ну, скажем, в науке это приводит к падению уровня и достоверности исследований. А в искусстве (в том числе сценическом) — к падению (и даже отрицанию) значения художественного отбора, достижения образной концентрации. Как же лихо разгуливаются тогда дилетанты и недоучки!.. И как лихо всех поучают с высоты своего невежества и своей недоученности!

Но дело в том, что никуда не делись принципы перипетий, конфликтности и всего, что является способами и методом “рассказывания истории” на сцене.

Не буквального сюжетоизложения или фабульной конструкции. Но любое общение становится захватывающим и внятным — в том числе выстраиваемое как сценическое действие, — когда мы ощущаем, что вот только что ничего не было, но что-то стало происходить; что-то началось; как-то меняется и развивается; вот словно достигло высшей точки напряжения, а затем разрядилось, закончилось и вроде как и ушло... но в наших умах, сердцах и душах осталось ощущение, что с нами тоже что-то произошло, и осталось в нас, и вот так сразу никуда не денется.

Чем будет это “послевкусие” — ощущением воспарения души и очищения от скверны суеты, или ироническим переживанием, и драматическим, трагическим... Неважно!.. Это будет то, чего добивались как итога создатели действия.

Но это есть всегда. И все эти свойства присутствуют как неизбежные, неисключаемые в любом невербальном, в любом “постдраматическом” действии. Чисто сценическом или интерактивном. Как бы ни отрицали это, клянясь новизной и супер-сверхангардными и сверхактуальными открытиями, апологеты и теоре-

тики постдраматического театра.

Можно добавить вот еще что. Почему-то сюжеты (фабулы, “истории”) почти любого невербального действия выглядят гораздо более наивными, несколько даже инфантильно-фантазийными, несколько чересчур приземленными или чересчур идеалистичными, словом, более плоскими и однозначными... ладно, прямо в лоб и скажем! — более примитивными, чем действия, построенные на словесной, вербальной основе и включающие слово в действие как важнейшую знаковую и смысловую часть этого действия.

Слово действительно. И слово есть действие. Оно — событие. Оно изначально драматично, конфликтно и оно тоже есть перипетия. Как и пауза в действии.

Об этом благополучно забывают (или принципиально не хотят знать и учитывать) творцы постдраматической идеологии.

Перечитал вышеизложенное и увидел: ломлюсь в открытые ворота! Все это общеизвестные вещи. И в социальном плане, и в общетворческом. И в чисто театральном. Почему же о них нужно напоминать?! Потому что шумиха вокруг постдраматического театра несет признаки профанации и дилетантизма? Или это только в наших палестинах?

Между прочим, можно еще напомнить: достижения этого направления за рубежом, на которые ссылаются у нас, деятели постдраматического театра, именами которых у нас клянутся — настоящие мастера, и они создают действительно мастерские, впечатляющие работы.

Но в них видны как раз великолепное знание и понимание природы театра. Причем его древнейших основ, от мистерий идущих — в том числе восточных мистерий и практик. А хайтекские новации информационной городской цивилизации — умело вплетенные реалии, а порой и просто внешний изощренный антураж. И кстати, в этих работах — лучших и наиболее мастеровитых — чувствуется хорошее знание сути “уличного действия”, отличное владение его технологиями. Эта линия театрального искусства, в отличие от нас, “за бугром” никогда не прерывалась, но развивалась и органично вписывалась в реалии новой жизни и органично вписывала в себя эти реалии.

Впрочем, и это тоже банальные, общеизвестные вещи.

Но возникает такое ощущение, что постдраматический театр нам навязывают как примитивную, удобопоедаемую и легко усваиваемую кормежку для незрелых умов и недоумелых рук.

Наверняка все эти рассуждения многим покажутся грубыми, приземленными и упрощенными. Возможно. Но это сделано намеренно и раскаиваться здесь не в чем.

История. Библиография

Галина Коваленко Обоснованность и опровергаемость

Драматургия и проза Грэма Грина

Мощная фигура британского писателя Грэма Грина (1904–1991) сегодня отодвинулась в тень, хотя о его забвении не может быть и речи. Так некогда пребывали в тени Марсель Пруст, Джеймс Джойс, Франц Кафка и ряд других значительных для человечества художников.

У Грина была мировая слава — вопреки тому, что его именовали католическим писателем, сужая диапазон его творчества и обедняя философию его произведений.

После публикации романа “Сила и слава” (1940) английские, а вслед за ними и советские критики, обыгрывая его фамилию, употребляли как литературоведческий термин нелепое слово “гринландия” (greeneland), понятие, которое писатель не принимал. В интервью 1966 года (и последующих) Грин его прокомментировал: “Мир, который я, по словам некоторых, создаю, эту “гринландию” — ее не существует! Я не имею дела с фантазией и ображениями. Для меня важны только факты”¹.

Факты же были таковы. После окончания в 1925 году Оксфордского университета, выпустив в этом же году единственный стихотворный сборник “Апрельский гомон” и проработав несколько лет в газете “Таймс”, он уехал в Африку, где работал в PID (Political Intelligence Department), политической разведке Британии. В 1944 году оставил службу, много путешествовал, в частности побывал в Мексике, ставшей местом действия романа “Сила и слава”. География его романов широка, но их объединяют постоянные темы. Как бы ни был захватывающим сюжет этих романов, главной темой оставались вера и безверие (faith and unfaith). Он принял католичество в двадцать два года отнюдь не по убеждению: его невеста была католичкой. И все же, казалось бы, по случаю принятое католичество стало одной из важных философских тем его романов с постоянным конфликтом добра и зла, “спасения” и “проклятия”. Всякий раз эти вечные категории оказываются в непреодолимом противостоянии: познание препятствует вере.

Как справиться с этой дилеммой Грина сегодня, в эпоху постмодернизма, выдвигающей иные проблемы? И стоит ли в наше кризисное время углубляться в эти материи? Современная философия продолжает разрабатывать эти проблемы, важные

для человечества, для его будущего.

Философ, математик, психолог Владимир Александрович Лефевр, ученик и последователь философа Карла Поппера, введшего в науку категории обоснованности и опровергаемости, в свои 80 лет профессор-исследователь Университета Калифорнии, пишет: “Положение человека, пытающегося честно познать мир и самого себя, глубоко трагично. Его сознание с неизбежностью оказывается расколотым. Одна его часть подчинена чистой логике мысли и тому, что он наблюдает, вторая основана на вере. Ключевыми категориями первой, рациональной, половины его сознания являются *обоснованность* и *опровергаемость*. Наши теоретические построения должны логически вытекать из сделанных предположений, причем так, чтобы реальность имела возможность отклонить их. Только после того как логически обоснованная конструкция успешно прошла экзамен, мы можем сказать, что нами нечто познано <...> Мы верили, что мы особо сотворены, но реальность отобрала у нас эту привилегию — мы звено в биологической эволюции. Последнее, что у нас осталось, — наша совесть, наша способность отличать добро от зла”².

Совесть заставляла Грина пребывать в вечном споре с самим собой. Он находился в постоянном состоянии “бегства” от самого себя, о чем сам писал в автобиографической книге “Пути бегства” (1980). Еще в детстве его посетила мысль о самоубийстве. В своей автобиографии (“Такая вот жизнь”, 1971) он заметил: “Даже ребенок доходит в определенный момент жизни до психологического предела”, считая, что самоубийство — “последний акт бунта”³. Именно в таком качестве предстают самоубийства, нередко происходящие в его романах и пьесах.

Пьесы Грина тематически связаны с его ро-

¹ Levin D. Friendship, Sex... and a Sense of Doom. Dominant Forces in His Life. Sunday Times, 1966, January 10.

² Лефевр В.А. Познание и вера // Вопросы философии. 2016, № 9. С. 95, 97.

³ Greene G. A Sort of Life. London, 1971. P. 83.

манами. Его дебют как драматурга¹ состоялся в 1953 году, когда ему было уже пятьдесят лет и он был в зените славы. Первая пьеса “The Living Room” была поставлена в “Wyndham’s Theatre” Питером Гленвиллом с двадцатитрехлетней Дороти Тьютин в главной роли. Спектакль вызвал горячие споры. Используя в романах изощренную повествовательную технику со сменой ритмов и почти кинематографическим монтажом, Грин избрал традиционную драматическую форму, отчего его первый опус причислили к “хорошо сделанным пьесам”. Два продолжительных акта происходят в гостиной. Грин обыгрывает английское словосочетание *living room*, которое традиционно переводится на русский язык как “гостиная”. Суть названия раскрывается в русском переводе пьесы — “Комната для живых”². В старинном огромном доме, расположенном в центре Лондона, в Холанд Парк, обитает семейство Браунов — две старые девы и их брат-священник, после автокатастрофы давно уже не исполняющий своих обязанностей. Они правверные католики преклонного возраста. Некогда это было многочисленное семейство. Обитатели дома, из страха смерти, не желая осознать ее факт, закрыли комнаты, где умерли их близкие. В эту затхлую атмосферу попадает их племянница, осиротевшая юная Роз Пембертон, приносящая сюда на краткий миг ощущение жизни. Встречают ее сурово, напомнив, что мать девушки была единственной из клана Браунов, вышедшей замуж не за католика. Это звучит серьезным упреком и бросает тень на Роз: ведь католики всегда держатся кланом, как говорит ее тетушка Элен.

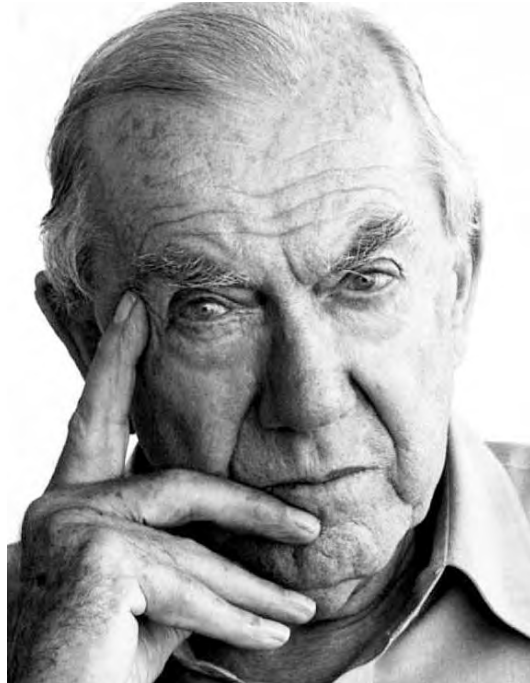
В день смерти матери Роз осознала, что любит своего опекуна Майкла Денниса, ученика и друга ее покойного отца, и отдалась ему в день похорон. Грин создает ситуацию, особенно острую для англичан, в начале 50-х еще не освободившихся от викторианских пут. Сорокапятилетний Деннис хочет начать новую жизнь, связав свою судьбу с Роз, но он женат на женщине, чья психика была подо-

рвана после потери их ребенка.

Правверная католическая родня Роз восстанет и всеми способами — от нравочений до мелкого шпионства — ведет войну против нее и Денниса. Роз в борьбе за свое счастье не сдает позиций. В ответ на колебания Денниса она называет себя Руфью, вспоминая слова библейской героини: “Народ твой будет моим народом, и твой Бог моим Богом”. Руфь обращается к свекрови, Роз — к возлюбленному, и обрывает цитату, заканчивающуюся словами: “Смерть одна разлучит меня с тобой” (Руфь, I, 16...18).

Эта пьеса представляет собой классическую дискуссию, характерную для новой драмы, начиная с Ибсена. Дискуссия построена на вековой обоснованности католического вероучения и его опровергаемости ситуацией, открывающей непримиримые противоречия между церковными догмами и совестью. Незыблемость религиозных принципов снимает всякую ответственность с тех, кто ими манипулирует. Священник, сочувствующий Роз, считает ее оступившейся, пытается ей доказать не безнравственность ее поступка с точки зрения морали, но его греховность, нарушение воли Божией. Роз страстно парирует: “Не говори мне о Боге и святых. Не верю я в вашего Бога, отнявшего у тебя ноги и забравшего у меня Майкла. Не верю я в вашу церковь и Божью Мать! Не верю, не верю!”³

Священник ссылается на авторитет Юнга и Адлера, последний его довод — Фрейд: девочки влюбляются в немолодых мужчин, которые замещают им отца. Знакомый с трудами выдающихся ученых, он с вызовом заявляет, что не читал “Потерянного рая” Мильтона, но сам опровергает это, говоря, что для ада велик лишь Сатана. В душе священника идет борьба между его верой и жизнью. Психологически это оправдано — он не отправляет служб, не исповедует, оторван от жизни. К месту будет упомянуть язвительное остроумное замечание Эрика Бентли в его рецензии на американский спектакль: “Он [священник] способен отправлять церковные



¹ О драматургии Грина см. также: Ряполова В. Роман с театром. “Современная драматургия”, № 2, 2005 г. Там же опубликована пьеса “Ваятель” в переводе В. Хитрово-Шмырова.

² “Комната для живых”. Пер. З. Базилевской и Я. Березницкого. М., 1957.

³ Цитаты из пьесы даются по интернет-изданию: <http://archive.org/stream/livingroomaplay005920mbp>

службы не более чем дядюшка Гамлета Клавдий»¹.

Он главный оппонент и одновременно защитник Роз перед душевно сухими, неумными тетками, окружившими ее запретами, которые приводят к тому, что чистой девушке приходится использовать дом свиданий, чтобы повидать возлюбленного. Деннис — психолог, читает лекции в университете. Он берет на себя ответственность за судьбу юной девушки, но в определенный момент отступает. Его вина несомненна. Роз, отвергающая Бога, в последние мгновения жизни по-детски обращается к «Боженьке», молится, чтобы «не было уроков». Какой подтекст вложен в эти бесхитростные слова? Под нудными уроками она понимает свою жизнь, в которой от нее отступились возлюбленный, добрый священник и сам Бог.

Спектакль вызвал полемику. Наиболее интересной и точной была рецензия начинавшего тогда критика Кеннета Тайнена, которому еще только предстояло стать идеологом «сердитых молодых людей» и соратником Лоуренса Оливье при создании Национального театра. Тайнен суров: «Уже в самом названии пьесы видна любовь Грина к парадоксам <...> Действие неуклонно ведет к самоубийству героини, которое происходит по тщательно разработанному плану, но тема греха и спасения приводит нас в никуда: героиня ведет себя в кризисной ситуации как брошенная любовница в викторианской мелодраме. Завязав современный узел из догм католической церкви, Грин разрубает его старомодным театральным топором. Я глубоко обманут. Дороти Тьютин проявила истинное мастерство, сверкая подобно бриллианту, поражая обнаженностью чувств и глубокой печалью». Неожиданный финал рецензии парадоксален и точен: «“The Living Room” — лучшая пьеса драматургов этого поколения»². Тайнен проявил свойственную ему независимость суждения. А мнение большинства выразил приходской священник из Кента, куда театр призвал спектакль, назвав его «омерзительной грязью»³.

