

### В ближайших номерах журнала:

Герман Греков "Горница"  
 Николай Ермохин "Жертва"  
 Олег Михайлов "Купание Слона"  
 Наталия Мошина "Сдвиг"  
 Олег Охотников "О планетах больших и малых"  
 Лев Яковлев "Любовь и ненависть в Козелках"

...а также лучшие пьесы конкурса "Евразия-2017"

#### Зарубежная драматургия

Питер Куилтер "В поисках счастья (Дуэты)"

#### История. Библиография

Луиджи Пиранделло "Неизвестно как"  
 Эден фон Хорват "Судный день"  
 Жан Жироду "Содом и Гоморра"

Подписаться на журнал можно в любом почтовом отделении по каталогу

Агентства "Роспечать", индекс 70 946.

Альтернативную подписку ведут:

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

Выписывайте, читайте журнал

## "СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ"!

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

Полный список опубликованных пьес (1982-2016):

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

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

[www.rucont.ru](http://www.rucont.ru)

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

Современная драматургия, 2017, № 3, 1-268

3 • 2017 Современная Драматургия

16+

# Современная

# Драматургия

### В НОМЕРЕ:

Пьесы **А. БОГАЧЕВОЙ**  
**В. ЗАЙКИНА**  
**И. ИГНАТОВА**  
**А. ИГНАШОВА**  
**А. ПОЗДНЯКОВА**  
**Ю. ПОСПЕЛОВОЙ**  
**Л. ТИМОФЕЕВА**

**РАДЖИВ ДЖОЗЕФ**  
 "Стражи Тадж-Махала"  
**ЖАН-МАРИ ПЬЕММ**  
 "Тореадоры"

**ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ**  
 "Духовидец", "Учитель"  
**ЕВДОКИЯ НАГРОДСКАЯ**  
 "Дама и Дьявол"

3  
 июль-сентябрь  
 2017





# Современная



Редакция:

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

Редакционный совет:

М. Баргелев  
В. Бегунов  
И. Болотин  
И. Вишневская  
Е. Гремлина  
В. Забалуев  
Г. Коваленко  
Н. Колыда  
А. Корольков  
С. Ноникова  
И. Райхельгауз  
П. Руднев  
В. Рыпалова  
В. Федорова  
М. Швыдкой

## Драматургия

Над номером работали:

обложка — Г. Помагин  
верстка — А. Рыбников  
корректура — Ю. Евстратова

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

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

Формат бумаги 70x100/16. Офсетная печать. Объем 33,45 уч.-изд. л. Цена в розницу — договорная.

Издание зарегистрировано Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовой информации. Свидетельство ПИ № 77-7180 от 26 января 2001 г.

© Москва, "Современная драматургия", 2017

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

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

### In this issue:

*Top Floor* by V. Zaikin. Romantic love story between a successful lawyer and an unfortunate actress unfolds in a small space of staircase landing.

*Between the past and the future*

*Sham King Passion* by A. Ignashov. Poetic drama reconstructs the events of a popular uprising headed by Yemelyan Pugachev and tells us about a conflict between a strong man and establishment, the main character and his two wives and even Catherine the empress.

*Fugitive* by A. Pozdniakov. 1920's, political camp on the island up in the north. Among the prisoners, veteran officer, war participant, and a well-known St. Petersburg poet. He takes a big risk to regain his freedom.

*Moscow Speaking* by Yu. Pospelova. The play is based on reminiscences by Svetlana Alliluyeva, Stalin's daughter. Pictures of a cloudless childhood and youth, then the mysterious death of her mother and disappearance of close friends, her father's comrades-in-arms. It is a chronicle of enlightenment of an inexperienced soul.

*Cold Cell* by L. Timofeev. Autobiographical play by a prominent writer, scientist, human rights advocate and dissident, who was convicted "for anti-Soviet agitation and propaganda" in 1985. Three dwellers in a cold cell are looking for big changes in the country.

*For children and parents*

*Ugly Kitten* by A. Bogacheva. At first they called this little "sphinx" a beauty, but later discovered that his tail did not meet the high standards of a rare breed and exiled him to a village where he befriended a Cow and a Mouse and later a friendly female Cat.

*New Year Birthday* by I. Ignatov. In this fairy tale, together with people, act pets and exotic beasts. In the spotlight is an unusual married couple, a Fox and a Cock, who want to breed. And though their adopted son Vasya belongs to an unknown biological specie, it does not taint the happiness of all three.

*Foreign Plays*

*Guard at the Taj* by Joseph Rajiv (USA). A historical legend about the creation of Taj Mahal mausoleum in India, in the 17<sup>th</sup> century. Head of state orders to cut off the builders' hands so they never build anything as beautiful as this one.

*Torero* by J.-M. Piemme (Belgium). The newly-born friendship between two migrants turns to a conflict in their struggle for a place in the sun.

*Critique. Theory*

Fourteen reviews of premieres of modern and classical plays in Moscow and regional theatres; talks with playwright O. Zhanaidarov (S. Navikova), directors V. Mirzoev (S. Task) and N. Roshchin (P. Bogdanov); notes about Golden Mask Festival-2017 (T. Kupchenko) and theatre life of Vienna (N. Yakubova).

*History. Bibliography*

Publication of two unfinished plays, found in archive, by poet and playwright V. Brusov (1873—1924), *Visionary and Teacher*, which reflect the author's devotion to mysticism and his attitude toward Christian religion. This is discussed at length in an introduction by A. Andrienko. Ye. Nagrodskaya's (1866—1930) play *Lady and the Devil* also reflects the spiritual search of Russian intelligentsia during the Silver Age, which is dwelled upon in M. Mikhailova's commentary. This section is rounded up by G. Kovalenko's two reviews of new books on playwriting and theatre.

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

# 3 Современная

июль — сентябрь  
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>А. Игнашов</i>	3	<b>Страсти по самозванцу</b>
<i>А. Поздняков</i>	21	<b>Беглец</b>
<i>Ю. Поспелова</i>	47	<b>Говорит Москва</b>
<i>Л. Тимофеев</i>	61	<b>ШИЗО</b>
<i>В. Зайкин</i>	78	<b>Последний этаж</b>
<i>А. Богачева</i>	101	<b>Гадкий котенок</b>
<i>И. Игнатов</i>	112	<b>Новогодний день рождения</b>
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>Р. Джозеф</i>	124	<b>Стражи Тадж-Махала</b>
<i>Ж.-М. Пьемм</i>	143	<b>Тореадоры</b>
		<i>Критика. Теория</i>
	156—177	<b>В пьесе и на сцене</b> (рецензии <i>В. Бегунова, П. Богдановой, О. Булгаковой, В. Канафеевой, С. Лебедева, В. Москвитина, И. Сафуанова, Е. Чижминой</i> )
<i>Т. Купченко</i>	178	<b>Золотое сечение</b>
<i>О. Жанайдаров</i>	182	<b>“Творчество для меня...”</b> (интервью <i>С. Новиковой</i> )
<i>В. Мирзоев</i>	189	<b>“Чувствую себя швейцаром...”</b> (интервью <i>С. Таска</i> )
<i>Н. Роцин</i>	198	<b>“Я стал трепетно относиться...”</b> (интервью <i>П. Богдановой</i> )
<i>Н. Якубова</i>	204	<b>Mittelleuropa — между мирами</b>
		<i>История. Библиография</i>
<i>А. Андриенко</i>	210	<b>Мистицизм и вера</b>
<i>В. Брюсов</i>	223	<b>Духовидец</b>
	238	<b>Учитель</b>
<i>М. Михайлова</i>	249	<b>Из Серебряного века</b>
<i>Е. Нагородская</i>	254	<b>Дама и Дьявол</b>
<i>Г. Коваленко</i>	262	<b>Джазовые импровизации режиссера</b>
	264	<b>Возвращенные имена</b>
		<i>Хроника. Информация</i>
	209	( <i>А. Воронов</i> ), 267 ( <i>В. Бегунов</i> )

**На обложке.** Москва в начале XX века (к публикациям на с. 210—261).  
2-я стр. обл. “Царь Эдип” Софокла в Театре им. Евг. Вахтангова.  
Постановка Р. Туминаса. Эдип — В. Добронравов, Иокаста — Л. Максакова.

Фото М. Гутермана

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

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

# Пьесы

## Между прошлым и будущим

Каждый раз, составляя очередной номер журнала, мы не только включаем в него лучшие пьесы, имеющиеся на тот или иной момент, но и стараемся каким-то образом структурировать содержание, придать ему определенную композицию. Привычными в нашей практике стали “блоки” драматургических конкурсов “Любимовка”, “Действующие лица”, “Евразия”, своего рода площадки презентации начинающих авторов. Появляются и тематические подборки, посвященные важным юбилейным датам. Например, пьесы о войне, о Великой Победе в 2015 году заняли три номера подряд. А 150-летие со дня рождения Чехова отмечалось на страницах журнала целых полтора года, в том числе публикациями русских и зарубежных пьес, связанных с этой темой.

Подготовка каждого подобного цикла занимает много времени и требует больших усилий. В этом смысле номер, который вы держите в руках, составляет исключение: открывающая его четверка исторических пьес сложилась сама собой. Но в этой случайности просматривается некая закономерность.

История нашего Отечества в последние годы вызывает особый общественный интерес, вокруг нее ведутся споры, поляризуются мнения специалистов и людей, далеких от всяческих наук. Более того: русская, советская история становится инструментом большой политики. Поэтому не стоит удивляться тому, что четверо наших авторов почти одновременно предложили журналу новые произведения, отражающие те или иные страницы прошлого.

Самарский драматург Александр Игнашов известен своим пристрастием к историко-документальному жанру. Назовем хотя бы его биографические драмы о Тарасе Шевченко (“К Божьему порогу”) и Гоголе (“Напутственные таинства”), мистическое повествование о чуде, случившемся в городе на Волге в 1956 году (“Стояние Зои”), или хронику “Нюрнберг”, восстанавливающую эпизоды суда над главарями Третьего рейха. Героем новой пьесы “Страсти по самозванцу” стал Емельян Пугачев, вождь народного восстания XVIII века, а главной темой — “русский бунт, бессмысленный и беспощадный”. Эти пушкинские слова сейчас вспоминают все чаще...

Александр Поздняков, в прошлом тесно связанный с военной службой, не раз касался событий Великой Отечественной войны (“Самострел”, “Батька”). Теперь перед нами середина 20-х годов прошлого века, место действия пьесы “Беглец” — лагерь политзаключенных на далеком северном острове. Главный герой — бывший боевой офицер, поэт, человек чести и риска, идущий на верную гибель, чтобы не подчиниться новым порядкам, жестоким законам времени, в котором он не находит себе места.

Для молодой москвички Юлии Пospelовой пьеса “Говорит Москва” — первое обращение к исторической теме. Основа ее драматической поэмы — воспоминания Светланы Аллилуевой, дочери Сталина. Это повествование о ее безмятежном детстве и юности, школьных и домашних друзьях, любимом “папочке”, писавшем “Сетанке” смешные ласковые письма. И о том, как внезапно исчезали из жизни окружавшие ее люди: сначала мать, Надежда Сергеевна, потом “дядя Сережа” (Киров) и “дядя Коля” (Бухарин)... И о случайно подслушанном телефонном разговоре отца, приказавшего убить Соломона Михоэлса. Это история страны, показанная через прозрение молодой души.

В отличие от других авторов, Льву Тимофееву при создании своей пьесы не понадобилось изучать исторические материалы или фантазировать над архивными текстами. Его драма “ШИЗО” по сути автобиографична. Писатель, ученый-экономист, правозащитник, диссидент был осужден “за антисоветскую агитацию и пропаганду” и несколько лет провел в лагерях. Причем арестовали его в марте 1985 года, накануне больших перемен. Персонажи пьесы чувствуют их приближение, пытаются разглядеть впереди будущее страны и свои собственные судьбы.

Сейчас идут совсем другие времена. Нам “не дано предугадать”, что ждет нас за очередным историческим поворотом, мы не видим своего будущего. Не потому ли с такой пристальностью мы вглядываемся в наше общее прошлое, его трагические эпизоды?

**Редакция**

## Поединок без победителей

Пьеса “Тореадоры” — первое знакомство русского читателя и, будем надеяться, будущего зрителя с популярным бельгийским драматургом Жаном-Мари Пьеммом.

Жан-Мари Пьемм родился в 1944 году в Бельгии. Окончив филологический факультет Льежского университета, а затем Институт театрального искусства парижской Сорбонны, сотрудничал с бельгийскими театрами и в 1986-м написал первую пьесу “Снег в декабре”, которая была поставлена в следующем году. Сейчас на счету драматурга более тридцати пьес, они с успехом играют как в Бельгии, так и за рубежом, многие удостоены престижных премий.

“Тореадоров” можно назвать остросюжетным диалогом. Но в сущности, на первый взгляд тут нет никакой драмы. Во всяком случае, встреча двух мужчин — респектабельного, по-южному экспансивного (он и есть выходец с “югов”) заведующего маленькой прачечной по имени Момо, считающего себя вполне преуспевшим для своего социального статуса, и Фердинанда, потомка русских эмигрантов, покинувших снежную родину после потрясенной начала прошлого столетия, не предвещает

даже конфликта. Южанин без особых претензий и рабочий с замашками аристократических предков даже, кажется, готовы подружиться: ведь оба они мигранты, оба чувствуют себя в глубине души чужаками во враждебной среде (действие, судя по всему, происходит во Франции), и оба любят почесать языки. Но их настигает конфликт, назревший уже в самом обществе: он где-то вне персонажей, над ними. Он — в социальной среде, с ее непрочностью межчеловеческих связей, их эфемерностью, а подчас и опасностью для обоих действующих лиц. Ведь именно законы общества свободного рынка заставляют их в конце концов поменяться ролями, сделав одного безработным, а другого — вольным или невольным штрейкбрехером...

Пьеса “Тореадоры” написана на рубеже XX и XXI веков, но затронутые в ней проблемы актуальны по сей день; возможно сегодня они звучат даже с большей остротой, в том числе для нас в России. Коллизии, мастерски выписанные драматургом, напряженная динамика диалогов и неожиданный финал могут найти понимание и отклик у наших соотечественников.

**Нина Хотинская**

# Критика. Теория

В пьесе и на сцене

## Московские премьеры

### После прозрения сжечь

*“Дракон” Е. Шварца в МХТ им. А.П.Чехова*

*Упоминание “Дракона” часто идет в неизменной связке с фильмом Марка Захарова — у российского зрителя тут опыт небольшой. Но — единый, на чем сыграл и что обыграл Константин Богомолов в своей постановке на основе этой сказочной пьесы: спектакль в МХТ богат на цитаты из советской киноклассики, а также на отсылки к собственному творчеству режиссера — опыт просмотра его предыдущих работ здесь не лишнее подспорье при выкраивании из показанного самостоятельных историй со смыслом.*

Для этого в качестве разминки — спектакль до спектакля: пока публика рассаживается в зале, на авансцене, где уже выставлено нехитрое убранство советской квартиры, в углу дивана сидит Кирилл Трубецкой. Так вдумчиво, многозначительно сидит, что глаз не отвести — вдруг что-то важное упустишь. Это ли демонстрация эффекта Кулешова, очередная ли вариация “Молчания на заданную тему” — “доковского” провокационного проекта Всеволода Лисовского, уже подхваченного и тиражируемого другими российскими режиссерами. Но Богомолов и сам себе провокатор, поэтому, возможно, на самом деле актер лишь добросовестно исполняет отведенную ему роль кота Машеньки, а уж чего об этом понапридумывает иной зритель, даже кота не беспокоит.

Но “понапридумывать” приходится и дальше, по ходу основного действия. В эту квартиру со второй попытки — сначала на коне, затем уже с гитарой — входит Ланцелот (Кирилл Власов), беседует, как и предусмотрено у Шварца, с Машенькой, все так же молчаливой — тут у Богомолова предусмотрены крупные планы на экранах и фонограмма группы “Ноль” про человека и кошку. Затем рыцарь знакомится с возвратившимися хозяевами дома — архивариусом Шарлеманем (Евгений Перевалов) и его дочерью Эльзой (Надежда Калеганова), напевает им... “Думы окаянные,

мысли потаенные” — песню героя михалковских “Пяти вечеров”. И тут пазл, кажется, потихоньку начинает собираться — ведь титр в начале сцены предупреждал: “Вечер первый”. Но вечеров в итоге будет семь, да и спектакль чем дальше, тем на пазл походит менее всего. Пусть режиссер исправно и по(д)ставляет кинокартинку за картиной — от фрагментов из “Летят журавли” Калатозова до репродукции “Мертвого Христа” Гольбейна, которая к тому же оказывается видеоинсталляцией — крупно дается кровососущий комар, присевший на грудь положенному во гроб, брюшко которого растет отнюдь не из-за приближения кадра (видеохудожник Илья Шагалов). Это уже не только отсылка к “Идиоту” Достоевского и поставленному по нему “Князю” Богомолова, но и намек на скорое воскресение. Или, точнее, второе пришествие. Вот только кого и в каком качестве... Пазл-то выходит с как минимум вторым дном, точнее, слоем — этакая переливающаяся картинка, где под одним углом просматривается библейская тема жертвы и жертвенности, под другим — советско-российский период о момента создания пьесы в 1944-м до наших дней, о перипетиях которого афористично повествует еще один титр: “Красный цвет, выцветая, становится розовым”.



Не случайно Дракон здесь (актер Игорь Верник в гриме) так похож на молодого и дорогого Леонида Ильича. И при первом появлении в квартире Шарлеманя сразу о трех головах, которые одна семья, где угрюмая жена и насупленный сын бессловесны, лишь он, бровеносец, глухо по-генсековски бормочет и хрипит. Но после ритуального убийства — Ланцелот просто перережет горло старшим головам и пощадит младшую — и оставшегося “за кадром” воскрешения это уже легкий вертлявый паяц на побегушках у бургомистра, присвоившего чужую победу. Он льстит своему начальнику цитатами из шварцевского же “Голого короля” и сопровождает на клавишных Эльзе, теперь уже бургомистровой невесте: “Я думала, это весна, а это — оттепель”. Незамысловатый поп-шлягер служит, как это всегда у Богомолова и выходит, отличным социально-политическим барометром. Хотя приговор здесь еще жестче: нынешнее возвращение в СССР, о котором так много говорят российские СМИ, если и повторение истории, то точь-в-точь по Гегелю — в виде гламурного (и глумливого) фарса. Бургомистр, а к последнему акту он уже Король-самозванец, выезжает на сцену в светло-сиреневом кресле, а сама сцена превращается в телепавильон из клубничного льда (художник Лариса Ломакина) — сплошная жизнь в розовом, даже очков не нужно.

Куда как более чудовищные или причудливые — это опять же под каким углом посмотреть — трансформации ждут изначально положительных героев. Милая дочь архивариуса, которая, как уже говорилось, готовится идти под венец с новым победоносцем (не дождалась Ланцелота), превращается в гламурную дурочку с чупа-чупсом во рту: ни дать ни взять персонаж из богомоловского же “Идеального мужа”. А сам Ланцелот, ухившийся на войну в форме офицера Красной Армии (его же, Богомолова, питерский “Лир” тут кланяется и снимает фуражку), возвращается юрмальским фриком в обтягивающем серебристом комбинезоне и с выбеленными лохмами — привет от богомоловского же тролля из “Ставангера” в Лиепайском театре драмы.

В общем, все уроки, если раньше были усвоены, здесь повторены — дальше конструи-

ровать смыслы не составит труда. Или просто продолжить наблюдение за действием. Благо помимо вокальных партий здесь много ярких номеров — один Олег Павлович Табаков играет “за себя и за того парня”, который якобы поселился в голове его бургомистра при симуляции помешательства. Даже не играет — отрывается. В том числе за все предыдущие роли-“отсидки” в спектаклях этого же режиссера. Хотя и здесь-то он не покидает кресла-каталки, снабженного мигалкой. И с этой мигалкой, похоже, соревнуется в экспрессии. Безумцев разной степени тяжести в репертуаре Табакова и без того хватает, но эта роль по степени накала превосходит, пожалуй, все прошлые работы — треш и угар, если в два слова.

А в противовес ему — Павел Табаков, холодно и отстраненно играющий бургомистрова отпрыска Генриха. Их встречи на сцене обставлены совсем нормально: “Здравствуй, сынок! — Ты посылал за мной?”, отчего комизм ситуации лишь возрастает. Но до известных пределов: парень, сделавший карьеру от помощника Дракона до сана святого отца (а что остается дважды отдававшему — сначала Ланцелоту, затем родному отцу — свою невесту?), все же кончает жизнь в кровавой ванне: еще одна цитата из уже другого михалковского фильма, к тому же наводящая на размышления о судьбе таланта, обслуживающего власть.

Но у власти-то временщики, это знает Дракон — или даром он долго жил и много видел?

И в финале совсем не по Шварцу именно этот наконец прозревший персонаж решает судьбу мира. Ведь какие бы жертвы ни приносились во имя светлого будущего, все возвращается на свои места, как отросшая драконья голова: отцы все так же ради собственного благополучия приносят на заклинание своих сыновей, старики растлевают детей — редкий спектакль Богомолова не затрагивает эти темы. Но в этой постановке он уже приходит к выводу, что разорвать порочный круг невозможно — можно только сжечь. На что даже одна голова способна: спущенный вместо занавеса экран охвачен языками пламени, в которых проступает двухаршинное примерно слово “Дракон”.

**Сергей Лебедев**

## О бедном опричнике замолвите слово...

### “Опричник” по В. Сорокину в “Ленкоме”

*Этот спектакль поставлен по романам Владимира Сорокина “День опричника” и “Теллурия”, но в качестве автора указан все же режиссер-постановщик — Марк Захаров. Неискушенный зритель, знакомый с одноименным романом В. Сорокина и пришедший на спектакль, мог бы подумать, что это не просто инсценировка, а скорее сиквел сорокинского творения — ведь действие отнесено то ли к 2117-му, то ли даже к 2137 году, тогда как у автора прозаического текста оно происходит в 2027 году или немного позже.*

Сюжет имеет кое-что общее с романом — в спектакле ищут пасквилянта, высмеявшего в стихах государева зятя. Однако содержание произведения изменено местами до неузнаваемости. Порой создается впечатление, что адаптация выполнена по заветам бессмертного Ивана Васильевича, руководителя Независимого театра из булгаковского “Театрального романа”. Вспомним: “Вот это напрасно! — воскликнул Иван Васильевич. — Зачем это? Это надо вычеркнуть, не медля ни секунды”. Или: “...знаете что, вы эту сцену вычеркните, она лишняя... Мы этого не должны видеть ни в коем случае”. Многие, так сказать, пряные куски из сорокинского произведения удалены. А еще булгаковский персонаж предлагал написать “глубокую психологическую драму”, где главная героиня “воссылает моления”. Что-то подобное тоже есть в ленкомовском спектакле. Вдова опального олигарха Куницына в финале воссылает моления к Богородице. В романе В. Сорокина таких молений нет — героиня после того, как в начале произведения отряд опричников во главе с Комягой повесил ее мужа, а потом пустил ее “по кругу”, в дальнейшем даже не упоминается. В спектакле же вдова (Александра Захарова) оказалась центральным персонажем — главная сюжетная линия стала романтической и повествует о том, как суровый и беспощадный опричник Комяга (Виктор Раков) влюбляется в предназначенную к надругательству женщину, помогает ей вызволить из приюта младенца и в довершение всего даже готов бежать с ней за железный занавес, которым отгородилась от мира страна, изнемогающая под пятой опричнины. Мотивы режиссера можно понять. Предлагаемые им ходы кажутся беспроигрышными. Во-первых, теперь появилась любовная линия. Во-вторых, придумано сразу несколько драматических коллизий: спасение вдовы, усилия по вызволению ее ребенка, наконец, необходимость спастись самому заподозренному в предательстве Комяге вместе с Куницыной и даже, кажется, с командиром

всех опричников Батей (Сергей Степанченко). В-третьих, решается проблема недостаточной сценичности сорокинских текстов, вызванной отсутствием персонажей, которым зритель мог бы сопереживать. Такие персонажи необязательно должны быть положительными или даже привлекательными, но в спектакле постарались дать полный комплект — всё происходящее на сцене указывает на то, что пара Комяга — Куницына люди благонамеренные и симпатичные. Кроме того, в романе не было центральной женской роли и пришлось создавать ее по лекалам все того же Ивана Васильевича.

Как видим, специфика театра, театра общедоступного, театра зрелищного, требует жертв и компромиссов. В усилиях по достижению зрелищности и общедоступности постановочный коллектив проявил немалую изобретательность. Спектакль снабжен живым музыкальным сопровождением (композитор Сергей Рудницкий). Сценография (художник Алексей Кондратьев) и мизансцены обогащены броскими деталями, “узнавание” которых может порадовать некоторых зрителей как свидетельство остроумия и смелости постановщиков: пересекающие сцену толстые трубы, намекающие на зависимость самоизолировавшейся страны от экспорта газа; намеки на возможное в будущем тесное сближение с восточным соседом — китайские иероглифы на трубе, китаянки (Екатерина Драчева и Александра Волкова) в окружении тобольской ведуньи Прасковьи Мамонтовны (Татьяна Кравченко); докторская степень коренного опричника Хруля (Алексей Скуратов). Почти каждая роль сыграна как до блеска отточенный номер или последовательность номеров чуть ли не эстрадных. Резкими мазками изображен государь Платон Николаевич (Дмитрий Певцов) — то непроницаем и невозмутим, то гневлив (и повышает голос, в отличие от сорокинских оригиналов). Ка-



кая-то индивидуальность наличествует даже во второстепенных образах. Например, опричник Хруль говорит с кавказским акцентом. Запоминается воевода в отставке князь Собакин (Леонид Броневои), строго отчитывающий молодежь и в доказательство собственного авторитета готовый предъявить присутствующим свой фаллос (роль специально сочинена постановщиками для ветерана сцены). Выразительно декламирует остроумный монолог “Аще взыщет государев топ-менеджер...” из “Теллурии” и картинно ныряет в оркестровую яму церковный вельможа Демьян Златоустович (Иван Агапов).

Внедренные в спектакль романтико-сентиментальные сюжетные ходы соединены с уже намеченной в сорокинском тексте полудетективной линией поиска автора пасквиля на государева зятя графа Урусова (Александр Сирин). Комяга командирован в Тобольск, где ясновидящая выведывает личность злоумышленника. К удаче опричника и Куницыной, пасквилянтом оказался целовальник Аверьян (Дмитрий Гизбрехт), которому подчинен тот самый приют, куда определили младенца вдовы. И вот малыш освобожден, а белый конь (такой снится Комяге в романе

Сорокина) уже ждет героев, чтобы они могли ускакать и вырваться из окружившего их кошмара.

В спектакле каждый из отдельных номеров держит внимание зрителей, образы запоминаются — значит ремесло режиссуры и воплощения ролей на должном уровне. Однако если в произведении В. Сорокина фигурируют оригинальные, цельные, пусть и отвратительные характеры, то герои, получившиеся в постановке, выглядят слепленными на скорую руку клише, некими обобщенными носителями романтических амплуа. Острота драматизма снижается и тем, что перед протагонистами спектакля в сущности нет особенно трудных препятствий — преследующие их Государь и Батя выглядят в развязке смешными чудаками, которых и вокруг пальца-то легко обвести. В результате из жесткого (каковы бы ни были его художественные достоинства и недостатки) сорокинского текста получилось нечто похожее на “Конька-Горбунка”. Возможно, проза В. Сорокина и не предполагает воплощения традиционными сценическими средствами — для этого, вероятно, предназначены пьесы этого автора, которых он тоже написал немало.

Ильдар Сафуанов

## СКВОЗЬ ТОЛСТОЕ СТЕКЛО

### “Иванов” А.П. Чехова в Театре Наций

*“Иванов” — третий спектакль Тимофея Кулябина в Театре Наций и третья же, по большому счету, постановка этой чеховской пьесы в родных для нее стенах: написанная по заказу антрепренера Корша, она “дебютировала” на сцене его театра ровно 130 лет назад. Два года спустя здесь выпустили ее вторую редакцию (и показ этой же версии затем возобновили после годичного перерыва).*

Кулябин же в своей постановке использует оба варианта текста за вычетом ряда реплик да с несколькими замененными словами. И переносит все действие в наше время. Скрупулезно переносит — так буквально, что до деталей воспроизведенный быт современников порой воспринимается уже не стилизацией, как в некоторых предыдущих его работах, а пародией на среднестатистический стиль жизни россиян. Да и на сценические попытки актуализации классики тоже. А режиссерское высказывание кажется тщательно скрытым в этом броском и блестящем — с участием всех кино-, театральных и даже поп-звезд (кто не сыграл живую, так прозвучал в радиоэфире) — спектакле.

Симметрия и контраст — главные приметы кулябинского стиля в “Иванове”. Тут

можно вспомнить, что Товстоногов в свое время утверждал: чеховский театр исключает буквализм в воспроизведении жизненных процессов — он не бытовой, а поэтический. И Кулябин пусть не спорит с мэтром даже заочно, но и в натурализме находит свою поэзию. Причем схема рифмовки здесь позатейливее, чем просто перекрестное АВАВ — а в спектакле меж собой перекликаются первое действие с третьим и второе — с четвертым. Но первая пара содержит еще и внутренние рифмы, что создает полифонию (контрапункт) ролей и также прослеживается на уровне сценографии (художник Олег Головкин): пространство сцены первого и третьего действий разделено на две половины — стильную современную кухню и вполне по-советски загаженный, используемый

“на покурить” балкон в первом и стерильную еврокурилку и затрапезный, безвкусно захламленный офисной мебелью кабинет в третьем. Тогда как второе и четвертое отданы единым локациям — обшитою деревом предбаннику и выкрашенному в зелень с позолотой отделению загса.

При этом каждая смена декораций приобретает самостоятельный смысл — монтировщики методично передвигают детали обстановки, словно наводя резкость, фокусируя внимание публики на очередном эпизоде из жизни Иванова. И при этом заостряя внимание на внутренних разломах героя, оказывающихся губительными для его личности. Собственно, эти перестановки разломы и символизируют — психопатологический портрет Иванова разобран в литературе подробно, а Кулябин простым и точным приемом усилил характерную его черту. Иванов в исполнении Евгения Миронова и так выглядит человеком раздавленным и раздерганным, и тут как бы подчеркнута, что рвут его на части не внешние обстоятельства (“Тебя, брат, среда заела. — Глупо, Паша, и старо”), а внутренние, никак не сводимые к единому диагнозу проблемы.

И на еще одной детали акцентирует внимание режиссер: не мир здесь таков, а взгляд героя на него. Точнее, мир таков, как есть — ничего, в сущности, нового, но так детализирован потому, что герой близорук. Это он видит так гипертрофированно все его изъяны, его сытость и пошлость. Не скрыты от его взгляда и страдания жены, оттого, похоже, и бежит от нее подальше — на расстоянии ведь не в силах Иванов разглядеть, какие несчастья несет близким ему людям. Близорукость — еще и метафора его бесконечных самокопания и самобичевания. Ведь материал для этого всегда под носом, даже если тот без очков. А без них Иванов не может даже застрелиться — выхватив пистолет, сам же гасит свой порыв в беспомощной суете: в мизансцене с неудавшимся самоубийством, когда персонаж вынужден искать очки и затем всматриваться в заклинивший или, скорее, попросту не снятый затвор пистолета, Евгений Миронов выразил всю несостоятельность своего персонажа. И внутреннее напряжение здесь столь велико, что затем он “естественно”, вернее логично, умирает от сердечного приступа — вариант, предусмотренный Чеховым в первой редакции пьесы.

А вот смерть жены Иванова от рака точно не входила ни в какие замыслы драматурга. Анна Петровна (Чулпан Хаматова) появляется на сцене в лыжной шапочке, под которой, позже оказывается, — облысевшая после химиотерапии голова (из напрашивающихся интерпретаций такого хода ограничимся “риф-

мой” с Электрой из первого спектакля Кулябина в Театре Наций, которая также щеголяет в лысом парике).

Но в целом, если говорить о главных женских ролях — Анны Петровны и Шурочки Лебедевой (Елизавета Боярская), то в их отношении режиссер не перечит драматургу. “Женщины в моей пьесе не нужны”, — Чехов написал Суворину по поводу “Иванова”, добавляя, что не позволил тем “заволакивать собой центр тяжести, сидящий вне их”. И в спектакле Кулябина они разве что оттеняют своим присутствием игру партнеров. Но по женской части центр тяжести тут смещенный — с первых ролей на второстепенные, и калибр у каждой не пули, а бомбы. Не будь здесь такой Авдотьи Назаровны в исполнении Ольги Лапшиной, Бабакиной — Марианны Шульц, ну и Зинаиды Саввишны от Натальи Павленковой, то выходило бы, что в этом “Иванове” сразу играют не текст, а контекст, исполняя лишь чеховские “ноктюрны”. Но именно это зычное, шаржированное трио не только задает тональность той самой среде, где Иванову скучно, но и повышает градус буквального до границ пародийного. А подпевалой этому ансамблю — брызжущий идеями, словно бенгальский огонь, мускулистый управленец Боркин (Александр Новин). Не случайно и на день рождения Шурочки он притаскивает два короба фейерверков — его затеи и стоят копейку, и на выходе пшик. Хорошо вписывается в этот фон и Шабельский Виктор Вержбицкого — и былого шарма его граф не растерял (в том числе и за счет шарма последних актерских работ), но вот текстовых переключек с судьбой племянника заметно поубавилось. Ну, “большой ребенок” и ничего больше. Не менее обаятелен “вечно пьяный” Лебедев Игоря Гордина — психологическая достоверность вкупе с легкостью на грани неответственности создают с мионовским Ивановым отличный “тандем обреченных”. Отличный меж собою еще тем, что один уже махнул на все рукой, а второй пытается бороться. Сам с собой.

С ним, правда, еще противоборствует доктор Львов — тонко и подробно, наряду с главной, сделанная роль Дмитрия Сердюка. И совсем ни с кем не борется акцизный Косых (Алексей Калинин), скорее наоборот, лишь путается под ногами, например, у Шурочки Лебедевой. Так, что вызывает подозрение: у него на девушку большие виды. Но это виды режиссера на бессловесного и даже бе-

зымянного в спектакле персонажа. Пока сам Иванов витийствует в своем кабинете, он нервно курит в смежном помещении и лихорадочно строчит в блокноте — словно бы тень прежнего героя или его столь же бесплодный, деятельно-безрезультатный двойник. К тому же так крупно поданная эпизодическая фигура пусть и остается по-прежнему “балластом”, но

этим заметно, зримо уравнивает нестройную архитектонику ранней чеховской пьесы. Кулябин рассматривает ее не сквозь “магический кристалл”, а через толстое увеличительное стекло — поставленный как бытовая мелодрама “Иванов” при детальном, словно под окуляром, взгляде оборачивается психологическим гротеском.

Сергей Лебедев

## ...а кому мать родна

### “Мамаша Кураж и ее дети” Б. Брехта в “Мастерской Петра Фоменко”

*В последние годы пьесы Бертольта Брехта востребованы на московской сцене, и это неудивительно. Если в советскую эпоху даже лучшие постановки творений писателя большей частью отражали общечеловеческие ценности и носили явно выраженный притчевый характер (как “Добрый человек из Сезуана” у Ю. Любимова или “Кавказский меловой круг” в режиссуре Р. Стуруа), то сегодня, с появлением в нашей стране капиталистических отношений, с экономическими катаклизмами, военными конфликтами на планете (в том числе и между последователями различных религиозных течений, как в Тридцатилетней войне в Европе XVII века), увеличивающимся разрывом между богатыми и бедными, содержание пьес Б. Брехта во многом соотносится с жизнью людей во всем мире.*

Как уже отмечал ряд критиков, зачастую мировоззрение режиссеров, ни в коей мере не испытывающих недовольства буржуазным укладом и тем более не являющихся идеологическими противниками капитализма, идет вразрез с революционными идеями брехтовских произведений, и в результате спектакли, сохраняя драматургические достоинства в части композиции, построения характеров, теряют в остроте, глубине драматизма.

Не стал исключением и спектакль Кирилла Вытоптова “Мамаша Кураж”, поставленный в “Мастерской Петра Фоменко” в рамках проекта для молодых режиссеров “Пробы и ошибки”. Для главной героини Анны Фирлинг (Полина Кутепова) война — не способ существования или выживания, а скорее возможность нажиться, разбогатеть, выбиться из низов. Поначалу ее жизнь не предстает как непрерывная изнурительная борьба за существование. Она не колесит в фургоне по дорогам Германии XVII века — нет, у нее маленькое кафе, с магазином-складом в подсобке за стеклянной ширмой, с большими встроенными шкафами в стенах, откуда порой вываливаются гигантские “оккупантские” баулы (сценография и костюмы Нины Абдрашитовой). Одетая в яркую одежду и красное кожаное пальто, она напоминает наших “челночниц” эпохи “лихих девяностых”, когда бесчисленные заму-

ченные бедностью, безысходностью учительницы, библиотекарши и медсестры открыли для себя новые возможности и, торгуя привезенным на собственных горбах заморским ширпотребом и мелочевкой, встали на ноги, даже открыли собственные лавочки и забегаловки. Приближены к современным реалиям и некоторые другие персонажи и детали: так, старший сын героини Эйлиф (Дмитрий Рудков) в тренировочном костюме напоминает гопника, дочь — немая Катрин (Ирина Горбачева) изъясняется на языке жестов, младший сын — полковой кассир Швейцеркас (Николай Орловский) вместо шкатулки с деньгами носит с собой, а потом прячет пластиковую банковскую карточку. Постановщики играют и другими деталями: так, сцена награждения Эйлифа, ограбившего и убившего крестьян на территории противника на войне, показана по телевизору. В последних сценах разоренная и потерявшая детей Кураж — в потрепанной шубейке вместо ярко-красного пальто, в ее руках — деревянные счеты. По-видимому, зритель должен догадаться, что затянущаяся война привела к разрухе, холодам, к использованию архаичных кустарных инструментов вместо достижений электронной цивилизации.

К сожалению, некоторые детали кажутся или случайными, или такими находками, что первыми приходят на ум; а есть и такие, ко-



торые скорее относятся к эстетике капустника, чем брехтовского спектакля, как, например, разноцветные шарфы футбольных болельщиков как отличительные признаки сторонников различных религиозных течений (похоже, “фанаты” ассоциируются здесь с религиозным фанатизмом). Вместе с существенным сокращением афористичных монологов-рассуждений мамы Кураж и Полкового священника (Владимир Топцов) это приводит к тому, что образы войны в спектакле представляют скорее не войну, а игру в войну.

В спектакль привнесены комические и мелодраматические нотки: роль Повара (Амбарцум Кабанян) расцвечена кавказским акцентом (в пьесе Б. Брехта этот персонаж тоже не титульной национальности — голландец), образ Катрин дополнен сценическим воплощением ее снов с мечтами о счастье, о материнстве. Исполнители этих ролей довольно умело вжились в образы, однако если вспомнить, как один из первых исполнителей роли Повара легендарный Эрнст Буш на сцене профессионально чистил картошку и морковь, то представляется, что современным актерам есть над чем поработать для большей убедительности и глубины. Пока же герои, особенно Эйлиф и сама мама Кураж, в спектакле К. Вытоптова не вызывают особой симпатии и сопереживания, выглядят скорее как участники неприятельных телевизионных ток-шоу. Снижению драматизма постановки в немалой степени способствовал вышеупомянутый отказ от пресловутого фургона, который подобно лямке бурлака, как правило, тянула в спек-

таклях классическая мама Кураж вместе со своими детьми и спутниками. Здесь героиня не бредет мучительно по дорогам войны, а лишь пользуется тем, что война почти никогда не кончается и возвращается к ней; в недолгие периоды перемирия маркитантка-рестораторша рискует разориться, чем, собственно, дело и заканчивается в этой постановке.

Спектакль в определенной степени передает замысел драматурга, его идеи о том, что важно не то, чтобы герой изменился после событий пьесы, а то, чтобы зритель изменился (по крайней мере, в этом спектакле ни поведение, ни убеждения мамы Кураж в самом деле не меняются), и о том, что война — это продолжение коммерции (коммерция занимает важное место в постановке).

С другой стороны, некоторые зрители отмечают силу материнского начала в героине П. Кутеповой, и это уже противоречит тому, что Б. Брехт хотел заложить в это произведение. Он возражал против воплощения пьесы как “трагедии Ниобеи” (мифологической матери, потерявшей всех своих детей).

На наш взгляд, спектакль молодого режиссера полностью оправдывает свою принадлежность к “Пробам и ошибкам” и, можно надеяться, внесет вклад в наметившийся тектонический сдвиг в эстетике творчества “Мастерской Петра Фоменко” в сторону жестких и острых художественных высказываний.

Ильдар Сафуанов

## Трудно / просто быть человеком

*“Изгнание” М. Ивашкявичюса в Театре им. Вл. Маяковского*

*Пьеса Марюса Ивашкявичюса написана на основе документального материала. Это истории реальных литовских эмигрантов, собранные драматургом во время специально организованной для этого поездки в Лондон. Однако истории, воспроизведенные не буквально, не записанные дословно на диктофон, как в технике “вербатим”. В окончательный вариант пьесы вошли фрагменты судебных, которые остались только в памяти автора наиболее яркими эпизодами. А это самый что ни на есть человеческий материал, врезающийся в память сердца, а не ума. Потому и пьеса, по-видимому, получилась о человеческом, а не о социальном, политическом или национальном.*

Самая суть человека, в чем она? Как разглядеть его, изначально, за всевозможными наслоениями, которыми обрастает он под давлением жизни? Эти вопросы в основную ткань пьесы М. Ивашкявичюса вплетены не на по-

верхностном уровне. Прежде всего, автор поднимает темы социального характера, сегодня особенно остро встающие перед гражданами практически любой страны. Проблему мигрантов в “Изгнании” автор и ре-

жиссер рассматривают не просто плотную, а изнутри и в динамике — в хронологической последовательности прослеживая слой за слоем. Такой способ исследования естественным образом определил, по-видимому, и вынесенное в подзаголовок своего рода жанровое определение постановки — “Хроника одного путешествия”. Путешествие здесь, конечно же, имеется в виду не только и не столько в буквальном смысле. Это путешествие человека к самому себе после того, как он безвозвратно ушел от себя. И поэтому это путешествие в обе стороны одновременно. В хронологической последовательности — путешествие туда, в иллюзорное лучшее будущее, ради которого нужно изменить, подстроить себя под чужеродные обстоятельства. В ретроспективе — путешествие обратно, к самому себе, погребенному под слоем всех этих изменений.

Спектакль Миндаугаса Карбаускиса начинается со сцены символического переодевания героев. По звонку будильника актеры выходят на сцену, освещенную как бы предрассветным сумраком, и начинают одеваться и паковать одинаковые у всех спортивные сумки. В слаженности и синхронности движений считывается как будто какая-то общность, автоматизм, что поначалу даже, не зная сюжета, можно принять их действительно за какую-то футбольную или другую спортивную сборную. Но общность эта, как в дальнейшем окажется, — общность судьбы, стирающей напрочь признаки индивидуальности.