Не приняла спектакль, поставленный английским режиссером Хью Хантом на Бродвее в 1954 году в театре Генри Миллера, и американская публика. Он прошел лишь двадцать два раза. Критик Эрик Бентли написал разгромную рецензию, подсластив пилюлю лестью, в которой Грин не нуждался. Рецензия под заглавием «Настоящий писатель» (A Real Writer) интересна тем, что в ней ощущается различие европейского и американского менталитета. Упомянув, что спектакль имел успех в Лондоне и Париже, критик воспринимает пьесу как «стандартный

вариант истории в духе пьесы Теренса Рэттигана “Глубокое синее море», представляющей, по его мнению, “избитый вздор”. Дальше он именует творение Грина “макабрической мелодрамой”, делая, однако, реверансы перед ее автором, называя его истинным писателем, привнесшим в драму “мораль, а не только психологические проблемы; суть этой пьесы не невроз, но аморализм”. Он отмечает высокую художественность письма Грина, смелую постановку религиозных проблем, играющих существенную роль в жизни, готовность говорить о сексуальной страсти. Но Бентли не верит в самоубийство героини, он противопоставляет Грину Франсуа Мориака, посягнувшего в пьесе “Асмодей” на католическую церковь. Несмотря на то что она, поставленная в 1938 году “Комеди Франсез”, успеха не имела, Бентли считает, что Мориаку удался “великий драматический архетип — конфликт чувственной страсти и религии”. Критик обвиняет Грина в том, что идейные споры ведут не персонажи, но автор. Вина падает и на режиссера Хью Ханта, “разрушившего глубину пьесы”, заставившего актеров “кричать, рыдать, сжимать кулаки, скрежетать зубами”, сведя пьесу к вопросу «“Боже, что мне делать?”», когда этот вопрос задавать уже поздно». Он отмечает искренность Барбары Бел Геддес в роли Роз, но пишет, что “актрисе не хватает духовности и религиозности, она далека от католической культуры, главной субстанции творчества»⁴. Этого не хватило всем исполнителям. Бентли ставит вопрос: “Где находится эта *living, no, dying room*?”⁵ Безусловно, не в Америке, хотя немало скелетов в шкафу есть и в этой стране.

Оценка Бентли пьесы вытекает из американского прагматизма, на котором воспитываются граждане Соединенных Штатов; во всяком случае, интеллектуальная элита, к которой принадлежит критик, хотя идею пьесы он выразил точнее всех, кто писал о пьесе, подчеркнув главное — аморализм правоверных католиков, подтолкнувших девушку к самоубийству. Его суждения о пьесе более глубоки, чем оценки известного современного исследователя и критика Майкла Биллингтона. В фундаментальном труде “Состояние нации. Британский театр с 1945 года»⁶, вышедшем в XXI веке, в главе, посвященной театру первой половины XX века, он представляет драматургию Грина только “The Living Room”. Снисходительно отметив, что в пьесе много хорошего, он справедливо указывает, что пьеса Грина “более открыта для религиозных де-

¹ Bentley E. A Real Writer. // What is Theatre? Boston, 1956. P.26

² <http://theguardian.com/stage/2003nov/12/theatre.grahamgreene>

³ Там же.

⁴ Bentley E. A Real Writer. P. 26—28.

⁵ Там же. Каламбур: “Комната не для живых, но для мертвых”.

⁶ Billington M. State of the Nation. British Theatre Since, 1945.

батов, чем наша драматургия с ее повседневностью”¹. “Глубокое синее море” (1952) Рэттигана он ставит выше. Бентли назвал ее “избитым вздором”. Это слишком суровая оценка этой действительно “хорошо сделанной пьесы”, репертуарной по сей день в отличие от пьесы Грина, появившейся годом позже. Биллингтон находит, что обе пьесы написаны “банальным языком мелодрамы”², и ставит жирную точку: “Грин использует лом там, где Рэттиган использует скальпель”³. Все обстоит ровным счетом наоборот. Слезливая салонная комедия Рэттигана рассказывает о страдающей героине, ушедшей от идеального мужа к молодому любовнику, который оставляет ее. Это приводит ее к решению покончить счеты с жизнью, но вовремя явившийся муж спасает ее. Какой уж тут скальпель! Рэттиган владеет диалогом, в котором присутствует подтекст. Язык Грина яркий, индивидуализированный, что отмечает и Кеннет Тайнен: “Реплики у мистера Грина обычно отличаются волнующей, как бы самопроизвольной искренностью”⁴. Это в полной мере проявляется в “The Living Room”. Страстностью проникнута речь юной Роз, думающего священника Брауна — интеллигентностью. Язык Денниса — отрывистое *staccato*, выдающее его нервозность, вызванную двусмысленностью положения. Обе тетки Браун, цитируя Писание, вносят в пьесу свои краски. Отличительная черта письма Грина в романах и публицистике — ритм, особенно важный в этой полемической пьесе. Грин ставит героиню в пограничную ситуацию, требующую сделать выбор. Она одинокая экзистенциальная личность, подобная персонажам Сартра. Свобода ее выбора, который оказывается выше католических догм, придает пьесе современное звучание.

Однако со времени первых постановок театры к ней не обращались — видимо, опасаясь реакции религиозных кругов. А между тем многочисленные сообщения нынешних СМИ об участившихся самоубийствах молодых людей, зачастую подростков, заставляют задуматься о тех, кто, оказавшись в пограничной ситуации, делают свой единственный трагический выбор. Психологическая драма Грина, написанная более полувека назад, — сильный художественный материал для исследования этого страшного явления.

Через четыре года Грин снова обращается к драматургии. Это пьеса “Садовый сарай” (The Potting Shed, 1957), которую журнал представляет в этом номере.

В ней писатель вновь обратился к традиционной форме. Между тем Англия переживала тогда театральный бум. В 1956 году Джон Осборн “швырнул как гранату в пороховой погреб пьесу

“Оглянись во гневе”, которая, как в фокусе, собрала все, что чувствовали молодые по отношению к своему правительству и наставникам”⁵. Вслед за Осборном пришли Арнольд Уэскер, Шейла Дилени, Джек Арден и другие, чьи пьесы, отмеченные вниманием к социальным вопросам, жизни рядовых людей получили название “драматургия кухонной раковины”. Но Грин остался верным себе, своему интересу к проблемам бытия, присутствию в нем Бога и его роли в судьбе человека.

Многое в пьесе связано с романом “Конец любовной связи” (The End of Affair)⁶, книгой в многом автобиографической. Ее герой писатель Бендрикс в немалой степени *alter ego* Грина, а сюжет основан на истории его взаимоотношений с Кэтрин Уолстон, которой посвящен этот роман (как, кстати, и “The Living Room”).

Его первый вариант был написан в 1951 году, затем писатель вернулся к нему в 1974-м. Главная тема — трагические борения героини и героя с Богом. Героиня отрекается от возлюбленного во имя Бога, в которого не верит, но жаждет поверить после свершившегося чуда. Действие происходит во время Второй мировой войны. При бомбежке Лондона убит возлюбленный героини. Она отчаянно просит Бога вернуть его, он возвращается к жизни, но она дает обет никогда больше не встретиться с ним. Охваченная стремлением поверить в Бога, героиня хранит формальную верность своему решению, но все же не обретает истинной веры, под влиянием “туманностей” (vapours) католической церкви впадает в депрессию и в конце концов умирает.

Религиозно-философские аспекты пьесы “Садовый сарай” напрямую связаны с романом. Нигде, кроме этих двух произведений, Грин так глубоко не задействовал мотивы подсознания, которому придавал большое значение в творчестве. Вот, например, какое признание он сделал в беседе с исследовательницей английской литературы Валентиной Ивашевой: «Подсознание очень часто определяет гораздо больше того в нашем творчестве, в чем мы готовы себе признаться. Представьте себе, я часто писал и пишу почти бессознательно! <...> Объяснить, что и как, не берусь — не понимаю сам. К тому же сцены, диалоги, страницы, внезапно всплывающие из подсознания и в нем отстоявшиеся, никогда не оказываются у меня случайными и ненужными. Они никогда — или, скажем, почти никогда — не бывали написанными зря. Иногда значение написанного мной, таким образом выходит далеко за

¹ Ibidem. P. 65.

² Ibidem. P. 66.

³ Ibidem. P. 67.

⁴ Тайнен К. Итоги 1959 года // На сцене и в кино. Пер. И. Берштейн. М., 1969. С. 87.

⁵ Тайнен К. Сердитые молодые люди // На сцене и в кино. Пер. М. Зинде. С. 42.

⁶ В переводе Н. Трауберг (1992) “Конец одного романа”.

пределы того, что непосредственно сказано. И все это подготовлено и выношено где-то в глубине моего «я»¹ (Курсив мой. — Г. К.) Доказательство тому — роман и пьеса, внутренне связанные между собой. Формально пьесу можно отнести к жанру семейно-психологической драмы. Но в ней бездна отнюдь не теологических проблем, как в “The Living Room”, но того, что творится в подсознании героев пьесы Уильяма и Джеймса Каллиферов, дяди и племянника. Между романом и пьесой есть почти прямые текстовые совпадения. Например, героиня романа заходит в католическую церковь. Ее не охватывает благоговение, в глаза бросается икона, на которой “алой краской намалевана была кровь, сбегавшая из глаз и по рукам Христа”². Ремарка пьесы, описывающая икону в комнате священника, совпадает по смыслу с этим описанием: «безобразное “Пресвятое сердце”»³, унылый эстамп «“Мадонны с Младенцем” из самого слащавого периода Рафаэля». Роман и пьесу объединяет евангельская притча о воскрешении Лазаря: “Чего ты попросишь у Бога, даст тебе” (Иоанн, I, 22).

У Грина за воскрешение племянника священник платит непомерную цену. Он отторгнут семьей, исповедующей атеизм, что подчеркнута тонкими штрихами. Ближайший друг главы семейства, автора научных атеистических трактатов, — Бертран Рассел, выдающийся философ и математик. Известно его изречение в духе Оскара Уайльда: религия основана на страхе. Но развитие сюжета опровергает эту мысль.

Через много лет спасенный племянник, посетивший священника, глубоко потрясен этой встречей: “Мне не нужно другого доказательства Бога, чем его отсутствие там (в комнате священника. — Г. К.). Я видел следы Его, уходящего прочь”.

Очевидна связь пьесы и с более ранним романом Грина “Брайтонский леденец” (1938), в котором священник, постоянный персонаж едва ли не всех произведений писателя, на последней странице романа говорит: “Католики скорее способны на зло, чем кто-либо. Наверное потому, что мы верим в Него, мы более других соприкасаемся с дьяволом”⁴.

Знаковые персонажи Грина постоянно находятся в пограничной ситуации между спасением и проклятием, к которому они оказываются всегда ближе. Их экзистенциальный выбор в отличие от героев Сартра продиктован несвободой, но несвобода продиктована совестью, опровергающей логику. В “Брайтонском леденце” мучается и затем погибает юный Пинки, загнанный в

преступный мир; в романе “Суть дела” страдает немолодой полицейский Скоби, расплачиваясь своей жизнью. На весы ставится “вечное блаженство”, которое всегда приносится в жертву: перевешивает совесть.

В автобиографической книге “Пути бегства” (1980) Грин говорит, что мог бы избрать эпиграфом к ней строки Роберта Брауна⁵:

“Нас влечет опасное смещение вещей —
Честный вор, нежный убийца,

Суеверный атеист, женщина сомнительного поведения,

Ищущая спасение души в новых французских романах.

Мы наблюдаем, как все это удерживается в равновесии;

Безумный путь посередине: один шаг в сторону,

И все придет в норму”.

(Подстрочный перевод.)

“Безумный путь посередине” — то, что выбирают персонажи Грина.

Какие бы выводы после прочтения этой сложной философской пьесы ни сделает читатель, ее глубина, поэтичность и искренность на грани исповеди, прекрасно переданные во вдохновенном переводе Виктора Голышева, не могут не захватить.

Как и предыдущая пьеса, “Садовый сарай” почти не ставится даже на родине автора. Ее премьера состоялась в 1957 году на нью-йоркском Бродвее. Через год она была сыграна в лондонском театре “The Globe”⁶ с участием Джона Гилгуда. Кеннет Тайнен сравнил пьесу “с выстрелом в ночи из Средневековья”, обыграв выражение “whodunit” (“кто это сделал”), означающее в разговорной речи детективный фильм или роман и заменив его на “God-dunit”⁷.

В 2011 году “Садовый сарай” был вновь поставлен в Лондоне в “Finborough Theatre” Светланой Димкович. В рецензиях писали только о пьесе, весьма пренебрежительно отзываясь о режиссуре и актерах. На этот раз она произвела большое впечатление. Критик газеты “Independent” Пол Тейлор начинает рецензию со слов коллеги из “Daily Telegraph”: “Грин стремился показать, что атеистический фанатизм столь же ужасен, ограничен и жесток, как религиозный фанатизм”, развивая эту мысль далее: “Мать разрушает жизнь сына во имя сокрытия божественного опровержения атеизма. Глубокая проблема, хотя и оставшаяся в

¹ *Ивашева В.* Английские диалоги. М., 1971. С.338—339

² *Грин Г.* Конец одного романа. Иностранная литература, 1992, №№ 5—6. С. 258.

³ Полное название иконы “Пресвятое сердце Христа”.

⁴ *Greene G.* Brighton Rock. N.Y., 1980. P. 246.

⁵ *Browning R.* Bishop Blaugram’s Apology.

⁶ Это не шекспировский “Глобус”. С 1994 года он называется “Gielgud Theatre” (Театр Гилгуда) в честь великого артиста.

⁷ <https://theguardian.com/stage/2003nov/12/theatre.grahamgreene>

пьесе не до конца исследованной... Страшный, но захватывающий опыт”¹.

Доминик Кавендиш в “Daily Telegraph” раскритиковал отсутствие ансамбля в спектакле: “Актеры произносили текст так, как будто речь шла о погоде в какой-то далекой стране”².

Майкл Биллингтон не преминул упомянуть, что “Садовый сарай” не более чем “хорошо сделанная пьеса” в отличие от “Конца любовной связи”, являвшего собой смелый эксперимент. В пьесе он увидел “искусственный саспенс, условные проблемы”. Назвав Грина “знатоком в области вероотступничества, религиозного и политического”, он заканчивает рецензию тем, что “исследуя старый как мир конфликт между верой и разумом, Грин должен был более полагаться на диалектический спор, чем на откровение”³. Рационалист Биллингтон не может принять такую категорию, как откровение. Грин думает иначе. Отдавая себе отчет в неразрешимости противоречий между католическими догмами и совестью, он считает, что Бог не вмешивается в людские дела, но избранных, таких, как священник Уильям Каллифер, посещает откровение.

Его пьесы, написанные в период 1959—1981 годов, — блестящие комедии в лучших традициях английской классической школы. Но в “Покладистом любовнике” (1959) слышны грустные ноты. Его сюжет — любовный треугольник, возникающий в добропорядочной буржуазной семье. Глава семьи — дантист, ограниченный среднестатистический тип, записной остряк, любитель и неизменный участник корпоративных обедов. Жена — домашняя хозяйка, на попечении которой дом и сын-первоклассник. В эту ничем не примечательную особу страстно влюбляется владелец букинистического магазина. Между ними возникают отношения: влюбленный букинист мечтает о браке, но его возлюбленная не желает расставаться с мужем: ее все устраивает, для счастья ей нужны и муж, и любовник. Тот решается разорвать гордиев узел и отправляет мужу признание, надеясь, что он согласится на развод. Однако смешной, нелепый муж, от привыкших анекдотов которого все давно устали, оказывается на грани самоубийства. Тенью возникает тема “Вечного мужа” Достоевского. Но Грин пишет комедию. Жена отговаривает мужа от рокового шага. Мужчины смиряются с ситуацией *ménage à trois* и договариваются о совместном чаепитии, хотя у любовника на душе все равно скребут кошки. Если воспользоваться образом Олдоса Хаксли, возникает “шутовской хоровод”.

В 1959 году Джон Гилгуд поставил “Покладистого любовника” в “The Globe”. Язвительный Тайнен, в этот период страстно ратовавший за

социальную драму, в статье “Итоги 1959 года” констатирует, что среди двадцати одной премьеры сезона — шестнадцать фарсов, комедий и детективов. Комедию Грина он относит к оставшимся пяти, считая, что она занимает “промежуточное положение”. Его не устроила режиссура Гилгуда, которую он назвал “анти-септической”. Роли в спектакле исполняли ни больше ни меньше как Пол Скофилд (любовник) и Ралф Ричардсон (муж). Поскольку последний в представлении критика “не вяжется с ролью зубоврачевателя”, то, несмотря на “великолепные диалоги Грина”, Тайнен не смог “поверить в людей, которые их произносили”⁴.

Другое впечатление спектакль произвел на нашего театроведа Анну Георгиевну Образцову, которой довелось его увидеть в Лондоне. На первый взгляд пьеса показалась ей салонной комедией. Большое впечатление произвел Скофилд: «Роль снисходительного любовника из стандартного любовного треугольника Пол Скофилд попытался вывести на простор современной трагедии. Этот опыт не мог полностью удался. Но комнатный мирок пьесы актер все же несколько расширил. В эмоциональной настроенности образа прозвучали ноты внутренней смятенности, тоски, бессилия, свойственные современникам актера. Он предупреждал возлюбленную, что когда-нибудь он устанет ждать ее на другой стороне улицы, пока она делает покупки. “И тогда вы меня оставите?” — “Нет, когда вы увидите, как я устал, вы оставите меня”»⁵.

Американский критик Харолд Табмен в рецензии на бродвейский спектакль театра “Этель Барримор” с Майклом Редгрейвом в роли мужа подчеркнул традиции английской комедии в пьесе Грина, когда “шок возникает без повышенных тонов в голосе и вопросы секса решаются без чрезмерного морализирования под звяканье чашек с остывшим чаем”⁶.

Через пять лет Грин возвращается к драматургии. Содержание его новой пьесы “Ваятель” (*Carving of Statue*, 1964) — комментарий к судьбе английского художника Бенджамин Хейдона (1786 — 1846), мастера исторических полотен. Он мечтал писать библейских персонажей, но у него не хватило таланта на создание великого полотна. Художник покончил жизнь самоубийством из-за огромных долгов. Герой Грина, пятнадцать лет работающий над статуей Бога-отца, не может ее закончить. Он всецело захвачен ею, не отпуская ни на шаг от себя сына, выполняющего роль подмастерья. Фактически сын — пленник отца, принесен-

¹ www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/the-potting-shed-finborough

² www.telegraph.co.uk/culture/theatre-reviews/8252594/The-Potting-Shed-Finborough

³ <https://www.theguardian.com/stage/2011/jan/07/the-potting-shed-theatre-review>

⁴ Тайнен К. Итоги 1959 года // На сцене и в кино. С. 90—91.

⁵ Образцова А. Г. Пьесы и спектакли // Современная зарубежная драма. М., 1962. С. 338.

⁶ www.nytimes.com/books/00/02/20special/greene-lover.html

ный в жертву его идее, воплотить которую ему не под силу. Во имя своей идеи он разрушает жизнь сына. Пьесу поставил Питер Вуд в “Naumarket Theatre” с Ралфом Ричардсоном в центральной роли. Критика сравнивала образ, созданный Ричардсоном, с Микеланджело. Это противоречило замыслу Грина, который видел своего героя фигурой фарсовой. Лишь к финалу, по мысли Грина, осознав свою неталантливость, он обретал черты трагической личности. Драматург отправил Ричардсону оскорбительное письмо, обвинив критика “в шеславии стареющей звезды, неспособной понять роль”¹. В предисловии к пьесе Грин писал, что в ней нет ни теологии, ни символов, которые обнаружат критики; он хотел бы, чтобы в пьесе видели только, что в ней есть². Однако нельзя не согласиться с Майклом Биллингтоном, обратившим внимание на то, что Грин обозначил своих главных персонажей как Отец и Сын, напоминая о библейских Боге-отце и Боге-сыне³. Действительно, в пьесе немало отсылок к Библии. Отец говорит сыну: “Но как передать в камне двойственность Его природы? С одной стороны — Он очень суровый отец, с другой — любящий. Ему неведомы душевные страдания, иначе он не послал бы своего сына на смерть. <...> Мне его позиция более чем понятна. Я бы разнес эту каменную глыбу и глазом не моргнул. Отделался бы от него, как Он от своего Сына. Я ведь я отдал ему пятнадцать лет своей жизни. Может и Он ту же пустоту ощутил: прошли столетия — и что же? Волны чумы, землетрясения, атомные бомбардировки. <...> Нет, душевные мучения ему неведомы. И вообще страдания”⁴. Герой пьесы поступает с сыном как Бог-отец. Вот еще одна библейская параллель. Судьба сына скульптора вызывает в памяти известные слова: “Да минует меня чаша сия: впрочем, не как Я хочу, но как Ты” (Мф, 26; 39). В отличие от своего прототипа Хейдона скульптор продолжает работу, а сын, потеряв по вине отца возлюбленную, остается с ним.

В 2011 году на Бродвее эта пьеса была поставлена вновь. Критик “New York Times” не оставил камня на камне от постановки Маргарет Уэбстер, в частности за трактовку главного героя: “Скульптор не безумный титан, но смешной эксцентричный молодой человек. Надо ставить то, что написано”⁵. Эта оценка совпадает с концепцией Грина, с которой, видимо, критик был незнаком. Ралф Ричардсон, первый исполнитель роли, ему бы понравился.

Грин впоследствии написал еще три пьесы,

это были комедии.

Драмы, о которых говорилось выше, неразрывно связаны с его романами. Проблемы веры, познания, сознательного отступничества, или опровергаемости (если обратиться к философскому термину), ставились и разрешались Грином-художником с личной позиции, что придает его творчеству не только своеобразие, но и особую остроту.

В комедиях же Грин выглядит совсем иначе. Он виртуозен, работая в классических традициях и в жанре “черной комедии”, и в пародийных скетчах. Писатель делил свои романы на серьезные (serious) и развлекательные (entertainment). Такая классификация подойдет и к его пьесам.

В 1975 году в Королевском Шекспировском театре (RSC) состоялась премьера новой комедии Грина “Возвращение А. Дж. Райффлза”, получившей далеко не единодушные отзывы критики. Мартин Эсслин, как бы в самооправдание назвав себя злоязычным критиком, писал, что эта пьеса — “реконструкция отчасти антикварного героя”⁶. Полемицируя с ним, обозреватель журнала “Spectator” Кеннет Харрен назвал свою рецензию “Возвращение национального героя”. Дело в том, что Грин продолжил давнюю историю любителя-игрока в крикет и одновременно любителя-взломщика викторианской эпохи, олицетворение истинного джентльмена, популярного персонажа, впервые созданного Эрнестом Уильямом Хорнунгом (1866—1921). Родственник и друг Артура Конан Дойла, этот писатель создал в противовес Шерлоку Холмсу и доктору Ватсону пару обаятельных жуликов, Райффлза и Банни Мандерса, ставших не менее знаменитыми, чем сыщики Дойла, который, кстати, весьма благосклонно отнесся к сочинениям Хорнунга.

Много позже его мастерство оценил Джордж Оруэлл. В эссе 1944 года он отметил значение образа, созданного Хорнунгом: “Райффлз олицетворяет черту характера англичан — форма и стиль ценятся более чем успех. Снобизм компенсирует сомнительное социальное положение. Несмотря на буржуазное происхождение, он вращается в высшем обществе и держится как пэр или, по крайней мере, баронет”⁷.

Хорнунг, создав, по выражению Оруэлла, нонконформиста, сделал его одновременно патриотом Англии: Раффлз погибает на

¹ Billington M. The Plays of Graham Greene // *Dangerous Edges of Graham Greene: Journeys with Saints and Sinners*. Ed. D. Gilvary, D.J.H. Middleton

² *Contemporary British Dramatists*. London, 1994. P. 284.

³ Billington M. The Plays of Graham Greene // *Dangerous Edges of Graham Greene: Journeys with Saints and Sinners*.

⁴ Современная драматургия, № 2, 2005. С. 135.

⁵ www.nytimes.com.boors/00/20/specials/greene-carbing/html

⁶ <https://books.google.ru/books?isbn=1441164162>

⁷ Gaslight.mtroval.ab.cf/Orwell-C.htm

англо-бурской войне. В предисловии к своей пьесе (и в ней самой, хоть и за сценой) Грин воскрешает еще одну известную, на этот раз реальную личность. Он пишет, что “хроникер и близкий друг Райффлза Банни оставил трогательное свидетельство о смерти Райффлза, скрыв, что сам он в это время был далеко от места боев в Южной Африке, в Рэдингской тюрьме, где ему выпало счастье встретиться с Оскаром Уайльдом”¹.

Комедия Грина может соперничать с “безнравственными” комедиями Уильяма Конгрива, Джорджа Фаркера, Джона Ванбру, созданными в эпоху Реставрации. Назвав свою пьесу эдвардианской (по имени короля Эдуарда VII), Грин продолжил традиции высокой английской комедии.

Грин искусно создал сценическую кутерьму, в которой помимо Райффлза и Банни действуют возлюбленный Оскара Уайльда лорд Альфред Дуглас (Бози), его отец маркиз Куинсбери; законодатель мод и путешественник принц Уэльский (будущий король Эдуард VII), инспектор Скотланд-Ярда Макензи и три очаровательные дамы. Сюжет строится вокруг ограбления маркиза Куинсбери, осуществленного благодаря искусству Райффлза по просьбе лорда Дугласа. Лорд Дуглас собирается помочь заключенному в тюрьму Уайльду, где тот оказался по вине маркиза. Сын хочет отомстить отцу за позор Уайльда.

Немаловажное место занимает любовное приключение принца Уэльского, появившегося под чужим именем в поместье маркиза, куда в поисках Райффлза прибывает инспектор Макензи с любовными письмами принца, перехваченными у немецких шпионов. Честь наследника престола спасена, ограбление удалось, Райффлз оставляет Макензи в дураках. Нервы зрителям покачали тонкие намеки на нежные отношения Райффлза и Банни, хотя некоторые критики, особенно на гастролях в Америке, с возмущением писали о “гомосексуализме на сцене”. Во второй половине XX века Англия еще не освободилась от викторианского ханжества, Америка — от пуританской морали. В исследованиях о Хорнунге встречается мнение, что писатель, будучи другом Уайльда, намекает в истории Райффлза и его друга Банни на отношения Уайльда и Дугласа. Эта тема прелестно обыграна Грином, придавшим тем самым особую пряность сюжету. Английские и американские рецензенты писали только о пьесе и Поле Роджере в роли принца Уэльского как блестящем воплощении героя

высокой комедии.

Грин еще раз обратился к этому жанру в 1980 году. Две комедии “Да и нет” (Yes and No)² и “По ком звонит звонок”³ (For Whom the Bell Chimes) шли в один вечер в “Haymarket Studio Theatre in Leister” в постановке Робина Миджли. В первой пьесе измученный режиссер работает с молодым актером над современной пьесой, пытаясь мотивировать односложные реплики. Измученный актер односложно реагирует: “да” или “нет”. Биллингтон счел, что Грин наносит “сильный, хотя нежный удар по загадочной пьесе Пинтера, в которой играли Джон Гилгуд и Ралф Ричардсон”, ссылаясь на то, что в скетче упоминаются сэр Джон и сэр Ралф⁴. Скорее всего речь идет о пинтеровской пьесе “Ничейная земля”⁵ (No Man’s Land) в постановке Питера Холла в Национальном театре.

Три акта пьесы “По ком звонит звонок” начинаются с появления в квартире Икс череды персонажей. Среди них мошенник, собирающий деньги для общества больных полиомиелитом, полусумасшедший полковник, который находит спрятанный труп женщины. Являются сосед, сержант полиции, полицейский инспектор, оказавшийся трансвеститом. И наконец, член Королевского общества защиты животных, пришедший по заявлению о том, что в квартире находится мертвый пекинес. Но вместо собачьих останков там обнаруживается труп женщины. Эта черная комедия обладает подлинной драматической энергией. По мнению Биллингтона, она своего рода приношение Грина рано ушедшему из жизни Джо Орто-ну, автору блестящих черных комедий. Но в отличие от едких, порой мрачных пьес Ортона, пронизанных “юмором висельника”, в “По ком звонит звонок” царит мягкий юмор. Комедия Грина уморительно смешна, а запутанный сюжет заставляет внимательно следить за детективными перипетиями, созданными выдающимся мастером.

В драматургическое наследие писателя входит единственная радиопьеса “Великий Джауэт” (1939). Ее герой — преподаватель Оксфорда, выдающийся переводчик Платона.

Романы Грина затмили его пьесы, полузабытые в наши дни. Однако они и сейчас представляют большой интерес для читателя и способны украсить репертуар любого театра.

¹ *Greene G.* The Return of A. D. J. Raffles // The Collected Plays. Penguin, 1957, P. 264.

² Опубликована в 1983 г.

³ У англоязычного читателя (зрителя) название пьесы Грина не ассоциируется с названием романа Хемингуэя, содержащего строку из проповеди Джона Донна: “For Whom the Bell Tolls”.

⁴ *Billington M.* The Plays of Graham Greene // Dangerous Edges of Graham Greene: Journeys with Saints and Sinners.

⁵ В переводе В. Муравьева “На безлюдье”.

Наталья Королева

“Нежный мой, я очень скучаю о Тебе”

Выход книги “Письма. Н. Эрдман. А. Степанова” в 1995 году стал событием на годы для всех, кто эту книгу прочел, сенсацией для тех, кто думал, что знал Ангелину Иосифовну Степанову, и большой радостью для самой актрисы: “Когда окунулась в свою молодость, в свою любовь, то это все доставило мне большое, большое удовольствие, большую радость... на последние годы моей жизни. Поэтому эта книга и для меня очень дорога, потому что она дала мне какой-то... какой-то возврат... такой... в общем... в том и смысл жизни, который должен быть у каждого человека, потому что бессмысленно прожить жизнь не надо”, — говорила она на презентации книги в Доме актера¹.

Переписку Степановой с Эрдманом я перечитывала несколько раз, и каждый раз она производила сильное впечатление. Собирая материалы об Эрдмане и оказавшись с этой целью в РГАЛИ, не могла не посмотреть письма, хранившиеся там, — просто чтобы их увидеть. Писем Эрдмана Степановой там нет. Ее письма выдаются в виде микрофильма. Получив первый, посмотрев несколько, подумала: ну и что дальше? Пришла мысль: вдруг есть что-то неопубликованное? Стала сверять: какие есть в книге, каких нет. Новых не нашла, кроме нескольких телеграмм, но оказалось, что опубликованные отличаются от тех, что хранятся в архиве.