Главный герой Бен, оглядываясь на свое “путешествие”, предпринимает попытку раскопать под завалами эту свою изначальную индивидуальность. Именно в его ретроспективе перед зрителями разворачивается путешествие “обратно”. Актер Вячеслав Ковалев виртуозно лавирует от одной субличности своего персонажа к другой, одновременно и проживая перипетии его судьбы, и в то же время скользя по поверхности как бы увеличительного стекла, сквозь которое он исследует все произошедшие трансформации. В результате получается действительно очень тонкая работа без натужного психологизма. Наоборот, само повествование ведется в очень легкой юмористической форме. Действие в целом построено как бы в формате телевизионного шоу, а разные периоды жизни героев выглядят фрагментами эфира, разделенными рекламными или музыкальными паузами. Чаще музыкальными — вставными номерами под композиции Фредди Меркью-

ри, любимого исполнителя Бена. И даже смена мест действия, как телевизионными титрами, фиксируется сменой табличек в стиле надписей в лондонском метро.

Взаимоотношения Бена с любимым английским рок-музыкантом Фредди Меркьюри проходят лейтмотивом через всю пьесу, отражая этапы его столкновения с реальностью и с собственным ощущением изгнанности в чужой стране. Поначалу служащий эталонным англичанином для героя, Фредди шаг за шагом начинает разочаровывать. То вдруг оказывается гомосексуалистом, а то и вовсе не англичанином, а таким же эмигрантом, как сам Бен. Однако эти трагические разочарования для героя не столько учат его толерантности, сколько укрепляют его на пути к успеху. Ведь раз Фредди смог, то и он сможет! Сможет стать своим, слиться с этой чужой средой, сделать из себя настоящего англичанина. Нужно только выучить язык.

Язык тоже форма. Как униформа полицейского, которую надевает в финальном акте спектакля герой — теперь уже не Бен, а Роберт Волкер. Всё это формы, костюмы, маски, приспособления к внешней жизни. А во внутренней продолжает жить тоска по Родине, которая здесь становится, по сути, символом свободы. Потому что быть собой, говорить на своем языке — это свобода выражать себя настоящего, не подстраиваться, не подбирать слова и лингвистические эквиваленты к невыразимому. Так тоскует по родной речи Эгле (Анастасия Дьячук), живущая с богатым англичанином в качестве содержанки. Потому что хотя и научилась она говорить на чужом языке, а все равно выразить свои чувства по-настоящему на нем никогда не сможет. И не то чтобы по большой любви или хотя бы симпатии, а просто от этой тоски быть наконец собой, настоящей, она бросается в объятия Бена, тащит его к себе домой и говорит, говорит, говорит... Только разговорами сыт не будешь, и снова начинается гонка приспособлений.

Каждый в этой гонке беспрестанно оказывается перед выбором. И это всегда выбор между собой и чужим в себе, между смелостью смотреть реальности прямо в глаза и компромиссом, бегством в зону комфорта. Своего рода символом этого выбора, олицетворением двух позиций становятся отношения Бена и Азима. Кульминация спора — сцена на футбольном матче, в котором в очередной раз проигрывает местная команда, за которую много лет из солидарности с соседями болеет пакистанец Азим (Евгений Матве-

ев). И в этом споре, несмотря на внешнюю абсурдность и смехотворность позиции пакистанца, именно он, Азим, почему-то более других выглядит цельным и сохранившим себя. Да, он не впитал любовь к этой земле с молоком матери и не болел за эту команду с рождения. Да, перед ним, казалось бы, огромный выбор — он не принадлежит ни к какому местному клану и может вполне выбрать себе более успешную команду, чтобы болеть за нее. Но он упрямо и твердо стоит на позиции принятия действительности: “Нужно уметь проигрывать”. И эта позиция вызывает уважение, потому что в ней нет корысти и приспособленчества. В этих таких же, как для Бена, чужих для себя условиях Азим ухитряется принять чужую судьбу как свою, но при этом остаться собой. Остаться человеком, а не функцией. Именно поэтому у него хватает чувства реальности не идентифицировать себя с террористами, взорвавшими лондонское метро. И может быть, в этом и состоит подлинная сила Чингисхана, который вечно борется с Христом в душе Бена: в том, чтобы не предавать свою природу.

Поэтому пьеса М. Ивашквичюса и спектакль М. Карбаускиса, конечно, об изгнании внутреннем. Об изгнании как о внутренней несвободе. Это о неприятии не социальном, а человеческом. Обо всех формах нетерпимости, об универсальном механизме формирования всех видов фобий — форм неприятия другого. И это о неприятии иного в себе, которое заставляет подстраиваться под среду, ломать себя в угоду довлеющим обстоятельствам. Которое и заставляет уезжать, потому что становится причиной неприятия и своей идентичности, и своей страны.

Точную визуальную метафору этого состояния внутреннего изгнанничества находит художник Сергей Бархин, автор сценографии спектакля. Темно-серое пространство сцены, пересеченное только карнизом с люминесцентной лампой, который потом превратится в крест, символизирующий Христа. Выпуклое зеркало в углу, из тех, что висят на вокзалах и в метро. И красная окружность — эмблема лондонского метро, на которой меняются названия районов и станций. Это внутренний, духовный *underground*. И это же пространство — склеп, в котором какое-то время приходится жить главному герою. Тоже символ его изгнанности из жизни, преждевременной внутренней смерти.

Режиссер Карбаускис в спектакле находит иногда спорную, но, видимо, оптимальную форму коммуникации с материалом, возможную для подобного разговора. Эта форма — тоже своего рода приспособление, через которое легче смотреть на подобную реальность. Легкость и ироничность рассказа помогает вовлечь зрителя, не отталкивая его сразу мрачностью материала. И зрители действительно на спектакле очень много смеются. Смеются над доведенной до абсурда наивностью героев, нелепостью их поведения, не вписывающегося в стандарты цивилизованной лондонской жизни. И так действительно легче. Вот только если прозревать за разыгрываемой перед нами сценической формой реальную жизнь, как-то жутковато становится от этого смеха. Правда, и юмор режиссера на то провоцирует, порой балансируя на грани. Скажем, сцена, когда Бен приходит к своему другу Вандалу, а вместо встречи с ним получает урну с его прахом — все, что осталось от человека. И вдруг игравший его Иван Кокорин выезжает на кресле из-за кулис — теперь уже в роли пса Вандала, — и зритель смеется от этого диссонанса, потому что ему еще не объяснили, что теперь актера нужно воспринимать в образе пса. Это можно было бы принять за кошунство, но режиссер очень ловко переводит стрелки на зрителя: вроде бы это мы допустили оплошность и невпадал засмеялись на поминках.

Уходя с этого спектакля, думаешь совсем не о литовцах в Лондоне, не о миллионах мигрантов по всему миру и даже не о нашей многонациональной и раздираемой национальными конфликтами родной стране. А о том, кто кого и с каких территорий изгоняет на самом деле. Кто очерчивает наши внутренние границы? И о том, каково это — быть человеком. Как говорит в финальном споре с главным героем его соотечественник Эдди, на самом деле “человек — это проще”. И все-таки думаешь, как же на деле это невероятно сложно — не ломать себя и не пытаться подстраиваться под меняющиеся условия, а просто быть. Быть человеком.

Редкое умение, и чем дальше, тем все более жизненно необходимое. Ведь без этого все мы, в какой бы стране ни жили, мы живем в своем внутреннем, индивидуальном изгнании. И тогда все мы чужие. Друг другу и самим себе.

**Виктория Канафеева**



## Дань памяти

### *“Папа, мама, я и Сталин” М. Розовского в театре “У Никитских ворот”*

*Не так уж часто можно увидеть театральный спектакль, где и автор драматического текста, и режиссер-постановщик — один человек, а рассказывает спектакль о жизни и судьбе этого человека и его родителей. Марку Розовскому не впервой переносить на сцену свои произведения, но спектакль “Папа, мама, я и Сталин” отличается от прежних его постановок, во-первых, тем, что представляет собой автоинсценировку написанной несколькими годами ранее прозаической книги, во-вторых, тем, что проза эта была автобиографической, документальной, и, наконец, в-третьих, предельной исповедальностью и откровенностью высказывания.*

Лишь на восьмом десятке лет удалось автору познакомиться с архивными документами по делу его отца, незаконно репрессированного в 1937 году по сфабрикованным доносам как участника правотроцкистской организации, проведенного без малого десятков лет в лагерях, а позднее еще несколько лет в ссылке. Эти свидетельства, вместе с сохранившейся перепиской отца с матерью за годы заключения и ссылки, и позволили М. Розовскому создать свое документальное повествование. Достоин уважения объемистый труд, который можно рассматривать как долг, отданный автором, родившимся в знаковый год, не только памяти его родителей, но и всех семей, всех людей, пострадавших от репрессий в годы сталинизма. Значительная часть содержания вошла и в одноименный спектакль, приуроченный, кстати, к юбилею мастера.

Декорации (созданные самим режиссером) не отличаются броскостью — конструкция из старых облупившихся дверей, ограничивающая пространство сцены, ассоциируется и с эпохой, и со скучным коммунальным бытом, и с кошмаром лагерей и ссылок.

Там, где требуется более широкий взгляд — на жизнь страны, образ вождя, используются видеопроекции на задник сцены (видеомастер Сергей Новожилов).

Однако главное в спектакле — игра актеров. Чувствуется, что как режиссер, так и исполнители вложили немало труда и душевных сил, чтобы воплотить образы минувшего. Одна из самых сложных ролей, пожалуй, образ протагониста, названного в программе “я”, но по имени Марк, а в большей части представления просто Марик. Молодому актеру Валерию Толкову удивительным образом удалось передать мысли и переживания героя, как будто живущего в двух временах — сегодняшнем, когда он раскапывает сведе-

ния о судьбе отца и рассказывает о них, и в давно ушедшей, казалось бы, эпохе бед, безотцовщины, войны, эвакуации, коммуналок. Порой возникает необъяснимое ощущение, что с нами разговаривает тот самый четырехлетний малыш, который, выбираясь вместе с бабушкой от угрозы оккупации, в течение месяца проехал полстраны в переполненных поездах и паромах, или тот подросток, из-за учебы которого в Гнесинке мать не могла себе позволить выехать из Москвы и воссоединиться с уже освободившимся мужем (тому, как бывшему политзаключенному, по сталинскому указу было запрещено жить в столицах).

Любовно выписанные автором образы родителей (страшные события и разлука в конце концов поломали их семейную жизнь) воплощены Натальей Барониной (Мать) и Валерием Шейниным (Отец) предельно отчетливо, выпукло, при этом характеры не кажутся простыми — они глубоки, многомерны, неоднозначны. Мать, подвижнически посылающая отбывающему заключение на Дальнем Востоке мужу бесчисленные посылки из Москвы и однажды даже специально приехавшая к нему в лагерь, чтобы увидеться, после его возвращения не решается ради воссоединения семьи пожертвовать московской пропиской. В то же время она сохраняет верность мужу, отказывает нескольким ухажерам-коллегам (с комизмом выписанные роли которых колоритно воплощены Андреем Молотковым, Денисом Юченковым и Николаем Захаровым). В спектакле отчасти за кадром остались те предпосылки разлада в семье, которые были связаны с неприятием со стороны семьи отца невестки из другого круга (несколько напоминающие семейные коллизии в произведениях Юрия Трифонова). Поэтому зрителю может показаться не вполне ясным, почему порой редко

получал отец письма от жены, почему после возвращения он развелся с ней, женился на другой.

Некоторые моменты в спектакле кажутся беллетризацией: например, непоколебимая стойкость отца, не страшась пыток и зуботычин, смело отвечающего следователям и конвоирам и при этом никак не поплатившегося за это, или же эпизод, когда один из лагерных вертухаев пытался за разрешение свидания получить от матери расплату “натурой”. Возможно, так оно и было в действительности, но в художественной ткани спектакля выглядит не как элемент правдивого и беспощадного повествования, а скорее как дань

детской или юношеской точке зрения, романтизирующей героизм близких людей, преодоление ими опасных испытаний.

Мрачное содержание скрашивается присутствием создателю спектакля юмором, с которым протагонист рассказывает не только, например, о незадачливых женихах матери, но и о собственной отчаянной, полной жизненной силы бабушке.

Спектакль оставляет цельное впечатление. Показывая трагическое прошлое, он призывает не забывать его, не допускать возвращения призраков минувшего, не мириться с насилием и террором ни в каком виде.

Ильдар Сафуанов

## Апогей театральности

### *“Лес” А.Н. Островского в “Школе драматического искусства”*

*Новый спектакль Александра Огарева, премьера которого состоялась накануне Всемирного дня театра, начинается со сцены встречи провинциальных актеров Счастливецва и Несчастливецва. И сразу становится ясно, что основной темой спектакля будет не “барство дикое, без чувства, без закона”, не трагическая ломка людских судеб по воле и прихоти богатых самодуров. Нет, все эти задуманные Островским темы не ушли из текста спектакля, но поданы в ироническом ключе и отодвинуты на второй план. Главный герой спектакля здесь — актер. Его судьба, его актерское счастье или несчастье, его ухабистый жизненный профессиональный путь — это все о нем. А еще предметом рассмотрения здесь является само понятие, само явление театральности — как на сцене, так и в жизни.*

Счастливец и Несчастливец — оба, собственно, у Островского, “несчастливецвы”, встречаются на авансцене, отдаленной от основного игрового пространства сетчатым занавесом, на который проецируется карта части обширной Российской империи. Здесь и Вологда, и Керчь, и другие города, старинные названия которых могут обозначать время действия относящимся как к девятнадцатому веку, так и к современности. Огарев и его команда рассуждают о том, изменилась ли актерская судьба сегодня, изменилась ли природа актера, его восприятие жизни и театральности, себя в искусстве и искусства в себе. И на это путешествие (полное название спектакля звучит как “Лес. Диалоги по дороге” и предполагает экскурс в историю российского театрального искусства) их благословляет своей — почти божественной — дланью созданный видеопроекцией светлый образ Константина Сергеевича Станиславского.

Первое действие спектакля, спокойное и — что редко по нынешним временам случается с театром авторским, режиссерским — выстрое-

но почти точно по тексту пьесы. Но второе отделение получилось абсолютным праздником театральности.

Когда занавес убирается, зритель попадает в тот самый темный, дикий лес, который в декорациях Александра Мохова преобразился в густую белую то ли траву, то ли камыш. Оттуда выныривают и туда исчезают персонажи по ходу спектакля. Белый цвет универсален: силами света эти густые заросли в зависимости от мизансцены приобретают любую глубину, структуру и окраску.

В пьесе Островского и спектакле Огарева Несчастливец не может преодолеть в себе глубоко укоренившееся актерство, зачастую разговаривая с остальными персонажами отрывками из заученных ролей, и — как это ни казалось бы странным — такое поведение имеет успех и герою удается воплотить все задуманное, заморозив своей игрой и вовлекая в нее остальных действующих лиц — неактеров. Как всегда на сцене, настоящее переплетается с иллюзорным, правда с

вымыслом, игра с явью, а замысел режиссера может сделать эти границы еще более размытыми. Действие в усадьбе Гурмыжской (эту молодую здесь, яркую, экзальтированную даму блестяще сыграла Александрина Мерещкая) начинается со сна, рассказанного ею Буланову (замечательный молодой актер Роман Колбин, прошлогодний выпускник гитисовского курса Владимира Андреева): атмосфера спектакля приобретает черты нереальности, эфемерности происходящего.

В спектакле использованы вынутые из каких-то закров на свет божий допотопные театральные приспособления: имитирующий звук ветра ящик с крутящейся ручкой, который Игорь Лесов (Восмибратов) в одной из сцен называет сломанным колодцем; маленькая суфлерская будочка, которую Счастливец (Олег Охотниченко) нахлобучивает себе на голову, сетуя, что всем актерам со временем показан один только путь — в суфлеры. В спектакле используются и современные театральные технологии, например видеопроекции. В отдельных сценах актеры выходят за рамки образов и показывают изнанку театрального и даже киношного “волшебства”. Апофеозом этого праздника становится “откусывание” Несчастливым пальца Гурмыжской, и опять же, выходя за рамки образа, Восмибратов совершенно серьезно объясняет зрителям, сколько времени должно пройти с момента утраты пальца до пришивания его врачом.

Не только театральные машины и театральные приемы разных эпох задействованы в этом спектакле, но и типаж современные (один Милонов — Кирилл Федоров чего стоит) действуют вперемешку с универсальными (Счастливец Олега Охотниченко мог выглядеть так и в девятнадцатом веке, и сейчас, с его “рукавами от дырявой жилетки”).

Интересно, что практически у всех актеров, занятых в спектакле, есть опыт работы не

только в столице, но и в провинциальных российских театрах. Например, Александра Мерещкая работала в театрах Новосибирска, Омска, Томска. Илья Козин окончил театральный факультет Саратовской консерватории. Юлия Демьяненко (Аксюша), прежде чем поступить во ВГИК, училась в Днепропетровске и в Киеве. Игорь Лесов (Восмибратов) работал в Камчатском театре драмы и комедии. Сам режиссер спектакля Александр Огарев, с ног до головы человек театра, ученик Анатолия Васильева, не только ставил спектакли в разных городах России, но и приобрел опыт руководства провинциальными театрами, опыт нелегкий и не самый позитивный в его жизни. Поэтому им всем не понаслышке известно, что такое разные проявления театральности, разное восприятие публикой той или иной формы театра; чем отличается актер провинциальный от столичного, и отличается ли? Существует ли до сих пор предубеждение обывателя по отношению к артисту? Этот момент проиллюстрирован очень смешной сценой “отряхивания” — попыток Улиты очиститься от ухаживаний Несчастливеца. Стать актером — означает ли это отказ от семьи и, что называется, простых жизненных радостей? Человек, обожженный театром, останется ли таковым навсегда? Что происходит с человеческой психикой, когда она неоднократно подвергается испытанию искусственными — или настоящими — страстями на сцене? Обо всем этом заставляет зрителя задумываться спектакль Александра Огарева и блестяще подобранной актерской команды. А если зритель не хочет об этом думать — смешное, изобретательное, ироничное действие доставит ему огромное удовольствие в любом случае, само по себе.

И если подводить итог впечатлениям об этом замечательном “Лесе”, можно перефразировать известную фразу Льва Толстого: “Здесь всё игра. Даже жизнь”.

Ольга Булгакова

## Жестокие игры наших дней

### “Пранк” В. Алексеева в “Школе современной пьесы”

*Театр поставил пьесу молодого автора, лауреата драматургического конкурса “Действующие лица”. Молод и режиссер-постановщик Никита Бетехтин. Спектакль интересен не только как своеобразный театральный эксперимент, но и как приглашение к размышлениями о нравственных проблемах сегодняшнего дня.*

Хотя пьеса и победила в вышеупомянутом конкурсе, в театре с ней обошлись без излишнего пиетета и многое переиначили — из

различных соображений. Сокращено количество действующих лиц: меньше стало участников молодежной компании; были



персонажи, не принимающие активного участия в действии, в том числе и дед главного героя, предприниматель, благодаря которому парень ведет безбедную жизнь. Изменен даже возраст героев. Если в пьесе это ученики выпускного класса лицея, то в постановке они — не только внешне, но и поведением — выглядят постарше. Если по тексту главный герой Иван Дорохов, хоть и “мажор” (юнец из состоятельной семьи), представляет собой тщедушного закомплексованного школьника, мечтающего о самоутверждении, то в спектакле, в исполнении Кирилла Емельянова, он предстает уверенным в себе, не знающим страха и сомнений молодым негодяем, ведущим свои жестокие игры скорее от скуки и привычки к безнаказанности. Его друзья Артур (Кирилл Снегирев) и Кирилл (Марк Тюриков) тоже поначалу ему под стать: они смеются над “нищелюдами”, дарят герою на день рождения “книгу” с правилами уличного движения, которую тот демонстративно топчет, и все радостно гогочут.

Название пьесы и спектакля “Prank” по-английски означает “злая шутка”, “ розыгрыш”, имеющий целью осрамить, обидеть, оскорбить потерпевшего. Дело уже довольно известное и у нас: телефонные “пранкеры” представляются журналистами или официальными лицами, выведывают выгодные для себя сведения и используют результаты разговора для компромата или высмеивания жертвы.

В спектакле скачающие молодые люди задумывают проект: снимать видеоролики из “реальной” жизни, выкладывая их в социальные сети и обрести таким образом популярность. И если большинство, во главе с Кириллом, хотят снимать эксперименты на улице (например, бросится ли кто-нибудь спасать девушку, на которую напал хулиган), то именинник вместе с ближайшим другом Артуром идут дальше: проверяют людей на корыстолюбие. Иван последовательно уговаривает случайных знакомых за деньги выпить стакан мочи, вырывать друг другу зубы плоскогубцами, официанта в кафе — вылить кофе на брюки клиенту. Его приятель снимает все это на видеокамеру мобильного телефона. Действия Ивана и Артура и есть настоящие “пранки”.

За более крупную сумму герой заставляет одного из своих друзей, Дениса (Исмаил Махмутов), расстаться с девушкой и уехать на ро-

дину, в Воронеж. Этот поступок вызывает неприятие у Артура, и он уходит от Ивана. Отказывается сблизиться с Иваном и бывшая девушка Дениса Ирина (Даниэлла Селица); герой остается один.

Дорохов задумывает отомстить покинувшим его друзьям и подговаривает гопников во время съемки нападения на Ирину превратить разыгрываемый хулиганский налет в настоящий — жестоко избить и девушку, и “спасающих” ее парней.

Разумеется, эти бесчинства не могут закончиться по-хорошему. В конце концов, “мальчиш-плохиш” в своих экспериментах напарывается на настоящего бандита и находит свою гибель. Зло оказывается наказано, хотя никак нельзя сказать, что добро побеждает.

Режиссер и художник (Надя Скоморохова) придумали очень выигрышные и адекватные содержанию постановочные приемы. Действие происходит в кафе Театрального клуба на Тишинке со стеклянной стеной, через которую виден внутренний двор, благодаря чему обстановка становится предельно реалистичной. Здесь интерьеры и кафе-ресторанов, и богатого жилища, а некоторые сцены перенесены в освещенный двор — голоса актеров передаются в зрительный зал через микрофоны и громкоговорители.

Н. Бетехтин показал себя грамотным и умелым режиссером. Действие приукрашено разными аттракционами: то за стеклянной стеной появляется призрак с черепом в руке, то герои одеваются в наряды молодых аристократов эпохи Возрождения — в целом антураж вызывает ассоциации с шекспировским театром. Актеры непосредственно взаимодействуют со зрителями: угощают вином, задают вопросы, проходят в центр зрительного зала, чтобы позвонить из установленного там телефона-автомата.

В спектакле целый ряд интересных актерских работ. Особенно выразителен и точен К. Емельянов в роли молодого циничного подонка. В отличие от текста пьесы, он не страдает комплексами и сомнениями, всегда прямо идет к цели. Иван Мамонов и Николай Голубев создали живые и достоверные образы бомжей, способные вызвать сострадание зрителей.

**Ильдар Сафуанов**

## Неувядаемый Булгаков

### Одиночество таланта

*“Кабала святош” в Центральном академическом театре Российской Армии*

*Борис Морозов поставил на Малой сцене роскошный и одновременно лаконичный по сценическому решению спектакль о Мольере — и сложилась история о том, как и чем расплачивается творческая личность, следуя путем, предначертанным талантом.*

Главный режиссер ЦАТРА Борис Морозов — мастер старшего поколения. Не юный нигилист. В своей постановке он меньше всего обращался к привычным социально-идейным аспектам. Привычная (и набившая давно оскомину) трактовка булгаковской “Кабалы святош”: главная тема пьесы — отношения художника и власти. И следовательно, появляются аллюзии с современными режимами, сталинской эпохой, святые отцы из “Кабалы” обретают сходство с энкавдешниками, ну и все такое прочее. Правда, последнее время этот подход несколько усложнился. Но Морозова он не привлек вовсе. Морозов говорит о том, что художник, творческая личность, перевоссоздающая своим воображением и талантом в своих творениях весь мир заново, всегда обречен на одиночество.

Вот близкие, вот коллеги, семья, сотрудники, друзья, единомышленники. Вот враги, завистники, прихлебатели. Вот главный правитель. Вот люди власти. Вот ее защитники и охранители. И весь этот житейский бедлам надо как-то упорядочивать, уравнивать. Надо жить-пить-есть-одеваться. Надо находить компромиссы. А у каждого своя природа, и она диктует свой взгляд на житейское поведение, на отношение к бытовым, юридическим и прочим обыденным нормам — и к высшим нравственно-духовным постулатам. И вот художник. Среди всего этого. В гуще. И вовне. По природе своей творящий — против всего этого. С ним, с этим миром, но не вместе.

Персонажи в роскошных стилизованных под псевдоисторическую достоверность, но все же несколько ироничных по решению костюмах (художник Андрей Климов) вписаны в декорацию, которая соединяет в себе сразу признаки и костюмерной, и театрального закулисья, и жилых комнат, и подземелья церкви, и монастырской кельи, и дворцового кабинета короля-солнца Людовика

Великого. Ироничная деталь — вдоль рампы устроен ряд светильников, как бы свечей, освещавших рампу во времена Мольера, и все они затенены золотыми медальонами в виде солнца с портретом короля. И в этом условно декорированном, а не реалистически обустроенном пространстве, которое соединяет в себе пространства всех событий, Морозов устраивает “театр в театре”. Почти любой выход персонажей и почти любая сцена — семейная, дворцовая, завтрак у короля, заседание “Кабалы” — маленькие театральные постановки, такие же, как выходы труппы Мольера в его представлениях. Законченные интермедии по отношению друг к другу и по отношению ко всему зрелищу. Все персонажи здесь — как бы действующие лица всевозможных сюжетов: и заносчивый вояка маркиз де Орсиньи (Сергей Федюшкин), и прежняя возлюбленная Мольера Мадлена Бежар (Ольга Богданова), и Справедливый сапожник (Денис Кутузов), и кликуша отец Варфоломей (Андрей Кочин), и братья-святоши в Совете “Кабалы”... Здесь пафосно-театральные жесты и броско-ходульные приемы намеренно соединяются с легким гротеском и четкой психологической проработкой.

И постепенно выстраивается очень интересный и небанальный — по отношению к традициям предыдущих трактовок этой пьесы — мир взаимоотношений персонажей. Пылкий, горячий, неудержимый. Порой нетерпимый. Художник, который ведет большое дело — театр. Руководит им, направляет, выстраивает. И — скован в своей свободе необходимостью держать это дело на плаву, отвечать за него. Андрей Егоров не педалирует, но и не скрывает человеческих слабостей своего героя. Этот Мольер немного позер, по необходимости льстец. Падок на женскую красоту. И как всякий творец, одержимый творчеством, единственным, что удерживает его в жизни, — доверчив. Чересчур доверчив,

при всей прозорливости и опытности. Эта доверчивость делает его крайне уязвимым. И еще более одиноким. Потому что все прочие блюдут прежде всего выгоду, свой личный интерес, подчас шкурный, неспособны справиться со своими слабостями или пороками. Даже самые близкие. Даже возлюбленная — Арманда Бежар (Елена Сванидзе). Даже любимый ученик — Захария Муаррон (Роман Богданов).

Антагонистом Мольеру здесь, как и написано у автора, выступает Архиепископ, маркиз де Шаррон, глава “Кабалы” (Сергей Смирнов). Лживый, едкий, коварный. Никакого величия. Никакой святости. В чем-то жалкий и мелочный.

Интересно следить за диалогом Мольера и короля. Людовик Великий в исполнении Николая Лазарева валяжен, ироничен, артистичен не менее Мольера — но без его пассионарности. Очень спокоен. За ним королевство, Франция. Он главный, единственный. И все должны стелиться у его ног. Он это знает, принимает, потому что он — верховная власть, за ним окончательные решения, определяющие процветание и порядок. Он ничуть не унижает Мольера. Да, чуть высокомерен. Но почти демократичен. Просто есть границы, за

которые нельзя переходить никому. Король даже более других связан по рукам и ногам тем, что он король. Но по крайней мере, может сказать каждому из прихлебателей и интриганов, кто он есть и как выглядят его поступки. И все же — и спектакль это внятно показывает — даже король не в силах спасти Мольера. Беда не в заблуждениях и интригах охранителей власти и порядка. Не в жестокости и коварстве самой власти. Не столько в этом. Потому что художника защищает и спасает — так же как убивает и уничтожает — его одиночество среди других. И Мольер переступает через все обиды и предательства близких и соратников, как бы даже прощая их: такова природа людей и их отношений. Потому что главное для него — жизнь его театра, творчество, воспаряющее к горным высотам. Эта высокая нота не звучит напрямую в действии, но задается сопровождающей его музыкой. О ней надо сказать особо. Несмотря на злой сарказм автора (и его героя) по отношению к служителям культа, фарисеям и интриганам, музыка, написанная композитором Рубеном Затикианом, по-настоящему возвышенна и духовна.

Валерий Москвитин

## Попадая под крыло психушки...

### “Мастер и Маргарита” в “Студии театрального искусства”

*Спектакль начинается с вешалки — уже в гардеробе публику принимают санитары, санитары же сопровождают ее в зал. Или — палату? Юрий Лотман символике “дома-антидома” и функции этого мотива в “Мастере и Маргарите” посвятил целую главу в своей книге “Внутри мыслящих миров”. А Сергей Женовач “квартирный вопрос” в своем спектакле решил разом, поместив всех персонажей, да и зрителя заодно, в пространство сумасшедшего дома сталинской Москвы.*

Этот советский бедлам в сценическом изводе — выгородка из сшитых в единое полотно пододеяльников, в центре которой застекленные балконные двери в палату и ее, палаты, скромное убранство — письменный стол с выдвижными ящиками и продавленная кушетка с больным, спеленатым в смирительную рубашку задолго до третьего звонка. Это поэт Иван Бездомный, и в таком виде, со связанными за спиной руками (привет Павлову-Андреевичу и его “Танго-Квадрату”), он скачет по сцене почти два часа. Потому что — голова болит.

“Голова моя, голова!” — причитает другой насельник дурдома в рубахе с кроваво-запекшимся подолом, записанный как Понтий Пи-

лат (Дмитрий Липинский). В поисках головы мечется конферансье из варьете Жорж Бенгальский (Андрей Самойлов), но вместо нее на сцену выкатывается кочан капусты. А голова Михаила Берлиоза (Сергей Аброев) возникает среди письменного стола — больше от председателя МАССОЛИТА мы не увидим в спектакле ничего.

Зато трюков, более изощренных, чем игры с капустой, здесь предостаточно. Женовач два года шел к постановке этого романа Булгакова. За это время были отточены до совершенства номера, поставленные известным иллюзионистом Артемом Щукиным. И обкатан до эстрадного блеска ряд самостоятельных этюдов — несмотря на из-



начально заданный формат желтого дома, эту концепцию на протяжении всего спектакля выдержать не удастся. Что, впрочем, не так принципиально — самоопределение жанра как “шизофрения в двух частях” оправдывает себя полностью. И на то, чья это шизофрения, указание здесь вполне однозначное — перед очередной сменой “пространственно-временного континуума” поэт Бездомный получает очередной же укол успокоительного и то ли бредит наяву, то ли проваливается в галлюциногенный сон. В итоге публика видит то, как грезится Ивану Бездомному, что он оказался в спектакле, на который собралась публика и видит то, как... Ну и т.д.

Ивана Бездомного играет Иван Янковский — в спектакле Женовача “Записки покойника” у него роль писателя Максудова со всеми сопутствующими этому начинающему литератору снами и кошмарами. Таким образом, в репертуаре СТИ возникла своеобразная и диалогия по Булгакову, и диалогия между булгаковскими произведениями и персонажами. А ведь еще кто-то из персонажей настойчиво выкрикивает за сценой “Москвошвей! Абырвалг!” — тут все не те, кем кажутся изначально. Вот доблестные санитары вдруг оборачиваются слугами сатаны, стоит Воланду (Алексей Вертков) появиться на пороге — и он один в спектакле одет “по-граждански”, а его свита даже не меняет халатов. Как, впрочем, и линии поведения — порой сложно понять, где они следуют клятве Гиппократова, а где прислуживают дьяволу: вот Гелла (Татьяна Волкова) вместо склянок с физраствором в капельницу вставляет бутылки портвейна. Да и сам мессир, раз уж на то пошло, играет тут еще и в доброго доктора, с авоськой апельсинов заглянувшего в неурочный час к знаменитому пациенту — тут демонстрируется номер “Литературной газеты” с портретом Бездомного на передовице. И в такой веселой кутерьме проходит первая часть спектакля: Воланд проводит сеансы магии с ее разоблачением, невозмутимо восседающая над сценой — он ничуть не меняется в лице и не меняет позы, когда из-под него вытаскивают стул. А его “абордажная команда” выуживает из карманов зрителей детали женского туалета и российские рубли, в обмен на которые сулит круглую сумму в валюте — стоит лишь угадать, в каком она из ларцов. Затем хоронит Берлиоза и собирает на бал

Мargarиту (Евгения Громова).

Собственно Великий бал у сатаны не показан — Воланд на него лишь “улетает” под занавес первого акта, стоя на балконе с Margarитой. А в начале второго они уже оттуда возвращаются — стало быть, бал проходил в антракте. Можно предположить, что самой публикой он и был отыгран. По крайней мере, буфетчик Андрей Фокич Соков (Андрей Назимов), появившийся в фойе театра, изо всех сил старался, чтобы зрители не скучали, а жевали — бутерброды в СТИ гарантированно первой свежести.

Но сам бал — своеобразная “точка бифуркации” спектакля. После него “Мастер и Margarита” у Женовача сбавляет резко обороты — цирк уехал, клоуны устали, и действие под треск и отблески догорающей Москвы плавно переходит в неспешную философскую беседу. Обессиленные Margarита и свита в обгоревших лохмотьях и со стаканами спирта в руках развалились на кушетке. Один Бегемот (Вячеслав Евлантьев) долго, по-кошачьи, что вызывает радость узнавания у публики, утаптывает себе место, размахивая семгой, “героически спасенной” из сожженного “Грибоедова”. А Воланд зачитывает с листа сочинение Мастера — рукописи же не горят, эт цетера... Из всех линий романа здесь остается тема писателя и власти. А также награды за содеянное — за осуществление предназначенного судьбой. Но судьба таланта во все времена все так же зависит от случая и художника легче сломать, а Игорь Лизенгевич играет сломленного Мастера, раздавленного человека, чем его понять и уж тем более поддерживать. Стоит ли удивляться, что единственное, на что тот может уповать — это сила его воображения. Пусть эта сила оказывается нечистой, а воображение — больным. Для шизофрении такое разделение нормально. Для отражения и духа, и смысла романа — не очень. Так, к примеру, неясно, отчего же страдает Пилат — явно не из-за блаженного Иешуа (Александр Суворов). Но Сергей Женовач, считая, что это цельное художественное произведение все же не завершено (Булгаков не оставил окончательной версии), не задавался и целью его иллюстрировать. Но пытался найти интересный сценический ход, соответствующий уже духу его Студии. И это эффектный ход — вход в психушку. Где многое Бездомный так и не досмотрел — не все же уколы одинаково галлюциногенны.

**Сергей Лебедев**

## Воздаяние на бегу

### “Бег” в “Содружестве актеров Таганки”

*Нынешнее молодое поколение (речь не только о театральной и вообще творческой молодежи) несколько своеобразно относится к истории. И соответственно, к научным или художественным книгам (фильмам, сериалам, интернет-материалам и т.д.) об исторических событиях и персонах. Меньше всего молодые люди ищут в исторических темах и материалах нечто поучительное, идейное, воспитательное и пр. Если оставить в стороне интриги и дразги политтусовки и все связанное с политико-социальной актуальностью, когда исторические события и пертурбации на- тужно притягиваются за уши в якобы поучительных (но, как правило, переде- рнутых) аналогиях с текущим моментом...*

Если отрешиться от всего этого, то какой предстает история в обыденном (и все же в чем-то бытийном) сознании? А чтобы было интересно! Чтобы мы в этих давно живших людях и в их судьбах и переживаниях узнавали себя. Это тоже актуализация. Но иного, вне- социального толка.

И еще надо учесть вот что: для нынешней молодежи что Вторая мировая война, что набеги Чингисхана или крестовые походы, что война Троянская почти в одном понятийном ряду исторической памяти — где-то там, в туманном прошлом. Давно!

И тогда вопрос: обращаясь к такому материалу, темам Гражданской войны, захлестнувшей Россию после февральских и октябрьских событий 1917 года, о чем человеческом, сердечном хотят рассказать нынешние режиссеры кино и театра?

Вот еще одна постановка (и далеко не первая за последние годы) по “Бегу” Михаила Булгакова. И как только освещается декорация на сцене “Содружества”, как только начинается суматошное движение персонажей, как только зазвучит сбивчивая, неровная их речь, то почти сразу становится ясно: молодого режиссера Марию Федосову меньше всего интересовали социально-политические и идеологические причины и подоплека революции и военных столкновений россиян в кровавых схватках Гражданской войны.

Федосова берет как данность, как исходное событие и как абсолют предлагаемых обстоятельств название романа и то, что обозначает это слово — бег. Бег как состояние окружающего мира и как душевное состояние персонажей. Художник Олег Скударь сооружает на сцене какие-то скошенные пандусы и настилы: “Земля дыбом”. Все перекошено, наклонно, перерезано провалами. Земля неустроена и все упорядоченное разрушено. И по этим не то развалинам, не то оврагам и балкам, не то траншеям или перекопаным дорогам или

буеракам в чистом поле бегут, катятся, спотыкаются, валяются люди в гражданском и военном. Толпами, рассыпанными шеренгами (но никак не упорядоченным строем), группками, по одному, по двое, по трое. Художник по костюмам Александра Борк одела их кого в рвань, кого в пригнанный мундир, кого во вполне приличное цивильное платье, но с какими-то военными атрибутами или неуместными деталями — до приличий ли в одежде, когда все вверх ногами?! И говорят все эти люди отрывисто, сумбурно, порой почти невнятно. Паника все сильнее охватывает этих людей. Перемешиваются красные и белые, бандиты и поселяне — фронта нет как такового, есть только движение, навал, накат, бег.

Постепенно прорисовываются в рваном монтаже сцен основные персонажи и их характеры. Хлудов (Павел Афонькин) — похожий сразу и на холеного начальника большого современного офиса, и на персонажа стильного кинобоевика, бешено-темпераментный, резкий, четкий, но холодно-безжалостный, почти андроид, а не человек. Чарнота (Владимир Завикторин) — несколько опереточно-разгульный, тоже темпераментный, с горячей кровью, видящий вокруг страдающих людей, а не функции. Потерявшая все и потерявшая себя Серафима (Виктория Райкова). Чуть не от мира сего в своей преданной любви то жалкий, то стойкий Голубков (Алексей Финаев-Николотов). Вальяжный, невозмутимый, похожий на Шалапина, ухоженный, всегда благополучный самовлюбленный Корзухин (Дмитрий Трусов). Сгусток энергии и почти животного жизнелюбия, готовая на все, чтобы выжить самой ради спасения тех, кого поддерживает, Люська (Дарья Михайличенко). Прорисовываются и другие персонажи. И главное, прорисовывается в них то, что расставляет наши акценты в

отношении к ним — кого мы любим, кому сострадаем и сочувствуем, а кого выводим в нашем ощущении за черту порядочности и человечности.

Вторая часть статична. Бег, бегство, вышвыривание за пределы родного мира закончилось. Теперь — рассеяние и какая-никакая оседлость. Надо вращаться в этот мир, выживать в нем — потеряв все, что было в прошлом. Пестрота константинопольского восточного базара и быта. Суета и мишура парижских кафешантанов. По сравнению с первой частью, стильно-сумрачной, эстетско-мрачной, вторая выглядит и по сценографическому оформлению, и по всему строю игры несколько опереточным, пестро картинным. Это понятно, таков житейский антураж — плутни на восточном базаре, ночной разгул кабаре-программ. Но надо сказать, что этот иронично-показушный, несколько карнавальным, порой даже пародийный выверт пронизывает весь спектакль и присутствует даже в самых трагических эпизодах первого действия. Отталкиваясь от элементов подобной стилистики в других произведениях Булгакова (и в ранних, и в “Мастере и Маргарите”, и в “Театральном романе”), режиссер Мария Федосова оказывается по-своему права, особенно во второй части спектакля. Ибо вся вторая часть при всей трагичности ситуации и судеб как на стержне держится на сюжете о том, как великий картежник Чарнота обыграл вчистую житейского шулера, отступника и предателя Корзухина и обеспечил возможность жить себе и быть вместе Голубкову и Серафиме. Чарнота, которого житейская катастрофа превра-

тила почти в клоуна, все же воин-герой, честно выполнявший свой долг, спасавший в огненной мясорубке друзей и не ливший попусту крови чужих и своих (как Хлудов), называет и повергает плута Корзухина, который никого не убивал, но такой же кровопийца, как Хлудов (а тот ведь тоже терпит полный крах — душевный и умственный).

О воздаянии — вот о чем сценическое сочинение молодого постановщика Федосовой, ее “женский взгляд” на суть взятого в работу житейского и литературного материала. Взяв элементы стилистики других произведений Булгакова, Федосова и в “Беге” выявила один из ведущих нравственно-духовных посылов его творчества (проступающего особенно внятно в “Мастере и Маргарите”) — мотив справедливого воздаяния по заслугам. Не политические оценки, оправдания с осуждениями расставляет и развешивает Федосова, а именно те бытийно-нравственные акценты, без ощущения которых, без следования которым не бывает устроенным и упорядоченным обыденное существование.

Бег людей, выброшенных за пределы нормальной жизни, продолжается. Хлудов не находит себе места нигде. Люська покидает Париж. Но хотя бы кому-то, не на том свете, а на этом, пусть немного, но воздается за муки, преданность и терпение. Пусть в этом спектакле это выглядит слегка в духе “Золота Маккенны”, но все же... Победительный Чарнота под прощальные залихватские реплики Люськи несет чемодан денег и ведет израненного и почти отчаявшегося Голубкова к обретенной и сохранившей чистоту и верность Серафиме...

Валерий Бегунов

## В Орле, Омске и... Лондоне

### Игры на палубе

**“Полный вперед!” К. Степанычевой<sup>1</sup> в Орловском государственном театре для детей и молодежи “Свободное пространство”**

**Соединив в “одном флаконе” зажигательную пьесу и классного режиссера Галину Зальцман, театр обрек себя на удачу.**

Перед просмотром спектакля я заглянула на сайт театра в Интернете. “Романтическая сказка для больших и маленьких зрителей” — так заявлена эта постановка в анонсе. Режиссер Галина Зальцман перед началом репетиций пообещала “уйти от штампов дет-

ского спектакля”, ставить “как для взрослых”. Про себя слегка удивляюсь: откуда штампы в Орловском ТЮЗе? С 1982 года живу в городе, видела работы Юрия Копылова, Александра Михайлова (нынешнего художника “Свободного пространства”) — спек-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 2, 2016 г.



такли необыкновенные, вызывавшие восторг и детей, и взрослых, увенчанные множеством фестивальных наград к тому же! Ладно, посмотрим...

На сцене появляется персонаж по имени Старый Маяк, представляет героев. Это корабли — взрослые и серьезные. Им поручают найти пропавшую Путеводную Звезду. И они, подобно всем взрослым, тут же отказываются, ссылаясь на важные дела. Только под страхом смерти удается втянуть их в увлекательную игру, в ходе которой случаются и шторм, и встреча с драконом, и нападение пиратов, и уморительный концерт. Постановка сопровождается живым звуком: играет группа музыкантов, мой слух улавливает знакомые мелодии: что-то из “Пинк Флойд”, а вот битловская “Ob-La-Di, Ob-La-Da”...