Письма заметно подредактированы: не просто приведена к современным нормам орфография и добавлены пропущенные знаки препинания, но почти во всех есть места, где изменен порядок слов, перекроены фразы, поменялись местами предложения, есть купюры — никак не отмеченные. А. Степанова в письмах писала местоимение “ты” с заглавной буквы. В изданной переписке у Эрдмана заглавная буква сохранена (можно с уверенностью сказать, что она там была, потому что заглавное “Ты” встречается в его письмах родителям и брату, сохранившимся в архиве²), у Степановой — заменена на строчную.

Возьмем наугад отрывок из письма от 11 ноября 1933 года. Речь идет о Борисе, брате Н. Эрдмана: “Он звонит мне каждый раз, когда от Тебя домой приходят телеграммы, открытки, трогает меня до слез, тем, что видимо понимает тяжесть моего состояния и положения, и³ держит меня в курсе всех

известий о Тебе.

Целую Тебя, **родной, чувствую, что моя нежность может быть в эти дни несостоятельной, но сила моего отношения к Тебе**, так явно вырвавшаяся сейчас, может быть, дойдет до Тебя, и Ты поймешь, что я отдаю Тебе все большое и единственное, **что есть у меня в жизни**⁴.

В опубликованном варианте: “Он звонит мне каждый раз, когда от тебя домой приходят телеграммы, открытки, трогает меня до слез тем, что, видимо, понимает тяжесть моего состояния и положения. **Он** держит меня в курсе всех известий о тебе, **родной. Чувствую, что сила моего чувства к тебе**, так явно вырвавшаяся сейчас, может быть, дойдет до тебя, и ты поймешь, что я отдаю тебе все большое и единственное, **что у меня есть в жизни**”⁵.

Или в письме от 5 января 1934 года: “Шестой день как от Тебя нет писем, **и сам** понимаешь, настроение у меня неважное. Дорогой мой, **как текут Твои дни?**”⁶

В опубликованном варианте: “Шестой день от тебя нет писем, **и ты** понимаешь, что настроение у меня неважное. Дорогой мой, **как тянутся твои дни?**”⁷

В 1993 году в передаче “Это было недавно, это было давно. Телевизионные мемуары” В. Вульф рассказал, что его пригласила в гости А. Степанова, которой “через несколько месяцев исполнится восемьдесят восемь лет”⁸ и с которой они “давно не виделись”: “Безупречно был, изысканно накрыт стол, в столовой, как всегда,

¹ Документальный фильм “Ангелина Степанова. Сегодня мой день”, 2005; съемка 1996 года.

² Например: “Мамочка, золотая, трудно Тебе, наверное. Целую, жду писем. Мамин-Сибиряк”. Цит. по: Письма Н.Р. Эрдмана. Публикация Л. Рудневой // Театр, 1990, № 3. С. 102.

³ Жирным шрифтом здесь и далее выделены места, которые различаются в архивном и изданном варианте.

⁴ РГАЛИ, фонд 2570, оп. 2, ед. хр. 28, л. 14.

⁵ Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 334.

⁶ РГАЛИ, фонд 2570, оп. 2, ед. хр. 29, л. 4.

⁷ Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 403.

⁸ Восемьдесят восемь лет Степановой исполнилось в ноябре 1993-го. Передача выложена в Интернете как созданная в 1998 году.

было много цветов, идеальная чистота. Она знает, что я непьющий человек, но тем не менее была бутылочка пуза-а-тенька какого-то графинчика девятнадцатого века коньячка, ма-а-хонькие рюмочки. “Выпьем за встречу”, — сказала она. Мы сели в столовой за ее большой стол, который был весь в письмах, и очень много листков, которые были напечатаны на машинке. Я спрашиваю: “Ангелина Иосифовна, а что это такое?” Она говорит: “Знаете, Виталичка, я решила сделать книгу. Своей переписки с Николаем Робертовичем Эрдманом”. Я говорю: “У вас много писем?” Она говорит: “Очень”. И стала читать мне письма”.

Существует и другой вариант того, как В. Вульф узнал об этих письмах, изложенный, в частности, в 2005 году в передаче “Мой серебряный шар”, посвященной А. Степановой: “Она бы никогда не опубликовала эту переписку, если бы не случай. А случай заключался в том, что один из наших известных критиков сделал книгу, посвященную Эрдману, книгу воспоминаний. И в одном из этих писем было написано, что “эта сумасшедшая женщина хочет приехать ко мне сюда в Енисейск, и я не знаю, как ее остановить. Она мне здесь совершенно не нужна”. И комментатор, не проверяя, не вдаваясь в точность исторических деталей, написал внизу, что речь идет о народной артистке Советского Союза Ангелине Иосифовне Степановой. Ну, я ей об этом не говорил, люди, которые бывали у нее в доме, старались ей не рассказывать об этом, а внук ее, ее любимый Саша, принес эту книжку. И она наткнулась на это. И позвонила мне по телефону. Голос был сдержанно-яростный. И я приехал к ней, она попросила меня взять лесенку, подняться на антресоли, достать ста-а-ренький-старенький чемоданчик, где в газетной бумаге лежали письма Эрдмана. Их было более семидесяти. И благодаря тому, что сохранились эти письма, удалось сделать эту книгу”.

Из предисловия к книге: “Очень мало, кто знал, что их переписка цела и невредима. Правда, некоторые отголоски тщательно хранимого прошлого вдруг попадали в круг общих разговоров. И как! В письме Н.Р. Эрдмана, написанном 14 декабря 1933 года В.Г. Шершеневичу, есть строки: “Я истратил все свое красноречие на письма и все свои деньги на телеграммы, и все-таки безумная женщина выехала сегодня в Енисейск и сделала из меня декабриста...” Комментатор А. Свободин, не затрудняя себя знанием деталей, утверждает: “Речь идет об актрисе МХАТ А.И. Степановой, приезжавшей в Енисейск к Эрдману”. Да, Ангелина Иосифовна

действительно приезжала в Енисейск, но в августе 1934 года. При всем своем желании поехать в Енисейск в декабре 1933 года актриса не могла: шли ежедневные репетиции спектакля “Егор Булычев и другие”, где она играла Шурку и премьеры которого состоялась 6 февраля 1934 года. В декабре 1933 года в Енисейск собиралась жена Эрдмана — о ней и говорится в письме В.Г. Шершеневичу, — но ее отговорили, и она не выехала¹. Если уж касаться таких тонких и деликатных моментов, то лучше это делать деликатно и уважительно к истине и людям. Тем более что произошедшее с Н.Р. Эрдманом самым драматичным образом сказалось на его человеческой и творческой судьбе. Николай Эрдман до ссылки и после возвращения — два разных человека².

Автор предисловия В. Вульф не упомянул, где было напечатано это письмо. А имел он в виду сборник “Николай Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников”, вышедший в 1990 году в издательстве “Искусство”. Автор злополучного комментария А. Гутерц, а не А. Свободин, в чем легко убедиться. Свободин — редактор сборника и автор вступительной статьи. Также непонятно, при чем здесь “тем более”.

А. Герасимов³, многолетний почитатель таланта Степановой, посвятивший ее памяти свою книгу “Знакомцы давние мои. Неслужебные записки врача”, в течение многих лет вел записи своих разговоров с актрисой. Вот его запись 1993 года: «5 августа говорил по телефону с Ангелиной Осиповной. <...> Спросила меня: располагаю ли временем, и когда я ответил, что, конечно, располагаю, она сказала: “Тогда я расскажу тебе, чем я занимаюсь сейчас. В молодости у меня была большая взаимная любовь. Драматург Николай Робертович Эрдман и я очень любили друг друга. Когда его арестовали, я обивала пороги всех инстанций, все время на Лубянку ходила (в молодости есть смелость, бесстрашие). А сколько я писем ему писала в ссылку — почти каждый день. И вот теперь мне вернули все мои письма, открытки 60-летней давности. А я хранила всю жизнь дошедшие до меня из ГУЛАГа его письма. Конечно, переписка наша — в очень ветхом состоянии. Я отдала сделать копии на ротапринте — пока они в работе, поэтому жду сейчас, чтобы подготовить их к печати. Во что это выльется, сказать пока трудно (просто публикация или книга будет). Но очень увлечена этой рабо-

¹ Рассказав буквально перед этим, что письма, написанные А. Степановой Эрдману до его ареста, после его высылки попали к его жене, В. Вульф не связывает два этих факта: что Дина Воронцова из-за этого или несмотря на это собралась ехать в Енисейск в декабре, когда добраться туда было очень трудно. Ей буквально как декабристке пришлось бы добираться, если не хуже.

² Письма. Николай Эрдман. Ангелина Степанова. М.: Иван-Пресс, 1995. С.6.

³ Герасимов А.Н., врач из Саратова. Занимался в театральном кружке “Молодая гвардия” саратовского Дворца пионеров и школьников, которым руководила Н.И. Сухостав, вместе с О. Табаковым. Общался с А.И. Степановой в течение сорока лет. В 1999 году в “Московском журнале”, № 11, опубликовал фрагменты воспоминаний “Встречи с Ангелиной Осиповной Степановой”, получив ее “добро” на публикацию. В 2005 г. в Саратове в издательстве “Аквариус” вышла его книга “Знакомцы давние мои. Неслужебные записки врача”, в которой часть III называлась “Горение театром (Любимая актриса А.О. Степанова)”.

той”»¹.

Сравним два варианта одного письма.

Вот архивный подлинник:

“4 марта²

Вчера после спектакля пила в Метрополе кофе с Бабелем и его дамочкой. Бабель хвалил меня, **разсказывал**³ что пишет пьесу, которую хочет отдать в МХАТ, что работает с энтузиазмом целыми днями. Много расспрашивал о Тебе, подробности Твоей жизни и переезда, работаешь ли Ты и над чем? Он уверял меня, что обстановка Твоей жизни самая благоприятная для работы и что он **завидует Тебе**. Когда я пришла домой мне почему-то было **очень грустно и одиноко**. **Сегодня я пойду к Наташе она звонила мне и просила зайти**. В

А это опубликованное в книге:

“4 марта

Вчера после спектакля пила в “Метрополе” кофе с Бабелем и его дамочкой. Бабель хвалил меня за **“Булычева”**, **говорил**, что пишет пьесу, которую хочет отдать во МХАТ, работает с энтузиазмом целыми днями. Много расспрашивал о тебе, подробности твоей жизни и переезда, работаешь ли ты и над чем? Он уверял меня, что обстановка твоей жизни самая благоприятная для работы и что он **тебе завидует**. Когда я пришла домой, мне почему-то было **тяжело и грустно**. В театре новость: в конце месяца ожидается приезд Станиславского. Недовольные уже готовят жалобы, и



театре новость, в конце месяца ожидается приезд Станиславского. Недовольные уже готовят жалобы и без бузы не обойдется. Следующей сенсацией дня является заметка в газетах, **о том** что “Любовь Яровая” пойдет у нас в театре. Насколько это верно, не знаю но **думаю что все возможно**. **Сегодня я послала Тебе новую пачку “Вечерки”**. Милый, почему Ты пишешь все реже и реже? Помоги мне, пиши чаще. Помоги **бодро кончить год в котором столько трудностей, что рассказывать о них буду когда увидимся, когда все станет воспоминаниями**. Целую Тебя родной. Целую тебя моя радость, любовь, счастье. Люблю тебя хороший **Николашенька**. Лина”⁴.

без бузы не обойдется. Следующей сенсацией дня является заметка в газетах, что “Любовь Яровая” пойдет в нашем театре, насколько это верно, не знаю, но все возможно. **Звонила Наташа, просила вечером зайти. Надоели ли тебе мои поцелуи, а может быть, без них еще хуже? Так что все равно целую**. Лина”⁵.

В. Вульф: “Моя идея сделать книгу была воспринята ею с энтузиазмом, и началась работа. Я приезжал к ней по утрам с маленьким компьютером, и она диктовала свои комментарии, рассказывала, вспоминала. Это было прекрасное время. Нашелся издатель <...>, и Ангелина Ио-

¹ Алексей Герасимов. Горение театром (Любимая актриса А.О. Степанова) // Интегральная медицина и жизнь, 2016, № 13. С. 430—431. <http://jimj.esrae.ru/16-58>

² 1934 год.

³ Орфография и пунктуация архивных текстов сохранены, исправлены только явные опечатки.

⁴ РГАЛИ, фонд 2570, оп. 2, ед. хр. 30, л. 4.

⁵ Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000, с. 457.

сифовна ждала выхода книги так, как не ждала ни одной премьеры”¹.

“Я приезжал к ней каждый день и печатал у нее комментарии, потому что очень много фактов, которые проходят в этих письмах, нуждаются в том, чтобы их объяснять”².

“Готовилась к публикации книга “Письма. Николай Эрдман. Ангелина Степанова”. Я часто приходил к Ангелине Иосифовне и мы работали, она помогала делать комментарии. Пили кофе, подолгу беседовали. Она вытаскивала из закоулков своей памяти множество историй. Лицо ее освещала улыбка, а я восхищался ее рассказами. Они заставляли по-новому видеть ушедший мир — людей, эпоху, пестрое чередование событий, неразборчивую стенограмму мхатовской жизни 30-х и 40-х годов. Ей было девяносто лет, но работала она сосредоточенно, умело связывая и развязывая узлы своей очень непростой биографии”³.

Из записей А. Герасимова: «Встреча наша состоялась 19 октября 1994 года. Выглядела Ангелина Осиповна хорошо — стройная, всем живо интересующаяся, а ведь 23 ноября ей будет 89 лет. Только вот видит и слышит она похуже. “Как говорят музыканты, я живу *diminuendo*, — шутит с легкой грустинкой в глазах Ангелина Осиповна и продолжает: Но еще ничего для своих солидных лет. <...> Подготовку книги писем Н.Р. Эрдмана и моих закончила. Мне очень помог Виталий Яковлевич Вульф. Не просто было. Я-то знаю, что такое писательский труд. И не только по черновым тетрадям Л. Толстого или рукописям А. Пушкина. Прожив 7 лет с Н.Р. Эрдманом и 19 лет с А.А. Фадеевым, я хорошо знаю, как дается писателю его творчество. Да, мне было сложно, масса имен в письмах требовали подробных разъяснений. Но задачу свою я представляла четко. В вышедшей о Н.Р. Эрдмане книге и в передаче Э. Рязанова он предстал сломленным человеком (и творчески и как личность — ничего нового не писал, что-то второстепенное в театре Ю. Любимова делал; застолья и прочее). А я знала иного — юного, горящего Н. Эрдмана, автора только что созданных комедий “Мандат” и “Самоубийца”. Когда К.С. Станиславскому читали “Самоубийцу”, Константин Сергеевич умолял: “дайте передохнуть, сейчас умру от смеха”. И любовь наша была каким-то сияньем...”⁴.

Еще два письма для сравнения.

Подлинник:

“21 Августа”⁵

<...> Прочла написанное. Ничего не укладывается

в слова. У меня горит электричество я сижу одна слышу паровозные гудки, думаю о Тебе, не понимаю будущего и чувствую тяжесть настоящего. **Сейчас бьет три, я просидела над этими строчками четыре часа, а они ничего не говорят. Я Твоя моя жизнь отдана Тебе, я увезла в своей записной книжке слово, которое долго было мечтой моей жизни, я буду сильной я перешагну через все чтобы быть рядом с Тобой. Целую Твои руки. Постараюсь заснуть. Здоров ли Ты? Какая мука не знать об этом, а знать, что Косиор⁶ уйдет 26-го обратно. Прости что я пишу открытки такою какая я есть. Чем ты еще лечишь⁷, я [нрзб] целую Тебя. Лина”⁸**

Публикация:

“21 августа

<...> Прочла написанное. Ничего не укладывается в слова. У меня горит электричество, я сижу одна, слышу паровозные гудки, думаю о тебе, не понимаю будущего и чувствую тяжесть настоящего. **Часы бьют три, я просидела за этими строчками четыре часа, а они ничего не говорят. Как тяжело не знать, здоров ли ты, но знать, что пароход 26-го уйдет обратно в Енисейск. Обещаю быть сильной и настойчивой и в жизни, и в своем искусстве. Прости, что пишу, — я такая, какая есть. Сейчас ты для меня все. Целую. Лина”⁹**

Из записей А. Герасимова (продолжение): «“...Я очень волнуюсь за судьбу этой книги. Поймут ли ее? Нужна ли такая книга? Мало вижу я сейчас настоящих больших чувств, настоящей любви. Все больше секс только”. Я горячо заверил Ангелину Осиповну, что очень нужна такая книга. Ангелина Осиповна: “Трудности и с изданием. У меня просило книгу издательство “Искусство”, но у них совсем нет денег. В.Я. Вульф стал в частные издательства обращаться. Первое оказалось жуткое, а вот во втором — люди, любящие искусство, знающие меня — видели “Сладкоголосую птицу юности”. Я лишь поставила условие, чтобы к середине 1995 года издать книгу. В театре юбилей я не хочу устраивать (меня нет в театре), а вот рассказать о большой любви, об интересном замечательном человеке, о МХАТе тех лет — это к юбилею очень хотелось бы сделать — достойная точка в творчестве будет”¹⁰. В. Вульф: “Книга имела успех, молодой театральный критик Г. Заславский написал Степановой открытое письмо, опубликовав его в “Независимой газете”. <...> Рецензий было много. Ангелина Иосифовна читала их с жадностью, с

¹ Вульф В. Ангелина Степанова в конце века // Октябрь, 1999, № 11. С. 138.

² Вульф В. “Мой серебряный шар”, “Ангелина Степанова”, 2005.

³ Вульф В. “Милая Линочка!..” // Независимая газета, 2005, 3 ноября.

⁴ Алексей Герасимов. Указ. соч. С. 432 — 433.

⁵ 1934 год.

⁶ Название парохода, очевидно, в честь С.В. Косиора, в то время первого секретаря ЦК компартии Украины.

⁷ Когда Степанова уезжала из Енисейска, у Эрдмана был флюс.

⁸ РФАЛИ, фонд 2570, оп. 2, ед. хр. 32, л.5.

⁹ Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 533.

¹⁰ Алексей Герасимов. Указ. соч. С. 434.

какой никогда прежде не читала рецензии на свои спектакли. В газете “Культура” появился огромный “подвал” под названием “К облику великой русской актрисы”. Книга была явно замечена, о ней говорили, в квартире Степановой беспрерывно звонил телефон, в Доме актера Маргарита Эскина устроила презентацию “Писем”, ее снимали по телевидению <...>, на вечере выступали Виталий Яковлевич Виленкин, Валентин Гафт, театральный критик Вера Максимова (она мастерски вела вечер), писательница Лидия Либединская. Тема “Николай Эрдман” снова обрела звучание, для Степановой это было важнее всего”¹.

Тема “Николай Эрдман” “обрела звучание” намного раньше, еще в 1987 году, когда в “Современной драматургии” (№ 2. — *Ред.*) была впервые напечатана пьеса “Самоубийца”, после чего ее начали много ставить. В 1990 году вышел уже упоминавшийся сборник, в 1991 году целый номер журнала “Театральная жизнь” (№ 5) был посвящен Н.Р. Эрдману. Там, как и в сборнике 1990 года, были напечатаны письма Эрдмана его второй жене Н. Чидсон.

Рецензентами отмечалась и роль В. Вульфа в издании переписки. Например, писателя С. Есина восхитило не только “бесстрашие Ангелины Степановой, выпустившей из своих рук этих лебедей” (письма. — *Н.К.*), но “и бесстрашие Виталия Вульфа, разобравшего все письма по хронологии и прокомментировавшего — о нет, не письма, но каждое имя, встречающееся в них”².

Но не все было так гладко. В. Вульф: “Неожиданно произошел “казус”. Очень ценящая Ангелиной Иосифовной Инна Соловьева и ее ученик Г. Заславский (впоследствии Соловьева от него публично отказалась в прессе, что было странно: обычно отношения выясняют между собой) тоже опубликовали рецензию на книгу в форме открытого письма к Степановой в “Литературной газете”, не упомянув моего имени. Я к этому отнесся трезво и спокойно. Рецензия, как впоследствии объясняла мне Инна Натановна, не получилась, так бывает, думать, что в этом был умысел, я не хотел, хотя прекрасно понимал, “откуда растут ноги”. Но Степанова была оскорблена. “Неужели вы не понимаете, что это откровенное предательство? Вы мой друг, вы считаете себя другом Инны, вы помогли мне сделать эту книгу. Неужели ваша “дорогая Инна”, как вы ее называете, не сознает, что человек в девяносто лет не способен сложить книгу? — резко говорила она. — Ей могут не нравиться ваши комментарии, ваше предисловие, ваше послесловие, но не понимать, что без вас эта книга никогда бы не состоялась, нельзя”. И разорвала с Инной Соловье-

вой всякие отношения, длившиеся много лет”³. Разберем казус. Г. Заславский написал открытое письмо А. Степановой в “Независимой газете”, о чем абзацем выше в этой же статье сообщает сам В. Вульф, приводя большую цитату из этого письма без всякого осуждения. Логично предположить, что Г. Заславский также не упомянул имени Вульфа, как И. Соловьева в своей рецензии в “Литературной газете”, за что и был привлечен к ответу вместе с ней, но к ее рецензии Г. Заславский никакого отношения не имел. Начиналась рецензия так: “Дорогая Ангелина Осиповна! Я должна начать это письмо с того, что принесу свои извинения. Речь о том, что я завалила рецензию на “Письма”. Ужасно хотела писать. Сама предложила себя в “Литературную газету” в качестве автора (чего, видит Бог, никогда не делаю), тем самым заставив их там отказаться от иных предложений. И вот не сумела сделать то, что хотела”⁴. Рецензия вышла в “Литературной газете” 24 января 1996 года, очевидно, вскоре после презентации книги в Доме актера, о которой 25 января сообщил в газете “Коммерсант” Р. Должанский⁵, упомянув, кстати, среди выступающих И. Соловьеву. Почему “не получилась” рецензия, И. Соловьева объяснила: “Для меня в этой маленькой по объему книге прочитывается значительнейшая в истории и кровно для меня близкая эпоха — *вся* ее быт, *вся* ее психология, *вся* ее парадоксальность. Мне страшно хотелось разобраться в этой парадоксальности”⁶. И дальше она размышляет об этой парадоксальности, о тридцатых годах, о двух людях, любивших друг друга: “Что за удивительная любовь, что за удивительная жизнь, которая <...> бесстрашно и нежно осуществляет себя в невозможной обстановке. Боже мой, ведь она же знает, что ее письма по дороге читают по долгу службы штатные сволочи... Она не пользуется конвертами, пусть им будет легче, этим штатным. Она умудряется все уместить на открытке. Она их пишет ежедневно”⁷.

И ни слова о В. Вульфе. Более того: “А уж как хочется написать хоть эскизно силуэт актрисы Степановой. Господи, что за актриса! Я несколько раз примеривалась, даже для американской энциклопедии про нее статью маленькую сдала (правда, точнее и лучше Маркова⁸ портрета не сделаешь)”, — пишет И. Соловьева, второй раз в одной статье не оценив Вульфа, автора книги “А.И. Степанова — актриса Художественного театра”.

Эта рецензия, согласно Вульфу, вызывает негодование А. Степановой и разрыв отношений. (Заметим, что позже Инна Соловьева “исправи-

¹ Вульф В. Ангелина Степанова в конце века // Октябрь, 1999, № 11. С. 138.

² Есин С. К облику великой актрисы // Культура, 9 декабря 1995 г.

³ Вульф В. Указ. соч. (См. сноску 27.) С. 138—139.

⁴ Соловьева И. Роман “в открытках” // Литературная газета, 24 января 1996 г.

⁵ Должанский Р. Вечер в Доме актера. Чужие письма, которые можно и нужно читать // Коммерсант, 1996, 25 января.

⁶ Соловьева И. Указ. соч.

⁷ Там же.

⁸ Марков П.А. — театральный критик, легендарный завлит МХАТ, общий друг А. Степановой и Н. Эрдмана с 1920-х гг.

лась”: “Спасибо Виталию Яковлевичу Вульфу, который настоял на их издании и сумел их откомментировать и издать”¹.)

В общем, вокруг книги, соединившей имена А. Степановой и В. Вульфа, закипели страсти. Уже цитированный С. Есин выразился поэтически: “Жизнь распорядилась и свила свои нити так, что эти два лица — Степанова и Вульф — на миг соединились, столкнулись и, как всегда бывает при столкновении двух таких крепко заряженных масс, возникла искра, может быть, даже вспыхнула искра. “Из искры возгорится пламя”, по крайней мере — для читателя, по крайней мере — для меня”².

Из записей А. Герасимова (30 апреля 1996 год): «“Какие красивые розы, Алексей, спасибо, а твое поздравление мне потом прочтут”, — сказала она. Я сам прочитал открытку. <...> “А книгу “Письма” хотя в переводе издать за границей. Меня спрашивают, сколько я с Виталием Яковлевичем денег за книгу отхватила. Мы шутим в ответ, что я — виллу на Канарах, а он заимел небольшой островок в Средиземном море. Такие сложности были с изданием книги — 70 млн. необходимо было. Союз театральных деятелей дал 20 млн., а остальные вложили издатели на свой риск. Но тираж моментально разошелся. Я очень долго колебалась, печатать ли мои и Николая Робертовича письма (ты же помнишь). Но такого интереса к книге ни я, ни Виталий Яковлевич не ожидали. Ведь только в прессе 8 публикаций о книге было, а звонков не сосчитать. Жаль только, что не могу уже сама перечитать книгу”, — сказала Ангелина Осиповна с грустью»³.

В 2007 году вышло новое издание книги. На ее обложке написано: “Письма. Ангелина Степанова. Николай Эрдман”. Строчкой ниже: “Предисловие и комментарии Виталия Вульфа”. Редкий случай, чтобы фамилию автора предисловия и комментариев, кто бы он ни был, писали на обложке. “Когда составлялась эта книга, — пишет В. Вульф в своем же послесловии, — Ангелина Иосифовна особенно тщательно относилась к моим комментариям. Без них книга теряла смысл. В этом она была убеждена”⁴.

А. Герасимов: «28 апреля (1996 года. — *Н.К.*) разговаривал по телефону с Ангелиной Осиповной. <...> О себе сказала, что простудилась, лежит и пьет чай с медом, на улицу не выходит. Стало очень плохо со зрением (изменения на сетчатке). В прошлом году могла еще читать старый крупный шрифт с “ятю”, а теперь и это не получается. Так что даже долгожданную книгу “Письма” не может перечитать. Книга вызвала большой интерес среди интеллигенции. Степановой звонил драматург А. Гельман,

благодарил, сказал, что хочет на основе этой переписки пьесу написать, а В.Я. Вульф говорил, что планируется телефильм по книге. Ангелина Осиповна ответила: “Что я могу сказать? Теперь эти письма уже документ, доступный всем. Давать какие-то советы я не могу, я не специалист. Лишь бы не было пошло. Я получила много теплых отзывов, многие ищут эту книгу (в Санкт-Петербург лишь небольшую партию отравили). Может быть, кому-то книга и не понравилась — это так и должно быть. А.А. Фадеев говорил: “Человек, который всем нравится, вызывает подозрение, это не принципиальный человек”. Я сказал, что уже трижды прочитал книгу и плакал, читая некоторые письма. Ангелина Осиповна: “Мне тоже говорили, что плачут. А почему ты плакал, Леша?” Я ответил, что это были слезы боли и очищения души. Ангелина Осиповна после паузы (задумалась): “Да, конечно, душевное просветление дают эти письма большой настоящей любви и трагизма судьбы. Мне очень дорог твой отзыв, Леша. Так сломать человека! Николай Робертович говорил, что никогда не смог бы забыть путь в Енисейск (Ср.: “Свою дорогу в Енисейск я, наверное, когда-нибудь забуду, Твою в *Сетунь* — *никогда*”⁵ — *Н.К.*), когда его везли в вагоне для перевозки скота. Поэтому-то он и не мог потом писать пьесы, неизбежно все пережитое вылилось бы в его творчестве. И все началось бы сначала — опять Сибирь. А был он удивительный человек, такой яркой личности я больше не встречала. Блестящий, сверкающий, умный талант; юмор, удивительная тонкость и мягкость в обращении с людьми и со мной, в частности. Конечно, молодость и свежесть чувств тоже играли роль. Это чувство осталось со мной на всю мою большую и непростую жизнь. Тяжело, что погубили его, но как хорошо, что мы пережили такое большое чувство”⁶.

Еще два примера для сравнения.

Подлинник:

“6 декабря⁷

<...> Николашенька, не беспокойся, если я что и делаю и делала для Тебя и для себя, то никакого умаления, ни Твоей, ни своей гордости в том нет. Я делаю то, что считаю нужным, говорю то, в чем убеждена.

А Ты дрянь, роднуша, написал матери, что Тебе нужно, а **мне все время пишешь что всего много.** Смотри, как бы я Тебе не прислала вагон свечей. **Любовь моя, я целую Тебя каждый вечер, когда засыпаю, каждое утро, когда просыпаюсь.** Я с

¹ Документальный фильм “Ангелина Степанова. Сегодня мой день”, 2005.

² *Есин С.* Указ. соч.

³ *Алексей Герасимов.* Указ. соч. С. 438.

⁴ Письма. Николай Эрдман. Ангелина Степанова. М., АСТ, 2007. С. 252 (так название книги написано на обороте титульного листа).

⁵ Из письма Эрдмана Степановой 20 мая 1934 года. Цит. по: *Эрдман Н.Р.* Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург, У-Фактория, 2000. С. 511.

⁶ *Алексей Герасимов.* Указ. соч. С. 438.

⁷ 1933 год.

нежностью смотрю на афиши “Мандата” с Твоей фамилией, и вздрагиваю, если на улице встречу кого-нибудь в шубе похожей на Твою. **До завтра, милый Целую, Лина**¹.

Публикация:

“6 декабря

<...> Николашенька, не беспокойся, если я что и делаю и делала для тебя и для себя, то никакого умаления, ни твоей, ни моей гордости в том нет. Я делаю то, что считаю нужным, говорю то, в чем убеждена. **А ты, роднуша**, написал матери, что тебе нужно, **а мне ни слова, и врешь, что всего много**. Смотри, как бы я **не прислала тебе** вагон свечей. Я с нежностью смотрю на афиши “Мандата” с твоей фамилией и вздрагиваю, если на улице встречу кого-нибудь в шубе, похожей на твою. **Целую нежно и страстно, до завтра, мой милый. Лина**².