На сцене валяют дурака Крокодил с Павлином, изгибаются в диагональные змейки, а зал взрывается смехом, младшеклассники радуются, аплодируют... Оказывается, это модное дэб-движение, означающее что-то вроде “Я молодец!”.

Жизнь быстро меняется, предъявляет свои требования к театру. Чтобы конкурировать с Интернетом, телевидением, индустрией видеоигр за внимание маленького зрителя, нужно крутиться и ускоряться. Как известно, пропускная способность зрения намного выше, чем слуха. Понятно, что у театра в этом смысле гораздо меньше возможностей, чем у видео. Поэтому необходимо прежде всего “занять глаза”. Режиссер Галина Зальцман и художник Александра Новоселова блестяще справляются с этой задачей, используя все возможности для создания динамики. На сцене три вертикальных уровня: палуба корабля, выше — рубка, на которой играют музыканты, а ниже — яма, куда проваливаются утонувшие пираты. Есть и три горизонтальных уровня, в глубину, есть дальний план, по которому проплывают легендарные корабли. Скользящие вместе с актерами кубы обозначают качку. Все помогает создавать иллюзию движения. Спектакль проходит на едином дыхании актеров и зрителей, полностью вовлеченных в действие.

Молодой режиссер Галина Зальцман демонстрирует уверенную хватку матерого постановщика. Неудивительно: к тридцати с небольшим годам у нее накопился немалый творческий опыт. Она выросла в Москве, вместо обычной общеобразовательной школы училась в театральной (известной как “Класс-Центр”). То есть до актерского факультета ГИТИСа было одиннадцать лет приобщения к будущей профессии. Галина играла

в театре, снималась в кино. Затем окончила режиссерский факультет Театрального института им. Щукина, поставила два спектакля в РАМТе, работала в Саровском драматическом театре, на других сценах, а кроме того осуществила около тридцати постановок в родном “Класс-Центре”. Именно здесь Галина, по ее словам, “набила руку”, увидела, какие темы волнуют ребят: “Когда дети на сцене и в зрительном зале, понимаешь, что их трогает как исполнителей и как зрителей”.

Что же привлекло режиссера в пьесе Ксении Степанычевой, чем был обусловлен такой выбор Орловского театра?

Думаю, что пьеса как повод к постановке манит режиссера тем сильнее, чем больше в ней простора для театральной игры. Сюжет “путешествия” дает повод для приключений и преодоления препятствий, для смены множества пространств, серии аттракционов. Как считает главный режиссер театра Александр Михайлов, все это есть в пьесе “Полный вперед!”. Ему понравилось то, что история рассказывается не “сказочным”, а простым, обыкновенным языком, и это добавляет ей искренности. Условные персонажи, образы становятся по-человечески понятными, когда мы узнаем в них себя, свои собственные слабости: крейсер “Бесстрашный” плохо переносит качку, яхта “Изабелла” очень любит комплименты, сухогруз “Хуарес” обожает бананы, а пропавшая Путеводная Звезда — просто девочка, которая плачет, потому что потеряла надежду. Эта тема показалась актуальной: ведь подростки часто теряют надежду, веру в себя... Художественный руководитель театра решил включить пьесу в репертуар и поручить ее постановку молодому режиссеру. Найти подходящую кандидатуру помогли ему в Москве, в Союзе театральных деятелей России.

В спектакле “Полный вперед!” занята почти половина орловской труппы, в основном мужчины. На вопрос о “сопротивлении материала” Галина ответила, что ей было очень приятно и легко общаться с исполнителями. Но драматургический материал потребовал некоторых изменений. Пьеса Степанычевой — занимательная история с появлением новых персонажей в каждом эпизоде, множеством реприз. Нужно было отобрать лучшее и кое-что сократить, так как спектакль для маленьких детей должен идти не больше часа. И при этом не ломать конструкцию пьесы, сохра-

нить авторскую структуру.

В конце пьесы Степанычевой внезапно появляется Желтая Подводная Лодка из знаменитой песни “Битлз” и решает все проблемы персонажей. В финале спектакля всех спасает уже известный Старый Маяк. “Финал решен по принципу рондо: в нем нет новых персонажей, — поясняет Галина. — Поскольку в пьесе много песен, я поняла, что спектакль должен быть музыкальным. Но решила не использовать предложенные автором тексты, а стала размышлять дальше. Я подумала: что это за моряки, которые не знают страха, бороздят моря и океаны, встречаются с опасностями и одиночеством? Может быть, сделать так: пьесу играют моряки для своих детей, с которыми редко встречаются. То есть эти папы-моряки сочинили спектакль и играют все роли и вообще изображают все что есть на корабле. Из этих моряков

строится небольшой ансамбль, они играют известные им песни, но и создают все музыкальное сопровождение”. Чтобы и взрослым было интересно, используется музыка, которая на слуху у родителей: “Пинк Флойд”, “Битлз”... Взрослые узнают знакомые мелодии, а дети воспринимают их просто как музыкальный фон.

Александр Михайлов признается, что очень волновался за Галину, но она все сделала очень точно: изменения в пьесе обоснованны, не было необходимости вмешиваться в ее работу, что-то в ней менять. В результате получился спектакль, который нравится не только зрителям, но и самим актерам.

Мне кажется, я поняла сверхзадачу постановки. Галина Зальцман, идеал ребячьего вожака, отличница и озорница в одном лице, призывает нас, взрослых, не покидать ребят в самом важном, что есть у них в жизни — в игре.

Елена Чижмина, г. Орел

## История души

### *“Жизнь” по мотивам повести “Смерть Ивана Ильича”*

*Л. Толстого в Омском театре драмы*

*Спектакль режиссера Б. Павловича поставлен сквозь призму толстовской философии и толстовских исканий. Он исследует историю души не только героя повести Ивана Ильича, но и самого Льва Николаевича. Повесть Толстого для театра не просто литературный памятник, а живой документ, который ставит вопросы и современному зрителю, вопросы, которые в век постмодернистской релятивности поражают своей нравственной цельностью.*

Реалистическая повесть поставлена неожиданно: вынута из быта, среды, характеров и прочитана в экзистенциальном ключе. Тут нет персонажа Ивана Ильича, нет его окружения, жены, сослуживцев и прочих. Из толстовского текста взята одна только смысловая линия, касающаяся истории души, прожившей как будто безбедную и вместе с тем ординарную и в сущности фальшивую жизнь, а потом оказавшейся на пороге смерти. Вот это и есть та граница, когда душа начинает задавать вопросы: что есть жизнь? Так ли я жил? Что есть смерть? Толстовский текст передан многим актерам, которые читают его, деля на реплики и эпизоды. Исполнители одеты в современные костюмы, в сущности, они читают толстовский текст словно бы от своего собственного лица, от лица наших современников, которым интересны и важны эти предельные вопросы бытия. Актеры “играют” прекрасно, хотя никакой традиционной игры нет, они не перевоплощаются в образы, они ведут очень тонкий

и очень точный в смысловом отношении рассказ о жизни человеческой души. Стоит перечислить фамилии исполнителей, хотя каждого из них трудно привязать к какому-то конкретному сюжету или теме, играют все вместе (О. Берков, А. Гончарук, А. Егوشина, Ю. Пошелюжная, В. Пузырников, Л. Свиркова, В. Семенов, С. Сизых, Н. Сурков, Р. Шапорин). Этот рассказ разработан режиссером как длинная и сложная музыкальная фраза, имеющая определенные ритмы, периоды, форте и пианиссимо; разработан так умело и изящно, что поражаешься его мастерству.

Прозаические реплики и монологи сопровождаются музыкальным аккомпанементом, подобием неких блюзов, которые исполняют актрисы. Музыка повышает градус действия. Ее характер, очень необычный, где смешаны джаз и рок (автор оригинальной музыки и аранжировщик Д. Белоусов), очень неожиданно и нетривиально сочетается с Толстым, создает особый объем всего спектакля. Му-

зыка не просто оттеняет словесные реплики и монологи, а соединяясь с ними, создает общую мелодическую структуру, в которой есть стремительность, смысловая и интонационная игра, подъемы и спады, различные эмоциональные акценты.

Этот спектакль очень точно и умно передает тему самого Льва Толстого, который на протяжении ряда лет, пережив духовный кризис, искал ответы на многие мучительные вопросы бытия — о жизни, о вере, о Боге. Режиссер Б. Павлович очень чутко ощутил экзистенциальный характер всех толстовских исканий и философствований. Этот характер свойствен позднему Толстому, который не так хорошо известен широкому кругу читателей и

зрителей. В свое время, еще при жизни писателя, его воззрения воспринимались как еретические, он был отлучен от Церкви. Спектакль не ставит религиозных вопросов. Он разработан в этическом ключе, что для Толстого и было самым важным. Не случайно протоиерей В. Зеньковский говорил о “панморализме” Толстого, который в определенный момент своей судьбы столкнулся с проблемой смерти и в свете этого стал пересматривать всю жизнь. Мучительные искания смысла человеческого существования и были воплощены им в повести “Смерть Ивана Ильича”, а также в ряде других произведений, начиная со знаменитой “Исповеди”.

Полина Богданова

## По Станиславскому, но без вешалки

*“Стеклоанный зверинец” Т. Уильямса  
в Театре имени Герцога Йоркского*

*Эту знаменитую пьесу поставил в лондонском Вест-Энде американец Джон Тиффани, лауреат престижных премий имени Лоренса Оливье (Лондон) и “Тони” (Нью-Йорк). Несколько лет назад он осуществил постановку “Стеклоанного зверинца” на Бродвее. Прошлым летом спектакль в обновленном составе был с успехом показан на Эдинбургском фестивале.*

Вест-Энд (буквально “Западный Конец”) — обобщенное название района основных театров Лондона, подобно тому, как в Нью-Йорке средоточие самых известных театров — Бродвей. Географически район в самом деле находится к западу от Сити — самой старой части британской столицы. В последние десятилетия многие пьесы англоязычного театра получают путевку на сцену именно на Бродвее или в Вест-Энде и, обретая успех, переезжают за океан — возможно, с некоторыми изменениями в составе. Так было со многими нашумевшими пьесами: например, “Загадочное ночное убийство собаки” М. Хэддона совершило путешествие из Лондона на Бродвей и обратно. Не отстают от новинок и спектакли по классическим пьесам, так называемые “возобновления” (revivals) произведений таких известных драматургов, как, например, Артур Миллер (спектакль по его пьесе “Вид с моста” в постановке бельгийца ван Хове стал хитом в Лондоне и был перенесен на Бродвей).

Премьерный спектакль “Стеклоанный зверинец” идет в Театре имени Герцога Йоркского. Когда-то именно здесь, в самом центре города, неподалеку от Трафальгарской площади, подростком начинал свою артистическую

карьеру Чарли Чаплин. Театр вмещает около шестисот зрителей. В здании нет большого фойе, отсутствует гардероб, так что к этому помещению неприменим афоризм Станиславского “Театр начинается с вешалки”. Люди берут одежду с собой в зрительный зал, туда же заносят и напитки из крошечного буфета. Более того, в антракте разносчики продают напитки и закуски прямо в проходах перед сценой. Непосредственно перед спектаклем наиболее дорогие из оставшихся билетов, как и в других театрах, можно приобрести за полцены. Так или иначе, свободных мест к началу спектакля уже не было.

В главной роли матери семейства Аманды Уингфилд — звезда Бродвея Черри Джонс. Она играла эту роль и в бродвейской постановке. Остальные роли играют Майкл Эспер (Том Уингфилд), Брайан Смит (Джим О’Коннор) и англичанка Кейт О’Флинн (Лора Уингфилд).

Одна из первых успешных пьес выдающегося американского драматурга написана в поэтической манере, действие видится как будто сквозь пелену времени. Атмосфера поэтического настроения, тревожных



воспоминаний выразительно воплощена в игре декораций (Боб Краули) и света (автор светового решения Наташа Кац получила премию “Тони” за работу над бродвейской версией этого спектакля).

Интерьер красиво обставленной квартиры с обеденным столом на подиуме и диваном в гостиной со всех сторон окружен водной гладью, как будто жилище это плывет в пространстве и даже во времени. На заднем плане — пожарная лестница, сужающейся спиралью взмывающая в черное ночное небо и как будто олицетворяющая мечту, которая в конце концов унесла Тома, мечтавшего о писательстве, из родного дома.

Аманда, бывшая красавица из богатой семьи аристократов-южан, брошенная непутевым мужем и прозябающая теперь вместе с взрослым сыном и дочерью-хромоножкой, в этом спектакле не просто авторитарная мать, живущая воспоминаниями об успехах юности. Все ее жесты, речь показывают горячую и даже наивную любовь матери семейства к своим детям, особенно к Лоре, которую она оптимистично мечтает удачно выдать замуж.

Диапазон эмоций актрисы широк: от пафоса воспоминаний и наивной надежды заполучить ухажера (gentleman caller) для дочери до горестных стенаний, когда она неожиданно узнает, что дочь, поступившая в колледж учиться делопроизводству и машинописи, бросила учебу. Но героиня тут же берет себя в руки, когда Том сообщает ей, что пригласил товарища на обед. Деловито расспрашивает о грядущем госте (“Ирландец? Не пьющий ли?” и т.д.), за один день готовит жилище к приему, вычищает и украшает его, вплоть до китайских бумажных фонариков.

Очень точна в выражении чувств Лоры К. О’Флинн. Убедительно передана застенчивость, мягкость, доброта героини. В первом действии сестра Тома то и дело наклоняется к столику у самого края пола, над водой, разглядывая единственную (в данной постановке) представляющую ее “стеклянный зверинец” фигурку — единорога. В этот момент весь свет на сцене направлен на нее, лицо становится как будто прозрачным, зрители словно проникают во внутренний мир девушки, в ее мечты.

Кульминационная сцена разговора Лоры с другом ее брата Джимом О’Коннором может,

на наш взгляд, служить образцом драматизации эпизода. Из всех сослуживцев по обувному отделу универмага только с Джимом Том поддерживает приятельские отношения. Когда-то они учились в одном классе, и Джим называл увлеченного литературой товарища Шекспиром. Джим же был самым популярным мальчиком в школе, побеждавшим и в баскетболе, и в дискуссионном клубе. Тем не менее, он не преуспел в жизни, ему приходится работать экспедитором в магазине. Молодой человек, однако, не теряет надежды на продвижение, совершенствует свои дискуссионные навыки, посещая специализированные курсы.

Для него неожиданность — встреча с сестрой друга (Том не предупредил его об этом). Гость, уже побитый жизнью, любезен и предупредителен и с хозяйкой дома Амандой, и с пришедшей в себя после обморока Лорой. Он разговаривает с робкой девушкой предельно осторожно и дружелюбно. Узнав, что школьницей она была влюблена в него, выглядит польщенным и проявляет неподдельный интерес к Лоре. Девушка тоже на глазах преображается, смеется, даже соглашается на танец и поцелуй. Но именно танец приводит к тому, что единорог падает и разбивает свой рог, предвещая крушение надежд. Джим признается, что уже помолвлен с другой девушкой. Игра этой пары (К. О’Флинн и Б. Смит) настолько проникновенна и слажена, что у зрителя может возникнуть ощущение, будто он не только стал свидетелем подлинного напряженного, вселяющего надежды и повергающего в панику разговора, но и сам пережил шок и разочарование.

Несмотря на то что состав исполнителей изменился по сравнению с бродвейской постановкой, все актеры составляют слаженный, точно играющий ансамбль, который как полифонический оркестр мощно воплощает “партитуру” спектакля, оставляя глубокое эстетическое и эмоциональное впечатление в душе зрителя.

Спектакль номинирован на главную британскую театральную премию имени Лоренса Оливье по семи категориям: за лучшее возобновление, режиссуру, освещение, сценографию, а также лучшее исполнение главной роли, мужской и женской ролей второго плана.

**Ильдар Сафуанов**

## События

Татьяна Купченко  
**Золотое сечение**

*Три месяца драмы, танцев, оперы, кукол со всей России в режиме нон-стоп — так проходит главный национальный фестиваль “Золотая маска”. Театралы, выдержавшие марафон, получили шанс осознать, какие формальные поиски и внутренние темы объединяют сегодняшнюю театральную Россию.*

### Женский вопрос

Специально ли так распределились спектакли или сама жизнь заставила режиссеров и творческие коллективы обратиться к этому материалу, но многие спектакли программы “Маска+”, куда отбираются спектакли, не вошедшие в конкурсную программу, но заслуживающие особого внимания, были объединены гендерной проблематикой, размышлением над ролью и значением женщин в современном мире. “Джут” (Башкирский театр драмы им. М. Гафури, Уфа), “Догвилль” (“Театр-театр”, Пермь), “Кроличья нора” (“Мастеровые”, Набережные Челны), “Строптивая” (Театр драмы, Курган) — спектакли на разные темы, действие которых происходит в разные времена, так или иначе выдвигали вперед женщин.

В “Догвилле” — фантазии Ларса фон Триера, его притче о человеческой природе в центре оказывается загадочная женщина, которая примеривает на себя роль почти Иисуса Христа. Ее беззащитность, добросердечие, открытость, кротость и способность помогать раскрывают жителей крошечной деревеньки, уверенных в собственном добросердечии и порядочности, как злых, жадных и себялюбивых людей на грани садизма и страсти к убийству. Не в силах вынести раскрывшихся в них бездн, они вышвыривают Грейс, но она им не прощает и насылает возмездие. В спектакле, сделанном так, что в памяти невольно всплывает фильм, тем более что Триер сделал его с опорой на чисто театральную условность брехтовского, типа многое оказалось спорным и не до конца продуманным. Черный планшет сцены (в театре это измельченный каменный уголь), напоминает черный пол триеровского павильона, так же как и условная деревянная декорация дома. Также, памятуя о Брехте, режиссер Андреас Мерц-Райков вводит оркестр (женский состав), играющий

прямо на сцене. В самые тяжелые для нее времена (когда она уже полностью поработана и сидит с ошейником на железной цепи) Грейс (Ирина Максимкина) поет. И поет нежную песню. В этой Грейс нет жестокости, нет стержня, она только мягка. В ней есть таинственность, поскольку она пришелец из другого, опасного мира, но она сама ничего не решает, возмездие приходит извне, от ее отца. И финал выстроен так, что отец-мафиози и Грейс находятся за пределами зрительного зала, а жители деревни, эти несколько семей, выстраиваются в углу сцены, словно для фотографирования, и тут их расстреливают. Сомнительная мизансцена, вызывающая в памяти царскую семью; есть ли в этом поиск милосердия? И чего хотела Грейс, которая все так же мягка и мила, в ней не происходит никакой перемены или раскрытия завуалированных черт характера.

Целых две истории о женщинах рассказывает “Джут” (режиссер Айрат Абушахманов), спектакль о казахском голодоморе. Пьеса современного драматурга Олжаса Жанайдарова<sup>1</sup> совмещает два плана — исторический (30-е годы) и современную Москву. История спасения от голодной смерти силой духа жены, женщины, потерявшей двоих детей и закалывающей себя как жертвенного агнца, чтобы ее муж мог буквально питаться ее телом и спасти себя, свой род, после того, как она ни как мать, ни как жена, больше уже ничего не может дать ему, режиссерски показана в стиле этнографического театра. Напротив, современная Москва, куда приезжает внук главного героя, выжившего и создавшего новую семью, помещается в две прозрачные ячейки, как это бывает в современных постановках. Передавая память о голоде — дневник деда — в руки молодой журналистки, герой сталкивается с женщиной, потерявшей смысл жизни.

<sup>1</sup> См. беседу с ним в этом номере. (Ред.)

Постоянные измены мужу, отсутствие детей, несерьезное отношение к работе — симптомы этого состояния. И тут герой выступает поборником старинного уклада: берет плетку и буквально выбивает из нее “дурь”. Предварительно он фактически насилует ее и потом с уверенностью говорит, что “ребенок будет”. Журналистка только рада такому повороту событий. На обсуждении режиссер и артисты не очень понимали, что так возмутило аудиторию — он ведь не просто ее бил, а со “специальными молитвами”, и это — “другое”. Так же остался непонятен и ужас перед самозакланием. Для театра это героиня почти античного масштаба. Получается, что, неся новое знание, историческую правду о забытом голоде, от которого вымерла почти половина населения казахов, создатели становятся в то же время проводниками старой морали. В традиционном мировоззрении, как и в большевистском мировоззрении, нивелируется значение личности. Важнее воспроизводство — старинного уклада или его новых форм. Отношение к женщине становится наиболее явным проявлением наличного состояния сознания. Годна она только для “питания” или у нее есть право на переживание личного, экзистенциального, мировоззренческого, цивилизационного кризиса. В чисто театральном плане в постановке также оказывается, что правда “этнографического” театра более сильна, ведь она позволяет раскрыть трагедию, а мелкой “закапсулированной” правде современности не требуется даже большая сцена.

Американская история “Кроличья нора” (пьеса Дэвида Линдси-Эбера) о женщине, потерявшей маленького сына и мучающейся пустотой новой жизни, рассказана средствами современного “быстрого” театра (режиссер Денис Хусниров). Лаконичная и концептуальная сценография — три стены из видеокассет (художник Елена Сарочайкина) — позволяет актерам все время находиться на сцене и простым поворотом тела в другую сторону менять место действия. Такая быстрота соответствует логике переживаемой героиней катастрофы, накалу страстей в ее семье, внезапным взрывам боли героев. Режиссер начинает спектакль с громкой рок-музыки, под которую отрывается младшая непутевая и, как выясняется, уже беременная сестра главной героини. Такая сильная сцена-обманка, ведь на самом деле главная героиня — не она, а старшая сестра Кэри. В центральные моменты, когда не выдерживают оба, Кэри и ее муж,

они срываются на крик, и это выглядит как лобовой прием, но на самом деле он сродни громкой музыке в начале действия. Марина Кулясова очень подробно, открыто играет этапы боли и постепенного приятия, способности заметить боль других людей (потерявшей сына, их брата алкоголика и наркомана, собственной матери). В отличие от “Джута”, пьеса раскрывает перед российским зрителем новый, пока еще не существующий у нас мир. Героиня, мать погибшего ребенка, приглашает случайно сбившего его подростка в дом, и так начинается ее путь из прошлого в будущее. “Кассеты памяти” вдруг разворачиваются, и мы видим огромную фотографию замечательного жизнерадостного мальчика в шлеме пилота. Слово сама жизнь входит в старый, уставший и пустой дом.

Человек, становящийся главным героем комедии, испытывает страдания, и чем ему хуже, тем смешнее зрителю. В “Строптивой” Алессандры Джунтини (по “Укрощению строптивой” Шекспира) испытываешь ужас от того, что раньше считали смешным. История Катарини сразу дается как история, приводящая ее в сумасшедший дом. К несчастной приходит новый доктор, который читает историю болезни, а на сцене разворачивается история ее жизни. Режиссер, итальянка, получившая театральное образование в России и учившаяся психологическому театру, в этом своем спектакле выступает как носитель западного сознания. И опять точка преломления сознания касается отношения к женщине и ее судьбе. В розовом мире Барби, на которую похожа ее сестра Бьянка, Катарина имеет смелость не любить розовый цвет, говорить прямо, не кокетничать, не носить коротких юбок и не обманывать. Она наивно надеется, что ее если не примут, то хотя бы будут уважать. Но ни ее воспитание, ни красота, ни благородное происхождение, да просто любовь к ней как к члену семьи, оказывается, ничего не значат в сравнении с представлением о том, что пристало девушке. Ее выдают замуж буквально за первого встречного, хотя и благородного происхождения, не поинтересовавшись, что он за человек. И когда тот буквально подвергает ее пыткам, чтобы сломать — не дает есть, пить, спать, а потом, замученную, выставляет на обозрение родственникам, — и те приходят в восторг. В пространстве спектакля у этой Катарини нет ни одного сочувствующего лица, но ей сочувствует режиссер и сочувствует зритель, а это уже немало.



## Всюду Чехов

Среди постановок, вошедших в основную конкурсную программу, было немало спектаклей по Чехову. “По ту сторону занавеса” А. Жолдака в Александринском театре, “Три сестры” Т. Кулябина (“Красный факел”, Новосибирск), “Дядя Ваня” П. Шерышевского (Заполярный театр драмы им. Маяковского, Норильск), “Дядя Ваня” М. Бычкова (Камерный театр, Воронеж). И все это сильные, интересные спектакли, а некоторые можно признать выдающимися работами — работы Жолдака и Кулябина. Общая тенденция, наметившаяся в этих постановках, — ставить Чехова так, чтобы все скрытые психологические мотивы, тонко намеченные тенденции характеров вывести наружу.

Андрей Жолдак буквально вывернул “Сестер” наизнанку. Он заставил их жить в VI тысячелетии н.э., воскреснуть из мертвых и проживать свои проблемы на необъятных просторах космоса. “По ту сторону занавеса” — это метафора подсознания, человеческого и театрального, потому что кто как не Чехов является подсознанием современного российского театра? Спектакль играется на “обороте” сцены, когда за спинами артистов не кулисы, а пустой зрительный зал. Почти все время спектакля на этот зал проецируются океанские волны, а на экран над сценой — колеблющиеся водоросли. Этот Солярис подкидывает воскресшим сестрам не только факты прошлого, но и фантазии об этих фактах. И теперь, в новой жизни, в новом театре, в будущем, о котором они говорили: “Если бы знать!” — они могут насладиться страстями сполна. И Маша (Ирина Вожакина), и Ирина стали подлинными драматическими героинями. Мы (а вернее они сами) проникаем в тайны их детских отношений с отцом, и отец потом становится для Маши роковым Вершининым (обе роли исполняет Игорь Волков) — вот откуда эта испепеляющая страсть! Появляется даже мать девочек, жалкой Наташе даровано испытать возмездие, учитель (Виталий Коваленко) становится настоящим деспотом и насильником, а Ирина носится в волнах с Тузенбахом. Но этот супердраматический и суперпсихотерапевтический театр все же од-

новременно и театр марионеток. Не случайно так однообразен в своих действиях учитель и так деревянен и бесчувствен Вершинин (а также стар, озабочен едой и комфортом — до любви ли ему!), а Тузенбах откровенно назван “игрушкой Ирины”. Оживленны-то ведь только сестры, а все остальные — призраки, ожившее воображение. И полукруглый зрительный зал — основа сценографии — будто человеческий череп, начиненный воспоминаниями, личный театр воспоминаний.

“Дядя Ваня” Петра Шерышевского вырос из звука натянутой струны, только струны эти натянуты на тринадцать фортепиано, которые заменяют всю мебель и предметы обстановки в этом спектакле (художник Фемистокл Атамдзас). Вздурораженные, выведенные из привычного обихода персонажи пытаются сыграть на них “концерт”, но получается довольно истеричная, нестройная пьеса. Не менее чем “музыка” (те самые мотивы, на которых построены пьесы Чехова) в этом спектакле важна вода. В грозную мучительную ночь она стекает из капельниц с лекарством для профессора, льется в виде облегающих душу струй дождя и даже становится озером-ванной для Сони и Елены, в которой они могут “излить” душу.

В воду же заставляет погружаться героиню пьесы Кости Треплева Евгений Марчелли (“Чайка. Эскизы”). Нина бросается с головой в огромный куб, и в этом аквариуме ее и высматривает любопытный, охочий до жизни, но неспособный к ней Тригорин. Режиссер закрывает практически всю сцену пожарным занавесом, оставляя для игры лишь узкую полоску авансцены, вынуждая актеров задействовать пространство зрительного зала — иначе им буквально некуда деваться. Так буквально в лоб явлена метафора о кризисе театра и о кризисе жизни, отсутствии подлинного искусства, и только Костин театр на озере позволяет этот занавес открыть, так же как и его рассказы в конце — занавес, эта железная непроницаемая стена — поднята, но пространство пусто или же в нем действительно живут невидимые души, провозвестницы будущего.

## Звуки жизни

Еще одна важная тенденция современного российского театра, которую предьявила “Маска”, — использование музыки и важность музыкальной ткани спектакля в целом. Не случайно “Маску” в номинации “Эксперимент” выиграла “Снегурочка” (новосибирский “Ста-

рый дом”, композитор А. Маношков, режиссер Галина Пьянова). Постановка, целиком построенная на музыкальной партитуре, без единого слова, сыгранная драматическими артистами на непривычных музыкальных, а точнее шумовых, инструментах, созданных специаль-

но для нее. К музыкальным экспериментам можно отнести и знаменитый спектакль Тимофея Кулябина “Три сестры” на языке немых. Освобожденная от произносимого слова, ткань спектакля приобрела четкий ритм голосов, звуков, шумов. Человеческое пространство жизни

(дом) заново ожило и обрело голос. Особенно музыкален третий акт — пожар, в котором рифмуются человеческие голоса, крики, шумы и прорезывающие темноту лучи ручных фонарей. А проецируемый только на экране без всяких изыятий текст Чехова приобрел качества стиха.

## Маски

Музыка — старинная русская и стилизованная почти под рэп — стала важной частью ошеломительной “Грозы” Андрея Могучего. Частушки (композитор Александр Маноцков), использованные для насыщения пьесы Островского стихией народного театра, задают особенные плясовые движения персонажей, ограниченных режиссером в движении, речи (говор), пространстве — они помещены в лаковую палех-

скую шкатулку (художник Вера Мартынова), а внутри сцены играют на небольших выездных платформах, отсылающих к мейерхольдовскому “Ревизору”. Память о другом театре, театре Серебряного века, экспериментировавшем с формами старинной сцены, отразилась в замечательном “Корабле дураков” (Новокуйбышевск, режиссер Денис Бокурадзе), созданном по эротическим французским фарсам.

## Драматург

В этом году была учреждена новая номинация “Драма. Работа драматурга”. Таким образом, эксперты выделили особое значение современной пьесы для развития искусства театра. Порой именно только что написанная пьеса, с ее особым, неканоническим языком, опирающимся на современную речь, созданная по следам недавно произошедших, “горячих” событий или, напротив, поворачивающаяся лицом к забытому, но болевому опыту, заставляет театры, режиссеров и актеров искать нестандартные решения, непривычные способы актерской игры, а от зрителей нередко требует перестройки ожиданий.

Были номинированы уже известные драматурги, участники серьезных театральных лабораторий, драматургических конкурсов. Марюс Ивашкявичюс с пьесой “Русский роман” о Софье и Льве Толстых (Театр им. Маяковского, постановка М. Карбаускиса) неоднократно выступал “соавтором” этого режиссера. По его пьесам “Кант”, “Изгнание” поставлены спектакли в “Маяковке”. Мария Зелинская и Вячеслав Дурненков с документальной пьесой “Мирение. Телеутские новеллы”, написанной на основе интервью с телеутами, народом, живущим в Кемеровской области (спектакль поставлен Театром драмы им. А.В. Луначарского и творческим объединением “Культпроект”, режиссер Антон Безъязыков). Наталья Ворожбит (украинский драматург, чьи пьесы идут по всей России, а также в Риге, Лондоне и на Украине) с пьесой “Саша, вынеси мусор” об украинской войне (ЦИМ, режиссер Виктор Рыжаков).

Спектакли по этим пьесам также участвовали в конкурсе как лучшие спектакли большой и малой форм и в других номинациях раздела “Драма”. “Мирение” написано в жанре вербатима, почти без участия авторского голоса. Драматургами проведены интервью, выбор материала и композиция; читателю / зрителю в почти объективной манере предъявлены подлинные голоса и мировоззрение людей, наших современников, представителей малого народа. И “Саша, вынеси мусор” и “Русский роман” стали событиями московского театрального сезона. В “Русском романе” автор работает с биографией писателя и одновременно с его художественными текстами, так плотно вошедшими в русскую культуру и сознание, что стали частью духовной биографии всего русского народа. “Саша, вынеси мусор” — текст-антиутопия, где реальные, чрезвычайно болезненные для двух близких стран события обращаются в гротескную фантазмагорию, условное пространство диалога двух женщин, потерявших мужчин.

Постановка пьесы литовского автора стала триумфатором еще и как лучший драматический спектакль большой формы. Также получила награду исполнительница главной роли Евгения Симонова. Классическая русская литература и культура стали для жюри важнее и актуальнее, чем разговоры на больные темы.

В целом “Золотая маска” постаралась сохранить равновесие в очень разнообразно представленном в прошлом сезоне российском театре. Именно это разнообразие определяет сейчас его творческое лицо.

## Мастерская

## Олжас Жанайдаров: “Творчество для меня — пространство абсолютной свободы”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Родился в 1980 году в Казахстане, в пятилетнем возрасте переехал с родителями в Россию. Живет в Москве. Получил экономическое образование (Российский экономический университет им. Плеханова). Драматургии учился в сценарной мастерской А. Молчанова. Четырнадцать лет отработал журналистом в газете, писал прозу. К драматургии пришел в 2009 году. Автор девяти пьес, почти все они получили премии на всевозможных драматургических фестивалях, семь опубликованы “Современной драматургией”<sup>1</sup>. Их ставят как русские театры, так и казахские, башкирские, татарские.*

— Скажите, Олжас, вы любите смотреть свои пьесы на сцене?

— Да, хотя на премьере всегда волнуюсь. Иногда на читке думаю: здесь я плохо написал, тут слабовато. Может, у меня синдром перфекциониста? Я много корректирую, даже уже готовый текст. Успокаиваю себя: вроде все хорошие творцы этим страдают. Врубель был так неудовлетворен своим “Демоном”, что приходил с кисточками и красками прямо на выставку и там правил картину. Зрители ходили рядом, смотрели, а он в состоянии полусумасшествия, одетый в старье, что-то продолжал дописывать. Мне кажется, стремление к совершенству — один из признаков профессионализма.

— В марте Башкирский театр имени Гафури привозил на “Золотую маску” в Москву ваш “Джут”. Это самая репертуарная ваша пьеса?

— Она написана о страшной трагедии рубежа двадцатых — тридцатых годов, голодоморе в Казахстане. Из-за него республика потеряла почти половину населения. Первым поставил “Джут” Театр русской драмы имени Лермонтова в Алма-Ате. И сразу пошла волна спектаклей в разных театрах Казахстана, на русском и на казахском. Поставили и в Башкирии, там играют на двух языках: сцены прошлого идут на башкирском, а современные, где действие происходит в Москве, — по-русски.

— Как принимали уфимский “Джут” в Москве?

— Он шел вне конкурса, по программе “Маска плюс”. Я уже видел его раньше в Уфе. Прошел он в Москве с полным залом, встречали очень хорошо. После показа было обсуждение со зрителем. Раньше такого не было — посмотрели и ушли, разбежались по домам. А программа “Маска плюс” отобрала для показа десять спектаклей и после каждого показа устраивала обсуждение. Очень хороший был отклик. Зрители разделились. Многим очень понравилось, а некоторые не приняли из-за особенностей современных сцен пьесы.

— Из-за каких?

— Например, говорили, что казахский мужчина так себя с женщиной не ведет.

— Это была казахская диаспора в Москве?

— Были и казахи, и башкиры. Я потом еще раз встретился с труппой. Там сильные актеры, хороший режиссер Айрат Абушахманов. Мне спектакль понравился, очень точно поставлен. Современные сцены — европейский театр. Исторические — в формате национального театра. На сцене большой казан, артисты в национальной одежде. Я так и задумывал пьесу из двух слоев: современный город и подлинная жизнь давнего времени. У меня в тексте такая эклектика заложена.

— По-моему, не эклектика, а столкновение двух эпох, двух миров.

— Наверное, да. На обсуждении прозвучала одна интересная мысль. Поколение, жившее

<sup>1</sup> “Беруши” (№ 3, 2011), “Танцы плюс” (№ 3, 2012), “Душа подушки” (№ 3, 2013), “Джут” (№ 2, 2014), “Френдзона” (№ 3, 2015), “Хан” (№ 3, 2016), “План” (№ 2, 2017).

в 20 — 30-е годы, в пьесе получилось идеализированным: люди, мол, тогда достойно преодолевали трудности, боролись. Проявляли героизм. А современный человек в пьесе выглядит мелким, пустым. На подвиг он неспособен. Любопытное наблюдение, хотя я так не задумывал.

— **У вас уже две пьесы о голодоморе: “Джут” и “План”. Эта тема вас крепко держит?**

— Получилась своеобразная диалогия. Вещи одного порядка, там переключка на смысловом уровне. У “Плана” своя история. В прошлом году в Сахаровском центре была лаборатория, посвященная голоду и коллективизации на территории СССР. Организаторы знали о моей пьесе “Джут” и предложили еще раз разработать эту тему. Но если в “Джуте” я был сосредоточен на художественной стороне, то в “Плане” работал с документальным материалом. В некоторых местах там целиком и полностью цитируется документ. А еще я хотел попробовать... Знаете, в телевизионной культуре существует жанр “докудрама”. Это вольная реконструкция событий на основе исторических документов. Мне было интересно попробовать докудраму, поработать на стыке документальности и художественности. Партийные чиновники из пьесы — Голощекин, Садвокасов и другие — реально жившие люди. Используются точные цитаты, лозунги. Надо было только придумать форму.

— **Вы ездили в Алма-Ату изучать документальную базу?**

— Нет. В Интернете огромное количество документов, человеческих свидетельств, они доступны любому. Письма, приказы, дневники простых людей. Но документальность в чистом виде мне как драматургу не очень близка, мне интересней ее преобразовывать. У меня есть пьеса “Магазин”, она тоже основана на реальных событиях.

— **Страшная пьеса о рабской зависимости, в которую попадают юные казашки, приезжающие в Москву. Эта ужасная хозяйка магазина, перемальвающая жизни людей!.. Неужели вы ничего не сгустили?**

— Этот вопрос все задают. Я скорее не сгустил, а, наоборот, отфильтровал то, что было в действительности.

— **Пьеса трагическая, с возмездием в финале — фатальным наказанием зла, когда все сгорает. И это было в реале?**

— Поверьте, пьеса светлее того, что происходило на самом деле. Когда я вращался среди тех, кто занимался этой историей, то сразу понял, что мне не хочется писать это как верbatim. Я хотел художественно осмыслить эту историю, найти мотивацию поведения хозяйки магазина, которая держит девушек как рабынь, выстроить финал. Мое кредо как художника — все-таки немного приподняться над реальностью, не просто зафиксировать события как они есть, но обнаружить их логику. В Альметьевском театре эту пьесу поставили в отрыве от социальных проблем, не как бытовую.

— **Как это возможно в пьесе, построенной на грубом, унижающем человека бытие?**

— Они перенесли многое в пластику, внесли в спектакль хореографический рисунок. Две главные героини — хозяйка магазина и самая непокорная из ее рабынь — временами взаимодействуют пластически, там есть элементы танца.

— **Пластическое решение повлекло за собой сокращение текста?**

— Были некоторые сокращения, на замысел они не повлияли. Получилась философская притча о природе рабства. Почему одни охотно подчиняются, даже добровольно? Почему другие стремятся к насилию? Очень интересная трактовка.

— **Это не противоречит вашему замыслу. Вы не возражали?**

— Я вообще за трактовочный театр. Я не из тех авторов, которые стремятся, чтобы в спектакле было все, как написано. Даже рад, когда меня трактуют, пусть в каждом спектакле будет своя интерпретация. Если ставят сто театров, то пусть будут сто разных трактовок.

— **Чехов, сочиняя пьесы, закладывал возможность разных, даже противоположных трактовок.**

— Два года назад я ездил на фестиваль драматургии “LARK — Любимовка” в Нью-Йорк. Американский театр — это театр драматурга. Там интерпретационного театра, как в Европе, не существует. Автор может прийти на репетицию (зачастую он там постоянно присутству-



ет) и сказать: “Это мне не нравится, у меня в пьесе не так написано. Сейчас я объясню, как нужно ставить”.

— **Это характерно для любого театра в Америке или только для этого фестиваля драматургии?**

— Думаю, для любого. Поэтому Роберт Уилсон ушел в европейский театр: ему было тесно как режиссеру в американском театре. Для меня же как российского драматурга было непривычно, что со мной считаются. Формат в “LARK” был такой: в день несколько репетиций, и автор всегда на них присутствует, для контроля. На репетициях “Магазина” режиссер постоянно обращался ко мне: “Так ли я понял этот момент? Все о’кей?” Это было необычно, я привык, что режиссер берет пьесу и сам извлекает смыслы, у него свое видение. Когда меня спрашивают, о чем моя пьеса, я на этот вопрос отвечать не люблю, так как уже сказал своим текстом все что хотел, теперь вы мне расскажите, что вы поняли. Мне интереснее, что думает сам зритель, что сделает с пьесой сам режиссер.

— **Ваши пьесы подробно выстроены, логичны, все прописано, у меня почти не возникало вопросов.**

— Мне иногда говорят, что мои пьесы — не “река”, а “дом”. То есть я их конструирую, а не то что меня несет поток. Может, поэтому я ушел из прозы в драматургию. Пописывать начал, еще когда учился в школе, но при выборе вуза возобладали практические соображения: надо получить профессию, которая будет приносить заработок. Это было в 90-е годы, тогда самые популярные специальности были юрист и экономист. И я пошел на экономику. А в двадцать лет у меня случился душевный кризис: я понял, что мне это не нравится, неинтересно. Душа требовала другого. Я все же окончил институт, год отработал в туристической фирме и год в гостинице (у меня специальность — менеджер туристической и гостиничной отрасли). А потом оказался в журналистике. Не было ни опыта работы, ни образования. Я рассылал свои резюме по редакциям, и мое резюме выудила редактор местной газеты — подобные издания есть в каждом московском округе. Она обратила внимание на меня, поскольку сама из Казахстана. Дала мне задание, я его выполнил, ей понравилось, и она взяла меня в газету. Тогда же я занялся литературным творчеством. Семь лет писал только прозу. Но чего-то добиться не удавалось. Сейчас я понимаю: драматурги и прозаики — это, знаете, как биатлонисты и лыжники. Антураж и инструментарий похожий, но все же это разные виды спорта. Так вот, в прозе я был как биатлонист среди лыжников. Вроде стараюсь, работаю “лыжами и палками”, но все равно постоянно проигрываю. Лишь когда перешел в драматургию, понял: я на своем месте, это мое. Сразу все стало получаться. Например, в прозе у меня были мучения с описаниями природы, сложности с метафорами, символикой, языковой игрой. Я не могу и не люблю, как Лев Толстой, три страницы описывать дуб, чтобы передать душевное состояние героя. Люди, читавшие мою прозу, часто говорили: как кинематографично... Я не обращал на это внимания. А потом осознал: вот почему у меня не получалось с прозой и получилось с драматургией. Я мыслю сюжетом, характерами, конфликтом, для меня это интереснее всего. Когда написал первую пьесу (“Двое в кафе”), это была проба пера, она вошла в лонг-лист конкурса “Премьера”. А следующие пьесы и вовсе стали побеждать. Хотя раньше, в прозаических конкурсах, я никогда ничего не выигрывал. Иногда думаю: может, и хорошо, что я не сразу понял, чем заниматься. На меня не обрушился в ранней юности успех.