Допустим, слово “дрянь” редактору писем показалось грубым, если речь идет о большом чувстве. Но зачем было убирать фразу, начинающуюся со слов “Любовь моя”?

Могла ли восьмидесятидевятiletняя женщина проделать одна (сама) такую кропотливую работу в той или иной степени над почти 280 своими письмами? Исправляли ли А. Степанова и В. Вульф письма вместе? «Здесь давайте лучше напишем “нежно и страстно”»? Или попросила его? Может быть, ставя свое имя на обложке, В. Вульф хотел, но не мог сказать о своей скрытой заслуге: тайном “соавторстве” писем шестидесятилетней давности? И какой и чей “писательский труд” имела в виду А.И. Степанова в разговоре с А. Герасимовым?

Тем не менее, на обороте титульного листа первого издания “Писем” утверждается: “Письма печатаются по авторским оригиналам, находящимся в ЦГАЛИ, без купюр”³.

А. Степанова (из записи А. Герасимова 19 октября 1994 г.): “Всю нашу с Эрдманом переписку я безвозмездно отдала в ЦГАЛИ”⁴. То есть, надо полагать, она имела в виду, что вернула свои письма Эрдману, взятые в ЦГАЛИ, и отдала туда его письма. Об этом же в своей манере “Серебряного шара” пишет и В. Вульф: “Сборник воспоминаний об Эрдмане подтолкнул Степанову к мысли, что бороться с клеветой необходимо самым простым путем: надо опубликовать письма Николая Эрдмана. Она сохранила их и давно уже передала в ЦГАЛИ. (Вспомним про “чемоданчик”. — *Н.К.*) И тогда у меня родилась идея издать их переписку, но у Ангелины Иосифовны были сомнения: сохранил ли Николай Робертович ее письма?”⁵ Очевидно, раз

письма Эрдмана хранились в чемоданчике, в ЦГАЛИ она их передала уже потом, после того, как книга была подготовлена или издана. Или не передала: писем Н.Р. Эрдмана А.И. Степановой в РГАЛИ (ранее — ЦГАЛИ), как я уже сказала, нет. Описание фонда Н.Р. Эрдмана есть на сайте РГАЛИ, любой желающий может посмотреть. Выходит, что Н. Эрдман читал немного другие письма А. Степановой.

Конечно, есть в книге письма, напечатанные “в первоизданном виде” или с минимумом изменений. Если рассматривать каждое письмо по отдельности, часто трудно сказать, зачем произведена та или иная редакция. Но есть места, которые выдают “ретроспективный” взгляд редактора, как например, фраза “Сейчас ты для меня все” в те дни, когда Лина Степанова уезжала из Енисейска: “Вновь открытки. Страшно. Я несчастна, милый!”⁶, или как в следующем письме, приведенном снова в двух вариантах.

Подлинник:

“26 марта”⁷

Сегодня юбилей **В. Топоркова**, 25 лет его сценической деятельности. **День** проходит под знаком юбилея, после репетиции **чествовали его** в фойе театра, Немирович говорил речь поднесли ему подарок от труппы, **вечером поеду на банкет в теа-клуб**. Сегодня я получила Твое письмо от 14-го числа, спасибо Тебе милый за похвалы, **я очень счастлива и горда что Ты веришь в меня**. Спасибо Тебе за поцелуи они для меня самое приятное, вкусное и дорогое в жизни.

Карточки мои в роли Шурки Булычевой **пока** не готовы, **как только получу их, — лучшие пошлю Тебе**.

Нежный мой, я очень скучаю о Тебе. Весна и радует и раздражает своим солнцем и светом, которые не гармонируют с настроением. **Тщетно в каждом письме жду фразы, о том что я нужна Тебе, что Ты позовешь меня к себе, родной. Я совсем извелась от мрачностей, которых жду, боюсь и отвратить которые не в моих силах. Я не хочу опять умолять Тебя о помощи, я и так делаю это, по слабости, слишком часто, что же нового я могу рассказать Тебе о своей любви? Ты и знаешь и догадываешься о ее силе, о ее муках в тесной клетке и о глубине ран, которые наносят железные прутья, когда она с размаху бросается на них. Прости меня еще раз, любимый Целую Твои руки. Мечтаю о Тебе, жизнь моя, счастье мое. Обнимаю Лина**⁸

Публикация:

¹ РГАЛИ, фонд 2570, оп.2, ед. хр. 28, л. 44.

² *Эрдман Н.Р.* Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 366.

³ Письма. Николай Эрдман. Ангелина Степанова. М.: Иван-Пресс, 1995.

⁴ *Алексей Герасимов.* Указ. соч. С. 434.

⁵ *Вульф В.* Указ. соч. С. 137.

⁶ *Эрдман Н.Р.* Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 531. То же: РГАЛИ, ф. 2570, оп. 2, ед. хр. 28.

⁷ 1934 год.

⁸ РГАЛИ, фонд 2570, оп. 2, ед. хр. 30, л. 26.

“26 марта

Сегодня юбилей **Васи Топоркова** — 25 лет его сценической деятельности, **весь день** проходит под знаком юбилея. После репетиции **его чествовали** в фойе театра, Немирович произнес речь, поднесли ему подарок от труппы, **а вечером будет банкет в теа-клубе**. Карточки мои — в роли Шурки Булычевой — **еще не готовы, как получу, лучшие вышло** тебе. Сегодня получила твое письмо от 14 числа, спасибо тебе, милый, за похвалы, я **счастлива, что ты веришь в меня, я горжусь этим**. Спасибо за поцелуи, они для меня самое приятное, вкусное и дорогое в жизни. Весна и радует, и раздражает своим светом, солнцем, которые не гармонируют с настроением. Что нового я могу написать тебе о своей любви? Ты и знаешь, и догадываешься о ее силе и о муках в тесной клетке и глубине ее ран, которые наносят железные прутья, когда она с размаху бросается на них. **Но, несмотря ни на что, хорошо, что мы молоды, что любим, что мечтаем! Целую крепко, долго, нежно.**

Лина¹

И. Соловьева: “Мне сначала пришло в голову, что особый стиль этого рассказа “в открытках” про всю жизнь в какой-то мере определен примером другой переписки: переписки Книппер и Чехова. Но томики их писем в зеленой матерчатой обложке (я по своей занудности не преминула взглянуть) начали выходить позже². (Степанова начала писать Эрдману до того, как была опубликована переписка Книппер и Чехова. — *Н.К.*) <...> Иное дело, что школа выдержки, школа внутренней душевной выправки и почти необъяснимая бодрость сердца в любой ситуации долгое время пребывала для людей Художественного театра наследственной”³.

Может быть, это замечание смутило Степанову и Вульфа и настроило против И. Соловьевой? Ведь “почти необъяснимая бодрость сердца в любой ситуации” (например: **“Но, несмотря ни на что, хорошо, что мы молоды, что любим, что мечтаем!”** вместо целого вымаранного абзаца о душевных муках в подлинном письме) — наследство долгого служения МХАТу — была привнесена в письма позже, через 60 лет?

Чтобы нагляднее увидеть, как выглядела правка, наложим опубликованный текст на архивный, за-

черкнув все, что зачеркнул таинственный редактор, и выделив все, что он исправил или добавил.

“23 августа⁴

Сижу на платформе с билетом в руках и жду курьерского поезда. Сейчас половина пятого утра и может быть ~~Твое~~ длинноногая сейчас снится ~~Тебе~~. Я ~~думаю~~ **верю, что** снится, потому что она с таким отчаянием покидает Красноярск, с таким отчаянием смотрит на высокие берега Енисея, которые видны отсюда, на розовое от восхода солнца небо, ~~Твое~~ небо или ~~наше~~²² **наше** небо, потому что оно было таким, когда мы возвращались от грузин, — ~~что~~. **Нет**, это не может не долететь до ~~Тебя~~. **Тихо, тихо обнимаю тебя.** ~~До свидания, родной мой:~~ Ты, наверное, **уже** привык к моему исчезновению, а я все еще уезжаю от ~~Тебя~~. Спи спокойно, ~~радость моя;~~ **радость моя;** ~~спи спокойно~~ счастье мое, ~~любовь моя.~~ Целую ~~Тебя~~ без конца. Подошел поезд, с билетом пришлось возиться, (доплачивать) и открытку не успела ~~бросить~~ **опустить** в Красноярске, — ~~с~~ Сейчас утро, на первой станции брошу. **Лина.**

Лина

Подошел поезд, с билетом пришлось возиться, доплачивать и открытку не успела бросить в Красноярске, сейчас утро, на первой станции брошу”⁵

Мне кажется, чтобы попытаться ответить на вопрос, как, почему и зачем были внесены изменения в письма, нужно сказать или очень много, или ничего. Ответы зависят от выбранного контекста, от глубины погружения в контекст, и все равно они будут только версиями и предположениями. “Блистательная и драматичная личная жизнь этой актрисы могла бы дать материал и романисту, и историку. Вышедшая в свет под редакцией и с комментариями ее биографа В.Я. Вульфа переписка Степановой со знаменитым ссыльным драматургом Николаем Эрдманом приоткрывает лишь одну из страниц ее биографии”⁶, — считает И. Соловьева.

Может быть, чтобы ответить на поставленный вопрос, нужно написать роман об Ангелине Иосифовне Степановой.

¹ Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 481 — 482.

² Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер. В 3-х томах. Т. 1 — М., Мир, 1934; Т.2 — М., Гослитиздат, 1936. Третий том не вышел.

³ Соловьева И. Указ. соч.

⁴ Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 534.

⁵ РГАЛИ, фонд 2570, оп. 2, ед. хр. 32, л. 8.

⁶ http://www.mxat.ru/history/persons/stepanova_a/



Уроки Галины Холодовой

Галина Холодова. *Мой Чехов*. М.: ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, 2016. 552 с.; илл.

“Ученик — учитель — ученик” — так называлась статья Г.Н. Бояджиева, напечатанная в журнале “Театр” в 1968 году. Известный театровед, историк театра и театральный критик говорил в ней о преемственности, о движении научной мысли от учителя к ученику, который в свое время тоже становится учителем. Среди тех, кого Бояджиев считал своими учениками, кого бережно растил и на кого возлагал свои особые надежды, была и Галина Холодова.

Окончив театроведческий факультет ГИТИСа, она поступила в аспирантуру по кафедре истории зарубежного театра, защитила диссертацию о современном итальянском театре, но не столько наука, сколько театральная критика стала ее жизненным призванием. В течение многих лет работая в журналах “Театр” и “Современная драматургия”, она отредактировала сотни критических статей, написала десятки своих собственных, но то ли не успела, то ли не задумалась о том, чтобы оформить их как книгу. И вот теперь, когда Галины Ефимовны не стало, эта книга наконец-то появилась как результат усилий самых дорогих и близких ей людей, которые бережно собрали и представили читателю книгу ее критических работ под названием “Мой Чехов”.

Конечно, многие из напечатанных здесь статей мы читали и раньше: ведь книга охватывает период профессиональной деятельности автора с начала 1970-х до 2015 года, но только собранные вместе, они дают представление о масштабах сделанного Г.Е. Холодовой, в полной мере раскрывают ее творческую личность. Читая эту книгу, видишь, как подававший некогда надежды ученик сам становится учителем, доброжелательным и мудрым наставником всех тех, кто любит театр. Уроки Галины Холодовой, дошедшие до широкого читателя благодаря участию и членов ее семьи, и ее коллег А.В. Бартошевича, А.Р. Волчанского, А.Г. Головачевой, В.В. Гульченко, М.Е. Швыдкого и других, несомненно, будут полезны и ее товарищам по творческому цеху, и начинающим, тем, кто готовится вступить в профессию театроведа.

Урок первый. Хотя книга Г.Холодовой и называется “Мой Чехов”, она состоит из нескольких разделов: “Мой театр”, “Моя Италия”, “Мой Чехов”, в совокупности представляющих

все жанры критических статей. Здесь и рецензии на спектакли отечественных и зарубежных театральных трупп, и обзорные статьи, посвященные различным театральным фестивалям. В книгу вошли актерские и режиссерские портреты, включая портрет актера в одной роли (“Михаил Яншин — Кузовкин”), предисловия к впервые опубликованным у нас пьесам Л. Пиранделло, рецензии на книги. Здесь есть статьи, посвященные театральной жизни одной пьесы (“Вишневый сад” А.П. Чехова) или даже одного сценического персонажа (Лопухин), словом, в книге “Мой Чехов” представлен весь спектр подходов критики к анализу драматургии и спектакля, и в этом, пожалуй, ее подлинная уникальность. Подобная профессиональная “всеядность” доступна далеко не каждому и, как нам кажется, сама по себе достойна восхищения. Тем более что любой из представленных здесь текстов рожден не конъюнктурой повседневной театральной жизни, что, в общем-то, простительно периодическому печатному изданию, а личным выбором автора, его душевной склонностью, желанием понять и объяснить читателю всю значимость того или иного театрального явления.

Ни для кого не секрет, например, многолетняя привязанность Г.Е. Холодовой к творчеству режиссера Погребничко и театру “Около дома Станиславского”. Целый ряд статей в ее книге посвящен работе именно этой театральной труппы. Здесь и портрет актрисы Лилии Загорской в интерьере ее театра (“Актриса “Около”. Опыт двойного портрета”), и портрет его художественного руководителя («Загадочное искусство Юрия Погребничко. К 15-летию театра “Около дома Станиславского”»), и рецензии на поставленные им спектакли “Чайка”, “Три сестры”, “Вишневый сад”. Постигая на протяжении многих лет это сложное и отнюдь не парадное искусство, критик стремится заразить своим пониманием других. “Сижу, пишу, мучаюсь, пытаюсь... Мучителен процесс постижения трудного искусства...” — признается Холодова, стремясь разъяснить и оппозиционно настроенным по отношению к театру критикам, и будущим зрителям-читателям, из чего и как

создается причудливый мир спектаклей Погребничко. И подобно тому, как из разрозненных кусочков многоцветного стекла рождается витраж, под пером критика возникает стройная концепция работы режиссера, вобравшая в себя и опыт его личной биографии, и используемые им атональные выразительные средства, и особую атмосферу в зале, куда приходят люди неслучайные, и настроения времени — словом, все, из чего складывается необычный образный строй спектаклей театра “Около дома Станиславского”.

Урок второй. Показательно, что для автора этой книги нет деления театров на ведущие, давно обосновавшиеся в центре Москвы, а потому престижные, обласканные вниманием зрителей и критиков, и те, которые существуют, так сказать, “около”, в тени своих титулованных соседей. В своих статьях Г.Е. Холодова пишет не только о так называемых “культовых” спектаклях, на которые ломился московский зритель разных поколений, скажем «Играем “Преступление»» К. Гинкаса в МТЮЗе, “Серсо” В. Славкина и А. Васильева в Театре на Таганке, “Шесть персонажей в поисках автора” того же Васильева в “Школе драматического искусства” и других, но и о тех, которые не имели такого шумного успеха, до которых многие из нас и не доехали, и не дошли, но и в них, как показывает Холодова, были свои режиссерские открытия, принципиальные актерские удачи. Интересен рассказ критика о чеховских “Иванове” в “Ведогонь-театре” (режиссер Карен Нерсисян), “Дяде Ване” в Калмыцком драматическом театре (режиссер В. Ханташов) и Казахском театре драмы имени М. Ауэзова (режиссер А. Мамбетов), “Вишневом саде” в La’Театре (режиссер В. Дубровицкий), спектакле “Житейские мелочи”, поставленном по рассказам Чехова в Челябинском ТЮЗе, и других.

И еще одно, важное, на мой взгляд, соображение. В рецензиях Холодовой никогда не услышишь дразнящего шума премьерной суеты, в них нет упоительного торжества расположившегося в первых рядах критика, гордящегося тем, что напишет о спектакле, которого никто еще не видел. А ведь Галина Ефимовна начинала свою критическую деятельность в ту пору, когда за билетами на многие московские премьеры стояли по ночам. Ее как рецензента нередко привлекает спектакль рядовой, его жизнь во времени, длящаяся порой десятилетиями, того спектакля, на который ходит непремьерный зритель.

Образ зрителя в работах Холодовой занимает место особое. Читая ее тексты, всегда чувствуешь, что она пишет для него, при условии, что это зритель думающий, открытый, толерантный. Критик верит в то, что “зрительское восприятие

не безнадежно испорчено”, как сказано в одной из ее статей, что “измученный новой конъюнктурой и новой ложью зритель” обретет в театральной классике своего верного союзника, как сказано в другой. Ее задача — помочь этому зрителю разобраться в его театральных впечатлениях, ничего не навязывая, уважительно, но и без всяких снисхождений.

Урок третий. Почти в каждой критической работе Холодовой встречаются цитаты из статей ее коллег. Приступая к работе, она тщательно изучает все написанное о спектакле и нередко выносит возникшую в прессе полемику на страницы своих собственных работ, с чем-то соглашаясь, с чем-то споря. Читатель таким образом получает редкую возможность познакомиться со всем спектром существующих мнений о спектакле, причем голоса известных критиков не заглушают, а напротив, проясняют неповторимый голос автора. Внимательная ко всему, что делают ее коллеги, Галина Холодова имеет собственные критические установки. Она из тех критиков, которые всегда на стороне театра и требуют к нему непредвзятого и бережного отношения. “Критик должен избегать впадения в крайности, иначе он невольно искажает спектакль, предъявляет его (позаимствуя “полюбившееся” словечко) в “обкорнанном” виде”, — пишет Холодова. Себя она сравнивает с адвокатом до суда, так сказать, с “адвокатом, допущенным по ходу следствия”, предупреждая, что в судьбе художника или даже целого театра пагубную роль может сыграть не министерство, не государственные органы, а общественное мнение, которое в иной ситуации может также и помочь. Сформировать это общественное мнение и берется Холодова, призывая критику понять, “что требовать и высказывать с других легче, чем с себя, и перестать постоянно лишь высказывать недовольства, недоумения, снисходительно похлопывать отдельно взятых режиссеров, сценографов, актеров по плечу или истерически предупреждать: мол, если завтра не выдашь большого, чистого, настоящего, то... держись... Не слишком ли много хирургов среди пишущей о театре братии и не маловато ли хороших терапевтов?”

Слова эти, напечатанные почти тридцать лет тому назад, звучат сейчас актуальнее, чем прежде. Ведь “хороших терапевтов” у нас и сегодня острый дефицит, а на смену профессиональному анализу и обстоятельным критическим разборам все чаще приходят критические выступления в жанрах “скандал”, “полив”, “взаимные претензии”, “фейсбучная разборка”.

Урок четвертый. Книга Г.Е. Холодовой не случайно называется “Мой Чехов”. Статьи о спектаклях по пьесам драматурга занимают две трети от общего объема напечатанных статей. В них Холодова продолжает традицию театроведов старшего поколения — Т.К. Шах-Азизовой и Б.И. Зингермана, у нее тоже есть своя “чеховиана”.

Почему Чехов? Потому что Чехов для Холодовой — камертон души, любимый автор, художественный мир которого неисчерпаем как сама жизнь, а потому поддается самым разным жанровым интерпретациям — от водевиля до трагедии. Статьи Холодовой о спектаклях по пьесам Чехова охватывают огромный временной период, начиная с “Чайки” А.В. Эфроса, поставленной в Театре им. Ленинского Комсомола еще в 60-е, до спектаклей второго десятилетия XXI века. Причем нередко сквозь анализ современных критику спектаклей просвечивает знание традиции более глубокой — легендарных постановок МХТ, в работе над которыми участвовал сам Чехов.

Себя Холодова причисляет к тем поклонникам драматурга, “кто хранит многолетнюю привязанность к чеховской драматургии с ее благородным гуманистическим климатом, с ее проникнутым высшей объективностью художественным миром”, а потому настороженно относится к искусственному вторжению в природу чеховского текста, что не мешает ей восхищаться спектаклями отнюдь не традиционными, предлагающими неожиданно смелые трактовки хрестоматийных текстов, такими как “Дядя Ваня” Э. Някрошюса и “Дядя Ваня” Р. Туминаса, “Чайка” Ю. Бутусова или чеховские спектакли Ю. Погребничко.

Особое место в этом разделе занимает рассказ о спектаклях театра “Международная Чеховская лаборатория” под руководством В. Гульченко. “Тайное общество у Рогожской заставы”, как называет его критик, притягивает внимание Холодовой свойственной Чехову атмосферой творческого вдохновения, человеческого взаимопонимания, своего рода жертвенности. Ведь приходящие сюда актеры разных театров репетируют и участвуют в спектаклях безвозмездно, привлеченные возможностью соприкоснуться с творчеством любимого писателя. Для них, как и для автора этой книги, произведения Чехова стали частью их повседневной, но не будничной духовной жизни.

Урок пятый. Трудно перечислить всех людей театра, имена которых возникают на страницах книги Холодовой. Трудно, да и не нужно. Куда важнее, что за анализом творчества каждого из них у автора проступает время, начиная с конца

60-х, когда поколение Холодовой — детей “оттепели”, младших шестидесятников, как метко называет их в своей вступительной статье А.Р. Волчанский, — входило в жизнь, и вплоть до наших дней. Образ меняющегося времени постоянно присутствует на страницах этой книги, будь то анализ русской классики на современной сцене, который автор упреждает грустным замечанием о том, что “сегодня, когда в гласности нет дефицита (но пока мало проку), все меньше становится голосов, которым хотелось бы не только внимать, но и доверять”, или не буквальное, но угаданное критиком сходство доктора Стокмана в исполнении Хорена Абрамяна (“Враг народа” Г. Ибсена на сцене Театра имени Г. Сундукяна) с академиком Сахаровым на трибуне Съезда народных депутатов.

Именно время, по словам Холодовой, диктует новые трактовки чеховских произведений, поэтому так важно для нее проследить сценическую жизнь пьес Чехова на протяжении нескольких десятилетий, провести грань между классической литературой и современной сценой, “которая по традиции и благодаря недавнему раскрепощению развивается в самых разных направлениях, в частности прочитывая классику весьма субъективно”, как пишет автор. И здесь, утверждает Холодова, не только классик-драматург, но и “талантливый режиссер, к какому бы направлению в искусстве он ни принадлежал, тоже заслуживает к себе отношения типа “шу” — уважения к его объективно существующей духовной реальности”.

“Уважение” — вот слово, которое так часто повторяется в ее статьях, обращенное и к людям театра, и к собратьям-критикам, и к зрителям-читателям. Не судить, не поучать, а уважать и помогать даже тогда, когда поставленный критиком диагноз долгих лет жизни спектаклю не сулит.

На этом можно было бы закончить, однако позволю себе небольшое лирическое отступление. В одном из залов Русского музея висит картина К. Брюллова “Итальянский полдень”. На ней изображена молодая женщина, любующаяся кистью винограда, похожая, как мне всегда казалось, на Галю Холодову с ее румянцем, яркими глазами, душевной грацией и красотой. Прошли годы, в ее характере появились новые черты, определившие моральный пафос этой книги. Но и сегодня я представляю ее себе такой, какой увидела когда-то, в дни нашей общей студенческой весны, такой, как на картине “Итальянский полдень”.

Елена Хайченко

Подарок театроведам и библиофилам

Тихонравов Н.С. Примечания ко второму тому “Русских драматических произведений 1672—1725 годов”. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. 344 с., илл.

Появление этой книги — выдающееся событие для специалистов по истории русского театра и драматургии и для библиофилов. Государственный театральный музей им. А.А. Бахрушина выпустил в виде репринта в количестве 150 экземпляров “Примечания” ко второму тому “Русских драматических произведений 1672—1725 годов”, изданных Н.С. Тихонравовым в 1874 году. Экземпляр для копирования был любезно предоставлен Центральной научной библиотекой Союза театральных деятелей. Инициатором и научным редактором издания стала главный научный сотрудник Отдела театра Государственного института искусствознания доктор искусствоведения Л.М. Старикова.

Н.С. Тихонравов (1832—1893), один из виднейших российских археографов и специалистов по истории русской средневековой литературы, подготовил собрание драматических пьес, игранных в России на рубеже XVII—XVIII веков, в ознаменование 200-летия русского театра, совпадавшего с 200-летием со дня рождения со дня рождения императора Петра I. Двухтомник наглядно показывал, сколь богатой и разнообразной была русская театральная жизнь последних десятилетий Древней Руси и первых лет Российской империи в эпоху революционных преобразований ее государства и культуры. Театральные представления на европейский лад возникают при дворе Алексея Михайловича, придя на смену запрещенным скоморошным играм. Ученые монахи из западных областей ширящегося Московского царства приносят традиции школьной и литургической драмы. Петр I приглашает немцев для заведения общедоступных театральных представлений в специально построенной на Красной площади “комедиальной храмине”. Его сестра царевна Наталья Алексеевна увлеченно занимается постановками в Преображенском дворце инсценировок по мотивам романов, житий святых, драм на современные темы. Новая форма культурного досуга неуклонно распространяется по всем слоям стремительно преобразуемого российского общества. Эти процессы наглядно проиллюстрированы многочисленными конкретными пьесами в двухтомнике Тихонравова.

Книга предполагала не только публикацию источников, но и обширный историко-литературный комментарий к каждому тому. Публикация, однако, не состоялась в полной мере. Взвешивая печатать книгу известный купец и книготорговец Д.Е. Кожанчиков (1819, 1820 или 1821—1877), известный образцовым для своего

времени изданием “Кобзаря” Т.Г. Шевченко (1867), сочинений Жихарева, Гончарова, Писемского, Костомарова, Островского, разорился на неудачных попытках выпустить в свет произведения старообрядческой литературы и не смог завершить публикацию. Тихонравов получил часть тиража от наследников только в 1883 году, после снятия ареста на имущество Кожанчикова, и отдал их в продажу без примечаний. Вероятно, примечания к первому тому так и не были напечатаны.

Примечания ко второму тому, предмет рассматриваемого репринта, выпущенные под отдельным корешком, но с продолжающейся пагинацией, известны лишь в очень ограниченном числе экземпляров. Даже самым крупным отечественным библиофилам, например Д.В. Ульянинскому, не посчастливилось их увидеть. Тем занимательнее история известных экземпляров, с которыми связаны драматические эпизоды из истории русской науки.

Тихонравов послал один экземпляр “Примечаний” знаменитому историку литературы А.Н. Веселовскому (1838—1906), судьба этого и личного экземпляра Тихонравова неизвестна. Еще один был куплен на рынке исследователем истории театра и творческого наследия А.С. Пушкина П.О. Морозовым (1854—1920). Впоследствии этот экземпляр перешел во владение крупнейшему советскому историку театра XVIII века В.Н. Всеволодскому-Гернгроссу (1882—1962), дальнейшая судьба его неизвестна. Были обладателями экземпляров также выдающиеся исследователи древней русской литературы и литературы XVIII века В.П. Адрианова-Перетц (1888—1972) и П.Н. Берков (1896—1969). После смерти Адриановой-Перетц ее личная библиотека попала в Государственную публичную научно-техническую библиотеку в Новосибирске, однако, по-видимому, без экземпляра “Русских драматических произведений” и “Примечаний”. Библиотека Беркова была приобретена Библиотекой Белорусской Академии наук и в настоящее время экземпляр “Примечаний” находится там, его описание доступно в электронном каталоге. К перечисленным остается добавить экземпляры: Российской национальной библиотеки С.-Петербурга, Библиотеки Академии наук в Петербурге, хранящийся в Отделе рукописей, и Российской государственной библиотеки в Москве. Наконец, экземпляр Центральной научной библиотеки Союза теат-

ральных деятелей (Москва), взятый за основу репринта, был куплен в 1965 году вместе с другими книгами театроведа и переводчика А.Г. Мовшенсона (1895—1965). Судя по владельческой записи, он приобрел эту книгу в 1921 году.

Как видим, отдельные экземпляры “Примечаний” к “Русским драматическим произведениям” Тихонравова оказались в самых нужных руках — попадали в пользование виднейших специалистов по истории русского театра и драматургии XVIII века. Редкость книги, однако, была и причиной досадных казусов в истории науки. Морозов воспользовался “Примечаниями” для своей работы “Очерки истории русской драмы XVII—XVIII столетий” (1888) без ссылок на источник, за что в печати был обвинен в плагиате и в результате вынужден оставить преподавание в Санкт-Петербургском университете. Не удалось ему поправить свою репутацию переизданием книги под заголовком “История русского театра до половины XVIII века” (1889) со ссылками на “Примечания”. В недавние годы профессор Падуанского университета М. Феррацци, занимаясь историей западноевропейских драм в театре петровской эпохи и не имея достоверных сведений об издании “Примечаний” Тихонравова, пришла в своих изысканиях к сходным с его выводам, касающихся бытования некоторых пьес Кальдерона в России. По счастью, ее публикацию, которая ожидает выхода в 29-м сборнике Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН, удалось снабдить соответствующим примечанием со ссылкой на рецензируемое издание. Актуальность его можно проиллюстрировать еще одним примером. В настоящее время в Падуанском университете А. Де Россо готовит диссертационное исследование, посвященное пьесам из Московского театра (1702—1707 гг.) И. Кунста и О. Фюрста; для него экземпляр нового издания “Примечаний” стал важной исходной точкой научного поиска. Демонстрацию примеров можно продолжить.

Переиздание “Примечаний” к “Русским драматическим произведениям” позволяет относительно широкому кругу специалистов получить доступ к ценному источнику и исследованию по истории русского театра и драматургии XVIII века. Книга должна как можно скорее разойтись по основным библиотекам в России и за рубежом.

Публикация стала новым свершением в многолетней деятельности Л.М. Стариковой, которая неустанно отыскивает и делает достоянием широкого читателя сотни архивных документов по истории отечественного театра XVIII века, наибольшую известность получили подготовленные ею и прекрасно изданные сборники “Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны” (1996) и “Театральная

жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны” (2003, 2005, 2011).