— **Вы боитесь успеха? Редкое качество.**

— Ранний успех может сбить человека с толку, расслабить его, сделать своим заложником. Я же сначала пережил сомнение в своих возможностях, затем отчаяние, а потом обрел успокоение. Все классические стадии прошел — от отрицания до принятия. Я понял, что мне нравится заниматься творчеством даже без признания. И с этим чувством я вошел в драматургию. Драматургом меня сделала вторая пьеса — “Беруши”. Она победила на двух конкурсах: “Евразия” и “Свободный театр”. Это был для меня прорыв на внешнем и внутреннем уровне. Я верю в судьбу, верю, что все приходит вовремя. За год до этого Александр Молчанов набирал сценарную мастерскую, набор был бесплатный, десять человек. Подали заявки двести. Конкурс был большой, но я прошел. Это был очень интересный формат, встречались два раза в неделю. Одно занятие — обсуждение выполненных заданий, практика. Второе занятие — теория, просмотр фильмов: от “Андрея Рублева” до “Злых улиц” Мартина Скорсезе. Это была очень уютная мастерская, она мне здорово помогла. Творческому чело-

веку важно попадать в такую атмосферу. Это может быть мастерская, лаборатория или свободное общение с людьми своей профессии, потому что ты видишь реакцию. Александр Молчанов — прекрасный учитель. Закончив курс, я почувствовал, что понимаю, как надо писать.

— В пьесе “Беруши” поражает, как точно, аналитически вы видите своих персонажей, их поведение, их характеры. Откуда это — из знания жизни?

— Один из моих самых любимых драматургов — Мартин Мак-Донах...

— Очень жесткий автор.

— Да, жесткий. И мне, как и ему, нравятся пограничные состояния, когда человек находится на каком-то пределе: пределе выживания, в ситуации голода, безумия, морального и физического давления. У Мак-Донаха есть пьеса “Сиротливый Запад”, там два брата, которые непрерывно конфликтуют и с ними происходят поразительные вещи. Такая архетипическая история. Вообще внутрисемейные истории мне кажутся самыми интересными. Прочитав Мак-Донаха, я стал думать об истории, условно говоря, Каина и Авеля. “Беруши” — это история о том, как Авель задумал убить Каина.

— Ваши персонажи подробно и очень выпукло выписаны. Вы знали таких людей?

— Это ситуация людей, оказавшихся вдали от родины. В каком-то смысле это история нашей семьи, которая приехала из Казахстана в Россию. Мне было тогда пять лет, мы жили какое-то время в Ленинграде, потом перебрались в Москву. И эта история переезда, когда люди оказываются на новом месте, оторваны от корней — она мне знакома.

— Ваши дедушки-бабушки прошли через голодомор? Такое острое понимание джута у вас идет из семьи?

— Мой дед по материнской линии пережил это, будучи ребенком трех-четырёх лет. В результате этой трагедии он потерял родителей, но выжил. Его подкармливали соседи, давали крошки хлеба, он спасся. Я брал какие-то детали из семейных рассказов. Дед рано ушел, когда мне было тринадцать. Но отец мне кое-что передал, что сам слышал.

— Ваш герой в пьесе “План”, у которого нет имени, просто Дед, тоже пытается передать внуку то, что узнал от своего отца. Только внук не хочет вникать в трагедию народа, он воспитан советскими мифами.

— Трагедия внука в том, что его родной отец погиб, а воспитывает его отчим, со своей системой ценностей, в которой государство ставится выше человека, выше индивидуальности. Родной отец дал бы мальчику иное мировоззрение. В пьесе показан конфликт двух взглядов на историю. Интересный парадокс: молодое поколение, которое должно быть объективным, точным в оценке прошлого, наоборот, отворачивается от реальной истории, идеализирует сталинские времена.

— Как сегодня воспринимают историю джута молодые люди в Казахстане?

— Эта тема не то что замалчивается — она не затрагивается. Так повелось с советских времен. Слишком острая тема, грозит конфликтами, лучше ее не трогать. Логика понятна — эту трагедию легко использовать с националистической позиции: будто бы Россия устроила геноцид в отношении казахского народа.

— Где вы больше свой и где чужой?

— В какие-то моменты я чувствую себя своим в России, в какие-то — в Казахстане. У меня в пьесах часто возникает тема взаимоотношений двух цивилизаций, Востока и Запада. Я понимаю, что, живя постоянно в Казахстане, я никогда не написал бы такой пьесы, как “Беруши”. Я там поднимаю весьма острые проблемы: проблемы языка, культуры, развития Казахстана, вопросы исторического прошлого. Мои герои, братья-казахи отчуждены от своей родины, своей нации, живут в Москве. Они потеряны — вроде и здесь не нужны, и там их никто не ждет. Они скучают по Казахстану и в то же время понимают, что там жить уже не могли бы... Такую пьесу можно написать, только находясь вдали от родины, на расстоянии. Теперь я понимаю, почему Гоголь, Достоевский, Горький и другие писатели творили за границей. Взгляд со стороны, когда ты не среди соотечественников, а в другой атмосфере, помогает трезво, беспристрастно взглянуть на свою родину. Когда ты находишься вдали от

своей культуры, острее чувствуешь ее.

— **Вы часто ездите в Казахстан?**

— Последние годы чаще, в связи с литературной деятельностью. До того был перерыв в 90-е — начале 2000-х. Как такового воспитания казахской культурой у меня не было. Когда мне было лет десять-одиннадцать, родители пытались привить нам, детям, какие-то знания. Мы ходили в воскресную школу при посольстве Казахстана, где нам давали уроки родного языка, рисования, рассказывали об истории Казахстана.

— **А религиозные занятия были?**

— Нет. Казахстан, кстати, из среднеазиатских государств самое светское, там религия не играет ведущей роли. Я воспитывался на русской и зарубежной классике. При этом мне всегда почему-то больше нравилась именно зарубежная литература: Хемингуэй, Ремарк, Гессе, экзистенциалисты XX века — Сартр, Камю. Она мне ближе, чем русская.

— **Может, потому что европейская жестче, острее русской?**

— Возможно. Одна из идей моего творчества: в людях есть зародыши зла, они могут прорасти, и тогда человек пойдет по дурному пути.

— **Это есть в пьесе “Хан”. Она традиционна по форме, крепко сколочена. В ней нет неожиданностей, а к финалу я почувствовала горечь.**

— Мне хотелось написать историю о том, как герой, вроде бы изначально имеющий в себе положительные качества, постепенно становится злодеем. Трансформация хорошего человека в дьявола — одна из главных тем в искусстве. Например, один из моих любимых фильмов — “Крестный отец”. Майкл Корлеоне из доброго и порядочного человека, который любит семью, хочет построить карьеру и вырастить детей, превращается в безжалостного преступника, главу мафиозного клана. “Хан” — похожая история. В ней можно найти аналогию на современную политическую ситуацию.

— **В пьесе есть потенциал крепкого киносценария. Исторический блокбастер типа американских. Думаю, фильм со временем появится.**

— Вполне возможно. В Казахстане одна из распространенных художественных тем — судьба правителя от рождения до смерти. Хан в моей пьесе — реальная историческая фигура. Я подошел к нему со своим вечным интересом к внутреннему содержанию человека, его страстям. Шекспировская позиция. Сюжетную канву взял реальную: поход на Ташкент, борьба между Узбекским и Казахским ханствами. Казахский правитель в пьесе показан не очень привлекательным, этакий Макбет, Ричард Третий. И это идет вразрез с принятыми в казахской истории и искусстве представлениями. Обычно там ханы — это забронзовевшие фигуры, их выставляют всегда в розовом свете.

— **Павел Руднев писал по поводу “Джута”: “Жанайдаров говорит о нравственной дилемме: сегодня Восток имеет право проявить себя как хозяин для европейцев, которые идею власти, насилия уже отвергли. В глобалистском, постколониальном обществе Восток и Запад тоже не находятся в равных позициях: пассионарность европейцев утихает, пассионарность Востока вскипает”. Руднев правильно понимает вашу позицию?**

— Да, подобная трактовка уместна и точна. Когда писал пьесу, я закладывал этот момент сравнения цивилизаций, конфликта Запада и Востока.

— **Как вы расцениваете смену алфавита в Казахстане с кириллицы на латиницу? Это ведь сейчас происходит. И как принимают это в Казахстане?**

— Да, эта тема сейчас популярна в казахстанском обществе. И большинство склоняется к тому, что переход на латиницу является логичной мерой. Так уже сделали, например, в Азербайджане и Узбекистане. Кстати, казахский язык изначально и был на латинице — лишь в советское время, с 1940-х годов он был переведен на кириллицу. Так что это лишь возвращение к истокам. Еще один аргумент: специфическую казахскую фонетику, звуки удобней и точнее передавать латиницей, чем кириллицей. Опять же, эта мера поспособствует большей интеграции во внешний мир. Я лично не вижу в этом ничего плохого. Важно понимать: речь идет о казахском языке, а не русском.

— **Можете сформулировать, как вы понимаете свою задачу драматурга?**

— Для меня одна из задач искусства — расширение его пределов. Искусство — это пространство абсолютной свободы. В этом его отличие от жизни. В жизни нормы, законы, ограничения необходимы. И компромиссы неизбежны. Иначе жизнь превратится в хаос. В искусстве по-другому. Я склонен договариваться в жизни, но в творчестве бескомпромиссен. Мне кажется, радость абсолютной свободы, которую можно ощущать в творчестве, — одно из главных удовольствий художника.

— **Вы не считаете, что область свободы в искусстве сужается усилиями со стороны? Например, история с вашей пьесой “Душа подушки”. Вы когда ее написали?**

— В 2012-м. Она победила на конкурсе “Маленькая премьера”, где участвуют пьесы для детей и подростков. Текст получил очень хорошие отзывы, его с удовольствием приняли и дети, и взрослые. Смысл там очевидный: нужно принять себя таким, какой ты есть. Независимо, какой ты внутри и снаружи — обязательно найдется человек, который тебя примет. Это пьеса о дружбе. О том, что счастье строится на взаимопонимании. Персонажи пьесы — подушки в детском саду, они знают сны своих маленьких хозяев, их мысли, переживают за детей. Подушка Эмма говорит, что была счастлива в грязном подвале, а не в чистой постели, потому что у нее была подруга. Душевный комфорт важнее бытового. Пьеса ни у кого тогда не вызвала никаких задних мыслей.

— **Почему же вас вздумали обвинять в пропаганде гомосексуализма?**

— Спустя пару лет в газете “Культура” вышла погромная статья о пьесах, получивших грант Совета по драматургии Министерства культуры. Совет каждый год решал, кому выделить деньги на постановки современных пьес. На мою пьесу дали средства “Театральному особняку”, режиссер Валерия Приходченко поставила спектакль. В статье упоминались не только мои пьесы, но и тексты Коляды, Курочкина и других драматургов. Говорилось, что пьесы, на которые выделялись деньги, опасны, посмотрите, чему они учат: сплошная чернуха, нецензурная лексика, герои — наркоманы, маргиналы.

— **А у вас-то что? В детском саду!**

— Были приведены цитаты из пьесы, причем вырванные из контекста, и доказывалось, что имеется в виду гомосексуализм. Хотя если уж извлекать из текста взрослые смыслы, то это скорее пьеса о терпимости, толерантности.

— **Я бы сказала — об *инаковости*. Об очень важном свойстве — способности принять *иного*. Те качества ваших героев, которые делают их непохожими на всех остальных, оказываются преимуществом и редким достоинством. Это напомнило мне, что в Израиле, например, аутистов даже берут в армию, в особое подразделение, которому нужны люди, мгновенно решающие некоторые задачи.**

— Да, вы правы. Главный герой у меня подушка, набитая гречкой, а все остальные — пуховые. Подушка с гречкой считалась неполноценной, ущербной. Но именно гречка необходима мальчику, страдающему аллергией, в гречке было его спасение.

— **Вы можете жить на авторские отчисления?**

— К сожалению, нет. Таких драматургов в России вообще очень мало. Во-первых, это все равно небольшие деньги, а во-вторых, театры не рвутся ставить современные пьесы. Приходится иметь какой-то другой источник дохода.

— **Сериалы?**

— Нет, я их пока избегаю: мне кажется, сериалы портят тебя как драматурга. Поработав на сериалах, начинаешь и пьесы писать как сериалы. Правда, сериал сериалу рознь. Авторские истории были бы интересны. Но я бы предпочел преподавать. Я уже вел мастер-классы, семинары, думаю, мне бы это подошло. Еще у меня есть мечта. В Казахстане беда с современной драматургией. Там отсутствует конкурс пьес, нет фестивалей вроде “Любимовки”. Вот мне было бы интересно сделать подобный фестиваль в Алма-Ате.

— **Литературная среда необходима, и не только для начинающих. В Тольятти целую плеяду драматургов взрастил покойный Вадим Леванов. А школа Коляды в Екатеринбурге!**

— Без Коляды половины современной драматургии не существовало бы. Я и сам Николаю Владимировичу благодарен. Он же меня заметил — пьеса “Беруши” заняла первое место



на конкурсе “Евразия”. Это мне тогда было очень нужно для уверенности в своих силах. А “Френдзону”, взявшую на прошлогодней “Евразии” спецприз, вот-вот поставят в екатеринбургском Центре современной драматургии.

— **Что такое френдзона? Поясните, пожалуйста.**

— Это как бы запасной вариант для девочки, друг, с которым она делится проблемами, любит проводить время, но не считает его тем, с кем возможны любовные отношения.

— **Как в песне: “Кавалеров мне вполне хватает, но нет любви хорошей у меня...”**

— Френдзона может быть и у парней: дружат с одними девочками, а ухаживают за другими. То есть френдзона — это поле дружбы. Промежуточное состояние между дружбой и любовью, из которого не так легко вырваться.

— **Мне было интересно, как в этой пьесе герои положительные совершают резко негативные поступки, и мы начинаем осуждать их и сочувствовать антигерою. Такой перевертыш.**

— А в человеке могут существовать две грани — отрицательная и положительная. Мы видим человека с одной стороны, а потом он поворачивается другой.

— **Вы подолгу работаете над пьесой?**

— Я пишу по пьесе в год. Мое правило: в каждый текст вкладываться максимально, писать как последнюю вещь в жизни. Как будто на следующей неделе произойдет конец света. Зачем плодить халтуру? Есть тексты мертвые и есть живые. Когда читаешь хорошую пьесу, видишь: здесь живая энергия, живые люди, видно, что драматург вкладывался. А в другой пьесе все ходульно, искусственно, мертво. Зачем такое писать? Не получается — отложи, созреет или возьми другую тему. Для меня это важный вопрос: зачем?

— **Я читала вашу прозу. Она действенна, драматична. Рассказ “Таня” может стать сценарием трогательного фильма о любви, с элементами мистики. Другой ваш рассказ — “Четыре ночи” — поразил меня тонким проникновением в женскую психологию. Драма молодого жиголо, обожженного в юности несчастной любовью и бегущего от любви. Вы хороший психолог, видите женщин насквозь!**

— Мне интересны женские образы. Я как-то написал для журнала “Космополитен” рассказ “Лапида-блюз”, и меня спрашивали: как удалось так передать женскую психологию? Мне вообще кажется, что женщина интереснее, чем мужчина. Женская природа изменчивей, загадочней, она более непредсказуемая... В драматургии, кстати, есть такая возможность — говорить от лица женщины.

— **Но и в прозе вы тоже можете это делать.**

— Помните фильм Куросавы “Расемон”? Лет в одиннадцать-двенадцать я прочитал рассказ “В чаше” Акутагавы, на котором основан этот фильм, и был поражен: надо же, одно и то же событие дано с точки зрения разных персонажей и у каждого своя правда. Не знаешь, кому верить. Рассказ очень драматургичен: персонажам дают слово — и все рассказывают свою историю. Мне такой подход близок. Мне не нравится быть всезнающим нарратором. Я люблю, когда мой авторский голос расщеплен на тысячу голосов, на голоса моих персонажей.

— **Как я понимаю, вы с детства знали, что будете писателем?**

— Ребенком я неплохо рисовал, меня даже хотели в художественную школу отдать. Три увлечения у меня было: музыка, живопись и литература. Мама нас, детей, водила на выставки, концерты, в театры. Помню, как на меня произвела впечатление живопись Рериха: природа, горы. Гималаи — отдельное пространство. Мне близки восточные мотивы. Но когда мама повела меня поступать в художественную школу, я провалил экзамен, потому что мне не хотелось превращать хобби в рутину, а это неизбежно произошло бы. Я должен был нарисовать натюрморт с вазой, но не стал. Отдал пустой лист.

— **Почему?**

— Мне нравилось рисовать по вдохновению. Мне и музыка нравилась, но я выбрал литературу.

— **В результате вы выбрали театр. А он вбирает в себя и живопись, и музыку, и все другие искусства.**

— Сделал свое хобби профессией. Нашел ту область, где чувствую себя комфортно.

## Владимир Мирзоев: “Чувствую себя швейцаром в искусстве”

*Беседу ведет Сергей Таск<sup>1</sup>*

*Вот уж кто многостаночник. Начинал как актер, потом перешел в режиссуру и поставил десятки спектаклей в разных московских (и не только) театрах, снял несколько телевизионных и художественных фильмов. Из них первым назову “Бориса Годунова”, а из последних по времени “Ее звали Муму” и “Петрушка” по сценарию Виктора Шендеровича. Педагог. Сценарист. Сценограф. Автор книг. По складу философа. И еще успевает баловаться стихами в виде коротких притч.*

— Ну что, поехали? Актриса РАМТа Маша Рыщенко, когда она тебя еще не знала, до репетиций “Олеанны” рисовала себе этакого зверя. А после премьеры, на фуршете, кто-то обронил хороший эпитет к “зверю”, но я не могу его вспомнить... что-то типа “мой ласковый и нежный”. Короче, существует ли миф о Мирзоеве параллельно с Мирзоевым реальным?

— Да, приходится с этим сталкиваться. Миф почти всегда выглядит, как это случилось в истории с Машей. А потом начинается работа, и этот образ рассеивается. Актеры понимают, что все устроено совсем по-другому, что репетиция — для всех удовольствие. Атмосфера чрезвычайно доброжелательная, все строится через диалог. Я всегда строю репетицию в активной дискуссии. Мне не просто неинтересно ими манипулировать, а я считаю это вредным. У нас отношения абсолютно равных соавторов, которые вместе сочиняют спектакль. Все остальные формы работы для меня а) неорганичны и б) я считаю их устаревшими, нерабочими моделями. Режиссер, орущий на актеров, тиранящий их, считающий их своими марионетками, кажется мне просто пережитком предыдущей эпохи. Поэтому когда я встречаю нового человека, да, он с изумлением на меня смотрит.

— **Откуда это берется? Ты можешь предположить?**

— Не знаю. У меня нет никаких предположений.

— **Какие-то внутренние актерские страхи?**

— Не знаю. Может, кому-то моя эстетика кажется слишком радикальной. Хотя, по нынешним временам, я далеко не самый радикальный режиссер. Все очень... бархатно, я бы сказал, в том языке, которым я пользуюсь. Он мне даже кажется недостаточно радикальным по многим направлениям. Может быть, это сложилось когда-то... нет, у меня нет никаких догадок на этот счет. Хотя... в какой-то момент до меня донесся слух, что якобы у меня нефтяные вышки в Канаде, в Альберте, и что на эти сумасшедшие деньги я покупаю себе прессу, славу и так далее.

— **Когда ж это было? В девяностые?**

— Нет, уже в двухтысячные. В начале двухтысячных.

— **После твоего возвращения?**

— Да-да, после. В связи с моим канадским вояжем. Может, еще какие-то мифы гуляют, но не я их распространитель, это точно.

— **Поскольку ты сам коснулся данной темы, давай для разминки об этом поговорим. Какая сила вытолкнула тебя когда-то из Москвы, а через какое-то время вернула обратно? Кстати, у нас с тобой немножко похожие линии жизни. У тебя Москва — Канада — Москва. У меня Москва — Америка — Москва. Как это у тебя происходило?**

— Ответ будет очень короткий. И в том, и в другом случае это любопытство, элементарное любопытство к миру, жажда приключений, жажда каких-то интересных, сложных ситуаций, через которые должен человек пройти. Своего рода инициация, видимо. Потому что

<sup>1</sup> Известный переводчик, писатель, драматург, постоянный автор журнала. Беседа состоялась после премьеры в РАМТе “Олеанны” Д. Мэмета в переводе С. Таска (“Современная драматургия”, № 1, 2007).

если ты никогда не уезжаешь из своего родного дома, то ты не взрослеешь или взрослеешь как-то странно, как мужчина иногда взрослеет рядом со своей матерью... взрослеет и не взрослеет. Матушка-Москва такое было место, где я родился, вырос. Я чувствовал, что нужно совершить какое-то путешествие, пусть даже в тридцать лет, которое ты не совершил, когда был подростком. Это было такое естественное движение в дальние страны. Но и попятное движение тоже было естественное, поскольку здесь произошли совершенно невероятные события, резко изменилась жизнь, и понятно было, что нужно начинать с нуля, заново строить страну и подхватить, скажем так, прерванную культурную традицию...

— **Напомни, в каком году.**

— Впервые я приехал сюда в девяносто третьем. Я бы сделал это раньше, но у меня не было документов, которые бы позволили мне приехать в девяносто первом. А в девяносто третьем я приехал с проектом документального фильма, который отчасти был связан с Россией. А потом начал работать в театре, и в девяносто пятом мы сюда уже всей семьей переместились.

— **Ну то есть не столько дело в том, что там успел удовлетворить свое любопытство, сколько интересней стало здесь.**

— Да, во-первых, я отчасти его удовлетворил, потому что активно занимался театром, а потом стал заниматься кино. Я примерно уже понимал, какова будет траектория. Канада — страна очень спокойная, и там просчитать этот путь было более-менее возможно. И наверное, самое главное я для себя понял, что интересующие меня темы, истории и сюжеты все-таки имеют малое отношение к жизни канадцев, к их интересам, страстям, тревогам. Да, есть, конечно, вещи универсальные, как взаимоотношения мужчины и женщины или мужчины и мужчины... там это как раз популярно было в то время... но все-таки узковато всю жизнь этим заниматься, только про это ставить и снимать кино. Не очень интересно. А в то же время войти целиком в канадскую культуру, стать ее частью в этом возрасте тоже очень трудно. Надо приехать, по крайней мере, подростком. Я понял, что та мера сложности, которая мне интересна в искусстве, там она никогда не будет востребована и никогда не приживется. В отличие от Америки Канада все-таки маленькая страна и провинциальная по многим направлениям.

— **Давай еще чуть-чуть задержимся на Канаде, раз уж о ней зашел разговор. Расскажи, что ты преподавал, как набрал актеров и почему потом эта группа развалилась.**

— Если коротко, у меня был проект в компании “Кути Шоу Кейс”... это актерский профсоюз в Торонто. Я сделал свой первый спектакль, “Ревизор” Гоголя. Был длинный кастинг, потом интенсивная мастерская перед началом постановки... это входило в мой контракт. И вот эти люди, занятые в спектакле, потом стали базой компании, которую мы организовали. Называлась она “Горизонтальная восьмерка”. Мы интенсивно работали в течение четырех или даже пяти лет, сделали дюжину спектаклей и, наверно, просто сожгли свой творческий бензин. Под финал была такая неприятная ситуация, когда на одном проекте удалось неплохо заработать и люди предпочли взять свои гонорары, а не вложить в следующую работу. И я понял: если эти символические, по канадским меркам, деньги им дороже творчества, значит они не хотят продолжать. И все эти узлы как-то сами развязались. Я понял, что ветер перемен дует мне в паруса, нужно возвращаться домой и делать что-то здесь.

— **Ты вообще веришь, что все случайности закономерны? В предопределенность, в некую судьбу? Вот ты давно живешь в Зачатьевском переулке. Были рефлексии по этому поводу?**

— Ты знаешь, это, наверно, профессиональная деформация, я вынужден верить в судьбу и предопределение. В моей работе это всегда на поверхности лежит. От того, какого человека ты выберешь, в общем-то, в итоге зависит результат. Всякий раз, когда ты принимаешь решение, кто будет играть в твоём фильме или спектакле, оно такое судьбинное или судьбоносное. Как в случае с Максимом Сухановым, с которым мы сделали много работ и в театре и в кино. Это не только с актерами, но и с драматургами, и с операторами. Этот узор, он очень важен в нашей профессии. И я внимательно отношусь к моменту выбора, так как для проекта в целом это очень важная развилка. И тут нужно держать ухо востро. А если гово-

речь о Зачатьевском, то здесь прошло мое детство. Тут вот напротив мое первое место жительства, а в роддоме на Пироговке я родился. Я здесь облазил все крыши, пока еще были двухэтажные домики, подвалы, дворы. А Зачатьевский монастырь — это вообще место, где мы играли. Там были такие странные места... например, выброшенные на лужайку мраморные надгробия. Все же было разорено, насельников частично расстреляли, частично выслали. И это было место наших детских игр.

— **То есть вы не понимали...**

— Мы вообще ничего не понимали. Иногда заглядывали в храм — такое было симпатичное место для игр. Мы не понимали, что здесь случилась какая-то чудовищная беда, что это разоренное гнездо. Родители ничего про это, естественно, не говорили. Это было начало шестидесятых, вроде бы оттепель, но у нас в семье это не обсуждалось, по крайней мере, в моем присутствии. Совершенно табуированные темы. Хотя я помню, как дед слушал “Голос Америки” сквозь шум глушилок. Такие постоянные бдения. С другой стороны, он занимался ядерной физикой, строил ускорители, и я понимаю, что, когда ты работаешь на таком предприятии, нужно быть молчаливым человеком. То есть вообще не говорить, ничего и никогда.

— **Ну и зачатые всех твоих замыслов здесь происходит.**

— Да, отчасти здесь. Иногда в транспорте придет какая-нибудь мысль.

— **Ты упомянул о Суханове. Есть и Оля Лапшина, и другие долгоиграющие истории. Мне тут знаешь, что интересно... Это общие взгляды на творчество? Это их готовность идти за пастырем?**

— Я думаю, все начинается с какой-то рифмы, да? Как-то судьбы рифмуются, и возникает дополнительная система. Ведь отношения актеры / режиссер — это именно такая система. Я как аналитик, который разбирает произведение или строит его концептуально, должен рационализировать многие вещи. Но понятно, что мне нужен партнер с определенной энергией, с определенным воображением, тот, кто адекватно отзывается на мои предложения и готов со мной вместе размышлять. Это и есть дополнительная система. Как правое и левое полушария. Такая сложная динамика. Это буквально как в семейных отношениях. Для того чтобы была динамика, а не статика, нужны определенные персоналии, то есть люди химически друг другу подходят или не подходят. Они либо создают правильную поляризацию, либо нет. Есть между ними взаимопонимание или это только полюса, между которыми нет никакого движения элементарных частиц.

— **И если один раз получилось...**

— Да, если один раз этот опыт был позитивным... даже необязательно, что была какая-то творческая победа... но если люди поняли, что они друг другу интересны, что они нужны друг другу, что они развивают друг друга, то есть какое-то продолжение. А кроме того, мне не только очень нравится, но и по судьбе дано, скажем, помогать человеку на первой стадии в его творческой практике. Знаешь, как говорят иногда “зеленый палец”. Человек что в землю ни посадит, все вырастает. У меня есть такой не зависящий от меня дар, и я отношусь к нему бережно: помочь актеру, иногда художнику найти себя...

— **...раскрыться...**

— ...раскрыться, да, и почувствовать свое направление. Я иногда этим пользовался, не будучи педагогом по призванию, в своей преподавательской практике. Я понимаю, что иногда можно просто человеку открыть дверь. Можно сказать, что я чувствую себя швейцаром в искусстве: открываю дверь.

— **Только без ливреи.**

— Да. “Ох, не шейте себе ливреи, евреи” — у Галича, помнишь? Тем не менее, действительно, дар открыть дверь для актера у меня существует. И люди, с которыми это случилось, они по какой-то естественной эмпатии это понимают и ценят.

— **Ты как-то говорил, насколько труден для американских театральных актеров переход в киношный статус. Что многим приходится жертвовать, преодолевать какие-то комплексы. А с нашими актерами как обстоит дело?**



— Постсоветский человек, он, конечно, полусвободный человек. Я бы не сказал, что самовыражение в этой профессии дается людям легко. Оно дается с колоссальным трудом. Люди преодолевают свою несвободу, выдавливают из себя раба, по Чехову. Поэтому я ценю актерскую профессию за этот подвиг и постоянное желание эту свободу обрести. Особенно в нынешних обстоятельствах, когда мы оказались в полусвободной или несвободной стране... я не знаю, в какой части списка мы сейчас находимся.

— **Во второй сотне.**

— Да, во второй сотне. Но понятно, что для зрителя этот свободный человек на сцене, который не стесняется быть собой, быть другим, не стесняется выражать какие-то важные вещи, пусть даже через чужой текст, неважно, он является прямо такой героической фигурой. Вот почему публика влюбляется в актеров, отождествляет себя с ними, создает эти психопроекции на них. Потому что это как раз люди, которые отвоевали свою свободу самовыражения. Они субъектны. А поскольку у постсоветского человека субъектность, и политическая, и экономическая, и социальная, по-прежнему очень такая смазанная, а то и уничтожена, то, конечно, он этим восхищается.

— **По-хорошему завидует свободному человеку.**

— Да, завидует, по-хорошему отождествляет себя с ним, любит его. Я чувствую эту глубинную связь зрителя и актера именно таким образом.

— **Я запомнил твои слова: “Русский человек мечтает играть на сцене”. У тебя даже есть теория на этот счет. Расскажи.**

— Тут, видимо, надо с такой стороны зайти. Наше общество транзитное, только отчасти современное, очень много черт архаичного общества. Это идет и от дореволюционной ситуации. Страна была крестьянская, образованный класс был крайне невелик, потом многие из этих людей погибли или были вытеснены в эмиграцию. Так или иначе, в разной степени, но мы потомки крестьян. В моей семье были крестьяне-староверы... бабушка моя. И советская архаика — поскольку, я думаю, это был не прогресс, а регресс — она тоже сказывается. То есть тут много всяких гирь висит на человеке. Их можно, вслед за Маклюэном, назвать родоплеменными, но вообще правильнее, наверно, говорить просто об архаике. О патриархальном сознании в целом. И для человека этой стадии развития характерно мифопоэтическое мышление и недостаточно развитое критическое сознание. Он во многом иррационален, эмоционален, он многие вещи понимает интуитивно. Но неразвитое критическое мышление делает его инфантильным, располагает его к игре, к разного рода эстетическим феноменам. А все остальное как бы редуцируется. И вот в силу этой предрасположенности наш современник, мне кажется, очень хочет быть на сцене и особенно стоять перед камерой. Я много раз сталкивался с тем, что люди, которые никогда не видели, как снимается кино, предлагают себя в качестве киноактеров. “Вот мой телефон. Если будет какая-то возможность...” Я, естественно, спрашиваю: “А вы по образованию-то актер или актриса?” — “Нет”. — “Но вы хотите сниматься?” — “Да”. Они ничего не знают про то, как это происходит. Насколько это тяжелая работа, как велики зоны ожидания, пока тебя пригласят в кадр. Ничего этого не знают, но хотят сниматься в кино. Это ощущение, что именно через игровые формы можно себя достроить... вот мы говорили о судьбе... можно достроить свою судьбу, то есть получить концентрированный опыт других жизней. Я скован по рукам и ногам своей первой реальностью, но, может быть, я что-то могу компенсировать за счет второй реальности. Поиграть в какие-то другие жизни. Уже немножко легче. Конечно, эта компенсирующая, достраивающая роль искусства, она очень важна в нашем пространстве. Смотри, театры полны, и необязательно это прекрасные спектакли. Американское кино ты можешь посмотреть и дома на компьютере или на каком-то сайте, но это кино из чужой жизни. Наш кинематограф по большей части не дает возможности такого проживания. Поэтому люди стремятся в театр, где есть разнообразие текстов, ситуаций, качеств... от самого сложного, многофигурного до самого простого, камерного.

— **Не могу не задать вопрос: что со мной не так? Почему мне не хочется позировать перед камерой?**

— Ну, ты писатель. Зачем тебе позировать перед камерой? У тебя есть свое пространство, пространство слова, где ты такой же путешественник, такой же игрок, где ты реализуешь все недооволенные тобой феномены. Ты себя тоже достраиваешь, но через текст.

— **Убедительно. Согласились. О том, что твоя актерская карьера не сложилась, не жалеешь? И отразилось ли это как-то на твоём отношении к актерскому цеху?**

— Изменило, но в лучшую сторону. Нет, я не жалею совершенно об этом. Наверное, я мог бы быть актером, но мне куда как интереснее заниматься режиссурой. Это дает мне некоторое понимание. Тот небольшой актерский опыт, который у меня есть — детский, по сути, — дает мне возможность влезть в чужую шкуру, побыть с той стороны. Это важно. Я не стесняюсь показывать. Я не часто пользуюсь этим инструментом, но тут нет проблем.

— **Вряд ли кто знает, что ты, не будучи болельщиком, снял документальный фильм о футболе — “Игра с головой”. Что тебя подвигло на это и какие ассоциации вызывает у тебя эта игра?**

— Знаешь, мне было интересно разобраться, пожалуй, именно в зрительском феномене. Почему зритель, входя в это абсолютно тоже условное пространство... Ведь футбол не менее условен, чем любой спектакль или фильм, это очевидно. Все абсолютно иллюзорно: попасть мячом в сетку — а в чем, собственно, радость? Однако страсти кипят, люди включаются в это как в мощную драматургию. И когда хорошая игра, несмотря на наличие наигранных комбинаций, то это, в сущности, импровизация. Вот прежде всего меня интересовала эта импровизация. В театре одна из главных проблем состоит в том, что спектакль хорошо отрепетирован, весьма проработан, но игры нет. Актеры не чувствуют игрового люфта. Идут каждый в своей колее и плохо взаимодействуют или понарошку это взаимодействие изображают. Что в футболе почти невозможно. Вот с какой точки зрения меня эта модель интересовала. Модель, в которой время исключительно векторно, заточено на сиюминутную реальность, которая на наших глазах преобразуется. Любопытно было пообщаться с футболистами, тренерами, как они говорят.

— **Какими-то известными?**

— Да. С Семиным мы общались, в том числе. С некоторыми известными футболистами. На тренировках побывал. Но мне было интересно также поговорить с какими-то моими знакомыми. В частности, у психолингвиста и философа Вадима Руднева есть интересная статья про футбол. Про архетипы футбольной игры. Мы взяли у него интервью. Да, мне это было любопытно именно в связи с театром.

— **А на твоё отношение к игре это как-то повлияло?**

— К футболу, ты имеешь в виду?

— **Да. Прийти на стадион, например, посмотреть, как эта драматургия развивается?**

— Нет. Я иногда смотрю футбол по телевизору. Если красивый матч, я могу в это по-настоящему включиться. Переживать и так далее. Я в это пространство легко вхожу. Легко верю в эту условность. Но сказать, что это принципиально изменило моё отношение к игре, я не могу... Пожалуй, я отчасти понял, почему наши команды плохо играют в футбол.

— **Ну-ка, ну-ка. Открой секрет.**

— Дело в том, что в нашей тренерской школе дело выглядит так. Во время тренировочной игры, когда состав делится на две команды, тренер стоит в середине поля, прохаживается и дирижирует. Показывает, куда надо передать мяч, где кто находится, акцентирует внимание игроков на действия в поле. Понятно, что когда во время настоящей игры дирижера убирают, то это курица без головы. Всё.

— **То есть доверия к игрокам...**

— Да, в тренировке отсутствует не только доверие, она построена неправильно. Оркестр, который репетирует с дирижером, на публике оказывается без дирижера. Можно прорабатывать все концептуально, да, *перед* тренировочной игрой, но во время тренировочной игры должна быть ответственность игроков. Потом можно это разбирать. Я видел своими глазами и понимаю, что это бессмыслица.

— **“Актеры” несамостоятельны.**

— Они несамостоятельны, они не понимают, как им действовать без командира, без дирижера. Они размахивают руками и просто кричат.

— **Давай вернемся к тому, с чего начали, к нашей общей премьере в РАМТе — “Олеанна” Дэвида Мэмета. Перевод ты прочел в середине девяностых, но поставил пьесу только сейчас. Если я тебя правильно понял, ты считаешь, что эта история интереснее нам сегодня, нежели в начале девяностых, когда она была написана.**

— Я думаю, что сейчас ярче обозначились полюса в нашем обществе и напряжение между ними выросло значительно. То же самое, кстати, произошло в Америке. Та часть... не хочется называть ее люмпенами, скажем: та часть, которая голосовала за Трампа... и истеблишмент американский... противостояние между ними и привело, собственно, к победе Трампа. Америка, в принципе, очень поляризованная страна. Если говорить о том, как живет “библейский пояс” и, скажем, Калифорния... очень напряженная ситуация. Но это напряжение и неприятие взглядов друг друга благодаря тому, что страна большая, не выливались до сих пор в серьезные политические эксцессы. Республиканцы и демократы занимались перетягиванием каната. А Трамп — все-таки эксцесс и обнажение кризиса. А это значит, что напряжение очень выросло. Оно и понятно: политический кризис накладывается на цивилизационный кризис, мы видим, как мир стремительно меняется, как новые технологии меняют экономику. В результате огромное число людей окажется не способно ни к чему. Похожая история произошла и у нас. Поляризация между огромным бюрократическим слоем, который, по скромным подсчетам, вместе с их семьями составляет тридцать миллионов. А с другой стороны тридцать миллионов нищих, которым на еду не хватает денег. И посередине что-то среднее, весьма размытое, около сорока процентов, куда и мы с тобой как-то входим. Этот колоссальный разрыв, конечно, создает драматическую энергию между полюсами. Поэтому в пьесе “Олеанна” столкновение молодой девушки из слоя вот этих американских люмпенов из необразованного класса и профессора-интеллектуала, вот это напряжение сейчас вылилось прямо в какие-то события. И у нас, я думаю, тоже обязательно выльется. Никакой стабильности не будет. Интересно в этом разобраться. Что они предъявляют друг другу, эти два человека? Почему они друг другом так недовольны? Что они могут друг другу сказать и какова динамика борьбы между ними? Это все, я думаю, очень обострилось. Вроде бы писалось по поводу политкорректности, но не в этом дело там. Сейчас особенно не в этом дело.

— **Ты, кстати, видел фильм Дэвида Мэмета? Он есть на “ЮТьюбе”.**

— Нет, я не стал смотреть.

— **Фильм, конечно, добротный такой, но вот что интересно. У Мэмета Кэрол туповато-агрессивная на всем протяжении этой истории. У тебя же между первым и вторым актом с героиней Маши Рыщенковой происходит полная трансформация, выражающаяся, в том числе, чисто внешне. Меняется и профессор, которого играет Женя Редько. Как вы к этому шли?**

— Мы шли за драматургом. Когда ты начинаешь разбирать эти три акта...

— **В нашем случае два.**

— ...ну да, но я сейчас говорю не о нашем спектакле, а о структуре пьесы. Действенный анализ показывает эти перемены. Когда ты анализируешь по системе Станиславского поведение героев, когда ты видишь, как меняется их речь, как меняется межличностная динамика, у тебя, собственно, нет другого пути, кроме как идти через эти трансформации. Поэтому здесь форма как нитка за иголкой идет за разбором. Ты просто видишь, что по-другому быть не может. Понятно, что в плане формы это можно делать более радикально, менее радикально, но мы старались, несмотря на некоторую условность пространства, в котором мы играем, света и так далее, мы все-таки работали с текстом как с безусловной реальностью. Это все-таки реалистический психологический театр. Мы не уходили особенно в какие-то метафоры, в сюрреализм. Такой задачи не было. Мы хотели добиться психологической правдивости и шли в этом за драматургом в его эстетике.

— **Однако сам драматург, в одном лице с кинорежиссером, так явственно этого не показал.**

— Ну, он же прекрасный драматург. Это не значит, что при этом прекрасный режиссер.

Он, может, все знает и чувствует как человек, написавший это, но не факт, что он знает, как это сделать в режиссуре.

— **Тут я с тобой соглашусь. Кэрл вначале такая косноязычная, часто повторяет: “Я не понимаю”. А позже, когда она постепенно прибирает профессора к рукам, ее речь становится внятной, хорошо артикулированной. Это очень заметно.**

— Да, она очень хорошо формулирует. Она подключилась к языку своей группы... это язык идеологии, язык коллективный... и она им прекрасно владеет. Еще одна замечательная сторона этой пьесы: она показывает, как работает идеология... как человек, не обладающий собственным языком, обретает язык, когда становится членом коллектива, некой стаи... когда он получает силу, энергию и власть над другим человеком именно благодаря коллективному действию. Это все нам очень хорошо знакомо по советским архетипам, но тут можно и Оруэлла вспомнить. Тоталитарные системы без идеологии не могут обходиться. И этим людям нужна индоктринация. Может показаться, что они повторяют одни и те же вещи или что все говорится с чужого голоса, но это неважно. Когда человек повторяет сегодня за телевизором какие-то вложенные в его голову концепты, он не всегда отдает себе отчет в том, что пользуется чужим языком. Это типично для некритичного инфантильного сознания.

— **Любопытно. Ты ответил на вопрос, который я не успел тебе задать. Как раз отталкиваясь от Мэмета, у которого язык очень точно отражает систему мышления, я хотел тебя спросить: как власть над людьми коррелируется с языком, особенно через пропаганду?**

— Ну, на эту тему еще можно добавить. Интересно здесь то, что сознание современного человека является, в принципе, проводящим сознанием. Понятно, что любой человек не порождает свой язык, свою культуру — он часть культуры и часть языка, которые текут через него, а сам он проводящий элемент. Даже если мы порождаем новые тексты, мы пользуемся уже готовым языком, какими-то готовыми формами. Мы их реорганизуем, мы их, пропуская через себя, как-то изменяем. Язык, проходя через призму нашего сознания, становится субъективным и уникальным. Отличие в этом смысле такого человека, который прошел через НП массовой информации<sup>1</sup> и был индоктринирован какой-то пропагандой, в том, что он не является, по сути, призмой. Его сознание как плоское стекло. Этот поток языка или концептов совершенно свободно, никак не меняясь, проходит через него. Но человек, в субъективном своем измерении, это переживает, как если бы он был призмой. То есть не понимает, что он прозрачен, всего лишь плоское стекло. Это нас возвращает к тому, как вообще устроено сознание человека. Современные психолингвисты говорят, что мысль рождается не в голове, не в мозге, а где-то еще. Можно вспомнить теорию Вернадского о ноосфере. Тут штука в том, что человек в принципе проводник.

— **Даже если он призма.**

— Даже если он призма. Поэтому здесь как бы нет патологии. Какой-то поток ты проводишь и уверен, что ты в этом адекватен. И в этом-то и состоит главная обманка распропагандированного человека. Он не отдает себе отчета в том, что просто вторит телевизору.

— **Недавно выступая в “Главной роли” на канале “Культура”, ты рассказал, что в тех же девяностых, оказавшись в Мичиганском университете, в сущности, попал в Олеанну, но не утопическую, а вполне мэметовскую. Еще раз не вспомнишь?**

— Я столкнулся с той реальностью, которая и спровоцировала эту пьесу. Там было два таких красноречивых эпизода. Когда я делал кастинг, там прошло много актеров. Театральный факультет вообще большой в Энн-Арбор. И меня попросили внимательно посмотреть на двух чернокожих студентов. Они попробовались. Нормальные ребята, но не лучшие. На эти роли были люди с другим цветом кожи и более талантливые. Я сказал: нет, для меня цвет кожи не имеет никакого значения, но я не могу брать актеров только потому, что они черные. Меня долго уламывали, но я настоял на своем. Мне долго объясняли, как было бы правильно, как будет хорошо, что вот эти пришельцы... а мы ставили пьесу Пинтера “День рождения”... эти два ангела смерти будут темнокожие, особенно ярко. “Но они, — отвечаю, —

<sup>1</sup> Некоммерческое партнерство “Группа поддержки средств массовой информации”. (Прим. С. Т.)