Репринтное воспроизведение “Примечаний” ставит также некоторые проблемы историографического характера. Думается, что “Русские драматические произведения 1672—1725 годов” как классический труд заслуживают полного комментированного переиздания, поскольку за прошедшие почти 150 лет с момента выхода в свет сами стали библиографической редкостью. Материал серии “Ранняя русская драматургия” (1972—1976) не перекрывает изданного Тихонравовым: в нее не вошли переводные пьесы, представляющие особый интерес для понимания русского театра этой эпохи как органической части европейского. Кроме того, нельзя не учитывать, что особенно в последние годы одним из основных путей доступа к литературе становится электронный и предпринимательские специалисты в компьютерных технологиях уже предлагают приобрести за деньги оцифрованный экземпляр книги. Свободный доступ к ней в авторитетной правильно размеченной электронной копии является насущной потребностью широкой публики, не только ученых, но и студентов и пытливых любителей.

Возвращаясь к рецензируемому изданию, следует отметить его некоторые недостатки, которые могут быть исправлены при его повторном выпуске. Библиографическое описание его представляет проблему, поскольку необходимые составные части сведений для титульного листа разбросаны по разным страницам, некоторые из них вмонтированы в репринтную часть, а описание на обороте титула не дает верного представления о книге. Издание включает некоторые элементы научного аппарата: вступительную статью директора Научной библиотеки СТД В.П. Нечаева и заметку Л.М. Стариковой, а также вновь созданное оглавление тома, где эти заметки, лишенные пагинации, не учитываются. Правильные ссылки на них будут также вызывать затруднения. Наконец, стоит обратить на некоторые неточности в датах во вступительной статье В.П. Нечаева, а также на устаревшее название библиотеки (РНБ).

Указанные неточности, конечно, не могут существенно умалить научной и особенно просветительской ценности издания. При благоприятном стечении обстоятельств оно может стать даже первым шагом к широкомасштабному проекту по научному переизданию классических трудов Н.С. Тихонравова по истории русской литературы и театра и, несомненно, послужит к пользе отечественной и зарубежной гуманитарной науки.

Антон Демин

Книга для людей

Алла Николаевская. Сэмюэль Беккет. История. М.: Libra, 2016. 227 с.

На суперобложке книги, чуть выше названия, признание Беккета: “Я был однажды в онкологической клинике и услышал душераздирающий крик больного. Мое творчество — такой же крик”.

Этот “крик” попыталась исследовать Алла Николаевская, известная журналистка и переводчица. Этими гранями ее деятельности определяется жанр книги, написанной великолепным литературным языком. Книга легко и с интересом читается. Притом что герой — один из самых сложнейших художников XX века.

Алла Николаевская создала литературную биографию Беккета, широко используя труды Джеймса Ноулсона, исследователя творчества Беккета и автора единственной авторизованной биографии писателя “Обреченный на славу: жизнь Сэмюэля Беккета” (*Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. N.Y., 1996). Привлечен вышедший к 100-летию писателя манускрипт “Беккет вспоминает / Вспоминая Беккета. Интервью с Сэмюэлем Беккетом и воспоминания тех, кто был с ним знаком” (*Beckett Remembering / Remembering Beckett*), выпущенный Ноулсоном совместно с супругой. Использовано четырехтомное собрание писем Беккета. Благодаря ценным источникам Беккет встает в полный рост как личность и как поэт, эссеист, романист, драматург.

У каждого, кто соприкоснулся с творчеством Беккета, сложился свой облик этого художника. В большинстве случаев, это и мой случай, он предстал суровым одиноким интеллектуалом с потрясающим, чисто ирландским юмором, не уступающим юмору его соотечественников Джона Синга и Бернарда Шоу. Стереотип восприятия Беккета рушится с первых страниц. Оказывается, у него было счастливое детство с любящими родителями и любимой няней. Теперь, перечитывая Беккета, мы узнаем их во многих его произведениях.

Учеба в Тринити-колледже, старейшем университете Ирландии, оказала на него влияние, в первую очередь, в лице профессора Радмуз-Брауна: “Он открыл передо мной все двери. Я многим ему обязан и в плане учебы, и в плане человеческих отношений <...> Я верю в личную свободу. Поэтому не стал фашистом, коммунистом, империалистом или социалистом” (с. 38...40). Участие Беккета во французском движении Сопротивления известно. Теперь понятно, что привело его в Сопротивление.

Читая его роман “Мерфи” (1938), нельзя не

признать его скептическое отношение к театру, который посещал герой Беккета, хотя и сравнивал театр с отхожим местом. Позволю себе привести цитату, вклиниваясь в повествование Аллы Николаевской. Это важное дополнение в свете дальнейшего развития творчества Беккета. В своем завещании Мерфи не забывает о театре и просит, чтобы “его прах, равно как и разум и душа были преданы сожжению, помещены в бумажный мешок и доставлены в театр “Эбби”, Нижняя Эбби-стрит, Дублин, и без задержки прямо в то место, которое великий добрый лорд Честерфильд именовал обителью нужды, где прошли их счастливейшие часы, с правой стороны от входа в партер, и я желаю также, чтобы по их размещении там была дернута цепочка и спущена вода, если возможно, во время спектакля, и все это исполнено без церемонии и горестного вида”¹.

Однокурсник Беккета, вспоминая их совместные посещения театра, описывает такой случай: “Мы с Сэмом сидели в первом ряду, неожиданно он встал и сказал во весь голос: “Господи, какое глубокое замечание!” — это ему понравилась реплика героя” (с. 46). Еще одна новая для многих черта его характера — повышенная эмоциональность.

Беккет вспоминал, что он каждую неделю ходил в театр.

В 1937 году он навсегда покидает Ирландию. Кузен Беккета Моррис Синклер дает такую оценку решительного шага Беккета: “Жизнь в Ирландии была для Сэма жизнью в тюрьме. Он не мог смириться с ирландской цензурой. Не мог занять свое место на литературной сцене <...> ему нужны были иные берега, иной горизонт большого города, ему нужны были свобода и анонимность <...> вместо царивших в Дублине интриг, сплетен, ревности” (с. 86). В Париже не все сразу сложилось. Но в Париже произошла его встреча с Джойсом, сыгравшим немалую роль в его становлении художника. Их взаимоотношения в книге уделяется большое внимание.

В Париже у Беккета зарождается интерес к кинематографу, и он отправляет письмо Сергею Эйзенштейну с просьбой принять его в Государственный институт кинематографии. Закономерно, что ответа не последовало. К месту будет вспомнить, что Эйзенштейн чрезвычайно ценил Джойса, был у него с визитом в Париже и, разрабатывая теорию мон-

¹ Беккет С. Мерфи. Перевод М. Кореневой. М., 2006. С. 269.

тажа, писал, что Джойс требует особого вида восприятия для понимания всех его смыслов и чувств. Беккет, при полной оригинальности стиля и независимости, многому научился у Джойса. Желание учиться у Эйзенштейна было обоснованно.

Участие в движении Сопротивления не превало его творчества. Он работает над романом “Уотт”, закончив его в 1944 году. В 50-е годы издаются почти все его романы. Джеймс Ноулсон пронизательно замечает: “Многие особенности поздней прозы Беккета — следствие пережитого им лично: неприкаянность, потерянности, изгнание, голод, тоска. Но спасают его юмор и стойкость духа” (с. 133). Это наблюдение раскрывает многие моменты его творчества. В группу движения Сопротивления “Глория” Беккет вступил 1 сентября 1944 года и оставался ее членом до последнего дня войны. Он обрабатывал донесения о передвижении немецких войск, которые приносили члены группы на крошечных обрывках бумаги, приводил их в систему, переводил с французского на английский, перепечатывал и отдавал связным. Это глубоко отразилось в его творчестве, казалось бы, столь далеко от подлинной жизни Беккета, давая возможность интерпретировать многое в его сочинениях сквозь призму его биографии той поры, когда он и его жена жили под дамокловым мечом: в любой момент они могли быть арестованы. По всей вероятности, тогда возникает тема конца света, явственно прочерченная в “Эндшпиле” и “Счастливых днях”.

В годы оккупации он переходит на французский язык, который его дисциплинировал и извлек, как он признавался, от “англо-ирландского автоматизма и излишеств” (с. 141). В эти годы, когда приходилось напряженно работать на победу, он много пишет. Тогда же происходит его знакомство с молодым издателем Джеромом Линдоном, возглавлявшим в годы Сопротивления “Les Editions de Minuit”, подписавшим с ним, мало кому известным литератором, контракт на все его произведения на французском языке. Линдону принадлежит честь открытия гениального писателя. В 1952 году издательство выпускает “В ожидании Годо”, а 5 января 1953 года в театре “Бабилон” состоялась премьера пьесы в постановке Роже Блена.

Автор книги не ставит перед собой задачи анализировать творчество Беккета. Подробно восстанавливая его биографию, автор помогает понять философию и поэтику Беккета, опираясь на исследования ряда ученых его творчества.

Хочу еще раз обратить внимание на огромное достоинство книги — ее язык, чистый, незамутненный русский язык, не отягощенный лишними вводными словами, что в последнее время стало характерным для многих переводных изданий. Книга приближает мощную фигуру Беккета ко всем, кого волнует этот писатель — от читателей до режиссеров, воплощающих его пьесы на сцене.

Однако хотелось бы высказать и замечания. Автор делает сноски, не отличающиеся точностью. Так, сноска, посвященная “Театру Аббатства” (с. 46), сообщает, что у его истоков стоял У.Б. Йейтс. Между тем, он был не единственным: у истоков театра стояла группа ирландских драматургов, среди которых были Д. Синг, Ш. О’Кейси, леди Грегори, которая была художественным руководителем театра до 1928 года. Б. Шоу называл ее “величайшей из ныне живущих в Ирландии”.

Несколько замечаний. Ряд цитат не имеет сносок. Некоторые даны без указания страниц. Сноска, касающаяся Эдварда Олби (с. 175), почерпнута из замшелого источника эпохи застоя, искажающего представление о нем. Читатели книги о Беккете безусловно знают Олби, его пьесы идут в российских театрах, то есть эта сноска выглядит лишней. Примеров небрежности не так много, однако научный редактор не помешал бы этому изданию.

Немалым достоинством является библиографическое приложение. Указаны все издания Беккета на французском и русском языке и ряд рецензий на спектакли на русской сцене.

Готовя книгу, издательство проявило профессионализм в лице редактора Н. Пальцева, а также А. Лантухова, создавшего интересное оформление и верстку. Издание снабжено великолепными фотографиями, отпечатано на мелованной бумаге. Увы, подвела чебоксарская типография № 1: книга распадается на отдельные страницы после первого же чтения, приходится отдавать ее в переплет.

Тем не менее, она имеет больше достоинств, чем недостатков. Великий режиссер XX века Джорджо Стрелер считал, что театр должен быть для людей. Алла Николаевская написала книгу для людей, ясную по мысли, прозрачную по стилю, доступную (в лучшем смысле этого слова) пониманию читателей, к какой бы профессии они ни принадлежали. Особенно она будет полезна режиссерам и, не сомневаюсь, ими востребована.

Золотой век театральной педагогики

Марианна Тер-Захарова. Воспоминания друзей и учеников.

СПб.: Балтийские сезоны, 2017. 43 с.

Эта небольшая по объему книга об актрисе, режиссере и выдающемся театральном педагоге “Шуки”, знаменитого Театрального училища (ныне института) имени Бориса Шукина, Марианне Рубеновне Тер-Захаровой (1925—1999). В январе 2015 года состоялся юбилейный вечер, посвященный ее 90-летию, на который съехались едва ли не все ученики Марианны Рубеновны со всех концов страны. Ее не просто помнят благодарные ученики, но они продолжают мысленно с ней общаться, и это не сеансы общения с потусторонним миром, но примеривание на себя ее опыта, этики, эстетических принципов.

Любимый ученик М. Тер-Захаровой Валерий Фокин (что она открыто признавала), ныне художественный руководитель Александринского театра в Петербурге, точно сформулировал “зерно” ее педагогики: “Дар штучно вести студента и развивать в нем качество служения, а не просто любить свою работу — это редкий дар для педагога, а она им обладала в полную меру” (с. 11). Это необыкновенное в наше время качество свойственно всем без исключения выпускникам мастерской Марианны Рубеновны. Она была ученицей М.О. Кнебель и Б.Е. Захавы. Последний пригласил ее преподавать на свою кафедру. М.Р. Тер-Захарова унаследовала принципы педагогики своих учителей, в частности ту редкую черту, которую М.О. Кнебель называет поэзией педагогики, что, возможно, в студенческие годы ее ученики ощущали на уровне подсознания. Какие замечательные отрывки из дневников Е. Бондаренко (Воскресенского) и И. Луковской помещены в книгу! Как точно все подмечено! Действительно, речь Марианны Рубеновны была предназначена для узкого круга: “Ходите все — ноги вялые. И голос не тот. Голос не должен упираться в потолок. <...> Паузы — это не пустота, это наполненная действием вещь. “Зерно риса”. <...> Запомните — ощущение себя в пространстве. Ощущение воздуха по отношению к партнеру. Чувство выразительности... Жесты — от образа. От времени, от стиля, от национальности. Жест — суть образа. В отсутствии жеста — есть жест. Сейчас культура внешней актерской техники потеряна. Необходим праздник отточенности голоса, жестов” (с. 30, 31). Это “птичий” язык, специфический, театральный, но удивительно понятный.

Такая выразительность речи присуща выпу-

скнику Удмуртской студии 1984 года Леониду Гусеву: “Марианна Рубеновна врезалась в жизнь нашей студии на третьем курсе, став ее художественным руководителем” (с. 32). Энергичный действенный глагол как нельзя более характеризует этого замечательного педагога, ибо Марианна Рубеновна “врезалась” в личную и профессиональную жизнь каждого студента. Об этом говорили буквально все.

Декан режиссерского факультета Вячеслав Терещенко обобщил: “Она обладала магическим даром создавать проекцию твоей судьбы” (с. 41). Замечательная Нина Усатова, ставшая ленинградкой, затем петербурженкой, свое эмоциональное выступление назвала “Марианна Рубеновна в моей жизни”. Многие могли бы это сказать.

Благодаря учеников Марианны Борисовны за память, ее дочь Елена выразила общее мнение: “Она вас любила, спасала, рожала с вами, писала в генштаб, спасая от армии” (с. 36).

Открывая вечер памяти Марианны Рубеновны, заведующий кафедрой режиссуры М.Б. Борисов дал камертон, предложив сравнить заседания кафедры с советом Маугли, отведя роль Багиры Марианне Рубеновне, и “все понимали: говорит Царица”.

Неформальные выступления, диалоги, спонтанно возникающие по ходу вечера, запечатленные в книге, определили ее жанр — живое слово и дневниковые записи. Книга получилась теплой, праздничной и радостной.

Добавлю и я впечатления от своего короткого общения с этой удивительной женщиной. Мне довелось провести рядом с ней день на одном из студенческих показов. Это было в 1972 году. В памяти осталась атмосфера творчества, доброжелательности, культуры, исходившая от этой прекрасной женщины с красивыми руками с длинными нервными пальцами. Мне было поручено написать об этом показе, я предложила заметку одному изданию, однако оно, не будучи театральным, нашло материал слишком специфическим и не поместило его в свой популярный, раскупаемый как горячие пирожки, журнал. И все же память говорит, как заметил Владимир Набоков.

Автор рецензий — Галина Коваленко