неталантливые актеры, что я могу сделать? Я не могу их брать за цвет кожи, просто смешно”. В итоге ничего такого не произошло, но я тогда понял, что это такая проблемная история. А второй момент был, когда... Пьеса не многофигурная, как ты помнишь, а нужно было занять побольше студентов, и я придумал такой пластический хор, который был заgrimирован, одет и двигался в стиле “Буто”. Это такая японская школа, соединение разного рода древних энергетических техник с авангардным балетом. Она возникла в шестидесятые годы в Японии и потом распространилась по всему миру. И вот хореограф Ким Франс, с которой я работал на этом проекте, она в эту сторону делала движения. А в “Буто” фокус во многом в стиле унисекс. Либо травести, либо такой стертый пол, они с гендером играют. Такой элемент карнавала. И мы решили сделать грим и костюмы такими, чтобы зрители не понимали до самого конца, кто перед ними. Заgrimированные обнаженные торсы у мальчиков и у девочек. Это было важно для пластики. Все было в эскизах, все, естественно, было обговорено, и вдруг в момент выпуска спектакля ко мне подходят занятые в этом пластическом хоре девочки, шесть человек, и говорят: “Мы не хотим демонстрировать свое обнаженное тело. Мы чувствуем себя проституированными, мы не хотим”. Такой вот демарш, который я ощутил как политкорректную историю, немножко феминистскую. Я тогда почувствовал, что это *оно*. Я им сказал: “О’кей, это ваш выбор. Естественно, я вас не буду неволить, но хочу вам сказать одну вещь. Актер — это, в общем, все про откровенность. Ты обнажаешь перед публикой свою душу, свои мысли, свои самые интимные, потаенные уголки. Если ты как актер, который хочет стать профессионалом, боишься показать свое тело, у тебя нет никаких шансов в этой профессии. Вы, конечно, делайте свой выбор, но просто учтите, что именно это является как бы ключом к профессии. Абсолютная, беспредельная, бесстыдная откровенность”. Они так меня послушали, сказали “о’кей” и вышли. Вот, пожалуй, и всё. Не драматично, но показательно.

— А вот тебе такой апарт. Буквально две недели назад уволили Билла О’Райли, популярного ведущего американского телеканала Fox News, уволили из-за обвинений в сексуальных домогательствах. Раньше он заключал с женщинами, подававшими против него иски, досудебные мировые соглашения и выплачивал им миллионы долларов, но тут не прокатило. Казалось бы, политкорректность по сравнению с девяностыми пошла на убыль. Новый виток?

— Может быть. Все-таки сыграло роль, что одиозная фигура, тоже существенно в этом контексте. И потом, мы ведь не знаем, до какой степени он был приставуч. Мы же знаем, люди в шоу-бизнесе, в том числе известные, среди них бывают такие brutальные персонажи. Тут нужна детализация.

— Меняем тему. Ты часто ставишь классику: Шекспир, Мольер, Гоголь, Пушкин... Что для тебя важнее всего: вечные темы? Переключки с сегодняшним днем? Или что-то такое, чего ты не находишь у современных авторов?

— Начну, наверно, с неожиданной стороны. Современный текст, по моему ощущению, просится на теле- или киноэкран. Даже когда это вещь, написанная вроде бы для театра. Но поскольку современная драматургия (и не только российская) — это, как правило, реализм или даже такой социальный натурализм, я вижу здесь противоречие между тем, что я люблю в театре и что я хочу в театре делать, и эстетикой текста. Это даже не всегда *темы*, которые чему-то отвечают или не отвечают, а именно эстетика, именно форма, которую я чувствую как противоестественную для сцены. Вот даже в случае с “Олеанной”, хотя это психологический театр, но все равно... например, идея построить реальный кабинет с ковровым покрытием, полками для книг, столом, на котором стоят фотографии семьи и так далее... эта идея мне даже в голову не приходит. Я чувствую, что это было бы типичное не то. Театр, который мне интересен, он метафоричен, он пользуется разного рода лексикой — в том числе лексикой психологического театра, но не только. Он принципиально тотален, он многослоен, там много хореографии или развита музыкальная часть. Это все для меня очень важно в театре. Я даже чувствую, скорее, недостаточную выпуклость своего языка на сегодняшний день. А современная драматургия крайне редко предлагает это именно как эстетику. Как правило, все телегенично, киногоенично, но не очень сценично.

— **Без второго, третьего плана.**

— Ну да, или это плоско, там нет какой-то глубины. Классический текст эту глубину обретает хотя бы потому, что он существует во времени. Понимаешь, тут же есть еще такой эффект. Может быть, когда пьеса выходила, современники ее воспринимали как одноэтажную. Но в силу того что изменилось пространство, изменился способ жизни людей, другой способ жизни еще помнится, он как бы присутствует, но уже достроились новые этажи. Поэтому когда ты берешь пьесу, написанную в девятнадцатом веке или еще раньше, ты чувствуешь, что она внутри нынешнего пространства отзывается как бы на всех этажах. Получается такой смысловой эстетический объем. Трудно в двух словах объяснить, но это очень важно. Старый текст, классический текст... не все же становится классикой... испытав на себе вот это движение сквозь время, обрастая интерпретациями, какими-то новыми контекстами, он как бы сразу предлагает себя как такое условное пространство. Сложно устроенное пространство. Видит бог, я все время смотрю современную драматургию, но что я могу сделать? Я не понимаю, как это ставить либо про что это ставить.

— **Мы уже немного поговорили о власти и о языке, с ней связанном. Ты, как известно, человек ангажированный, ходишь на митинги, даже, насколько я помню, был членом Координационного совета оппозиции...**

— Да, было дело.

— **За эти, скажем условно, десять лет разочарование не наступило?**

— В чем?

— **Ну как: бесконечные попытки совершаются, чтобы что-то изменить в нашем замечательном отечестве, но не очень-то складывается. С чем, с кем связаны еще какие-то надежды? Не пришла ли усталость?**

— Ты знаешь, это не усталость и не разочарование. А трезвое понимание того, что та развилка, которая была в одиннадцатом-двенадцатом году... мы ее прошли. Этой развилки больше нет. Попытка-то в чем состояла? Чтобы мирным, совершенно мирным путем, коллективно, вместе с той разумной частью общества, которая обладает политическим мышлением, попытаться наладить обратную связь с руководством страны, которое живет в депривации, которое себя изолировало и не имеет обратной связи. Мы понимаем, что за это время случилось со средствами массовой информации, насколько неадекватны наше телевидение и пресса. Не установив обратную связь, невозможно провести не то что какие-то радикальные реформы, а даже элементарную санацию системы, которая угрожающе накренилась и сползает куда-то, куда, не дай бог, рухнет. Вот. Это был абсолютно здравый смысл, как-то поправить ситуацию в интересах общественного блага, ничего более. Я не собирался заниматься политикой, переквалифицироваться из режиссера театра и кино в политика. Мне это неинтересно. Но я считал своим долгом сделать свой скромный вклад в саму попытку. Развилку мы прошли, и это не разочарование, но я вижу бессмысленность в том, чтобы продолжать эти попытки. Обратная связь не может быть налажена по определению.

— **И?..**

— И ничего. Мы идем как бы в ту точку, в которую всегда идет система, которая перестает отвечать на локальные вызовы. Точку обрушения. То есть сейчас мы просто ждем. Остается только годить, прямо по Салтыкову-Щедрину. Ждать, когда ситуация разрешится.

— **То есть биться об стекло...**

— ...совершенно бесполезно, это стекло слишком толстое и слишком мутное. Мы, критическая часть общества... даже не люди, которые пробуют заниматься политикой, такие, как Алексей Навальный... обычные люди, которые пытаются докричаться: “Господа, это опасно для всех, для вас в том числе!” Бесполезно. Я не вижу смысла в том, чтобы размахивать руками.

— **То есть на митинги ты ходить уже не будешь?**

— Нет, почему. На митинги можно ходить и нужно ходить. Просто надо отдавать себе отчет, что это бессмысленно как коллективное действие, которое может быть правильно истолковано и услышано. Сейчас вот по акции 26 марта уже готовятся сотни уголовных дел.

Они ничего не хотят понимать. Они знают только один инструмент управления — насилие. Насилие и произвол. Других инструментов нет у них для нас. Ну очень грустно, что я могу сказать. Это приведет нас всех в крайне опасное место. Мы там будем через пять лет или через семь, но мы там будем почти со стопроцентной гарантией. Если не начать реформы немедленно, то это станет фатальным.

— Вот на этой оптимистической ноте мы с тобой и закончим.

## Николай Роцин: “Я стал трепетно относиться к тексту автора”

*Беседу ведет Полина Богданова*

*Николай Роцин получил известность как режиссер экспериментального театра, театра необычных форм, сложных концепций и особой природы игры. Уже после ГИТИСа (курс А. Бородина), будучи молодым постановщиком, он проходил стажировку у таких признанных мастеров мирового театра, как Тадаси Сузуки и Теодорос Терзопулос. Первоначально с группой своих артистов работал в Центре им. Вс. Мейерхольда, которым руководил Валерий Фокин. В 2005 году Роцин создал свой независимый театр “А.Р.Т.О.”, где выпустил ряд интересных экспериментальных постановок. Параллельно преподавал актерское мастерство на курсе В. Фокина в Щукинском училище. В 2016 году Валерий Фокин пригласил его на должность главного режиссера Александринского театра в Петербурге. Там среди других работ Роцин выпустил спектакль “Ворон” по К. Гоцци, став лауреатом “Золотой маски-2017” в номинации “Лучший художник-постановщик”.*

— Ну что, поговорим о театре?

— Честно говоря, мне это стало менее интересно.

— Вам неинтересен театр?

— Если точнее формулировать, то мне стал интересен далеко не весь театр. И уж точно мое к нему отношение стало гораздо более сложным.

— И при этом вы отважились на переезд из Москвы в Петербург, да еще на такую ответственную должность, и говорите, что театр вам неинтересен?

— Это ощущение у меня возникло, может быть, как раз благодаря Питеру. Это город очень коварный.

— В каком отношении?

— Здесь быстро наступает что-то, на первый взгляд похожее на равнодушие. И здесь быстро понимаешь всему цену. Если я в чем-то еще сомневался в Москве по поводу театра, то здесь я отчетливо вижу его творческую бесперспективность во многих самых распространенных проявлениях. Я, конечно, не могу сказать, что через силу хожу на работу. Но у меня уже нет того романтического запала, который был еще десять лет назад. Пришло какое-то другое осознание, и со многими вещами я уже смирился, потому что понимаю, что бесполезно требовать от театра того, чего требовал десять лет назад. В общем, у меня появился реальный взгляд на вещи, я уже знаю, как это все устроено и что из этого можно получить. Я имею в виду большой академический театр. У меня всегда были с ним непростые взаимоотношения. Но когда попадаешь в образцовый академический театр, то тут, как ни странно, еще сильнее понимаешь, насколько здесь просто пойти путем инерции, проторенной дорогой.

— Хотите сказать, что в своем маленьком театре “А.Р.Т.О.” вы чувствовали себя свободнее?

— Нет, я скажу, что там тоже были тупиковые для меня как для художника ситуации. Я говорю про то, что благодаря работе практически в идеальном театральном организме, кото-

рым является Александринский театр, я максимально остро ощутил пределы возможности театра как искусства. Попытаюсь объяснить: я не сам достиг предела, мне самому еще расти и расти, учиться и учиться, мне показалось, что я увидел его ограниченность в средствах выражения по-настоящему серьезных вещей, возможности совершенствования, заражения идеей. Я как-то очень ощутил этот предел. Я его еще не достиг. Но уже его вижу. Может быть, это связано с возрастом. Может быть, еще с чем-то. В любом случае мне бы хотелось попробовать себя в другом деле, тоже творческом, но в другом.

— **Например? В драматургии, кино?**

— В деле, которое в большей степени зависит только от тебя. Кино мне тоже интересно. Мы сейчас пишем сценарий, я хочу попробовать снять фильм. Но не хочу связываться с нашими кинофондами, грантами министерства, все это, конечно, будет диктовать свои жесткие условия. Я пытаюсь создать такой проект, чтобы деньги были абсолютно свободными.

— Хотите искать деньги самостоятельно?

— Да. Я знаю такие примеры, когда человек попадает в зависимость или государственных денег, или продюсера, и в результате оказывается, что ему не дают сделать то, что задумано. Но мои разговоры о кино — это пока только мечты. Сейчас же я полностью, двадцать четыре часа в сутки занят в театре, тут много дел. И что самое трудоемкое — бесконечный процесс поддержания в рабочей форме спектаклей текущего репертуара. Вот ты спектакль выпускаешь, а потом у него перерыв, потому что это же репертуарный театр и на сцене идут другие спектакли. Проходит месяц, и твой спектакль уже надо восстанавливать. Иначе после премьеры спектакль не будет расти. Есть еще один момент — система и идеология репертуарного театра со времен Станиславского дошла до наших дней в искаженном виде. Все спектакли МХТ были объединены единой эстетикой, идеей, одно из другого вытекало, это был цельный путь. А когда в репертуарном театре работают разные режиссеры, картина меняется. Все спектакли этих режиссеров постепенно нивелируются и получают на одинаковом исполнительском уровне.

— **Простите, я перебую. Репертуарный театр узаконил не Станиславский, он его создал для себя и своих артистов, которые действительно работали в рамках некой единой развивающейся художественной программы. Узаконил репертуарный театр Сталин, он распространил эту модель на все театральные организмы страны, и, мы, собственно говоря, сейчас защищаем сталинское наследие. Репертуарный театр был эффективен еще на этапе 60—70-х годов, когда работали Ефремов, Товстоногов и другие. Эти режиссеры тоже действовали в рамках своей единой художественной программы, но уже в 80-е начался кризис репертуарных театров. А сейчас, вы совершенно правы, когда единая художественная программа отсутствует и репертуар складывается из постановок режиссеров разных почерков и манер, принцип репертуарного театра становится тормозом. Многие этого не понимают и продолжают отстаивать те принципы, которые уже неактуальны. Театральное сознание на удивление консервативно.**

— Как бы там ни было, факт, что идея репертуарного театра профанируется, как профанируется и сама школа Станиславского.

— **Ваш спектакль “Ворон” своего рода эстетический манифест? Вы, кажется, “прошлись” по поводу школы Станиславского, утверждая, что эта школа может вскрывать отнюдь не всякую драматургию. Есть драматургия, которая требует иной природы игры, если я правильно поняла ваш замысел.**

— Открыто я этого не говорил.

— **Но это же прочитывается.**

— Ну, да-да. *(Смеется.)* Хотя я на самом деле ничего не имею против школы Станиславского, я отношусь с большим почтением и считаю ее вполне действенной, но далеко не единственно возможной. Тем более, что скептически отношусь к тому, как ее преподают в большинстве вузов. Ну, знаете, когда менее талантливые люди интерпретируют человека действительно одаренного. А о спектакле “Ворон” можно сказать, что это антипсихологический театр — нарочито, нагло, специально и чрезмерно. Но дело в том, что если бы у артистов не было вообще хоть в каком-то виде этой школы, этого фундаментального подхода, они



не могли бы играть в противоположной стилистике, в “антистаниславского”. И если артист психологичен, он и в маске точен.

— **Анатолий Васильев тоже говорил, что нужно иметь сначала базовое образование и на этой основе уже уходить в другую сторону, к игровому театру.**

— Этой базовой основы сейчас все меньше. Все перемешалось, уровень молодых артистов невысок, большинство стремится изображать какое-то общее состояние на сцене. Некую общую возбужденность. Так получается, что артистов готовят как-то вообще. Они вообще осмелели, вообще выросли. Но куда-то ушла кропотливость, вдумчивость. Мне это было ясно еще в начале 90-х, а сейчас положение уже выглядит вопиющим.

— **С чем это связано?**

— Должно быть, общее настроение жизни такое. Всего хочется побольше и разного, а не чего-то одного, но до конца. Даже театр, как я вижу, это такая машина, которая много чего хочет, очень много сжирает, поглощает, выдает, но на чем-то настоящем, самом важном у этой машины нет времени сконцентрироваться. Фокин называет театр живой машиной, и это очень точно. Но и живая машина должна уметь останавливаться, задумываться.

— **Действительно, сейчас такое время. Какую мы информацию получаем? Какую-то неструктурированную, хаотичную, скороспелую, как в ленте “Фейсбука”, там мы читаем обо всем сразу, очень поверхностно ко всему прикасаемся, неглубоко вчитываемся. “Фейсбук” — типичная модель всей нашей жизни. Раньше книги читали долго, если надо, конспектировали, работали углубленно.**

— Раньше даже этикетки на какой-нибудь банке сгущенки, где все написано мелкими буквами, прочитывали до конца. Было ограниченное количество информации, поэтому если уж ты изучал банку сгущенки, то ты знал про эту сгущенку все, а уж про книгу и говорить нечего. Книги были замусолены. Кто-то пытался их заворачивать во что-то, чтобы сохранить, а я вот замусоливал книги. Я помню это ощущение, когда ты какую-то книжку прочитал целиком и полностью, последовательно, до корки и был, что называется, в теме.

— **Сейчас книг читают меньше, но я замечаю, что люди очень активно ходят в театр. Во всех городах везде полные залы. На хороших спектаклях и на не очень хороших.**

— Люди идут в театр, где они что-то открывают, идут смотреть “Гамлета” в первый раз. А ты сидишь и мучаешься: как же “Гамлета” ставить? А большинству зрителей нужен просто сюжет, внятный, мощно сыгранный сюжет. И вот я вижу молодежь, которая приходит смотреть какую-нибудь классику, они готовы всем этим наслаждаться, а им режиссер, отягощенный многими знаниями, выдает какую-то двадцать третью версию от начального сюжета. И вот я думаю: а может, театр должен быть проще, может, он должен быть рассчитан на тех, кто на самом старте влюбляется в него? Ждет чего-то яркого, мощного, эмоционального, понятного?

— **Сейчас такая тенденция наблюдается и в гуманитарной науке. Она становится более популярной, понятной и интересной. Снобизм ученых, которые рассуждают о предмете с высоты своего знания и опыта, больше не работает. Это похоже на процессы в театре?**

— Похоже. Если наука чрезмерно сложна, это наука для своих, наука для науки. То же и с театром. Он становится театром для театралов. У меня очень сильно все изменилось, когда появились дети. Тут я и задумался: вот мой ребенок придет в театр и что он там увидит? Ведь настоящее содержание всегда стремится к ясной форме. Потому что когда содержание непростое, а еще и форма принципиально заковыристая, тогда закрадывается мысль: а есть ли здесь это содержание? Или просто набор приемов без четкой идеи?

— **Знаете, Николай, от вас все это слышать очень интересно, потому что вы были режиссером, который работал, создавая сложные вещи, они не были прозрачны, всем понятны. Даже искусственному человеку было сложно.**

— Да, эта природа сложного театра, который ни на что не оглядывается, периодически меня захватывает. Нет мне не все равно, понимают ли мои спектакли или нет. Когда их не понимают, я страшно расстраиваюсь и думаю, что нужно как-то точнее все делать. Если вещь хороша, она должна держать внимание всех, и даже тех, кто до конца не понимает,

дать возможность считывать разные пласты и уровни смыслов. Конечно поиск идеальной формы для выражения содержания — это всегда очень трудно, и редко получается, и законов нет.

— **Почему в этом сезоне Фокин пригласил вас на должность главного режиссера? Вы с ним еще со времен ЦИМа работали вместе? Он, должно быть, знает какие-то ваши сильные качества?**

— Наверное, Фокин считает меня в хорошем смысле формалистом. Не в том отношении, что я меньше работаю с артистами. Для меня, как и для него, важна абсолютная точность в форме. Потому что форма — это еще и стиль, и манера, и уровень культуры. Все это важно в театре. Тем более в таком большом репертуарном организме, каким является Александринский театр, где центробежные силы должны находиться в постоянном балансе с силами центростремительными.

— **Фокин ведь вас пригласил не на Новую сцену, которая до сих пор была отделена от исторического здания?**

— Нет, Новая сцена теперь не считается чем-то отдельным, не имеет своего отдельного руководства. Это просто одна из сцен Александринского театра с более насыщенной экспериментальной и просветительской программой.

— **Сколько времени вы находитесь в Петербурге?**

— С моей первой постановки, которую я делал еще как приглашенный режиссер, прошло три года. А на постоянном пребывании — с начала этого сезона.

— **Какие спектакли вы здесь выпустили?**

— “Старая женщина высиживает” Тадеуша Ружевица<sup>1</sup> на Новой сцене. Это была первая постановка в этом театре. Потом я выпустил “Ворона” Карло Гощи и вот сейчас “Баню” Маяковского.

— **Создается впечатление, что режиссеры вашего возраста сейчас очень интересно работают. В последние годы появилось много новых имен, особенно в Петербурге. Вы наблюдаете за ними?**

— Хожу в БДТ на спектакли Могучего, Додина, Бутусова... И конечно, слежу за всем, что ставится в Александринке.

— **Есть ощущение, что в режиссуре произошел заметный подъем. Все-таки вы жили в свободные времена. В 90-е годы учились, да? И потом работали свободно, без цензуры.**

— Я как режиссер чувствовал себя свободнее в конце 90-х — начале 2000-х. Я о самоцензуре не задумывался. Делал то, что, мне казалось, должно быть. Потом это понятие “самоцензура” постепенно внутри начало зреть. Сейчас все время в голове: вот придут люди смотреть, не такие как ты, как к ним надо обращаться? Как быть понятным? Когда зрители уходят со спектакля — это ужас для меня. Я не могу перебороть это чувство. Знаменитые режиссеры, Терзопулос например, относятся к этому иначе — у него со спектакля уходили человек по сто, это было просто бегство. А он абсолютно спокоен, говорил, что уходят те, кому это не нужно. Остаются те, кому нужно. Я так не могу. Как, например, зрителя оторвать от телефона? Если им очень нравится, они хотят это фотографировать. Хотят тут же написать смс-ку, а уж если не нравится, то экраны горят по всему залу. Это так страшно. Человек не уходит из театра, но он уже не здесь. Правда, в Александринке это реже. Этот роскошный зал на них давит. Они, когда попадают сюда, все-таки понимают, что находятся в каком-то храме. Понимают, что тут работают особые люди. Вот седые капельдинеры в белых перчатках (это специально отобранные старики). То есть тут существует некий уровень. И так уж просто “алё” я в театре не слышал, этого тут нет. Хотя бывают смешные случаи.

— **А что вы имеете в виду под самоцензурой? С чем это связано?**

— Раньше театр для меня — это был я и группа моих артистов. Как рок-группа, И наплевать, как к нам относятся. Либо с нами, либо против нас, как хотите. А сейчас появилось понимание того, что театр — вещь совместная. Он должен затягивать в свою орбиту зрителя.

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2005 г.

Работать вместе с ним.

— **Может, это называется зрелостью?**

— А может быть, старостью. Вспоминаешь всех своих педагогов, которые говорили мне об этом. Они предостерегали от выпендрежа.

— **Раньше, особенно в советские времена, выпендрежа очень боялись, была другая культура. Все должно было быть выдержанным, солидным.**

— Сейчас получается, что выпендреж сложно сделать, не разрушив целостность. Это постмодернизм в худшем проявлении. Все валить в одну кучу.

— **Что вы имеете в виду под постмодернизмом?**

— В нашем популярном российском варианте это прежде всего стёбовая трактовка текста, вкрапление самых неподходящих элементов, достаточно примитивных, но как бы шокирующих. Цели и задачи простые — произвести впечатление новаторства.

— **Вам же никогда это не было свойственно.**

— Мне нет.

— **Постмодернизм многие понимают неправильно. Он сам по себе очень интересное явление.**

— В том случае, если это не имитация, а серьезная попытка поиска новых выразительных средств. Через этот этап проходили все. Когда-то и на нас смотрели как на экспериментаторов, тогда мы плевали на школу и пытались сделать что-то совсем новое.

— **А сейчас вы можете назвать себя экспериментатором? Вы же лабораторией занимались и в театре “А.Р.Т.О.”, и еще раньше — в ЦИМе?**

— Постановки в ЦИМе были всегда чистым экспериментом, максимально радикальным, но замечу (это очень важно): эти спектакли никогда не были, что называется, малобюджетными. Это важная вещь! Зачастую, когда эксперимент основан исключительно на работе со злободневным текстом, то это с большой вероятностью халтура. Новое в наших экспериментальных спектаклях выглядело очень театрально, хотя мы делали постановки на небольшие гранты Департамента культуры, но при этом нам удавалось сделать сложные визуальные вещи. Сейчас, мне кажется, я очень много завишу от текста. В последних спектаклях стал трепетно относиться к тексту автора. Вот “Баня”, например. С Маяковским вообще сложно что-то придумать, у него настолько хороший текст, что хочется все это произнести. Но мне кажется, что это не пошло мне на пользу. Я стал более трепетно относиться к авторам, но в плане театральности ощущаю какое-то замедление. Текст гениальный, как его ни крути, но приносит много “воды” в действие, нет “вина”. И тогда непонятно, зачем вообще брать Маяковского? Алмаз нельзя резать, нельзя кромать. Хорошего автора очень сложно ставить. Текст очень сильно начинает давить. Я влюбляюсь в него, мне кажется, что в тексте заложено так много, буквально все.

— **Это ваше личное убеждение, что стал важен текст? Или это тенденция времени? Сколько текста уже убили, переворачивая, издеваясь, меняя смысл, чего только не делали?**

— Мне кажется, что в этом есть какая-то новизна. Текст — это главное. И ты за ним идешь, ты его вскрываешь, он должен быть обоснован, понятен всем остальным. Сейчас я начну ставить Ростана, “Сирано де Бержерак”, и пока не знаю точно, как это должно звучать. А в этом материале найти точный баланс между словом и театральностью особенно важно.

— **А кто у вас будет Сирано?**

— Исполнитель Сирано — это целое решение. Я еще не определился.

— **Вы говорили в начале нашей беседы, что думаете о том, как воспримет публика. То есть вас потянуло к простоте? Да? Может быть, важность текста тоже с этим связана? В этом кроется стремление к ясности?**

— Мне хотелось бы, чтобы все мои постановочные идеи получили предельно внятную и выразительную форму, даже если она очень сложна. Даже если это непривычно, необычно, это все равно должно быть максимально ясно. Чтоб было понятно не только мне. Чтоб было понятно людям вообще. Но я говорю не о примитиве. Если делать на уровне антрепризы, то

это плохо, я не про эту простоту говорю.

— **Я вас понимаю, конечно. Ведь есть выражение, что все гениальное просто.**

— Важно содержание, которое стремится выразиться в точной форме. Содержание — это очень живое существо.

— **От вас это очень интересно слышать, прежде вы были совсем другим режиссером, не боялись быть сложным, непонятым.**

— Это прошло.

— **Вас сейчас привлекает в основном классика? А как вы относитесь к современной драматургии?**

— У меня была идея поставить современную пьесу, но именно в формате большой сцены. Сейчас современные пьесы в основном ставятся в малых залах, это малобюджетные постановки, которые, к сожалению, и говорят о малом, про пустяки разные. Я вот читаю пьесы и вижу, что все они “малобюджетные” и должны идти по подвалам, по углам и плодить нищету во всех смыслах. Я не встречаю ни одного автора, который бы рассчитывал на большую сцену. Перечитывал Горького. Совсем другое дело: подробные ремарки, здесь стоит стол, там выход, все детали важны, символичны. Он понимает, что его будут ставить в МХТ, на основной сцене. А большинство современных авторов как будто боятся настоящих сцен.

— **Это все от пьес 90-х годов. Они шли большим потоком, человек сто, если не больше, были задействованы в “новой драме”. При этом писали действительно какие-то полублюбли, и создавалось впечатление, что пьесу в принципе может написать любой человек. А ведь талант драматурга всегда был особым талантом, и далеко не все литераторы могли писать пьесы.**

— Да, в основном это были одноразовые читки, у пьес не было масштаба не то что событийного или психологического, но даже пространственного. Все на уровне каких-то комнатенок. При этом все бытовое, и это даже не чернуха, а именно что-то малобюджетное. В первую очередь диагноз — малобюджетное сознание. У нас нет денег, и мы рассыпем мятые пластиковые стаканы или банки из-под кока-колы и будем в этом мусоре играть нечто невразумительное и мелкотравчатое, выдавая все это за концепт.

— **Вы прошли мимо этой драматургии, она вас не затронула. Но очень многие театры делали на ней себе имя.**

— На мой взгляд, все это жуткая профанация и халтура. И все это поддерживается до сих пор определенными людьми — критиками, продюсерами, фондами, режиссерами, департаментами и министерствами, на все это продолжают выдавать гранты. Сейчас у нас в театре будет проходить конкурсная программа молодых режиссеров. Она ничем особенно не отличается от других конкурсных программ, но в ней будут жесткие рамки. Принять участие в этой программе смогут только молодые начинающие питерские режиссеры и только питерские драматурги. Мы не дадим им самостоятельно придумывать декорации, мы сделаем модульные конструкции из каких-то выразительных деталей. Их будет много, их можно будет как угодно компоновать и располагать. Мы попробуем заставить режиссеров и драматургов думать масштабнее. Мы зададим некое энергетическое пространство, которое должно их вырвать из “новодрамовского” инфантилизма.

— **А где вы возьмете пьесы?**

— Пьесы — их выбор. Но в условиях конкурса, достаточно жестких, они будут вынуждены особенно ответственно отнестись к выбору материала. Они будут присылать заявки на этот конкурс, а мы будем отбирать, дадим пятерым возможность начать работу и потом выберем двух, которые сделают полноценные постановки. Это так мы себе представляем. Эта программа еще не объявлена, она в разработке.



## Другие берега

Наталья Якубова

### Mittleuropa — между мирами

*Сегодняшняя Вена — перекресток культур. Не случайно и в театральной жизни все большую роль играют не просто приглашенные режиссеры, а их спектакли, само содержание которых проблематизирует новый статус этой страны, с одной стороны, открытой “великому переселению народов”, с другой — так же, как и многие другие нации Европы, мечтающей о том, чтобы кто-то ее от этого защитил...*

#### Сердце тирана, или “Витязь Янош” в Австрии

Венгерский режиссер Арпад Шиллинг — один из самых ярких противников режима премьер-министра его страны Виктора Орбана, что часто выражает средствами как паратеатральными, так и вполне далекими от театра, и нетрудно было ожидать, что площадку “Бургтеатра” он использует именно для этой цели. Однако спектакль “Холодные ветры” неожиданен не только тем, что, кажется, имя Орбана там ни разу даже не звучит и что это фабулярная пьеса — пусть и перерастающая в параболу, но разыгранная психологически и “в лучших традициях”. Спектакль создавался столь излюбленным для Шиллинга методом, когда большая часть текста — при наличии обозначенных изначально характеров и линий сюжета — возникает в процессе разыгрывания этюдов, актерских импровизаций. Это придает особую убедительность поворотам сюжета, которые в пересказе, может, способны показаться надуманной, нравоучительной схемой. И наверняка не последнюю роль играет и то, что в соавторах Шиллинга по тексту значатся две женщины — Эва Зебежинский и Анна-Мария Ланг.

На сцене филиала “Бургтеатра”, гордо называющегося “академическим”, но представляющего собой камерный зал (впрочем, вполне буржуазного вкуса), сооружена квадратная кабинка — дачка в горах, на помосте, открывающаяся нам своими двумя застекленными стенами (сценограф Юли Балаж). Сюда, как мы узнаем, переехал уставший от цивилизации молодой профессор, а Илона, главная героиня пьесы, прибывает сюда для того, чтобы у него прибираться. Начало пьесы представляет, пожалуй, вполне хрестоматийно и схематично противоположность двух миров: западно- и восточноевропейского. В том числе чисто внешне: на Илоне (Лилла Шарошди) дешевая куртка, лосинки, выдавшие виды башмаки, а Франк (Фальк Рокштро), хоть и убежал от цивилизации, но время от времени туда возвращается, а уже “оттуда” прибывает назад в элегантном черном пальто, влеча за собой и прибытие лошевой дамы — жены и богемно одетого и настроенного сына. Все как положено: жена Юдит (Александра Хенкель) — главный редактор глянцевого журнала, сын Феликс (Мартин Вишер) — актер. Хотя похожая

гламурность может существовать и в Будапеште, понятно, что на австрийской почве и в этой ситуации “Запад” встречает “Восток” в совершенно другом облике: Илона прозябала где-то в венгерской провинции, где ей надо было в интернете постоянно проверять на наличие наркотиков мочу неблагополучных подростков, по сравнению с чем даже уборка австрийского дома представляется более привлекательной перспективой. И кроме того Илона чувствует себя беспрепятственно униженной, причем униженной заслуженно. Это “заслуженно” относится как бы не к ней самой, а ко всему “роду” восточноевропейских эмигрантов, с презрительными предположениями о которых со стороны профессора она настолько быстро соглашается, что через секунду, вполне раскаявшись, тот просит у нее прощения. Первый виток австрийско-венгерских взаимоотношений кончается тем, что профессор пытается дружелюбно вспомнить героиню поэмы Петефи, которую тоже звали Илоной. Реальная Илона не слишком охотно поддерживает эту параллель. Слишком уж, видно, далека реальная Венгрия от романтического воображения ее великого поэта. А может, Илона не хочет ассоциировать себя с мертвой женщиной, которую ее Янош нашел даже на том свете.

Следующим испытанием этой наметившейся дружбе двух народов кладет прибытие Илоного мужа (зовут его, конечно, Янош — Жолт Надь). Столь же затрапезно одетый представитель венгерской нации сначала бросается на Илону с объятиями и заверениями, что не может без нее жить, потом почему зря бранит беглянку, потом обливает ее грязью предположений о сожительстве с богатеньким старичком... Сама она сначала в страшном горе, что он ее нашел, но в конце концов вполне тривиальным образом признает его над собой права, а после неудавшегося секса успокаивает и укладывает спать. Следующим раундом австро-венгерской дружбы будет, как ни странно, спасение Яношем непутевого сына австрийской четы, чуть было не упавшего с горы по причине накаченности наркотиками. Янош, специалист по этой части, отчитывает либеральничавших австрийских родителей, ну а они постепенно всем проникаются, все вместе пьют пиво, вспоминают какие-то венгерские

слова, какие-то поездки в Будапешт (Франк оказывается не таким уж “западным”, на самом деле он из ГДР), и готовы даже проглотить странную фразу Яноша, что Будапешт тот не любит, потому что “там люди неприветливые и даже не все они венгры”.

Следующее испытание дружбе неожиданно ставит... ребенок. Появляется он через скайп — очень серьезный, сосредоточенный подросток. Позволяет себе всего лишь несколько слов в сторону матери и тотчас же концентрируется на задании, полученном от отца: репрезентировать перед иностранцами новое поколение венгров. Сам Янош ничего не знает по-немецки. Илона переводит его слова с пятое на десятое, но их сын Левенте (Андраш Лукач) говорит полными правильными фразами. Но как! Фразы хоть звучат заученно, но ребенок произносит их с большим убеждением: что он учится в “гимназии с уклоном на защиту национальных ценностей”; что их учат опознавать врага: “Это тот, кто хочет захватить мою страну, действием или мыслью. Кто предаст родину. Кто оставляет родину. Их всех надо разыскать”.

Такое оказывается испытанием не только для тех, кто сегодня, может, пресытился либерализмом, но еще не совсем забыл о ГДР. Это испытание и для Илоны. Когда она с плачем выбегает на улицу, непонятно, о чем было ее “прости меня”, которое успела сыну прокричать. Может, не просто о том, что не выдержала и убежала от всего этого режима — поголовных проверок и всеобщего подозрения. Что не могла его от этого уберечь. А может — она должна это понимать — “прости” было затем, чтобы хоть ее он не причислял к тем, кто “предаст родину”, “оставляет родину”.

Это первая часть спектакля, она все еще довольно схематична, достаточно декларативна. Гораздо интереснее то, что происходит, когда все слова, казалось бы, уже сказаны. Уже назван “маленьким стукачом” ученик “гимназии с уклоном на нацохрану”, уже приличные австрийские интеллектуалы распрощались с четой, связанной, как-никак, с полицией в становящейся все более и более неприличной стране... Уже облил грязью своих недавних друзей, да и свою жену, подвыпивший Янош... Но начинается буря. Австрийцам приходится возвратиться в лачугу. А венгры еще не успели отсюда уйти — все ругались между собой. А теперь слова отступают. И долгое время нам будет казаться, что речь идет о том, как “перед лицом опасности в людях просыпаются обыкновенные человеческие чувства”.

Достоинством спектакля Шиллинга безусловно является то, что Янош, так выдавший себя с головой уже в первых сценах, теперь и нам, зрителям, будет представляться “не таким уж плохим”, во всяком случае — небезнадежным. По минутном размышлении он без лишних слов берет помогать Франку, когда тот пытается — видимо, в первый раз — загородить большие стекла веранды досками, и даже не напрашива-

ется потом к нему в дом. Франк сам приглашает его и Илону — тоже не сразу. Так австро-венгерская дружба оказывается обречена на следующий раунд...

Наутро — слова не только “отступают”; двуязычность спектакля приобретает некое новое качество. До этого Янош контактировал с хозяевами через Илону, и это было для нее как акт насилия: она переводила с трудом, нехотя и не все. Ее перевод был выражением постоянного стыда. Теперь Янош налаживает связи сам. Сначала через Феликса — молодой человек раньше признался, что знает пару слов по-венгерски. Их разговор, однако, по необходимости выходит за пределы чисто вербальной коммуникации. Это борьба языков: флегматик Феликс и так неразговорчив и поначалу явно раскаивается, что вчера “выдал себя” со своим венгерским; Янош же, наоборот, решил общаться с ним без всяких скидок, а свои скудные познания немецкого использует иронически-назидательно. Зато теперь они производят впечатление двух друзей, понимающих друг друга с полуслова. Ситуация ущербной коммуникативности языка (хотя сейчас эта ущербность вроде на стороне австрийца, но Янош “с пониманием подстраивается” к ней) обостряет суггестивность слов и жестов. Янош иронически приветствует Феликса как “Гамлета” — и сцена сразу принимает особый колорит. Понимает это Янош или нет, он как заправский психотерапевт сразу обращается к главной проблеме, определяемой им как “Mutter”. Феликс не отстает в своей иронии: на пальцах объясняет, что Mutter — бизнес-леди, издает журнал для богатеньких. Янош расходится: холодная австрийка, ведет себя как мужик.

Все это кажется необязательной болтовней. Но по сути в этой сцене Феликс начинает обрывать в Яноше нового отца. Начиная с этого момента Янош начнет преподавать ему “школу мужественности”. С самых азов — с общей работы по колке и укладыванию дров, сопровождаемой единственной фразой, которую он знает по-немецки: “Arbeit macht frei” (Феликса это на секунду покоробит, но он со смешком проглотит эту “наивность” пришельца). И не случайно речь сразу же пойдет и о матери — изнеженный Феликс вскоре должен будет ее предать, уступить ее “настоящему мужчине” (Франк в этой разборке вообще не в счет). А заодно она сама должна будет быть “переформатирована” — по образцу, разумеется, “настоящей женщины”... Все это почему-то очень важно — быть может, подсознательно — пришельцу Яношу.

Переломный момент, однако, будет связан с Франком. Янош “запрограммирует” его на оборону: просто скажет, чтобы тот взял с собой топор, когда пойдет искать в лесу мобильную связь. Мол, в лесу — волки. Франк вернется в панике, без топора, без связи и с раненой ногой. Янош развернет акцию по обороне лачуги — в мгновение ока она будет обнесена изгородью (аллюзии на стену на венгерской границе вполне

понятны). Распределит обязанности. А Франк будет торжественно благодарить его как спасителя. Теперь Илона станет плохой. Сначала, пытаясь перевязать рану, обнаружит, что... “король-то гол”. То есть — нет раны. Тут как раз Франк охватит праведный гнев: “Мой дом, моя нога, моя боль, мой волк!” То есть не она будет решать, есть рана или нет. Потом Илона попытается всех предупредить, что муж сумасшедший. Но уже поздно. Она теперь однозначно “предательница”, “сука, которая предала своего собственного сына” — так в глазах Феликса, Франка и, конечно, собственного мужа. Впрочем, с последним не очень понятно. Когда Илону как предательницу выдворят из лачуги, привяжут к пню, а затем и надрежут вены, чтобы кровью приманить волков (так, мол, быстрее с ними расправимся), и все это, невзирая на то, что она тоже “выдаст” себя — расскажет, что убежала из дома беременной, — Янош выбежит к ней, чтобы прошептать, что, мол, недолго осталось ждать, потерпи и скоро мы будем идеальной семьей! В чем его план? Просто ли он сумасшедший? Как объяснить эту его странную любовь?

Конечно, к этому моменту понимаешь, что речь идет о некоем иносказании. И “волки” — конечно, не волки, иначе почему бы в самой первой сцене Илона прикармливала этих невидимых ей чужаков, скрывающихся в подвале австрийской дачи. И стремительные метаморфозы, которые происходят с членами австро-немецкой семьи — например, Феликс уже прекрасно разговаривает по-венгерски, — тоже, конечно, надо понимать иносказательно.

И все же... Рассказ о том, как “Венгрия” легко может поработить “Австрию”, видящую в ней своего защитника от “диких зверей”, имеет и довольно необычные обертона. Они связаны, конечно, с образами двух женщин.

Вроде бы их ситуации прямо противоположны. Одна убежала и от мужа, и от “Дяди Государства” (как выражаются иронично настроенные венгры). Убежала от (патриархальной) системы, уже успевшей превратить одного ее ребенка — в патологически “настоящего” мужчину. Убежала, может, для того, чтобы затаиться, чтобы дать другому ребенку другую жизнь. Не придумала ничего лучше. И если ее поймают — пойдет обратно в неволю. Чтобы опять убежать — в нищету, неопределенность, в стыд и парадоксальную свободу. Другая — давно эмансипированная. Это от нее убегают... Ее “инстинкт свободы” может показаться просто высокомерием — к этим пришельцам из отсталой Венгрии, по всей видимости заслуживающим и свою затрапезную одежду, и свой образ мыслей, и своих угнетателей. А

“чисто женскую” солидарность, которую она стала вроде к Илоне проявлять, Юдит вскоре предаст: именно ее “выбрала” воцарившаяся на дачке “военная демократия”, чтобы принести в жертву Илону. И после долгих мук Юдит все же это делает: понятное дело, спасает свою шкуру.

Илона-изгой остается совсем одна. Франк и Феликс отправлены главнокомандующим Яношем на крышу хаты высматривать “волков”, а сам Янош под звуки “Волшебного стрелка” и при помощи изысканной австрийки собирается восстанавливать свое мужское достоинство...

Его губит, как ни странно, любовь к эстетике. Ему было важно, чтобы эта тонкая западная женщина, обнажив свое хрупкое тело, обмывала его стройный торс. Ну а пока он упивался собой (и, видимо, тем, что через окно все это видит униженная жена), Юдит (или, может, уже не Юдит, а Юдифь?) отступила назад, дрожа от страха, взяла нож и перерезала ему горло.

Тиран свергнут. Вот он, проливая кровь, ползет к Илоне, чтобы, отвязав ее, в очередной — и последний раз — сказать ей свое: “Идем домой”. Но не это уже важно. Важен тот момент победы, который пережили эти две женщины — одна, выброшенная на двор “сука”, и другая, избранная минуту назад привилегированной наложницей. Важен тот взгляд, которым они обменялись — через стекло...

В этой заключительной части спектакля Шиллинга много неожиданного, иррационального и явно подсказанного интуицией. Герои, каждый из которых доведен до состояния полубезумия, сходят с ума совершенно по-разному. Франк, например, опомнившись, пытается остановить сына, когда тот, видя гибель своего кумира, пытается пристрелить Илону. Феликс же начинает колотить отца полученной от Яноша полицейской дубинкой. Но все еще слушает мать, когда та просит “своего мальчика” на минуточку отвлечься и подойти к ней. Последнюю фразу произносит Юдит: “Как тебе идет это ружье”. Да, ей надо выиграть время. Да, ей надо спасти Илону и ее ребенка. Но что будет с *ее* ребенком и с *ее* жизнью?

Пожалуй, самый важный итог всего спектакля — то, что получают эти две женщины как “наследие” свергнутого тирана. Это *им* придется все разруливать, *им* придется (пере)воспитывать своих сыновей. Потому что только они все-таки могут противостоять безумию. Только для них еще оказывается важна жизнь как таковая. Но, конечно, они тоже виноваты — своим попустительством, своей компромиссностью, своей все еще — даже при всей эмансипированности — маргинальностью в делах этого мира.

### Насилие recycled? Переработка / проработка войны на “ничейной земле”

Спектакль режиссера из Израиля Яэль Ронен (авторами пьесы значатся она сама и коллектив) поставлен в венском “Фолькстеатре”. А истоки “Ничейной земли” — вроде бы в землях, далеких

от Вены: Сирии, Южном Судане, Палестине или — удаленной уже и во времени — охваченной войной Югославии. Однако в центре Ронен честно ставит именно тот вопрос, что и должен

волновать потенциального зрителя венского театра: как функционирует в современном западном обществе произошедшее “где-то там” (экологическое?) насилие. Насилие, совершающееся “где-то там” сейчас, и насилие, произошедшее когда-то, но до сих пор живущее в людях, уже ставших частью западного, в данном случае — австрийского — общества.

В спектакле мы встречаемся: со студенткой Венского университета, уезжающей на полгода бороться за права палестинцев; с ее преподавателем, осмысляющим военные травмы с университетской кафедры; журналистом, рвущимся в “горячие точки” с постоянной мыслью о Пулитцере; адвокатом, строящим свою карьеру на беженцах; актером, готовящим спектакль о преступлениях сербских парамилитарных подразделений...

Это все люди, для которых занятие какой-либо позиции по отношению к войне представляет свободный выбор. У каждого эта позиция особая, и по-разному она разворачивается и оценивается на протяжении спектакля.

Но есть и те, кто в войну были ввергнуты, и о “занятии позиции”, о свободном выборе для них вообще речь не шла. Когда мать студентки Лейлы (Биргит Штётгер), необразованная женщина по имени Азра, когда-то эмигрировавшая в Австрию именно из-за войны, узнает, что университетский преподаватель дочери помог той отправиться в Палестину, она готова выставить его за дверь. Война — это безумие, к которому, по мнению Азры, может быть только одна позиция — держаться от этого подальше. Бежать... бежать, бежать, бежать. Затаиться и забыть.

Заинтересованность европейцев далекой войной, таким образом, всегда предстает в двойственном, амбивалентном свете. Рядом с горящей юношеским энтузиазмом Лейлой и ее прекраснородушным преподавателем — адвокат, придумавший историю о сирийском блогере Амине, собирающий деньги в ее фонд и не смущающийся даже во время журналистского разоблачения: он, мол, делал благое дело. Но в центре внимания оказываются, пожалуй, позиции промежуточные — и может потому проходящие некую эволюцию. Например, история актера Милоша (Себастьян Клайн), штампуемого для театра ужасы о массовом изнасиловании боснийских женщин, но не потрудившегося раскопать историю своей собственной семьи... И конечно, журналиста Фабиана, насквозь видящего, на чем основан журналистский бизнес (“...никто не хочет сейчас слышать о голодающих африканцах... весь сексапил — у Сирии”), но не перестающего артикулировать свои интересы чисто в тех же категориях. Фабиан (Ян Тюмер) — явно циник, что, впрочем, вкупе с его взрывной и импульсивной натурой дает неожиданный результат. Его замечания об Амине (на поиски которой его отправили в “сексапильную” Сирию) пронизаны сплошной неполиткорректностью, но как ни

смешно, оказывается, чутье его не подвело: никакой Амины на самом деле не было и нет, так что и инстинктивное раздражение сенсационным псевдожурнализмом блогерши было вполне обоснованным. А заодно он многое понял и о Сирии, и об Австрии и помог это понять и другим.

Спектакль, таким образом, отнюдь не скрывает, что связанный с беженцами кризис — это плодородная почва для разнообразных транзакций, в которых большую роль играет моральный капитал, собранный на митингах, в прессе, в Сети и — на театральной сцене.

Стар-адвокат, только что — в простонародной футболке с надписью “Амина” — скандировавший с митинговой площадки: “Say it loud and say it clear! Refugees are welcome here!”<sup>1</sup> — уже через секунду переодевается в свою фирменную деловую одежду, разрываемый секретарем и просительницей... Просительница оказывается женщиной из Израиля, чей муж-палестинец был задержан в Рамалле. Адвокат же безбожно путает все национальности, все страны, все имена, настойчиво хочет приписать побори палестинца израильской полиции, маскируя свою рассеянность бесконечными “прекрасно” и “естественно”. Гораздо больший статус во всей этой суете имеет звонок его зубного врача. Юлиус Фелдмайер создает узнаваемый образ холеного и безмозглого адвоката, которого прежде всего научили заботиться о своем беспроигрышном имидже и которому на руку все эти “преступления против человечности”. Таковые он — вперемешку с “бла-бла-бла” — будет перечитывать скороговоркой, когда к нему обратится Милош: ведь его отец все же оказался-таки военным преступником и в пришедшем из Белграда факсе явно названы время и место его преступлений.

То, однако, что для австрийского адвоката является пустым звуком, то, что почти является пустым звуком для самого Милоша, выросшего уже в Австрии (и, конечно, неспособного поверить, что его отец все эти преступления совершил), прозвучит как приговор в доме Азры. Азра окаменеет и укажет Милошу, другу ее дочери Лейлы, на дверь.

До этого мы почти ничего не знали об Азре. Женщина-эмигрантка на тяжелой физической работе, чья дочь уже ходит в университет и сама, как представительница “первого мира”, едет помогать жителям “третьего”. Мусульманские имена располагали этих двух женщин скорее ближе к тому, что происходит сегодня на Ближнем Востоке, чем к тому, что происходило двадцать с небольшим лет назад на окраинах Европы.

Но тут мы понимаем, что Азра — боснийка и что она именно из тех, кто более двадцати лет назад подвергался планомерному сексуальному насилию, целью которого было истребление этноса. Дискурсивно мы все об этом уже узнали из фрагмента спектакля Милоша и из его интервью.

<sup>1</sup> “Скажи это громко и скажи это ясно! Беженцы, добро пожаловать сюда!” (Англ.)



Но эмоционально мы узнаем об этом, конечно, только сейчас.

В этой женщине вдруг все заново умерло. Прошлое словно вновь ее настигло.

С самого начала Азра представляла как очерстевшее, отупевшее от работы и просмотра ТВ, практически бесполое существо, согбенное, в некрасивой рабочей одежде. Это дочь устроила ей randevu со своим доцентом, во время которого Азра делала все, чтобы ни на секунду не быть привлекательной...

Ну а Милоша, друга дочери, она иронично звала “четником”. Раз серб, значит четник — все это, однако, звучало в порядке черного юмора, которым окрашено явление, которое можно было бы назвать “примирением югославских народов на австрийской земле”. Не раз доводилось в Вене наблюдать проявления такого примирения. Бывшие жители СФРЮ вместе ностальгируют по большой Югославии, и в этом, казалось, их уже ничего не разделяет. По крайней мере, на этой (“ничейной”?) земле.

Однако тут, когда Милош — все еще убежденный в невинности своего отца — рассказал о месте и времени его предполагаемого преступления, мы видим, как в этот самый момент проект “примирения” провалился. Азра впадает в ступор, в то омертвление, когда жизнь дальше становится невозможна...

Спектакль открывается хореографической миниатюрой — медленной, красивой и, казалось бы, абстрактной. Тело тонкой девушки плавно блуждает между телами стройных танцовщиков. Ассоциации этой хореографии с приметами сексуальных актов кажутся разве что ошибкой недостаточного эстетизированного зрительского сознания... Между тем на самом деле в нее вписан рассказ о насилии, на котором Милош в своем спектакле строит свой монолог солдата. В хореографической миниатюре, однако, отсутствует грубость, обыденность: точно так можно было бы рассказать о любовных “метаниях” и “перепетиях”. Без резких движений, без пота, без крови, без разорванной одежды. Без слез. Без того, чтобы лицо девушки было искажено животным страхом, а лица мужчин — жаждой насилия... Все спокойно и отрешенно.

Этот танец в начале спектакля можно прочесть как иронический комментарий к невозможности понять экстремальный опыт другого. Попытка осмыслить рассказ о насилии превращается в эстетизированный продукт. Как, конечно, “продуктом” является и “рассказ солдата”: Милош нашел его на “Ютьюбе” и сейчас исполняет перед камерой журналиста Фабиана, под звуки виолончели. Но в *его* рассказе уже нет никакой человеческой правды, лишь обвинение абстрактно понятому насилию. Фабиан — видевший войну, хоть не в Боснии, а в Африке — об-

рушивается на горе-актера за “это дерьмо”, а тот искренне не понимает, что он делает не так...

Однако под конец спектакля хореографическая миниатюра исполняется еще раз. Исполняется в точности так же, как в начале. Только теперь место тонкой девушки занимает Азра. Это она дает поднять себя группе мужчин с пола ее кухни, торжественно положить себя на их плечи как мертвую для погребения, как жертву на заклатие — во всяком случае, как некую ценность, предназначенную для возвышенного ритуала. Это ей раздвигают ноги, а она продолжает смотреть непонимающими глазами: что дальше? Это ее перебрасывают из объятий в объятия, а она словно лишь удивляется, откуда в ней эта юношеская сила держаться за крепкое тело мужчины. Как эти молодые люди могли ей заинтересоваться, увидеть в ней какую-то ценность? Они кажутся такими сильными и заботливыми. Они что-то понимают в этом неведомом ритуале. Все происходит как во сне. И это и есть сон.

Эстетизированная миниатюра внезапно обретает новый смысл. Она возвращает Азру к травматическому переживанию ее молодости: к тому, что тогда произошло, что перечеркнуло всю предыдущую жизнь и предопределило всю последующую судьбу. И что все еще остается чудовищно непонятным, никак не соразмерным ни с опытом жизни до, ни с опытом жизни после. Произшедшим словно не с ней. Но также он возвращает и к тому, что тогда *не* произошло: к нереализованной женственности, к нереализованной любви, к молодости, само воспоминание о которой Азра все это время подавляла, и подавляла не только в мысли — в самом своем теле. В теле, которое только сейчас, в этом деформированном — эстетизированном — воспоминании о молодости начинает вновь оживать...

Это парадоксальное решение принадлежит хореографу Ясмин Ависсар. Сама она тоже появляется на сцене в роли... Ясмин Ависсар. Это именно она хлопотала о своем муже-палестинце у предпринимчивого адвоката, именно ее фотографию тот поместил в журнал под видом несуществующей блогерши, что стало причиной его разоблачения, но также и того, что он таки озаботился судьбой палестинца Осамы Затара. Тот получил австрийскую визу, и в финале спектакля Ясмин и Осамы встречаются на сцене, под звуки благодарности, наигранной на ответчик в офисе горе-адвоката — офисе, закрывшемся до “лучших времен”.

То, что это *true story*<sup>1</sup>, вынуждает нас простить эту долю явно преувеличенного оптимизма... На самом деле спектаклю удалось рассказать не только о том, что происходит сегодня, что происходило вчера, но также и о том, с чем нам предстоит столкнуться завтра: с травмами всех тех, кому повезло меньше, чем Ясмин и Осаме.

<sup>1</sup> Реальная история. (Англ.)



В маленьком городе на Волге, население которого составляет около восьмидесяти тысяч человек, проводится Международный театральный фестиваль русской классической драматургии “Горячее сердце”. В апреле этого года он прошел уже в третий раз. Практически без чьей-либо сторонней помощи, в основном только благодаря энтузиазму директора Кинешемского драматического театра им А.Н. Островского Натальи Викторовны Сурковой и ее небольшой, но сплоченной команды. В районном, даже не областном городе. Такого больше нет нигде. Это уникальный фестиваль. Редкий областной центр может себе позволить проводить масштабный фестиваль, длящийся по девять-десять дней, с участием академических театров.

Но обо всем по порядку. Первый фестиваль состоялся четыре года назад, в апреле 2013-го, когда в Кинешму съехались столичные Малый и Театр им. Маяковского, Русский драматический театр Литвы, академические театры из Нижнего Новгорода, Уфы, Великого Новгорода, ну и так далее. Неплохое начало, не правда ли?

Дальше — больше. Фестиваль набирает силу, растет, развивается, и теперь театры сами просят, чтобы их пригласили на “Горячее сердце”. А в перерывах между фестивалями для взрослой и серьезной публики театр проводит Всероссийский театральный фестиваль для детей и юношества “Здравствуй, сказка!”. И так ежегодно — то для детей театральный праздник весной, то для взрослых.

Вот и нынче на “Горячем сердце” кроме хозяев выступили девять театров. Понятно, что показ открывал Кинешемский драматический театр им. А.Н. Островского. Спектакль выбрали, разумеется, по пьесе Островского. Это было “Доходное место”, одна из лучших пьес великого драматурга. Театр подошел к пьесе с большим пиететом, боясь выки-

## “Горячее сердце” в Кинешме

нуть из объемного текста хоть сколько-нибудь значимые куски. Поэтому и спектакль получился, может быть, несколько иллюстративным, длинным, но весьма почтительным по отношению к Александру Николаевичу Островскому, который, к слову, тесным образом был связан с Кинешмой и Кинешемским уездом: каждое лето проводил неподалеку в своем имении Щельково и работал там над девятнадцатью пьесами, в городе избирался почетным мировым судьей и не понаслышке знал многих здешних жителей, чьи потомки так любят и ценят свой театр.

Пермский государственный театр юного зрителя привез в Кинешму инсценировку повести Льва Николаевича Толстого “Отрочество”. Очень трудно показать взрослеющего подростка отнюдь не детской публике. Но Николенка в исполнении Степана Сопко, его ранимость, протест против мира взрослых, нежелание взрослеть, когда кажется, что весь окружающий мир против тебя, что ты живешь один, без друзей и никому ты не нужен, когда девочка, которую ты полюбил первой, еще совсем детской любовью, и ты ей доверился и открылся, а она тебя предаст, и это особенно больно подростку — все это театр из Перми передает так, что современные подростки понимают: это спектакль не о том далеком времени, а о них сегодняшних. Что оказывается, такие же точно отроки так же жили и чувствовали и так же веселились и грустили. Старший брат чуть взрослее Николенки, но уже чувствует себя совсем взрослым, показывая всем окружающим, что уже вырос, что детские шалости ему теперь совсем неинтересны. Вместе с тем подчеркнута подростковая жестокость к неуклюжым и застенчивым сверстникам, и девичьи клятвы над горящей свечой, и много-много чего еще. В спектакле великоленная графика, без излишеств, даже, я бы сказал,

скупое решение сценического пространства и прекрасная актерская игра. Николенка Иртеньев — а все происходящее на сцене мы видим его глазами — время от времени рисует в альбоме, и эти рисунки зрители видят на заднике и кулисах. Лейтмотивом музыкального оформления служит вальс, написанный Львом Николаевичем Толстым. В спектакле по-настоящему стильные костюмы и сценография, выполненные в строгой черно-белой гамме (художник Ирэна Ярутис). Спектакль завоевал на фестивале Приз зрительских симпатий, с большим отрывом от других театров — четыреста пятьдесят голосов “за” и ни одного “против”.

Нижегородский государственный академический театр драмы им. М. Горького привез в Кинешму спектакль, который побывал уже на многих фестивалях и отовсюду возвращался с серьезными наградами. “Павел I” Дмитрия Мережковского очень редко ставится, еще реже можно встретить действительно удачные постановки по этой исторической, несколько тяжеловесной пьесе. Но режиссер Елена Невезжина создала спектакль не столько хроникальный, сколько философский. Он о предательстве и чести, долге перед человеком и перед интересами Родины. Художник Дмитрий Разумов показал без лишних деталей павловскую Россию: над сценой — полосатые шлагбаумы, на заднике — силуэт Медного Всадника, а посередине сцены — макет Михайловского замка, одновременно служащий и кушеткой, и письменным столом, и этакой императорской игрушкой. Расставленные по краям сцены и приходящие в движение фигуры в черных капюшонах создают мрачное настроение: это не люди, а функции, соглашения, которые всегда бодрствуют. Интересно, поэтому так красны глаза у многих действующих лиц? Они смотрятся контрастом на бледных набеленных лицах. Император Павел, конечно, и сумасброд, и деспот, и самодур, в детстве не наигравшийся в солдатики, но он же человек! Актер

# История. Библиография

## Анна Андриенко Мистицизм и вера

*Выдающийся русский поэт, теоретик искусства, драматург Валерий Яковлевич Брюсов оставил большое и разнообразное творческое наследие, в полной мере не изученное и даже не изданное до настоящего времени.*

В 1958 году его огромный фонд поступил в Отдел рукописей нынешней РГБ от вдовы поэта Иоганны Матвеевны Брюсовой. В 1968-м Дзержинский райисполком города Москвы передал книги из библиотеки В.Я. Брюсова. К середине 1960-х годов замечательные архивисты Ю.П. Благоволина и Н.С. Дворщина обработали и отредактировали фонд, а Н.Н. Воронович составила его опись — шесть томов ин фолио.

В 1973—1975 годах под общей редакцией П.Г. Антокольского вышло семитомное собрание сочинений поэта, куда вошли стихи, проза (романы “Огненный ангел” и “Алтарь победы”), статьи и другие произведения.

Собрать и издать все пьесы Брюсова пытались неоднократно начиная с 1925 года, когда И.М. Брюсова (совместно с Н.С. Ашукиным и И.М. Беспаловым) готовила к изданию 12-томное собрание сочинений, куда помимо ранее опубликованных пьес и статей о театре в восьмой том планировалось включить трагедию “Диктатор”<sup>1</sup>. На данный момент наиболее полным изданием его произведений для театра стал сборник “Драматургия”<sup>2</sup>, подготовленный О.К. Страшковой и Э.С. Даниэлян, содержащий восемнадцать пьес, опубликованных при жизни автора и затем более поздними исследователями. Однако многое осталось за его пределами.

Наиболее известны театральные статьи и лекции В.Я. Брюсова “Ненужная правда” (1902), “Реализм и условность на сцене” (1907), “Театр будущего” (1907), «“Жизнь человека” в Художественном театре» (1908), «“Гамлет” в Московском Художественном театре» (1912), воспринятые в свое время с живейшим интересом. В Полном собрании сочинений и переводов<sup>3</sup> должен был появиться неосуществленный восемнадцатый том “Звенья”, состоящий из теоретических работ и статей о театре.

Сценическая история драматургии Брюсова небогата событиями. В ней есть любопытные фак-

ты. Сохранились программка спектакля “Проза”<sup>4</sup>, проходившего 30 ноября 1893 года в Москве на сцене Немецкого клуба, где отмечено, что роль молодого поэта Владимира Александровича Дарова исполнял автор, и поощрительный диплом лечебницы и поликлиники Взаимно-вспомогательного общества ремесленников в Москве с благодарностью за проведенный спектакль<sup>5</sup>. В 1894 году актеры-любители Немецкого клуба сыграли пьесу “Декаденты” (“Конец столетия”)<sup>6</sup>. В роли Ардье выступил Валерий Брюсов.

В 1914 году в Малом театре собирались поставить драму Брюсова “Сорок тысяч” (первоначальное название “Двадцать тысяч”; в фонде РГБ сохранились две незаконченные редакции, но полного текста, увы, нет). 16 мая 1914 года в “Московской газете” появилась следующая заметка: “В репертуаре Малого театра в предстоящем сезоне оставлено место для пьесы В. Брюсова, написанной им по настоятельной просьбе А.И. Южина. В настоящее время пьеса Брюсовым совершенно закончена и нуждается только в окончательной отделке. Драма в пяти актах, с прологом, из современной жизни. Заглавие пьесы еще не дано.

Завязка ее такова: сановник передает своему секретарю большую сумму денег, с тем чтобы он после его (сановника) смерти передал ее незаконному сыну сановника. Случается так, что вскоре же после этого сановник умирает. О переданных деньгах никто, кроме секретаря, не знает. В его душе борьба — отдать или не отдать эти деньги. Сын сановника — негодяй, прожигатель... Оказывается, однако, что дочь секретаря — возлюбленная незаконного сына сановника. На этой почве разыгрывается драма”<sup>7</sup>.

В том же году в “Русских ведомостях” от 31 мая сообщалось, что Валерием Брюсовым написана новая пьеса “Двадцать тысяч”.

<sup>1</sup> Планы изданий собрания сочинений В.Я. Брюсова в 10 и 12 тт. [1930-е гг.] ОР РГБ, ф. 386, к.133, ед. х.3. (Здесь и далее прим. авт.)

<sup>2</sup> Брюсов В. Драматургия. М.: Совпадение, 2016. 368 с.

<sup>3</sup> Брюсов В. Полное собр. соч. и переводов Валерия Брюсова. В 15 т.. Сирин. 1913—1915.

<sup>4</sup> Программы лекций, вечеров, концертов, докладов и беседований (частично с выступлениями В.Я. Брюсова). [1891-1924] ОР РГБ, ф. 386, к. 122, ед. х. 17.

<sup>5</sup> Поощрительный диплом Лечебницы и поликлиники Взаимно-вспомогательного общества ремесленников в Москве, выданный В.Я. Брюсову за устройство спектакля 30 ноября 1893 г. ОР РГБ, ф. 386, к. 111, ед. х. 20.

<sup>6</sup> Опубликована мной в журнале “Современная драматургия”, № 1, 2014 г.

<sup>7</sup> Ильинский А.А. Материалы по подготовке посмертных изданий произведений В.Я. Брюсова. Примечания к драм. произведениям. ОР РГБ, ф. 386, к. 66, ед. х. 4, лл. 58, 59.

В 1915 году также в Малом театре намеревались поставить драму “Пирозэнт”. Газета “Биржевые ведомости” 24 сентября сообщала: “Пирозэнт (Purois — античное наименование планеты Марс) есть название фантастического корабля или “скорее” снаряда, при помощи которого герой драмы молодой русский инженер надеется установить сношение с другими планетами. Контуры этого гигантского снаряда, окруженные лесами, блоками, служат фоном для декорации первых вступительных сцен. Замысел драмы, однако, чисто психологический, напоминающий идею “Преступления и наказания”<sup>2</sup>.

Сохранились цензурные разрешения на постановку пьес “Земля” (от 23.11.1907, № 11682), “Путник” (от 12.10.1911, № 11194) и брюсовского перевода “Герцогини Падуанской” О. Уайльда (от 12.10.1911, № 11197)<sup>3</sup>.

Психодрама “Путник” летом 1913 года была впервые поставлена на сцене “Нашего театра” в Териоках, позднее, 11 — 13 октября 1917-го эта пьеса четыре раза с успехом прошла в Киеве, в декабре в Твери, а 21 июля 1918-го — в Петрограде.

Драма “Земля” появилась на сцене 9 августа 1918 года в Петрозаводске.

Среди драматургических переводов Брюсова наибольший успех имела трагедия О. Уайльда “Герцогиня Падуанская”. С 1912 по 1926 год она была показана 56 раз.

22 апреля 1913 года в Санкт-петербургской консерватории поставили пятиактную трагедию Габриэля Д’Аннунцио “Франческа да Римини”, переведенную Брюсовым с итальянского языка размером подлинника. В феврале 1922-го в Москве шел его перевод “Федры” Ж. Расина<sup>4</sup>. Один акт этой трагедии в постановке А.Я. Таирова испол-

нялся 17 декабря 1923 года в Большом театре на торжественном публичном чествовании В.Я. Брюсова по случаю 50-летия со дня его рождения. В программу вечера вошли также сцены из драмы Брюсова “Земля” в режиссуре Вс.Э. Мейерхольда. В фонде Александра Брюсова, брата поэта, сохранилась программка чествования (ф. 708.10.2).

Особый интерес в наследии Брюсова представляют две впервые публикуемые пьесы, посвященные проблемам религиозности и мистицизма.



### “Духовидец”

В Отделе рукописей РГБ (ф. 386) хранится черновая недатированная рукопись неопубликованной пьесы В.Я. Брюсова “Духовидец”<sup>5</sup>, написанная в дореволюционной орфографии, с многослойной авторской правкой. Место хранения полного текста и время возможной постановки неизвестны. По датировке И.М. Брюсовой, рукопись относится к 1909—10 годам.

Главный герой пьесы — визионер-духовидец, поэтому, рассказывая об этом произведении, затрону тему “Брюсов и спиритизм”.

“Существеннейший признак наших дней — стремление за пределы. Нам стало тесно, душно, нестерпимо. Нас томят условные формы общежития,

томят условные правила нравственности, все слишком принятые истины, томят самые условия познания, все, что положено извне [все, что непокорно моей прихоти]. Мы жаждем иного”<sup>6</sup>. В спиритизме Брюсов видит не моду, не возможность получения сообщений от умерших родственников (что вызывало смех рационально мыслящих людей); для него “стремление за пределы” — важнейшая предпосылка для создания нового искусства, разработки методов новой поэзии, живописи и театра. В “Заметках о спиритизме”<sup>7</sup> В. Брюсов пишет: “Современная критика отвергает нов<sup>ое</sup> искус<sup>ство</sup>, п<sup>отому</sup> ч<sup>то</sup> не по<sup>ним</sup>ает его. Рав<sup>но</sup> не по<sup>нима</sup>я, от-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2014 г.

<sup>2</sup> Брюсова И.М. Описание рукописей неизданных драм. произведений В.Я. Брюсова. ОР РГБ, ф. 386, к. 131, ед. х. 3.

<sup>3</sup> Цензурные разрешения на постановку пьес В. Брюсова “Земля”, “Путник” и О. Уайльда “Герцогиня Падуанская”. ОР РГБ, ф. 386, к. 135, ед. х. 2.

<sup>4</sup> Расчетные листы, присланные В.Я. и И.М. Брюсовым из “Общества рус. драм. писателей и оперных композиторов” на получение гонораров за постановку переводных и оригинальных пьес. 1912—1926 гг. ОР РГБ, ф. 386, к.112, ед. х. 19.

<sup>5</sup> Брюсов В. Духовидец. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. х. 9.

<sup>6</sup> Брюсов В. Заметки о спиритизме. ОР РГБ, ф. 386, к. 59, ед. х. 29, л. 5 об.

<sup>7</sup> Там же. Ед. х. 30, л. 9 об.



вер<гают> спир<итизм>, даже не зная его”<sup>1</sup>.

На рубеже XIX — XX веков делались попытки ввести медиумизм в круг наук естествознания. Считалось, что, разработав научный метод и корректную классификацию явлений, можно преодолеть предрассудки по отношению к науке, изучающей запредельное.

Брюсову, участвовавшему в сеансах с 1892 года и в течение пятнадцати лет “наблюдавшего все известные <медиумические> явления, кроме полной материализации”<sup>2</sup>, интересен не шарлатан, устраивающий поддельные сеансы, а судьба настоящего медиума-духовидца в русском дворянском обществе.

Прототипом главного героя драмы В. Брюсова “Духовидец” был Эндрю Дэвис (1826 — 13.01.1910) — американский мистик, один из основоположников спиритизма, целитель и медиум, черпавший из мира духов знание о будущем и событиях древней истории. Во время транса он воспринимал действительность посредством внутреннего зрения, совершал “астральные путешествия”, но потом не мог объяснить своих видений.

Брюсов наделил его способностью видеть события прошлого и будущего других людей, но то, что привело к признанию Эндрю Дэвиса, русско-му мистика приносит неприятности.

В Россию неоднократно приезжал польский медиум Ян Гузик. В январе 1905 года Московский кружок спиритов организовал серию из десяти сеансов, в семи из которых среди участников, подписавших их протоколы, был и Валерий Брюсов<sup>3</sup>. Через два месяца в марте 1905 года в журнале “Ребус” появилась статья Н.И. Шванвича “О сеансах Яна Гузика в Москве (с 4 по 27 января 1905 г.)”<sup>4</sup>. В ней описан характер медиумических способностей Яна Гузика и выражено сожаление, что медиум не понимает сущности и механизма явлений, испытывает страх и отвращение перед фигурами, проявляющимися на сеансах, не умеет отличить злые проявления от добрых, но из-за бедности не может прекратить участия в сеансах и не может избавиться от внесеансовых явлений.

Неспособность “избавиться от внесеансовых явлений” используется у Брюсова как в пьесе “Духовидец”, так и в киносценарии “Карма — перемена судьбы” (1918)<sup>5</sup>.

Русским прототипом пьесы “Духовидец” был редактор журнала “Ребус” Виктор Иванович Прибытков. 4 марта 1901 года вышел 1000-й номер журнала, по случаю юбилея пришло множество поздравительных телеграмм из разных городов и

из-за границы, а 20 марта был пушен подвеченный газетами слух о мнимой смерти редактора. Когда все разъяснилось, 1 апреля 1901 года вышло опровержение В.И. Прибыткова “О моей мнимой смерти”<sup>6</sup>, которое вызвало новую волну поздравительных телеграмм, совпавших с пасхальной неделей. Откликнулся и Валерий Брюсов, написав “Застольную речь” в стихах, опубликованную в журнале “Ребус” 22 апреля 1901 года.

Первоначально главного героя драмы Агафона Тримарина звали иначе — Налим Главин. Мара — дочь богатого фабриканта Ивана Федоровича Мстинского: “Современная девушка. Самостоятельная. Смелая, темпераментная. Совершенно солнечное существо. Образованная. Склонна удивлять окружающих и ценить необычное в других”. Имя Мара (как и фамилия Главин) встречается у Брюсова не только в драме “Духовидец”, но и в последней редакции драмы “Пирознт”, а прототипом Мары стала писательница Анна Мар, которой В.Я. Брюсов 1 апреля 1917 года посвятил стихотворение:

“Сегодня — громовой удар  
При тусклости туманных далей:  
По телефону мне сказали,  
Что застрелилась Анна Мар...”

Стремление за пределы принимает очень разные формы — тягу в космос и спиритизм.

На рубеже веков медиумов считали либо чудаками и психически больными людьми, либо мошенниками и шарлатанами. Но как найти свое место настоящему духовидцу, если он не хочет сомнительной славы звезды спиритических салонов и не желает, чтобы его воспринимали душевнобольным, хотя смысл видений лежит за рамками принятого в обществе? Если в романе Ф.М. Достоевского “Идиот” князь Мышкин действительно болен эпилепсией, что накладывает на него ряд ограничений, то причиной видений Агафона Тримарина врачи считают лишь переутомление, и он считается здоровым человеком. В “Заметках о спиритизме”<sup>8</sup> В. Брюсов пишет: “Некоторые лица, большую частью оказывающиеся и сильными медиумами, обладают способностью духовиденья. Одни их них всегда, другие — только в состоянии транса видят вокруг себя, среди живых лиц, еще особые существа, духов. По их описаниям многие признают в этих духах знакомых им умерших лиц”. Но медиум “может не сознавать своих способностей” и считать, что он болен.

<sup>1</sup> Здесь и далее в статье воспроизводятся особенности рукописи, в частности, сокращения слов, данные в угловых скобках. В текстах публикуемых пьес для удобства чтения эти скобки (в бесспорных случаях) раскрыты. (Ред.)

<sup>2</sup> Там же. Ед. х. 30. Л. 33 об.

<sup>3</sup> [Б. а.] Протоколы спиритических сеансов в Москве с участием Я.Ф. Гузика (4—27 января 1905 года). ОР РГБ, ф. 368, к. 12, ед. х. 10, лл. 10, 18, 25, 32, 41, 51, 59.

<sup>4</sup> Шванвич Н.И. О сеансах Яна Гузика в Москве (с 4 по 27 января 1905 г.) // Ребус. М., 1905. № 12—1189 (20 марта). С. 3—5; №13—1190 (27 марта). С. 3—6.

<sup>5</sup> Брюсов В. Карма — перемена судьбы. Киносценарий. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. х. 23.

<sup>6</sup> Прибытков В.И. О моей мнимой смерти // Ребус. 1901. №13 — 1004 (1 апреля). С. 1.

<sup>7</sup> Брюсов В. Пирознт. Драма. ОР РГБ, ф. 386, к. 29, ед. х. 8.

<sup>8</sup> Брюсов В. Заметки о спиритизме. ОР РГБ, ф. 386, к. 53, ед. х. 30, л. 4 об.

С героем драмы Брюсова “Духовидец” Агафонов Александровичем Тримариным на вечеру у Иволгиных случается приступ, во время которого он видит рядом с Марой тень ее любовника. Слова, сказанные Тримариным во время приступа, приводят к дуэли с Языковым. Чем больше усилий прикладывают, чтобы сгладить ошибку, тем больше она разрастается. Выясняется, что Тримарин и Мара любят друг друга, но их любовь очень хрупка... Стоит другу Георгию Георгиевичу Конееву после дуэли оставить героя на пару часов, появляется Индус и все рушится. Грезы сильнее. О содержании 4-го и 5-го действий можно узнать только по синопсису.

Рассмотрим пьесу подробнее. В начале 1-го действия мать Мары Глафира Федоровна Мстинская и бабушка Ольга Федоровна Дарыина выясняют, что в поведении Мары дало повод для слов Тримарина. (Если его слова примут всерьез и пойдет слух, это нанесет вред чести девушки.) Но не находят ничего кроме того, что Мара “уходит одна из дома” и “иногда возвращается домой поздно вечером”. По меркам начала XX века это отступление от норм хорошего тона.

На основе правил дуэльного кодекса мать и бабушка решают, являются ли слова Тримарина причиной для дуэли или достаточно ограничиться извинениями, принесенными хозяйке вечера Иволгиной, родителям Мары и самой Маре. Неравенство возраста и социального положения делает невозможной дуэль между отцом Мары и Тримариным, (хотя именно отец, брат или жених могут защищать честь девушки). Чтобы загладить вину, Тримарин просит руки Мары. Выясняется, что Мара тоже любит его, и родители принимают предложение. Зрители могут порадоваться за молодых, но этот выход не устраивает Языкова, помогавшего Маре вернуться домой после вечера у Иволгиной. Языков требует от Тримарина объяснений, считая его слова достаточной причиной для дуэли с ним, хотя формально он не может вступаться за честь Мары. Ему мало извинений, принесенных хозяйке вечера Иволгиной, Маре и родителям Мары.

Почему-то, став женихом Мары и ее защитником, Тримарин не отказал Языкову в праве на вызов, а отказался от слова, данного невесте. Этим сразу же воспользовался Языков: отказ от предложения усилил формальное оскорбление, сделав дуэль неотвратимой.

Потом секунданты и распорядитель дуэли обсуждают условия поединка, составляют протокол; далее поединок. В дуэльном кодексе Дурасова прописано: “Оружие и условия дуэли должны быть одинаковыми”. Секунданты условились и занесли в протокол, что дуэль будет на пятнадцати шагах и по одному выстрелу. Но равенства нет. Языков требует права на второй выстрел, желая не защитить честь девушки, а непременно убить противника, а Тримарин готов стрелять в воздух. Раненый Тримарин отказывается стрелять: в ночь перед дуэлью его посетило видение, что его не убьют, если он не будет убивать.

Видения (или приступы) приводят Тримарина к двойственному, а иногда и неприязненному отношению в обществе: во 2-м явлении 1-го действия Языков замечает: “Между нами: его некоторые даже отказываются видеть”. Мистически настроенная m-me Иволгина, для успеха салона организующая не только концерты, но и спиритические сеансы, в 1-м явлении 2-го действия хочет воспользоваться способностями Тримарина для проведения сеанса, а богатому фабриканту Ивану Федоровичу Мстинскому это мешает выдать дочь за больного человека.

Спириты рубежа веков разделяли медиумические явления на физические — стуки в стены, перенос тяжелых предметов, выстукивание букв алфавита при помощи спиритических столиков и психологические — передача слов, продиктованных духами, передача сообщений на неизвестных языках, например по-гречески. Некоторые медиумы временно материализовывали образ умершего лица, обладавший не только одеждой и внешностью, но кругом знаний, манерами и его почерком, что требовало гораздо больших затрат энергии, приводило к психическому истощению и одержимости.

В 8-м явлении 1-го действия, несмотря на скептическое отношение к спиритизму, Мстинский и Иволгина обсуждают, к какому разряду спиритов относится Тримарин. Если выстукивание сообщений при помощи спиритического столика вызывает усмешку Мстинского, понимаемую Иволгиной как намек на шарлатанство, то возможность видеть духов умерших заставляет Мстинского прекратить разговор в опасении, что он тоже может поверить в спиритизм. Богатый фабрикант даже в шутку не может поставить под удар свою деловую репутацию. Но Иволгина допускает ошибку, смешивая химию и алхимию.

Тримарин убежден, что его видения правдивы и соответствуют реальным событиям прошлого. Подтверждает это только Мара, когда во 2-м явлении 3-го действия признается, что у нее действительно был любовник, но он умер в тот вечер, когда у Тримарина был приступ. Для него подтверждение истинности видений — единственная возможность считать себя психически здоровым и жениться на любимой девушке, а для Мары это признание — правомерный повод отказаться от брака с ней.

В пьесе “Духовидец” задумывалось пять действий и шесть картин. В черновиках сохранились синопсис, характеристики персонажей, распределение по амплуа, тексты трех действий и общее число ролей — семнадцать, из них одиннадцать мужских. Часть намеченных в синопсисе персонажей не успевают появиться в трех сохранившихся действиях пьесы.

Изменены место проведения дуэли и имена эпизодических персонажей, сокращенные автором до С., X. и 4. При подготовке текста к публикации в 3-й сцене 2-го действия (сцена

дуэли) я раскрываю имена секунданта Тримарина — Конеев и Сысольский и Языкова — Очкин и князь Арапчайский.

**К.** — Конеев — *jeune premier* — “добрая душа, все для других, тут же исполняет это”. Друг, распорядитель дуэли, сиделка в течение пяти дней, пока Тримарин лежал без сознания.

**С.** — Сысольский — “неприятно-либеральный” м<олодой> ч<еловек>”. Поляк.

**Х.** — “негодяй” Очкин — опаздывает на дуэль, зная, что его простят. Формально относится к составлению протокола дуэли: если бы не спросили дважды, мог не передать протокол распорядителю дуэли. Поддерживает все условия доверителя, даже нарушающие дуэльный кодекс.

4. — Князь Арапчайский — друг и секунданта Языкова, разорившийся грузинский князь, горд, благороден, умеет ценить благородство соперника, за всю сцену дуэли ограничивается четырьмя фразами. В репликах проявляется командный тон и опыт дуэльных дел.

В последнем, частично сохранившемся 4-м явлении 3-го действия Индус и находящийся в бреду Тримарин разговаривают об Атлантиде, о Городе с Золотыми Вратами и прозрачными стенами. Такие беседы велись и между поэтами. Например, 15 марта 1909 года Брюсов писал жене из Петербурга: “Сейчас был у Вячеслава Иванова и разговаривал с ним об Атлантиде. Он весь увлечен теософией и ни о чем больше не думает...”<sup>1</sup>. Увлекался теософией и сам Брюсов. В его фонде в РГБ хранится экземпляр пьесы в 5 картинах Ларисы Рейснер “Атлантида”<sup>2</sup> (1913), опубликованной альманахом “Шиповник”, с пометками поэта, который использовал ее как основу своей пятиактной трагедии “Гибель Атлантиды”<sup>3</sup> (1913). В лекции об Атлантиде из цикла “Учителя учителей”, вошедшей в 7-й том собрания сочинений<sup>4</sup>, Брюсов систематизировал все известное об этом загадочном материале, отделяя правду от мистического опыта.

В пьесе “Духовидец” Брюсов несколько не идеализирует мистиков, рисуя как слабых, неустойчивых в жизни жертв мистицизма (Тримарин), так и предельно расчетливого и жестокого жреца (Индус), который “идет к своей цели, ничего не видя кругом”. По характеру Индус похож на Крота из драмы “Пирознт”. Он появляется на сцене очень редко и ненадолго, но представляет очень большую опасность. Ради своих целей с помощью гипноза или наркотиков Индус вводил Тримарина в транс, мороча голову тайными знаниями об Атлантиде, древнем храме и Дочери Воздуха, заставил отказаться от женитьбы на любимой девушке, подставил под пулю Языкова, мог убить отца

Мары и выйти сухим из воды. Индуса видел только Тримарин, но даже он считал его галлюцинацией. Если бы текст пьесы сохранился полностью, то возможно, что Индуса и служителя музея Языкова играл бы один актер, как в трагедии В. Брюсова “Протесилай-умерший”<sup>5</sup> (1911–12), роли Гонца, Тимандра и Тени Протесилая исполнял *девторгонист* (второй актер; согласно традициям древнегреческого театра все роли распределялись между тремя актерами).

Языков хранил в коллекции Музея изящных искусств индийский костюм. Но почему в пьесе появился поддельный Индус?

В “Лекциях о спиритизме”<sup>6</sup> в переводе М.Г. Филипповича отмечается, что спиритизм берет свое начало из практик индийских факиров и браминов. Брамин (брахман) — член высшей варны индийского общества, исповедующий индуизм. Факир — нищий аскет-мусульманин, суфий. Смешение столь разных понятий не могло привести к правильному пониманию мистических практик. Едва ли к ним стоит возводить истоки спиритизма, даже оговаривая, что эти способы взаимодействия с тонким миром сильно отличались от того, что был известен спиритам. Предположу, что в пьесе Брюсова “Духовидец” m-me Иволгина для одного из вечеров хотела пригласить настоящего брахмана, но, скорее всего, в Россию поехал бы нищий факир. Он рассказывал бы об истории и культуре Индостана, пересказывал “Махабхарату” или “Рамаяну”, а “Индус” морочит головы слушателей тайными знаниями об Атлантиде и Дочери Воздуха.

Исследователи медиумизма разделяли медиумов, пишущих сообщения под влиянием духов, на “видящих”, “слышащих” и “медиумов с воплощениями”, отделяя от них “медиумов с материализациями”. Уделяли особое внимание разнообразию личностей, появляющихся во время сеанса, и возможности подтвердить сообщения. Старались отличать настоящие явления от мистификаций и явления благотворных духов от духов-искусителей. Для Брюсова была важна возможность использовать приемы медиумизма для искусства, особенно, если пишущий медиум “получает мысль в виде вдохновения”<sup>7</sup>. Историк, опираясь на проверенные факты и документы, не может принимать всерьез сообщение духа, проявившегося во время спиритического сеанса, а поэту-медиуму ничего не мешает использовать данный опыт — ему важно ошутить и передать образ.

<sup>1</sup> Письма В.Я. Брюсова — И.М. Брюсовой. ОР РГБ, ф. 386, к. 142, ед. х. 12.

<sup>2</sup> Рейснер Л. Атлантида. Пьеса в 5 картинах. Шиповник. СПб., 1913. Кн. 21. С. 141–218.

<sup>3</sup> Брюсов В. Гибель Атлантиды. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. х. 12.

<sup>4</sup> Брюсов В. Атлантида. // Брюсов В. Собр. соч. в 7 т. Под общ. ред. П.Г. Антокольского. 1973–1975. т. Т. 7. С. 391–431.

<sup>5</sup> Брюсов В.Я. Протесилай-умерший. Трагедия // Полн. собр. соч. и переводов Валерия Брюсова в 15 т. Сирин, 1913–1915. Т. 15. С. 69–124.

<sup>6</sup> [Б. а.] Лекции о спиритизме. Пер. М.Г. Филиппович. ОР РГБ, ф. 368, к. 4, ед. х. 12, л. 24.

<sup>7</sup> Там же. Л. 41.

В этом случае ряд стихотворений Брюсова 1898 — 1901 годов из книги “Tertia Vigilia”, например “Ассаргадон”, “Жрец Изиды”, “Цирцея”, “Клеопатра”, можно рассматривать как поэтические медиумические сообщения, где “Проявляющиеся <...> стараются всеми способами утвердить тождественность своей личности”<sup>1</sup>:

“Я — жрец Изиды Светлокудрой;  
Я был воспитан в храме Фта,  
И дал народ мне имя “Мудрый”  
За то, что жизнь моя чиста...”  
 (“Жрец Изиды”).

Или:

“Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон.  
Владыки и вожди, вам говорю я: горе!  
Едва я принял власть, на нас восстал Сидон.  
Сидон я ниспроверг и камни бросил в море...”  
 (“Ассаргадон”).

В 1901 году в “Заметках о спиритизме” Брюсов пишет, что отдал изучению медиумизма восемь лет, но до 1900 года в журнале “Ребус” не появилось ни одной его публикации. (В течение предыдущих трех лет он совершил поездку в Германию, собирая материалы для романа “Огненный ангел”).

В 1900 году появляются две статьи Брюсова, вызвавшие резонанс среди читателей: “Метод медиумизма”<sup>3</sup> и “Еще о методах медиумизма”<sup>4</sup>. Возможно, статья никогда более не появлявшегося на страницах журнала “Ребус” д-ра Люциана Бетхера “По поводу полемики о методе медиумизма”<sup>5</sup> тоже принадлежит перу Брюсова, так как основной псевдонима стало имя героя “Огненного ангела” графа Луциана фон Штейна.

В статье “Метод медиумизма”, вызвавшей полемику среди спиритов, В. Брюсов утверждал, что если доказано, что медиум настоящий, то снятие контроля во время сеансов — важная предпосылка для развития медиумических явлений, а приборы должны не “изобличать мошенничество”, а “облегчать проявление медиумической силы и отмечать все происходящее точнее, чем то могут невооруженные чувства”.

Позднее Брюсов публикует в журнале “Ребус” под собственным именем только одну статью, “Из прошлого”<sup>6</sup>, остальные — под псевдонимами и инициалами. В 1902 году были напечатаны пять статей под общим названием “Спиритизм до Рочестерских стуков”<sup>7</sup>, подписанные инициалом “В.”. Последняя из них — “Спиритизм до Рочестерских стуков. Статья V. Джон Ди — первый спирит” сохранилась в журнальном и рукописном варианте<sup>8</sup>, что позволяет определить авторство всех пяти публикаций.

В “Заметках о спиритизме” Брюсова<sup>9</sup> содержится три черновые редакции статьи “Новые веяния в спиритизме”, в которой поэт систематизирует способы получения медиумических сообщений. Сохранилось его письмо И.И. Ясинскому<sup>10</sup> (редактору журналов “Ежемесячные сочинения”, “Почталон” и “Беседа”) от 24 апреля 1901 года с предложением о ее публикации. Окончательный вариант статьи под названием “Ко всем, кто ищет” стал предисловием к поэме А.Л. Миропольского “Лествица”<sup>11</sup>.

Большой интерес представляет письмо редактора журнала “Ребус” П.А. Чистякова<sup>12</sup>:

“В.Я. Брюсову. Москва, Цветной бульвар, № 24 (свой дом). 13/X. 04.

Так затискан работою и так мало времени, что только теперь еле выбрал буквально одну минуту, чтобы черкнуть Вам свое “спасибо” за присланные статьи. Рассказывать Вам, что ложусь чуть не каждый день в 5—6 ч. утра — не буду, ведь Вы точно в таком же положении, как и я.

Еще раз благодарю за сочувствие.

Признательный П. Чистяков.

P.S. Если что будет еще, вышлите”.

Благодаря этому письму найдены две статьи под псевдонимом Аврелий — “Признаки медиумичности”<sup>13</sup> (1904) и “Новости французской литературы”<sup>14</sup> (1904); две за подписью “Б-ов” —

<sup>1</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7 т. Под общ. ред. П.Г. Антокольского. 1973—1975. Т. 1. С. 144, 146, 148.

<sup>2</sup> Брюсов В. Заметки о спиритизме. ОР РГБ, ф. 386, к. 59, ед. х. 29, л. 10 об.

<sup>3</sup> Брюсов В. Метод медиумизма // Ребус. 1900. № 30 — 969 (23 июля). С. 257 — 259. Ответы: Петрово-Соловово М. По поводу статьи “Метод медиумизма” // Ребус. 1900. № 32 — 971 (6 августа). С. 278 — 279; А. Б. По поводу возражения г. Петрово-Соловово г. Брюсову // Ребус. 1900. № 34 — 973. С. 293 — 294.

<sup>4</sup> Брюсов В. Еще о методах медиумизма // Ребус. 1900. № 41 — 980 (8 октября). С. 349 — 351.

<sup>5</sup> Ответы: Бетхер Л. (доктор). По поводу полемики о “Метод медиумизма” // Ребус. 1900. № 48 — 987. С. 418 — 419. А. Б. По поводу вопроса о “методах медиумизма” // Ребус. 1900. № 50 — 989. С. 439 — 440.

<sup>6</sup> Брюсов В. Из прошлого // Ребус. 1901. № 35 — 1026. С. 310 — 311.

<sup>7</sup> В. [Брюсов, В.] Спиритизм до Рочестерских стуков. Статья I. // Ребус. 1902. № 7 — 1050 (17 февраля). С. 69 — 71. Статья II. // Ребус. 1902. № 11 — 1054 (17 марта). С. 109 — 111. Статья III // Ребус. 1902. № 14 — 1057 (7 апреля). С. 143 — 144. Статья IV // Ребус. 1902. № 18 — 1061 (5 мая). С. 180 — 181. Статья V. Джон Ди — первый спирит. Брюсов В.Я. “Заметки о спиритизме”. ОР РГБ, ф. 386, к. 53, ед. х. 29, лл. 1 — 2 об. То же: Ребус. 1902. № 29 — 1072 (21 июля). С. 271 — 273.

<sup>8</sup> Брюсов В.Я. Заметки о спиритизме. ОР РГБ, ф. 386, к. 53, ед. х. 29, лл. 1 — 2 об.

<sup>9</sup> Брюсов В. Новые веяния в спиритизме // Брюсов В. Заметки о спиритизме. ОР РГБ, ф. 386, к. 53, ед. х. 29, лл. 5—6 об., 8—9. Ед. х. 30, лл. 9—9об.

<sup>10</sup> Письма Брюсова В.Я. — Ясинскому И.И., 1901 г. ОР РГБ, ф. 386, к. 73, ед. х. 24, лл. 1 — 2.

<sup>11</sup> Брюсов В. Ко всем, кто ищет // Миропольский А.Л. Лествица. М.: Скорпион, 1902. С. 7 — 12.

<sup>12</sup> Письма П.А. Чистякова. — В.Я. Брюсову 1904, 1913—1914 гг. ОР РГБ, ф. 386, к. 86, ед. х. 10, л. 5.

<sup>13</sup> Аврелий [Брюсов В.] Признаки медиумичности // Ребус. 1904. № 35 — 36. С. 11.

<sup>14</sup> Аврелий [Брюсов В.] Новости французской литературы // Ребус. 1904. № 26 — 27. С. 8 — 9.



“Кое-что о медиумизме”<sup>1</sup> (1904) и “Среди журналов”<sup>2</sup> (1905).

Дальнейшее сотрудничество с “Ребусом” ограничилось рецензией Сербова на роман Брюсова “Огненный ангел”<sup>3</sup> и публикацией в литературном отделе журнала его стихотворения “Это — не надежда и не вера...”<sup>4</sup> (1914), вошедшего в сборник “Семь цветов радуги” (1916).

Прекратив сотрудничество с редакцией, Брюсов выписывал “Ребус” до самого закрытия издания. Сохранились подшивки журнала за 1915—1917 годы с пометками поэта. Отмечены галочками “Письма о теософии” Вл. Соловьева, главы романа неизвестного оккультиста “В двух планах”, статьи Э. Боциано “Доказанные самоличности”, “Моническое учение о душе” К. Дю Преля. В 1-й главе “Эволюции души” Д.О. Карабановича<sup>5</sup> (1915, № 20) подчеркнуты три вида энергий, создающих карму: 1 — мысли, 2 — желания (влечения), 3 — поступки.

Подчеркнуты тезисы речи профессора Оливера Лоджа “Непрерывность”<sup>6</sup>, где автор обосновал непрерывность жизни после смерти, “реальность духа не связанного с материей”, вошедшие в киносценарий Брюсова “Карма” (1918).

Современная наука отрицательно относится к

спиритизму, для ученых спириты — обманщики. Православная церковь считает спиритизм тяжким грехом, а медиумов — бесноватыми. Пик массового интереса к Востоку прошел в конце 80-х годов вместе с увлечением творчеством Рерихов, а в 90-е — восточными единоборствами. Поиски Атлантиды из устремлений энтузиастов, способных привести к мировым открытиям (как поиски Трои у Г. Шлимана-старшего), стали делом шарлатанов. Пьеса Брюсова “Духовидец” может быть интересна современному читателю, давая возможность увидеть, как за сто лет изменилась мистическая тема в литературе. От поиска проявлений двойного бытия в обыденном, основанного на влиянии пьес Метерлинка и французских символистов (как в пьесах Брюсова); через анализ тяги человека к контакту со сверхъестественным (как в “Фаусте” Гете или “Мастере и Маргарите” Булгакова); через многообразие мистических традиций в романах Г.Л. Олди современная литературная мистика пришла к анализу взаимовлияния смешанных в одном месте оккультных практик разных времен и народов (как в повести А. и Л. Белаш “Панская часовня”).

В погоне за мистическими символами важно не потерять себя.

### “Учитель”

Прежде чем перейти к рассказу о пьесе В. Брюсова, написанной на евангельский сюжет, необходимо сделать небольшой историко-культурный экскурс.

Современным читателям известно не много пьес русских и зарубежных авторов, посвященных событиям земной жизни Христа. Чаще других вспоминают драму К.Р. “Царь Иудейский” (1912) и рок-оперу Эндрю Ллойда Уэббера и Тима Райса “Иисус Христос — суперзвезда” (1973) и ее экранизацию (2000).

Постоянные читатели журнала “Современная драматургия” вспомнят мистерию болгарского драматурга Стефана Цанева “Тайное Евангелие от Иоанна”<sup>8</sup> (1999), поставленную в Русско-болгарском камерном драматическом театре, и пьесу Александра Володина “Мать Иисуса”<sup>9</sup> (1989), шедшую в Театре им. Моссовета.

По сценарию А. Володина режиссер Констан-

тин Худяков на Мосфильме снял замечательный фильм “Мать Иисуса” (1990) с Ларисой Богословской в роли Матери и Еленой Яковлевой в роли Дочери, сестры Иисуса.

На рубеже XIX—XX веков появление пьес на евангельский сюжет ограничивала церковная цензура, пресекавшая отступления от канонической трактовки Евангелия. В 4-м параграфе “Устава о цензуре и печати” 1890 года сформулирован принцип: “Произведения словесности, наук и искусств подвергаются запрещению цензуры, <...> когда в оных содержится что-либо клонящееся к поколебанию учения православной церкви, ее преданий и обрядов или вообще истин и догматов христианской веры”<sup>10</sup>.

В параграфе 32-м сказано: “Книги нравственного содержания, подкрепленные ссылками на Священное Писание или цитатами из него, подлежат рассмотрению светской цензуры.

<sup>1</sup> Б-въ [Брюсов В.] Кое-что о медиумизме. (Из воспоминаний старого естествоведника) // Ребус. 1904. № 11. С. 4 — 5.

<sup>2</sup> Б-овъ [Брюсов В.] Среди журналов // Ребус. 1905. № 17 — 1194 (8 мая). С. 3 — 4.

<sup>3</sup> Сербов В. Брюсова “Огненный ангел”, рецензия // Ребус. 1908. № 29. С. 7.

<sup>4</sup> Брюсов В. “Это не надежда и не вера...” // Ребус. 1914. № 11 (4 мая). С. 6.

<sup>5</sup> Карабанович Д.О. Эволюция души (Бесконечное развитие человеческой индивидуальности) // В.Я. Брюсов. Пометы и подчеркивания в журнале “Ребус”. 1915, № 1 — 40, 1916, № 1 — 20, 1917 № 1 — 7. ОР РГБ, ф.386. ед. х. 764. лл.75 об. — 76.

<sup>6</sup> Лодж О. Непрерывность. Пер. А.И. Бобровой // Там же. Лл. 150 об., 186—186 об.

<sup>7</sup> Белаш А. и Л. Панская часовня. Повесть // Мистикон-2. Шико — Севастополь, 2014. С. 3—23.

<sup>8</sup> Цанев С. Тайное Евангелие от Иоанна. Мистерия №1. Пер. с болг. Е. Фалькович // Современная драматургия. 1999, № 1. С. 105—125.

<sup>9</sup> Володин А. Мать Иисуса // Современная драматургия. 1989, № 1. С. 63—78.

<sup>10</sup> Устав о цензуре и печати // Свод законов Российской империи. СПб., 1890. Т. 14. Ч. 2. С. 1, 6. (Сроки действия разрешений цензуры: 1 т. сочинения — один год; 1—3 т. — два года; многотомные сочинения — три года. (Устав о цензуре и печати. 1890, параграф 52.)

Если в сочинении встречаются места, относящиеся к догматам веры или Священной Истории, то светская цензура передает его на рассмотрение духовной цензуры и поступает сообразно с ее заключением”.

С появлением кинематографа на основе Определения Священного Синода от 30 марта 1898 года № 1218<sup>1</sup> старший инспектор В. Познанский оформил требования цензуры в “Главные указания гг. инспекторам при просмотре кинематографических лент”<sup>2</sup>, где запрещались изображения: а) Иисуса Христа, Богородицы, св. ангелов и св. Угодников Божиих; б) открытые могилы при погребении или при производстве судебного расследования, (закрытые могилы можно); в) священные предметы: Евангелие, хоругви, церковную утварь; г) богослужения всех христианских вероисповеданий, религиозные обряды и таинства (кроме венчания); благословение знаменем св. Креста; д) инсценировка православных духовных лиц.

Разрешался: а) наружный вид храмов всех вероисповеданий; б) внутренний вид храмов (кроме православных); в) всякого рода религиозные процессии (кроме православных); г) иконы и крест в углу или на стене комнаты.

В “Правилах осмотра в цензурном отношении синамографических лент”<sup>3</sup> (1908) указывалось: “Не допускаются к демонстрации ленты, содержание которых может оскорбить религиозное, патриотическое или нравственное чувство, и ленты, изображающие преступления прошлого и настоящего”.

Буквальное следование правилам позволяло запретить любой фильм или спектакль, либо превращалось в наивное “Шествие детей с прелатом в католическую церковь к первому причастию” (1912), либо заставляло использовать приемы кукольных вертепов, когда сцены Рождества Христова разыгрывали куклы, актеры-любители и дети.

Яркий спектакль мог вызвать ажиотаж и соперничество между театром и храмом за души людей. Несмотря на успех рождественских мистерий, считалось, что строки Евангелия могли звучать только во время богослужения, и для сохранения благоговейного религиозного чувства профессиональные актеры не должны играть на сцене роли

Иисуса Христа, апостолов и Богородицы.

Стремясь расширить тематику произведений и обойти требования цензуры, писатели прибегали к ряду приемов: переносили действие в другие эпохи, брали за основу евангельские притчи, жития святых и сказочные сюжеты, заменяли имена евангельских персонажей, не включали в список персонажей роли Иисуса Христа, Богородицы и апостолов, переводили произведения европейских классиков.

Вот некоторые примеры.

В драматической поэме “Странник”<sup>4</sup> (1867) Аполлон Николаевич Майков на основе “Рассказов из истории старообрядчества” С.В. Максимова<sup>5</sup> изобразил быт старообрядцев-бегунов. Поманив дорогой в Китеж, раскольник Странник толкает отрока Гришу на воровство и поджог дома.

В трагедии А.Н. Майкова “Два мира”<sup>6</sup> (1882) столкновение языческого и христианского миров происходит во времена Нерона на пиру во дворце патриция Деция. Античный мир изображен ярче христианского. Герои гибнут, но не отступают от веры. Деций умирает от яда, сохранив веру в величие Рима, Лида и Марцелл уходят за Христом. За трагедию “Два мира” Майков был удостоен Пушкинской премии Академии наук.

В драме Л.Н. Толстого “Петр Хлебник”<sup>7</sup> (1894) жадный купец уверовал в Христа и раздал свое состояние. Основной драмы послужило “Слово о Петре Мытаре” Александрийского патриарха Иоанна Милостивого, вошедшее в “Жития святых митрополита Дмитрия Ростовского”<sup>8</sup>. Возможно, уход Льва Толстого из Ясной Поляны был подражанием поступку св. Петра-мытаря — его уходу от мирской славы. Дрaму опубликовали после смерти писателя в журнале “Голос Толстого и Единение”, 1918, № 1 (7). В том же году кинорежиссер Яков Протазанов экранизировал повесть Толстого “Отец Сергей”.

З. Гиппиус в драме “Святая кровь”<sup>9</sup> (1902) использовала сказочный сюжет: русалочка (нежить) хочет стать человеком, приобщившись Св. Таинств.

<sup>1</sup> Определение Св. Синода от 30 марта 1898 г. о недозволении на будущее время при устройстве зрелищ показывать, путем так называемой живой фотографии, священные изображения Христа Спасителя, Пресвятой Богородицы и Угодников Божиих // Церковные ведомости. 1898, № 14—15 (4 апр.). С. 81.

<sup>2</sup> Познанский В. Главные указания при просмотре кинематографических лент. Публ. А. Ковалова // Киноведческие записки. 2009, № 92/93. С. 449—454.

<sup>3</sup> Лихачев Б.С. Кино в России (1896—1926) // Материалы к истории русского кино. Ч. 1. (1896—1913). Л., Академия. 1927. С. 35—36.

<sup>4</sup> Майков А.Н. Странник // Майков А.Н. Избр. произведения. Л., Сов. писатель, 1977. С. 461—488.

<sup>5</sup> Максимов С. Рассказы из истории старообрядчества. СПб: Кожанчиков, 1861. 164 с.

<sup>6</sup> Майков А.Н. Два мира // Майков А.Н. Избр. произведения. Л., Сов. писатель, 1977. С. 539—628.

<sup>7</sup> Толстой Л.Н. Петр Хлебник // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 22 т. Т. 11. М., Художественная литература, 1982. С. 464—472.

<sup>8</sup> Дмитрий Ростовский (митр.) Житие Петра святого, иже прежде мытарь // Митрополит Дмитрий Ростовский. Жития святых. Мес. Сентябрь. 22 сент. (5 окт.). Киев: тип. [Киево-Печорской] Лавры, 1689. С. 289—294. То же: Азбука веры. Православная библиотека: [https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij\\_Rostovskij/zhitija-svjatykh/815](https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/815)

<sup>9</sup> Гиппиус З.Н. Святая кровь // Гиппиус З.Н. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 4. Лунные муравьи. М.: Русская книга, 2001. С. 345—373.

Получила известность в России драма в стихах “Саломея”<sup>1</sup> (1891) О. Уайльда, где Иоанн Креститель был назван пророком Иоканааном. Место действия было перенесено в Египет, а название изменено на “Пляску семи покрывал”. В главной роли с большим успехом выступала Ида Рубинштейн, чей образ сохранен для нас известным портретом кисти В. Серова. Но евангельская основа сюжета оказалась в спектакле размыта. (Кстати, в Лондоне репетиции “Саломеи” начались еще в 1892 году, однако лорд-камергер запретил ставить на английской сцене пьесы на библейские сюжеты.)

Не включил в список персонажей Иисуса Христа, Богоматерь и апостолов К.Р., автор мистерии “Царь Иудейский”<sup>2</sup> (1912), замысел которой в 1889 году подсказал ему П.И. Чайковский: “Нельзя себе представить более колоссального, но вместе с тем более благодарного сюжета для эпопеи. Если же Вас пугает грандиозность задачи, то можно удовольствоваться одним из эпизодов жизни Христа, например Страстями Господними. Мне кажется, что если с Евангельской простотой и почти буквально придерживаясь текста, например Евангелиста Матфея, изложить эту трогательнейшую из всех историй стихами, то впечатление будет подавляющее”<sup>3</sup>.

Доказывая возможность появления на русской сцене пьесы на евангельский сюжет, в издательстве “Шиповник” перевели и издали драму лауреата Нобелевской премии (1911) Мориса Метерлинка “Мария Магдалина”<sup>4</sup> (1913).

Проблемы с цензурой тем не менее продолжали существовать: мистерию Федора Сологуба “Литургия Мне”<sup>5</sup> (1907) конфисковали сразу после публикации.

В библиотеке В.Я. Брюсова сохранилась драма в 4-х действиях “Иуда из Кариота”<sup>6</sup> Н.К. Казанцева, где автор, следуя моде на “сатанинскую тему”, дает свою трактовку Евангелия. В пьесе всего три персонажа: Иуда — ученый, фарисей, Каиафа — ученый, саддукей, и Иоанн — рыбный торговец с Генисаретского озера. Брюсов ее не дочитал (не все листы разрезаны), считая вторичной по отношению к повести Л. Андреева “Иуда Искарriot”<sup>7</sup>

(1907).

Из-за цензурных ограничений было легче издать эту повесть, исследующую психологию предательства и названную Максимилианом Волошиным “Евангелием наизнанку”; Вл.И. Немировичу-Данченко и В.В. Лужскому — поставить в МХТ религиозную драму того же Андреева “Анатэма”<sup>8</sup> (1909); Якову Протазанову — снять фильмы “Суд божий” (1916) и “Сатана ликующий” (1917), чем показать корректную постановку на евангельский сюжет.

Возвращаясь к творчеству В.Я. Брюсова, напомним, что, по утверждению многих исследователей, он был рационалистом, богоборцем и “о христианском Брюсове говорить практически не приходится”. Исходя из этой точки зрения, и следует рассматривать его раннюю трагедию в 4-х действиях “Учитель”<sup>10</sup> на евангельский сюжет, которую автор не смог издать ни в 1892-м, сразу после написания, ни в 1918 году. В Отделе рукописей РГБ сохранился черновой автограф пьесы, начатой на последних листах ученического дневника в сером матерчатом переплете. В нем содержится табель успеваемости за 7-й класс (с 22 августа 1891 по 1 апреля 1892 года), подписанный директором гимназии Л.И. Поливановым и матерью поэта М.А. Брюсовой. На форзацах дневника с массой сокращений даются предисловие “от автора”, список действующих лиц, список переименованных евангельских персонажей, характеристики героев, ход действия.

В трагедии “Учитель” Брюсов использует тот же прием, что и Оскар Уайльд, называя Иисуса Христа пророком Алэтом, Иоанна — Эйотом, Иуду — Айстатом, Марию Магдалину — Эратой, но такая условность не может обмануть. В рукописи поэт не раз сбивается, называя переименованных персонажей первоначальными евангельскими именами.

Трагедию “Учитель” раньше рассматривали в контексте проблем, затронутых в отрывках В.Я. Брюсова “Мудрец”<sup>11</sup>, “Народ” (“С’est”)<sup>12</sup> и других, где повторены имена Эроты — Сестры царя, Алэта — Учителя, Эйота — Сенатора и

<sup>1</sup> Уайльд О. Саломея. Пер. с англ. М. Кореновой // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т.1. С. 312—335.

<sup>2</sup> К.Р. [Константин Романов]. Царь Иудейский // К.Р. Избранное. М. Советская Россия, 1991. С. 181—338.

<sup>3</sup> Бернштейн Н.Н. Памяти Вел. Кн. Константина Константиновича // Ежегодник Императорских театров. 1915. С. X—XI.

<sup>4</sup> Метерлинка М. Мария Магдалина // Литературно-художественные альманахи издательства “Шиповник”. СПб., 1911. Кн. 10. С. 7.

<sup>5</sup> Сологуб Ф. Литургия Мне. // Весы. 1907.

<sup>6</sup> Казанцев Н.К. Дарственная надпись В.Я. Брюсову на книге Казанцев Н.К. Иуда из Кариота. Елец: типогр. Бр. Зиборовых, 1918. 58 с. ОР РГБ, ф. 386, ед. х. 1103.

<sup>7</sup> Андреев Л.Н. Иуда Искарriot // Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, 2012. Т. 5. С. 24—77.

<sup>8</sup> Андреев Л.Н. Анатэма // Андреев Л.Н. Драматические произведения. В 2 т. Л.: Искусство, 1989. Т. 1. С. 303—384.

<sup>9</sup> Абрамович С.П. Богоборчество как сквозной мотив творчества В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1996 года: сб. ст. Ереван: Лингва, 2001. С. 45—52.

<sup>10</sup> Брюсов В. Учитель [Рукопись]. Трагедия в 4 действиях. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. х. 3.

<sup>11</sup> Брюсов В. Мудрец (отрывки) [Рукопись] // Брюсов В. Мои стихи 1881—1891 гг. Записная тетрадь № 1. ОР РГБ, ф. 386, к. 14, ед. х. 1. лл. 67—75 об.

<sup>12</sup> Брюсов В.Я. Народ. С’est. (Это — есть). [Рукопись]. Драм. этюд. 1890-е гг. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. х. 1.

рассматривается допустимость силового пути для достижения счастья страны. Перенос места действия отрывков во времена Атлантиды — условность.

В статье “Из неопубликованного драматургического наследия В.Я. Брюсова” (1890-е гг.)<sup>1</sup> Нэлли Андреасян пишет: “Уход в историю вызван стремлением поставить в центр описываемых событий сильную личность”. Завоеватели и мудрецы “превращаются Брюсовым в два основных движущих фактора истории <...> столкновение которых и является основой сюжетных конфликтов”.

В статье “Дореволюционные исторические пьесы В.Я. Брюсова”<sup>2</sup> Н.Г. Андреасян отмечает: “Пророк Алэт и заговорщик Эйот воплощают диаметрально противоположные религиозно-нравственные принципы: Алэт проповедует искание истины, любовь к Богу, Эйот — призыв к перевороту”. Однако “нравственное самоусовершенствование человека — единственный путь к радикальному изменению жизни людей”.

О.К. Страшкова в статье “Социально-исторические реминисценции в драматургических опытах В. Брюсова”<sup>3</sup> говорит: “В драматических этюдах “Каракалла”, “Моление царя”, “Пифагорейцы”, “С’est”, трагедии “Учитель”, драмах “Мудрец”, “Бертрада”, “Пирознт”, сценах будущих времен “Земля” драматург создавал систему образов и цепь конфликтов, казалось бы, далеких от бурной эпохи трех революций, однако именно эта эпоха и диктовала ему основные сюжеты, эстетические формы и философию мироощущения”.

Большинство исследователей скептически относятся к этому периоду творчества поэта. Подробно анализируя первые его произведения, известный литературовед Н. Гудзий приходит к выводу: “Юношеское творчество Брюсова не представляет, конечно, сколько-нибудь значительного художественного интереса само по себе”<sup>4</sup>. С таким суждением трудно согласиться. Странно также называть “драматургическим опытом” законченную в черновой редакции трагедию в 4-х действиях

“Учитель”. Думаю, что подобные оценки нуждаются в пересмотре.

Отрывки Брюсова “Мудрец”, “Народ” (“С’est”) и другие представляются мне частями одного незаконченного произведения, где на примере Атлантиды впервые в творчестве поэта ставятся проблемы построения идеального государства, пути достижения ненаследственной власти, личной ответственности диктатора за результат силового воздействия. В дальнейшем эти темы были рассмотрены Брюсовым в неоконченной трагедии “Гибель Атлантиды”<sup>5</sup> и наиболее полно раскрыты в трагедии “Диктатор”<sup>6</sup> (1922), что требует отдельного исследования.

В библиотеке Брюсова сохранились лекции профессора Леона Дюги “Социальное право, индивидуальное право и преобразование государства”<sup>7</sup> (1909), где рассматриваются: обязанности правящих лиц, природа административных законов, критика революционного синдикализма, возможности преобразования политического строя во Франции, доказывающие, что вопросы преобразования государства интересовали Брюсова не только как литературные темы.

По описи фонда рукопись относят к 1891 году, но трагедию “Учитель” логичнее датировать февралем-мартом 1892-го, после написания сочинения “о счастье народа”, когда дневник за 7-й класс стал не нужен и можно было шутить над любимым преподавателем литературы и директором гимназии, подбросившим каверзную тему.

Предлагая ученикам 8-го класса написать “сочинение на тему о том, при каких условиях один человек мог бы сделать счастливым избранный им народ”<sup>8</sup>, Л.И. Поливанов не мог предполагать, что эта тема пройдет через все творчество будущего поэта. В брюсовском отрывке “Мудрец” директор стал прототипом главного героя — организатора заговора, а ав-

<sup>1</sup> *Андреасян Н.Г.* Из неопубликованного драматургического наследия В.Я. Брюсова (1890-е гг.) Н.Г. Андреасян // Брюсовские чтения 1996 года: сб. ст. Ереван: Лингва, 2001. С. 36–44.

<sup>2</sup> *Андреасян Н.Г.* Дореволюционные исторические пьесы В.Я. Брюсова // Вестник общественных наук. Ереван, 1973. № 12. С. 14–22.

<sup>3</sup> *Страшкова О.К.* Социально-исторические реминисценции в драматургических опытах В. Брюсова // В. Брюсов. Проблемы творчества: межвуз. сб. науч. трудов. Ставрополь, 1989. С. 41–46.

<sup>4</sup> *Гудзий Н.* Юношеское творчество Брюсова // Литературное наследство. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. Т. 27–28. С. 198–238.

<sup>5</sup> *Брюсов В.Я.* Гибель Атлантиды [Рукопись] (отрывок). ОР РГБ, ф. 386. к. 30, ед. х. 12.

<sup>6</sup> *Брюсов В.Я.* Диктатор // Современная драматургия. М, 1986. № 4.

<sup>7</sup> *Яценко А.С.* Дарственная надпись В.Я. Брюсову на титульном листе книги *Дюги Л.* Социальное право, индивидуальное право и преобразование государства. Пер. с франц. А.С. Яценко. М.: типогр. Вельде, 1909. ОР РГБ, ф. 386, ед. х. 1515.

<sup>8</sup> *Брюсов В.* Гимназическое сочинение VIII класса на тему о том, при каких условиях один человек мог бы сделать счастливым избранный им народ [Рукопись] [1892 г.]. ОР РГБ, ф. 386, к. 4, ед. х. 6. В статье Н. Гудзия оно упомянуто по эпиграфу из Державина: “Премудрость царства управляет...”. Всего в статье “Юношеское творчество Брюсова” Н. Гудзий пишет о десяти его сочинениях, написанных в гимназии Л.И. Поливанова: 1. Несколько мыслей о Гоголе; 2. Светлые и темные стороны казачества, насколько они отразились в повести Гоголя “Тарас Бульба”; 3. О Кантемире — разбор сатиры “На зависть и гордость дворян злонравных”; 4. Идеалы Державина (февраль 1892 г.); 5. “В нас ум — космополит, а сердце — домосед” (Державин); 6. “Премудрость царства управляет, крепит их вера, правый суд, их труд и мир обогащает” (Державин); 7. Юлий Цезарь; 8. “О люди! жалкий род, достойный слез и смеха!”; 9. “Эдип Царь” — разбор, сообразно с “Поэтикой” Аристотеля”; 10. “У Мецената”.



тор предстал юным Царем.

В трагедии “Учитель” философ (гуру) не хочет быть ни жрецом старых религиозных культов, ни революционером. Алэт ищет истину, не стремясь к разрушению существующих систем, но готов отдать свою жизнь за новое учение. Жрецы подозревают Алэта в подрыве устоев веры, а заговорщики, видя его гипнотическую власть, стремятся привлечь его на свою сторону для увеличения числа своих последователей и достижения политической власти.

В трагедии происходит двойное предательство: заговорщик Эйот направляет на Алэта гнев жрецов и народа, а Айстат из ревности предает учителя Совету жрецов, уже осудивших его за проповеди.

В черновом варианте трагедии два варианта финала: 1) канонический — предательство Иуды и 2) творческий — ученик уходит от учителя в поисках своего пути.

Незаконченные произведения Брюсова “Мудрец” и “Учитель”, поднимающие злободневные темы, по цензурным обстоятельствам не могли бы при жизни автора быть опубликованы и поставлены на сцене, независимо от их литературных качеств. Церковная цензура Российской империи не пропустила бы пьесу на евангельский сюжет, с образами Иисуса Христа, Марии Магдалины и Иуды, созданную начинающим поэтом, учеником 8-го класса Поливановской гимназии Валерием Брюсовым. Даже через двадцать два года цензура старалась не разрешить драму великого князя Константина Романова “Царь Иудейский”. (Если бы расшифрованный “Учитель” Брюсова попал в советскую цензуру, то и он был бы запрещен как религиозная пропаганда.)

В пьесе К.Р. нет ролей Спасителя, апостолов и Богоматери. Опасаясь экзальтированных зрителей, способных через игру актера узреть явление Христа, драматург придерживался традиции изображать на сцене евангельский образ Христа через рассказы очевидцев. Для достоверного погружения в эпоху это потребовало изучения исторических источников на нескольких языках.

Даже столь осторожное прикосновение к евангельскому сюжету вызвало запрет Св. Синода: “...драма, отданная на современные театральные подмостки и в руки современных актеров, сама утратит свой возвышенный, духовный характер, превратившись в обычное лицедейство, при котором главный интерес не в содержании, а в том, насколько искусно играет тот или другой актер”<sup>1</sup>.

Для постановки мистерии “Царь Иудейский”<sup>2</sup> Константину Романову потребовалось личное вмешательство влиятельного родственника, императора Николая II, выданное 14 сентября 1912 года после посещения одной из репетиций спектакля:

«Дорогой Костя.

Давно уже собирался тебе написать после прочтения вслух Аликс твоей драмы “Царь Иудейский”.

Она произвела на нас весьма глубокое впечатление — у меня не раз навертывались слезы и шемило в горле. Я уверен, что видеть твою драму на сцене, слышать в красивой перифразировке то, что каждый знает из Евангелия, — все это должно вызвать в зрителе прямо потрясающее чувство. Поэтому я всецело разделяю мнение Св. Синода о недопустимости постановки ее на публичной сцене. Но двери Эрмитажного или Китайского театров могут быть ей открыты для исполнения участниками “Измайловских досугов”»<sup>3</sup>.

В итоге борьбы с церковной цензурой 9 января 1914 года в Эрмитажном театре состоялась премьера спектакля с декорациями и в костюмах, сыгранная актерами-любителями, участниками “Измайловских досугов”, где сам автор исполнил роль Иосифа Аримафейского, а его партнерами были великие князья Константин Константинович и Игорь Константинович. В образе Понтия Пилата выступил (“без грима”, по свидетельству очевидцев) штабс-капитан Герхен. В спектакле участвовали также актрисы Александринского театра М.А. Ведринская и Е.И. Тиме. Мироносиц, рабынь, продавщиц цветов, женщин из народа играли артистки Малого (Суворинского) театра и ученицы Драматических курсов; балетный номер — танец рабынь исполнял кордебалет Мариинского театра, с сольным выступлением балерины Шоллар. В небольших мужских ролях были заняты офицеры лейб-гвардии Измайловского полка.

Вслед за положительными отзывами в “Ниве”, “Столице и усадьбе”, рецензией А. Столыпина в “Новом времени” (14 января 1914) тремя месяцами позже появился циркуляр, несколько смягчавший ограничения церковной цензуры. Разрешалось чтение драмы без декораций и сценических костюмов и без аплодисментов. Музыка к пьесе, написанная А.К. Глазуновым, позволялась, если хор будет без сценических костюмов, а исполнение будет носить концертный, а не церковный характер.

Согласно этому циркуляру в сентябре 1914 года Федор Адамович Корш пытался добиться разрешения чтения “Царя Иудейского” “сообразно изображенным в драме лицам” с отчислением десяти процентов гонорара в пользу раненых (уже шла война). Но из-за циркуляра министра внутренних дел от 23 июня 1914 года за № 8762, разрешающего чтение “лишь одно-

<sup>1</sup> Дневник вел. кн. Константина Константиновича (К.Р.): 1911—1915. М.: ПРОЗАиК. 2013. С. 196. То же: ГАРФ ф. 660, оп. 1, д. 64, л. 25—25 об., 27 а.

<sup>2</sup> Русские писатели. 1800—1917. Биограф. словарь. Т. 3. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992 (Русские писатели 11—20 вв.). С. 122—124.

<sup>3</sup> Цит. по: Дневник вел. кн. Константина Константиновича (К.Р.). С. 409—410.

му лицу”, Корш получил отказ<sup>1</sup>.

В январе 1915 года «Группа кинематографических деятелей обратилась с хлопотами о разрешении ей инсценировки для кинематографа пьесы К.Р. “Царь Иудейский», но “Св. Синод не признал возможным удовлетворить ходатайство о разрешении демонстрирования фильма “Царь Иудейский” в кинематографе. Изображение священных лиц на экране признано недопустимым”<sup>2</sup>. Однако тот же Священный Синод не имел ничего против фильмов “Самсон и Далила” и “Юдифь и Олоферн” (1915), изображающих эпизоды Ветхого Завета.

Во время Первой мировой войны драма К.Р. “Царь Иудейский” шла в частной опере Сергея Ивановича Зимина в постановке режиссеров Малого театра И.С. Платона и С.Н. Фохт на благотворительных концертах в пользу Красного Креста как “чтение по ролям драмы Августейшего поэта”.

Сохранилась программка спектакля от 21 апреля 1916 года с пометками В.Я. Брюсова об игре артистов<sup>3</sup>, среди которых в качестве “актеров-любителей” в “чтении” участвовали корифеи Малого театра: А.И. Южин (Понтий Пилат), О.А. Правдин (Вартимей, поселянин), В.В. Максимов (Иосиф Аримафейский), Н.К. Яковлев (Никодим), И.А. Рыжов (Префект когорты), А.А. Яблочкина (Прокула, жена Пилата), О.В. Гзовская (Иоанна, жена домоправителя Ирода). Музыку исполняли хор и оркестр оперы Зимина.

Сразу после спектакля В.Я. Брюсов пишет в рецензии: “Автор “Царя Иудейского” строго замкнул себя в пределах того, что есть в четырех Евангелиях, с осторожным дополнением некоторых данных из наиболее чтимых апокрифов. Вместе с тем, автор не вывел на сцену Христа: все о Нем говорят, отношением к Нему все приводится в действие, но сам Он не является нигде; только за сценой проходит Он, когда все глаза устремлены на Него, согбенный тяжестью креста. Этот прием (хотя и использованный некоторыми писателями раньше) тоже обличает в К.Р. подлинного художника. <...>

Если исключить этот гневный монолог Никодима, вся драма проникнута какой-то детски-наивной верой, что все люди — хороши, сострадательны, мягкосердечны. <...> хотя не достает духа упрекать покойного поэта за доброту его души и наивную веру в людей...”<sup>4</sup>.

И только летом 1918 года режиссер дворцового спектакля четырехлетней давности Н.Н. Арбатов поставил в театре Корша драму “Царь Иудейский” в первоначальных декорациях и костюмах. Незадолго до этого, 10 мая 1918 года в кинотеатре

“Палас” монтажер Беляков показал картину “Царь Иудейский”, запрещенную на следующий день как “грубейшую, нелепейшую и кощунственную макулатуру”<sup>5</sup>.

Подробности сценической истории драмы “Царь Иудейский” показывают, что даже великий князь Константин Романов не мог принести хорошую пьесу на евангельский сюжет (даже получившую высокую оценку самого царя) ни в один из Императорских театров С.-Петербурга и Москвы, а вынужден был ставить ее в домашнем (придворном) театре. При поддержке двора и лейб-гвардии Измайловского полка у великого князя хватило сил добиться высочайшего разрешения на постановку и выделения 42 000 рублей на подготовку спектакля, подобрать талантливую режиссера и актеров, максимально точно передавших свои образы. При всех литературных достоинствах трагедии “Учитель”, у гимназиста, сына купца 2-й гильдии Валерия Брюсова такой поддержки не было и быть не могло.

Публикация трагедии “Учитель” позволит не только по-новому взглянуть на раннее (до 1893 года) творчество Брюсова, но и отказаться от восприятия молодого поэта как неверующего человека. Вот слова главного героя пьесы:

**“Ал э т.** Меня обвиняют в безбожии? Меня, что всю жизнь свою отдал на поиски Бога. Я искал его днем, среди лучей солнца, я искал его ночью, когда звездный мир раскрывался над нами. Я искал его полный любви и веры, я искал его среди Истины и Надежды. И он открылся мне. Он — составляющий мир, он наполняющий и создавший все, он — живущий в каждой ничтожной былинке, без которого нет ничего”<sup>6</sup>.

Исторические факты давнего времени заставляют вспомнить о некоторых событиях наших дней. Можно обвинять в перегибах Священный Синод Российской империи, но никогда прежде частным лицам и общественным группировкам не позволялось подменять официальную цензуру.

Выдвигая обвинения, устаревшие сто лет назад, церковные активисты стремились к запрету исполнения рок-оперы Э.Л. Узбека и Т. Райса “Иисус Христос — суперзвезда” двадцать пять лет с успехом идущей в столичных Театре им. Моссовета и Театре Стаса Намина, Санкт-Петербургской “Рок-опере” и на многих других сценах России. В сети Интернет можно найти статью Дмитрия Энтео от 29 июля 2013 года «О богохульной рок-опере “Иисус Хри-

<sup>1</sup> Корш Ф.А. Ходатайство о разрешении его театру чтения драмы вел. кн. К.К. Романова “Царь Иудейский” с отчислением части дохода в пользу раненых. Сентябрь 1914 [Рукопись]. ОР РГБ, ф. 465, к. 24, ед. х. 18.

<sup>2</sup> Хроника // Вестник кинематографии. М.: А. Ханжонков и Ко, 1915. № 106/3 (1 февр.). С. 22, 24.

<sup>3</sup> Брюсов В.Я. Пометы в тексте программы спектакля оперного театра С.И. Зимина “Царь Иудейский”. Чтение по ролям драмы К.Р., муз. А.К. Глазунова. 21 апр. 1916 г. ОР РГБ, ф. 386, ед. х. 772.

<sup>4</sup> Брюсов В.Я. “Царь Иудейский”, драма К.Р. Чтение по ролям в театре Солодовникова, 21—22 апреля [1916 г.] ОР РГБ, ф. 386, к. 52, ед. х. 35, лл. 2, 6.

<sup>5</sup> Хроника // Киногазета. Киев, 1918, № 21. С. 14; № 23. С. 6—7.

<sup>6</sup> Брюсов В. Учитель [Рукопись]. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. х. 3, л. 13.

стос — суперзвезда»<sup>1</sup> с обвинением в кощунстве и требованием запрета постановки в Ростове-на-Дону и по всей России. На сайте газеты «Ведомости» 31 октября 2016 года была опубликована статья «Жители Тюмени попросили губернатора запретить рок-оперу «Иисус Христос — суперзвезда»<sup>2</sup> — увидев в спектакле «богохульство, попрание сакральных смыслов, насмешки над верой и хулу на святые образы», православные активисты требовали отмены гастролей петербургского театра.

1 ноября 2016 года на сайте агентства Интерфакс в статье «В РПЦ заступились за рок-оперу «Иисус Христос — суперзвезда»: она многих привела в церковь»<sup>3</sup> глава синодального Отдела по взаимоотношениям РПЦ с обществом и СМИ

Владимир Легойда дал разъяснение: «Между кощунственным и неканоническим изображением святыни — пропасть, которая незаметна только культурно близорукому человеку». С этим трудно не согласиться.

Фильмы «Андрей Рублев» Андрея Тарковского, «Мать Иисуса» Константина Худякова по пьесе Александра Володина и другие доказывают, что современные драматурги и режиссеры могут создавать прекрасные произведения искусства на библейские и евангельские сюжеты. Возможно, руководители театров найдут, как, не вступая в споры с верующими, обогатить свой репертуар подобными произведениями. Они могут быть интересны и полезны для широкого круга зрителей — и в просветительском и в воспитательном смысле.

По просьбе редакции при публикации пьес В.Я. Брюсова «Учитель» и «Духовидец», сохранившихся только в черновых редакциях, в тексты внесены изменения с целью сделать авторскую скоропись доступной для большинства читателей.

Большая часть слов, сокращенных автором, типа «кот.» — который, «м. г.» — милостивый государь, «м. б.» — может быть и т.п., в середине слов: «к<ог>да», «не<сомнен>но», «раз<умеет>ся», воспроизведены полностью. То же касается имен героев: «М.» — Мара, «М-ий» — Мстинский, «Ив» — Иволгина. Пропуски букв не воспроизводятся и не оговариваются. Дополняемые буквы стоят в угловых скобках, если есть сомнения в правильности прочтения: «кзв» — <о>к<а>з<а>в, «пдв крт» — п<о>д<а>в<ая> к<а>рт<очку>, «Гор. Зол. Вор.» — Гор<од> Зол<отых> Вор<от> и др. Указания [1, 2 нрзб.] ставятся на месте неразобранных слов, цифрами обозначено их количество. В прямых скобках [...] воспроизведены слова, удаленные автором.

Благодарю доктора политических наук Василия Элинарховича Молодякова (Япония), главного библиографа СБО ГПИБ Ольгу Игоревну Дернову-Пигареву, ведущего библиографа ЦСГБ г. Волгограда Марину Урусову, сотрудников Отдела рукописей РГБ за консультации и дружескую помощь при подготовке публикации.

<sup>1</sup> <https://antirockcult.wordpress.com>. URL: <https://antirockcult.wordpress.com/2013/07/29/about-profane-rock-opera-superstar/>

<sup>2</sup> <http://www.vedomosti.ru/politics/news/2016/10/31/663079-tyumeni-superzvezda>

<sup>3</sup> <http://www.interfax.ru/culture/535147>

## Мария Михайлова Из Серебряного века

Евдокия Аполлоновна Нагродская (1866—1930), дочь гражданской жены Н.А. Некрасова Авдотьи Панаевой, рожденная от брака с секретарем журнала “Современник” А. Головачевым, за которого, можно сказать, ее и выдал сам поэт, была создательницей одного из первых бестселлеров в русской литературе начала XX века — романа “Гнев Диониса” (1910). Только до революции он переиздавался около десяти раз, был переведен на несколько языков. Внимание к нему привлекла “расшифровка” автором теории О. Вейнингера о существовании женственных мужчин и мужественных женщин, которую она и поддерживала, и опровергала. В нем она затронула и такие острые темы, как тяготение друг к другу людей одного пола, необходимость самореализации женщины в общественной и частной жизни, трагичность попыток женщины гармонически соединить биологическое, природное с творческим потенциалом, требующим выхода, и т.п. Нагродская создала образ “новой женщины”, художницы Татьяны, свободной от условностей ветшающей морали, которой, однако, удалось сохранить главные гуманистические ценности, выработанные обществом на протяжении веков. Также в “Гневе Диониса” преломилась чрезвычайно значимая для модернистской литературы тех лет проблема дионисийского и аполлонического начал, правда, поданная в несколько ироническом ключе.

Все это сделало роман безмерно популярным и обсуждаемым. По нему была даже создана инсценировка (авторы — внук Е.А. Баратынского Е.Ю. Геркен и А. Смирнов), машинопись которой хранится в коллекции “Северная театральная библиотека К.П. Ларина” в Санкт-Петербургской театральной библиотеке (однако сведений о постановке ее на сцене и времени создания установить пока не удалось). Следует признать, что роман действительно легко мог быть инсценирован, поскольку герои — Татьяна, ее муж Илья, ее возлюбленный Старк, резонер Лачинов — обладали яркой речевой характеристикой, были запоминающимися. Эти качества были присущи и героям ее последующих произведений — романов “У бронзовой двери” (1911), “Борьба микробов” (1913), “Белая колоннада” (1914), “Злые духи” (1915). Казалось бы, имеющиеся в прозе выразительные диало-

ги, динамичный сюжет должны были подтолкнуть писательницу к созданию драматургических произведений. Однако этого не произошло. И думается во многом потому, что критики сравнивали с “Гневом Диониса” все создаваемое ею в дальнейшем. И по их мнению, новые произведения проигрывали этому роману и в мастерстве художественного исполнения, и в проблемной значимости.

Такая установка не позволила критике и читателям увидеть самобытность того, что сделала Нагродская в литературе в целом. Они пошли по проторенному пути: раз женщина, значит “дамское рукоделие”, раз популярна, значит “бульварная беллетристика”, раз пишет о взаимоотношениях мужчины и женщины, значит последовательница и пропагандистка феминистских идей. Постоянным рефреном критических работ было сравнение ее творчества с творчеством “королевы бульвара” Анастасии Вербицкой, что, надо признать, очень удивляло саму Нагродскую, которая с самого начала нацелилась на развенчание тех стереотипов, которые бытуют в обществе, тех мифов, которые принимаются без тени сомнения, тех сакральных представлений, которые кажутся незыблемыми. По воспоминанию современника, она признавала, что персонажи ее и Вербицкой действительно во многом схожи, но различие между нею и Вербицкой заключается в том, что Вербицкая возвышает их до уровня героев и героинь, а она лишает их героического ореола и даже высмеивает. Но критикам трудно было предположить, что женщина обладает комическим даром и отнюдь не все написанное ею надо воспринимать буквально, в чем читатель убедится, познакомившись с ее единственным драматическим произведением “Дама и Дьявол”, где привычный сюжет вывернут наизнанку. Также не уловили критики и масонской составляющей творчества Нагродской, которая наиболее ошутимо сказала в романе “Белая колоннада” (1914), отметившем начало приобщения писательницы к масонству, в котором она выделяла в первую очередь гуманистическое содержание, возможность для человека ощутить свою самостоятель-



ность, неподверженность расхожим установкам и правилам (что очень значимо для женщины). Впоследствии, когда она уехала в 1920 году в эмиграцию, масонство стало важнейшей частью ее деятельности (там она сначала была посвящена в ложу международного масонского ордена “Друа камен”, а в 1927-м становится фактической руководительницей — венераблем — русской женской ложи “Аврора”).

Но еще до своего отъезда она стала автором своеобразного продолжения “Гнева Диониса” — романа “У бронзовой двери”, который в силу остроты поднятой проблематики не решилась опубликовать в России полностью (в целом виде он существует только в переводе на немецкий язык). Однако если в “Гневе Диониса” она призвала человека прислушаться к своей потаенной сущности, перестать бояться самых, на первый взгляд, “неправильных” интимных переживаний, то в этом романе она обратила оборотную сторону полного чувственного раскрепощения, показав опасность “дионисийской страсти”, которая разрушает личность, превращает человека в безумца. Тот же самый смысл имеет и ее рассказ “Кошмар”. Иллюстрацией ницшеанской “воли к власти” стал роман “Злые духи” (1915), где художница отказалась от воспевания красоты как неотъемлемой части дионисийского культа, показав беззащитность изначально креативных идей Ницше перед искажением их безнравственными и алчными людьми, о чем свидетельствует поставленная в центр повествования фигура злодея, что, в свою очередь, указывает на использование Нагродской готической литературной традиции в ее “женском изводе”. А вот “излечить” от порочной составляющей и преобразовать дионисийскую любовь в святой и духовный союз двоих, по ее убеждению, под силу масонству, художественное воплощение гуманистических постулатов которого является одной из характерных и оригинальных черт творчества писательницы. Носительницей масонских идеалов становится героиня ее повести “Житие Олимпиады-девы” (1918).

“Масонские” произведения писательницы могут быть причислены к жанру “идеологического романа”, который она успешно реализовала в “Борьбе микробов” (1913). В то же время Нагродская активно использовала в своих текстах и авантурные элементы, что позволяло ей донести до читателя масонские идеи в доходчивой форме.

В центре авантурных произведений Нагродской оказывается человек, который идет на сделку с совестью, чтобы подняться со “дна”, разбогатеть и проникнуть в высшие сферы. Но если в ранней прозе писательница верит в силу христианского нравственного начала, которое

выступает как альтернатива проискам авантюристов и даже может помочь им избежать духовной гибели, то в романе “Белая колоннада”, о котором упоминалось выше, эта этическая проблематика представлена в форме масонской концепции преображения мира, которая получила воплощение через призму античных образов. Слияние с античными символами идей масонства рождает синтетический литературный жанр, позволяющий образно воплотить различные философские и социально-политические учения.

Особое место в наследии Нагродской занимает малая проза, отразившая ее полемику с символистскими установками. В ней отчетливо прозвучала ее собственная художественная программа. В рассказах “Смешная история”, “День и ночь”, “Романическое приключение”, “Чистая любовь”, “Роковая могила”, “Похороны” писательница высмеивает радикальные феминистские воззрения, обыгрывает привычные женские и мужские гендерные роли, дионисийский культ и сюжетные коллизии символистской прозы. В них с помощью стилизации и фантастики травестируются мифы и традиционные гендерные представления. Той же цели служит и жанровое разнообразие ее малой прозы: Нагродская обращается к жанру бытового рассказа и “страшной новеллы”, восходящей к готической литературной традиции, а также использует формы авантурной и фантастической новелл, наполненных “бытовой мистикой” и фантазмагорическими образами. Кроме того, элементы фантастики позволяют художнице напрямую столкнуться с обыденным и воображаемым мирами, где торжествуют мистические зловещие силы, вмешивающиеся в судьбы центральных персонажей, влияющие на их поведение и ход событий всего произведения. Тем не менее, сны становятся единственным убежищем для хрупких душ, не имеющих сил приспособиться к обыденной жизни. Они начинают творить свой особый причудливый мир, и это творчество оказывается для них своего рода спасением. В наследии Е.А. Нагродской существует два текста, которые могли быть знакомы М.А. Булгакову. Относительно первого — новеллы “Он” — не может быть почти никаких сомнений. Она была издана в 1911 году, когда имя Нагродской после появления ее получившего скандальную известность романа “Гнев Диониса” (1910) гремело по всей России. И думается, что студент медицинского факультета, уже явно слышавший и о спорах вокруг философии О. Вейнингера, и о наби-

рающей силу феминистской теории, к адептам которой сразу же стали причислять писательницу, не прошел мимо ее нового творения, тем более что оно из-за откровенно мистико-эротического подтекста получило не лестную оценку в критике. Популярный журнал “Современник” издевательски пересказал фабулу рассказа: “<...> некая Леночка долгое время встречается на улицах с красавцем мужчиной, потом постоянно видит его во сне, перед ее умственным взором “плавают его светло-зеленые глаза”, и кончает тем, что попадает в сумасшедший дом. Но красавец мужчина, оказавшийся при более близком рассмотрении — чур нас! чур нас! — нечистой силой, избавляет Леночку из заточения и увозит ее в Сорренто, откуда они собираются властвовать над миром”. Заключил свой “анализ” критик следующим пассажем: “Как видите, рассказ долженствовал быть фантастическим. Но фантастики никакой не получилось”, а в итоге «получился “очень прогрессивный инкуб”»<sup>1</sup>. Могли до него дойти и слухи о “нехорошей” квартире в Петербурге, где вертят столы, проводят спиритические сеансы и т.п. Тогда ли или позже попал к нему в руки сборник, знал ли он о приобретении Нагродской под влиянием мужа к масонским кругам — но, во всяком случае, нельзя не отметить некоторых поразительных совпадений, которые явно обнаруживаются между новеллой “Он” и “Мастером и Маргаритой” — ведь первый замысел книги о Дьяволе у Булгакова возник именно в Киеве и не раньше 1911 года.

Рассказ Нагродской представляет собой записки, которые были найдены в бумагах застрелившегося доктора. Как становится ясно из дальнейшего, доктор убивает себя, желая избавиться от, как ему кажется, наваждения, возникающего у него под влиянием откровений бывшей пациентки, уговаривающей его получить власть над миром, подчинившись повелителю, который уже овладел волей этой женщины. Она убеждает его, что он станет великим целителем, если станет слугой Господина, который передаст ему часть своего волшебного дара, т.е. речь идет о вступлении в сделку с Дьяволом ради спасения человечества. Как помним, условием договора Маргариты и Воланда является спасение Мастера. Но если это можно считать “общим местом” при общении потусторонней силы со смертными, то обстоятельства самой встречи разительно схожи. Встреча с Ним в новелле Нагродской происходит на мно-

голюдной улице Петербурга, однако Он оказывается *единственным* находящимся на ней вместе с Еленой, так же как и у Булгакова в аллее при появлении Воланда “не оказалось ни одного человека”<sup>2</sup>. Аналогична и ординарность внешности встреченных героями персонажей: Елена запомнила только зеленые глаза, черные брови, отсутствие бороды и усов и изысканности одежды, о Воланде тоже известно лишь то, что у него “правый глаз черный, левый <...> зеленый, брови черные” [Б., 159] да фрак дивного покроя... И при этом каждый из них появляется первоначально то в “дымке морозного дня”<sup>3</sup> у Нагродской, то сгустившийся “знойный воздух” у Булгакова порождает “прозрачного” [Б., 157] гражданина. А поскольку они практически не видны окружающим, то те, кого посещают Он и Воланд, думают, что сошли с ума, оказываются в психиатрических лечебницах, где Елене советуют прекратить “усиленные занятия” [Н., 342], а Ивану Бездомному советуют “не напрягать мозг” [Б., 247]. Сходна и ситуация с мнимым сумасшествием. Елене приходится, чтобы получить свободу, притворяться, что лечение ей помогло. Иван тоже соглашается с доводами профессора Стравинского, что он отныне нормален, да и окружающие вынуждены признать, что в нем “решительно никакого безумия” [Б., 242] нет. Есть и еще один общий момент: Елена и Иван берутся делать записи по просьбе докторов. И по вопросу раздвоения у них обнаруживается общее: Ивану “старому” и Ивану “новому” отвечает некий бас, похожий на бас консультанта, а сиделка слышит, как Елена разговаривает “на два голоса” (второй голос принадлежит ее посетителю).

В новелле Нагродской есть еще один важный герой — брат Елены Константин. Он воплощает абсолютную здравость и неверие в потусторонние силы, но в результате происходящего оказывается на грани безумия, и только великодушие являвшегося к сестре Духа спасает его от окончательного безумия. Воланд тоже проявляет снисходительность к Бездомному.

Казалось бы, различаются отношения Маргариты и Воланда и Елены и Духа. Последние вступают в эротическую связь. Но вспомним, что поначалу Маргарита почти уверена, что Азazelло приглашает ее к иностранцу с вполне определенной целью. И за-

<sup>1</sup> Современник. 1912. № 1. С. 371—372.

<sup>2</sup> Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Собр. соч. в 10 томах. Т. 9. М., 1999. С. 159. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием начальной буквы фамилии писателя — Б. и номера страницы.

<sup>3</sup> Нагродская Е. Он // Нагродская Е. Гнев Диониса. СПб., 1994. С. 342. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием начальной буквы фамилии писательницы — Н. и номера страницы.

щищает ее только любовь к Мастеру, причем в обоих произведениях любовь имеет иступленный характер, доведена до предела. У Булгакова она “убийца”, “молния”, “финский нож”. Елена умоляет Его: “Приди! О, приди!” [Н., 340]. Обе женщины мучимы ею и в какой-то момент желали бы от нее освободиться, однако их отношения с потусторонним миром носят однозначно добровольно-принудительный характер.

Дух требует от Елены полной покорности, обещая за это, сделав ее своею супругой, дать ей знание и силу, которые она сможет употребить во благо. Маргарита, делаясь повелительницей на балу у Воланда, одновременно сгибается под тяжестью надетого на шею медальона, но и получает возможность спасти Мастера. Любое слушание Елены жестоко наказывается.

Оба писателя намеренно стирают границу между сном и явью, но поразительно сходство обстановки в снах, видящихся героиням. Елена оказывается “в какой-то комнате, низкой, темной, освещенной оплывшим огарком, с убогой мебелью и жесткой широкой кроватью, покрытой каким-то тряпьем” [Н., 345]. Маргарита также во сне видит “широкую дубовую кровать со смятыми и скомканными грязными простынями” [Б., 487]. И переход из иллюзорного мира в реальный в обоих случаях сопровождается катаклизмом: с грохотом все рушится вокруг Елены, а перед Маргаритой рассыпаются колонны.

Совместимость доброго и злого начал у обоих пришельцев восходит, конечно, к гетевскому “Фаусту”, но новоявленная сила писателей XX века более определенно стремится к благу, хотя и осознает, что путь к нему сопряжен со злыми деяниями.

Связь женщины с Дьяволом Нагродская продолжала изучать и далее, но уже воспользовавшись наработками немого кинематографа. И при создании “художественной кинодрамы” “Ведьма” она использовала все те клише, которые имели огромную популярность в массовом искусстве: сверхъестественная сила, колдовство, дьявол, роковые случайности. Нагродская верно угадала связь кинематографа с массовой литературой и блестяще продемонстрировала, что знает законы массовой беллетристики.

По сравнению с рассказом “Он”, где есть сложное переплетение судеб, взаимоотношения героев непросты и запутаны, где рассматривается идея власти над миром, об обладании которой мечтают женщины, веками ее лишённые, где ставится вопрос о шаткой грани между безумием и нормальностью, решить который не берется ни автор, ни ее персонажи, в “Ведь-

ме” все упрощено до предела. И если в рассказе “Он” есть ироничное подшучивание над возможностями науки, порывающейся познать неведомое и непознаваемое, но неспособной осуществить это по-настоящему, то здесь прямо указывается, что в “реальность” происков Дьявола может поверить только безумец, а за Дьявола и ведьм себя могут выдавать разные мошенники.

Суть разыгрываемого действия таково: во время проводимых на уединенной даче опытов перед изумленной компанией мужчин появляется ослепительная женщина, уверяющая их, что в ее появлении нет ничего особенного: мотор ее авто заглох и она решила попросить о помощи. Все трое влюбляются в прелестную незнакомку, которая оказывается актрисой, носящей звучное имя Нея Рей, а по совместительству интриганкой, ссорящей мужчин между собой с большой выгодой для себя. В итоге один из них разоряется и кончает самоубийством, другой оказывается под следствием, а третий опускается на самое дно и понемногу сходит с ума... И вот в его-то голове и рождается ужасающий план: сжечь “ведьму”, принесшую столько зла людям. Он заманивает Нею Рей на ту же самую дачу, где они впервые с нею встретились, и там, воспользовавшись ее доверчивостью, сыграв на женской жажде поклонения, привязывает ее к колонне и поджигает...

С большим трудом можно извлечь из всей этой абракадабры и нагромождения нелепостей какой-либо смысл. Можно, конечно, с помощью гендерного анализа обнаружить, что наказание, избираемое мужчинами, никогда не соответствует проступкам женщины и что мужчины готовы использовать самые жуткие способы мщения. Но этому выводу противоречит образ героини, которая на самом деле является бессердечной авантюристкой, приводящей ничего не подозревающих людей к гибели. Значит, “проблема” фильма свелась к мысли об “адекватности” наказания совершенным злодеяниям, а это, согласимся, очень мелко и совершенно неспособно стать идейным стержнем художественного произведения.

Но если случай с чтением Булгаковым новеллы “Он” можно считать почти доказанным, то знакомство его со вторым текстом Нагродской — опубликованной уже после ее смерти в Париже на французском языке пьесой “La Dame et le Diable” (“Дама и Дьявол”)<sup>1</sup> — весьма сомнительно. Тираж ее был незначительным, издательство “Le Symbolisme”, специализировавшееся на выпуске

<sup>1</sup> *Nagrodka Evdokia. La Dame et le Diable. Legende Rosicrucienne en Deux Tableaux. Paris, 1932. 48 p.* Цитаты из этого произведения будут в дальнейшем приводиться в переводе Д.С. Яровенко.

масонской литературы, не было широко известно. Могла ли эта тоненькая тетрадь попасть в Москву в начале тридцатых годов? Вряд ли. И все же полностью исключить такую возможность нельзя: в Париже жили братья Булгакова, пьесой могли заинтересоваться люди, близкие к “Ордену Света”, куда, считалось, входили некоторые театральные деятели МХТ, а также знакомая Булгакова Елена Лансберг. Но попробуем представить, что могло бы заинтересовать Булгакова, если бы пьеса попала в его руки...

Сам сюжет встречи женщины с Дьяволом, несомненно, не оставил бы его равнодушным. Кроме того, розенкрейцеровская легенда (так пьеса именуется в подзаголовке) представляла как перелицованная легенда о Фаусте, где подлинный Фауст (муж героини), вызвавший к жизни Дьявола в результате проводимых опытов, пасует перед ним, а она сама не только отвергает любые предложения Князя мира сего, но и выходит победительницей из поединка с силами зла. Разработка характера Клотильды позволяет говорить о ней как о женщине, обладающей чувством собственного достоинства и самообладанием.

Но все же в данном случае можно лишь говорить о совпадении. Думается, что Нагродская тоже решила вступить в “соревнование” с гетевским “Фаустом”, пожелав усложнить образ Дьявола-искусителя в связи с масонскими представлениями (напомним, что “масонский стаж” Нагродской насчитывал около двадцати лет) о том, как должна происходить трансформация Дьявола в существо Высшего порядка. У нее можно говорить скорее о *проверке-искушении*, а не об искушении в чистом виде. Однако если принять версию искушения, то совпадения с булгаковским текстом все же обнаруживаются. Во всяком случае, сходными можно считать пружины, вокруг которых строится искушение. Это земные блага и безграничная власть, и это как раз именно то, на чем “вертится мир” от его рождения. Земными соблазнами искушает Воланд толпу, на долю Маргариты достается, скорее, воля к власти. Однако есть и некоторые переключки, которые совершенно случайными признать уже труднее. Так, в Сцене третьей Дьявол спрашивает Клотильду: “<...> стало быть вы думаете, что соблазнить вас невозможно?” и далее утверждает, что ему всегда удавалось это делать. А когда Клотильда ставит под сомнение его победы, он с иронией отвечает: “Да... Вы говорите о святых” — и вопрошает: “Вы одна из них, может

быть?” И далее следует такой диалог: “**Клотильда.** О нет! **Дьявол.** Жаль. Ведь добродетельную женщину, которая мнит себя такой, легче соблазнить. **Клотильда.** <...> я всего лишь обыкновенная женщина <...>”. А чуть позже он уверяет, что наступит время, когда Клотильда призовет его на помощь. В 23-й главе “Мастера и Маргариты” происходит похожая беседа, в которой Воланд спрашивает героиню романа: “Вы, судя по всему, человек исключительной доброты? Высокоморальный человек?” — на что Маргарита отвечает отрицательно, подчеркивая, что она всего лишь “легкомысленный человек” [Б., 493]. А в главе 30-й Маргарита радуется, что “вступила с ним в сделку” [Б., 493]!

Также можно увидеть некоторую общность в том, что в обоих случаях разрушается поверхностное понимание сюжета как вариации на тему Влюбленного Дьявола (вариант с Влюбленным Дьяволом был, как помним, использован Нагродской в новелле “Он”). В “Даме и Дьяволе” и Клотильда, и Дьявол считают такой поворот событий неправдоподобным, выдуманным поэтами. И финал пьесы, разрушающий ее первоначальную, несколько фарсовую природу, начинает напоминать диспут о подлинности и возможных трактовках христианской веры, т.е. происходит переход пьесы в идеологическое пространство, которое не чуждо и роману Булгакова.

Таким образом, даже учитывая значение источников, к которым восходят проанализированные тексты, предположение, что писатель мог быть знаком с произведениями Нагродской, после проведенного исследования не кажется уже столь абсурдным.

Можно без сомнения утверждать, что включение творчества Нагродской в сферу наследия писателей рубежа XIX—XX веков, несомненно, обогатит современное представление о литературном процессе того времени, так как в дореволюционных произведениях писательница, свободно ориентируясь в идейно-художественных исканиях Серебряного века, сумела ярко и оригинально отразить волнующие русское общество проблемы. К тому же в эмиграции она предприняла попытку создать масштабное историческое полотно — роман-эпопею “Река времен”, рисующий идейную атмосферу XVIII века. И некоторые критики даже осмелились сопоставить его с “Войной и миром” Л.Н. Толстого.





## Джазовые импровизации режиссера

**Лев Додин. Путешествие без конца. Погружение в миры. “Вишневый сад”.** Составитель Анна Огибина. СПб.: Балтийские сезоны, 2016. 479 с.

Седьмая книга серии “Путешествие без конца” посвящена второму обращению режиссера к “Вишневому саду”. Додин поставил все драмы Чехова, за исключением “Иванова”. Чеховиана Льва Додина, как и чеховиана Анатолия Эфроса и Олега Ефремова, — не только вклад в историю театра XX—XXI веков, но и летопись разных театральных и политических эпох русской истории.

В семь книг входят записи репетиций “Бесов”, “Гаудеамуса”, “Чевенгура” и чеховской тетралогии (если добавить записи работы над “Пьесой без названия”).

Немалая заслуга в том, что книги этой серии выходят регулярно с 2004 года, принадлежит бесменному составителю Анне Огибину, бессменному редактору серии Елене Алексеевой и издательству “Балтийские сезоны”.

Замысел первой версии “Вишневого сада” возник в 1993 году. Тогда же начались репетиции. Это были смутные 90-е годы, когда театр, чтобы выжить, постоянно находился на гастролях в Европе. Премьера состоялась 5 апреля 1994 года в Париже в рамках “Русских сезонов”, 14 апреля в Лондоне и только 11 сентября в Петербурге. Об этом спектакле много написано, репетиционный процесс, не прекращавшийся до мая 1998 года, подробно запечатлен во второй книге серии “Путешествие без конца”<sup>1</sup>.

К работе над новой версией “Вишневого сада” Додин, к тому времени поставивший “Пьесу без названия”, “Чайку” и “Три сестры”, приступил весной 2013 года. Премьера состоялась 24 марта 2014-го в Петербурге.

Читать о работе над “Вишневым садом” особенно интересно, если удалось посмотреть спектакль. Тогда режиссерская работа раскрывается во всей полноте и многоцветье. На страницах этой книги не встречается ни одного понятия, известного из системы Станиславского, но вся ее интеллектуальная мощь раскрывается, подтверждая и дополняя статьи и высказывания Додина о значении системы.

Несколько слов о спектакле. Сценографическое решение подчеркивает, что главный здесь — вишневый сад. Спустя три года находим этому

подтверждение в книге: “Главный персонаж — вишневый сад” (с. 445). В метафорическую сценографию Александра Боровского вписываются кинокадры, запечатлевшие сад и его обитателей в их счастливые дни. Потрясающая работа кинооператора Алишера Хамидходжаева, поэтично снявшего вишневый сад<sup>2</sup> и жизнь в нем, стилизованную под наше кино. Эти кадры сменяются другими, пророческими, показывающими будущее героев — их неминуемую гибель в бессмысленном диком революционном урагане. Додин говорил на мастер-классе в Лионе: “Пьеса вроде бы интимная, но за ней встают большие, совсем не интимные проблемы” (с. 455).

Действие развивается вокруг двух взаимодействующих центров — Раневской (Ксения Раппопорт) и Лопахина (Данила Козловский). Они представляют разные миры: она — Серебряный век, он — новый тип нашего времени с непредсказуемым характером. Встречаются две эпохи — чеховская и XXI век. Она аристократична, с пластикой звезд немого кино Веры Холодной или Греты Гарбо. Он в деловом костюме, при галстуке и шляпе, в желтых башмаках (по Чехову), философствует о своей необразованности. Но у них много общего: Додин считает, что “все герои позитивные. <...> Лучший срез общества” (с. 120). Приступая к репетициям, он сказал, что “убрал лишь несколько чеховских слов, но ничего не прибавил” (с. 13). Однако он “убрал” и двух персонажей — Симеонова-Пищика и Прохожего. Что касается “не прибавил”, это не так, но “прибавление” органично и отражает дух нашего времени, хотя и неожиданно. Речь идет о предложении Лопахина разделить вишневый сад на дачные участки. На миг возникает не кто иной, как Астров перед картой, с указкой в руках рассказывающий свою “поэму о лесах”. Если бы на каждом квадрате карты не появились бы самым вульгарным образом двадцатипятирублевые ассигнации, то его бы можно было принять за земского деятеля. Но налицо деньги. Когда Лопахин возвращается к кано-

<sup>1</sup> Лев Додин. Путешествие без конца. Погружение в миры. Чехов. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С. 7—64. Интерес представляет анализ репетиций в книге: Мария Шевцова. Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля. СПб.: Балтийские сезоны, 2014. С. 171—186.

<sup>2</sup> Единственный вишневый сад в Европе сохранен в Германии и находится под охраной ЮНЕСКО.

ническому тексту: “Местоположение чудесное. Река глубокая”, подтекст прочитывается так, как задумал Додин: “Это не пейзаж <...> это экономический плюс, пароходы будут ходить”. Актер подхватывает: “Вишня в тренде” (с. 285). Микропреобразования Лопихина в спектакле происходят много раз. Он поет на хорошем английском языке известную песню “Modern Life”, и это не кажется чужеродным моментом. После того как Лопихин купил вишневый сад, Додин не поставил точки на его торжествующем монологе и отменил традиционную пляску. Режиссер предложил: “Мне хочется, чтобы он в конце запел по-английски. <...> По сути, с этого момента начинается отъезд” (с. 259). Любопытно, как пришли именно к этой песне. Первоначально Лопихин должен был петь “My Way”, знаменитую в исполнении Синатры. Переводы таких популярных песен известны. В контекст спектакля более точно вписалась песня “Modern Life”. Последняя строка рефрена: “My Way: I did it <...> my way”. Дословный перевод: “Я прошел свой путь”. Лирический герой не раскаивается в выборе пути. Другое дело “Modern Life”: “Modern life // But it’s not what you looking for”, то есть: “Современная жизнь, // Но это не то, к чему ты стремишься”. В этом зерно образа Лопихина в додинском спектакле: “Лопихин выиграл битву и жутко одинок” (с. 143). Данила Козловский, вживаясь в образ, признавался: “Жутко, когда человек говорит: помолись за меня” (с. 337). Имеется в виду эпизод, когда кажется, что он дурачится, обращаясь к Варе: “Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих святых молитвах!” Духовная драма Лопихина полностью раскрывается в финальной мизансцене. Додин просит актера «в десять раз медленнее уходить со сцены. Из этого ухода возникает “звук лопнувшей струны”» (с. 406). Так из непрерывной череды микрособытий рождается сложная драматическая коллизия. Додин постоянно призывал актеров к непрерывности мысли, эмоционально подтвердив этот призыв: “Я просто помешан на непрерывности мысли” (с. 390).

Непрерывна линия поведения в спектакле всех персонажей. Перед Ксенией Раппопорт с первого ее появления на сцене поставлена, быть может, самая сложная задача. С приездом Раневской в имение в ней “начинается процесс самопознания” (с. 18). Актриса блистательно выполняет эту задачу. Она не морщит лоб, изображая мыслителя. Она остается женщиной: “Быть женщиной великий шаг, // сводить с ума героизм”. Додин добивается полноты образа: “Дочка прелестна, а в матери есть что-то невыразимое” (с. 123). Это “что-то невыразимое” и передает актриса, демонстрируя то, что режиссер называет “авторской энергией”. Про таких, как Раневская, Додин говорит, что они “нетвердо стоят на земле” (с. 54). Общаясь с Гаевым, вспоминая их безмятежное детство, она с болью отмечает изменения, произошедшие в ней. Они связаны не с возрастом, а с переменами в жизни. Бросая почти на ходу несколько ласковых слов Фирсу, она обращается к своей памяти. Наиболее сложные чувст-

ва Раневская испытывает в диалогах с Петей: воскрешая образ погибшего сына, казнит себя за “парижскую любовь”. Знакомый текст обретает новые, неизвестные до сей поры смыслы: Раневскую не отпускают предчувствия.

Решение образа Гаева (Игорь Черневич) — подлинное открытие. Для Додина Гаев “главный человек в семье. Он никогда не говорит незначительные мысли” (с. 412). Издавна обращение Гаева к книжному шкафу преподносилось в лучшем случае как чудачество немолодого инфантильного человека, в худшем — как проявление маразма. Додин категоричен в отрицании этих полюсов, ибо “когда люди превращаются в скотов, книжный шкаф становится носителем человеческого начала” (с. 288). Именно таков Гаев в исполнении Игоря Черневича. Актер мягко показывает недостатки своего героя. Да, он много говорит, далек от жизни, ибо, как подчеркивает режиссер, “идеалы не совпадают с практической жизнью” (с. 406). Черневич и Раппопорт — чуткие партнеры, показывающие отношения, оставшиеся в другой эпохе.

Петю Трофимова мы видели неудачником, будущим “железным Феликсом”, бездельником, болтуном и так далее. Додин отталкивается от жизни: “Чтобы поверить, что такой парень мог увести Аню, в нем должен быть магнетизм... Он упрекает Гаева в мистицизме, а в нем самом есть мистицизм” (с. 237). Додин превратил Петю (Олег Рязанцев) из сына аптекаря в дворянского отпрыска, но это не меняет сути дела. Он остается разночинцем. Это милый интеллигентный мальчик, с идеалами, которому, несмотря на их стычки, симпатизирует Раневская, органично вписавшийся в эту семью. Потому Раневская с легким сердцем отдает ему Аню, хотя “Петя меняет Аню на наших глазах” (с. 46).

Фигура Фирса в спектакле вырастает до символа. Отправная точка создания характера ломает все стереотипы: “У Фирса с барями конфликтные отношения” (с. 51). Спектакль начинается и заканчивается Фирс (Александр Завьялов). Крепкий, с достоинством проживший жизнь, несмотря на свою зависимость от Гаева, порожденную любовью Фирса, не имеющего семьи. Он не холуй, как Яша, которого режиссер называет “холуем с амбициями” (с. 431). Фирс — хранитель домашнего очага и летописец этих мест. В спектакле нет элегической кончины забытого в заколоченном доме старика. Увидев перед собой глухую деревянную стену, он не смиряется и начинает колотить по ней. Его не услышат, но, как в античных трагедиях, Фирс бросает вызов Року. “Он живая бунтующая сила <...> и что бы на этом месте ни строилось, оно будет строиться на не признающем свое поражение и смерть Фирсе. <...> Чехов все-таки символист. То, что деревья срубают и они падают на тело Фирса, в этом есть символ и знак.

Это почти эпическая драма в отличие от сугубо драматических “Трех сестер” и “Дяди Вани”<sup>1</sup>. <...> Осторожно говоря, мы пишем в наших спектаклях летопись своего времени, разумеется, чисто русскую” (с.136, 152—153).

В финале на экране вслед за теньями в белых рубашках предстают люди, изгнанные из этого маленького пространства, превращающегося в олицетворение Вселенной. Рядом с ними — носители “прогресса”. И подобно тому, как “звук лопнувшей струны” в спектакле заменен на отвратительный вой сирены, бьющий по нервам, так, словно на проявленной старым способом фотографии, вырисовывается “modern life” с ее конфликтами, предчувствиями и все-таки надеждами. Ибо эти “порочные, развратные, сопящие деньгами, профукав все крепостное право, но все-таки триста лет несшие на себе исто-

рию России, — братья и сестры”<sup>2</sup>. Вдруг эта странная переключка возникает, и она действительно существует” (с. 435).

Эта идея проходит красной нитью на протяжении всего спектакля, прочитывается в репетиционном процессе, напоминающем джазовые импровизации. Складывается впечатление, что “музыка” спектакля создается легко и просто. Но за этим кроется колоссальная работа демиурга. Записи репетиций показывают, насколько важен в режиссуре педагогический дар, чтобы пробудить и закрепить драматическую память не только в каждом актере, но и во всем ансамбле.

Александр Сокуров говорил, что на своем опыте убедился: “работа кинорежиссера — прогулка по сравнению с работой театрального режиссера”<sup>3</sup>. Запечатленный труд Додина — тому доказательство.

## Возвращенные имена

**Олег Окулевич. Голос сердца — со сцены и из-за кулис.**  
(Из архива актера). Издательство “Левша. Санкт-Петербург”,  
2016. 1008 с.: 48 илл. Подготовка текста, составление,  
вступительная статья М.Н. Ласкиной

Читателю этой поистине *liber magna* предоставляется возможность познакомиться с историей русского театра второй половины XX века не с официальной точки зрения, а через судьбу артиста, творческая жизнь которого по его собственной воле делала сплошные повороты и зигзаги. Об этом свидетельствуют его дневниковые записи, письма к близким людям, эссе и заметки. Он сменил немало театров и режиссеров, отказался от быта, отправляясь ради роли подобно известным персонажам Островского то из Вологды в Керчь, то из Керчи в Вологду.

Книгу собрала его жена, кандидат философских наук, человек до кончиков пальцев театральный — Маргарита Николаевна Ласкина. Ей принадлежит аналитическая статья, скромно названная “Вместо предисловия. Последний трагик на русской сцене?” Много лет она занималась великим русским трагическим актером Мочаловым. Может быть, поэтому она опять же из скромности поставила знак вопроса в название статьи. Этот знак вопроса необходимо снять. Все, кто видел и помнит Олега Окулевича (1921—2006) в ролях Раскольников, Бориса Годунова, Иоанна Грозного, Отелло, с этим согласятся. Олег Окулевич обладал огромным талантом и прошел заме-

чательную театральную школу в Училище имени Щепкина, будучи учеником Н.В. Демидова. Но имя этого выдающегося педагога было на десятилетия вытеснено из летописи советского театра. Чтобы его восстановить, у Окулевича и Ласкиной ушли долгие годы. То, что сегодня мы имеем четырехтомное собрание сочинений Демидова<sup>4</sup>, что проводятся школы и мастер-классы “по Демидову” — плод их подвижнической работы. Первая часть книги называется “Я — демидовец!”. В 1956 году Окулевич писал: “Н.В. Демидов, после Станиславского и Немировича-Данченко, самая крупная фигура в русском советском театре. А может быть, и не менее крупная, нежели Станиславский и Немирович” (с. 44). Станиславский высоко ценил Демидова, о котором он писал: “Большую помощь оказал мне при проведении в жизнь “системы” и при создании этой книги режиссер и преподаватель Оперного театра моего имени Н.В. Демидов. Он давал мне ценные указания, материалы, примеры; он высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мной ошибки. За эту помощь мне приятно теперь высказать ему свою искреннюю благодарность”<sup>5</sup>. Окулевич лаконично

<sup>1</sup> Додин поставил “Дядю Ваню” в 2003 г., “Три сестры” — в 2011-м.

<sup>2</sup> Спектакль “Братья и сестры”, поставленный в 1985 г., оставался в репертуаре более 20 лет. Ставший театральной легендой, он был возрожден с молодежным составом в 2015 г.

<sup>3</sup> Интервью на радиостанции “Орфей” 16 января 2017 г.

<sup>4</sup> Книги издавались в период 2004—2009 гг. петербургскими издательствами “Гиперион”, “Нестор-историк”, “Балтийские сезоны” при участии Санкт-Петербургской театральной библиотеки, получившей в дар архив Н.В. Демидова. Ответственный редактор П.В. Дмитриев.

<sup>5</sup> Станиславский К.С. Работа актера над собой. М., 1954. С. 8.

формулирует общие цели Станиславского и Демидова: “Через сознание — к подсознательному творчеству самой природы” (с. 45).

Впоследствии между ними произошло расхождение. Станиславский по многим, теперь понятным причинам, в том числе по сложившемуся общественно-политическому сознанию, игнорировал “подсознание”. В результате вопреки Станиславскому так называемые его последователи “свели работу актера лишь к анализу, анатомированию, что, конечно же, всё и всяческое живое неизбежно умирщвляет. Когда же приходит время синтеза, то есть спектакля, — актер чаще всего имеет дело уже с трупом роли” (с. 47). Окулевич восставал против режиссерской диктатуры. В дневниках о режиссерах написано много плохого, иногда несправедливого. Однако эти отрицательные высказывания по сей день бьют, что называется, не в бровь, а в глаз. О режиссере, ставящем “Отелло”, актер писал: “...напридумывал станков, а теперь ставит не Вильяма, а свое оформление” (с. 620). Звучит очень современно! Сложилось прочное мнение о неуживчивости Окулевича. Он переходил из театра в театр, переезжая из города в город в поисках творчества. Иногда он его находил. Так произошло в Петрозаводске, где он работал с режиссерами М.В. Сулимовым и И.С. Олышвангером. С ними же он создал ряд своих выдающихся ролей в ленинградский период (о них существует большая критическая пресса). С Олышвангером связаны его роли в спектаклях по Достоевскому — Иван Петрович в “Униженных и оскорбленных” (Ленинградский театр имени Ленинского Комсомола), Раскольников в “Преступлении и наказании” (Театр имени Комиссаржевской). В спектакле Сулимова “Дети солнца” по Горькому он играл Протасова. Его юная тогда коллега Тамара Абросимова, ныне народная артистка, говорила, что, увидев его в этой роли, “получила ожог”.

В дневниках Окулевича много написано о работе над Достоевским. Иногда это очень неожиданные, запоминающиеся определения. О Порфирии Петровиче из “Преступления и наказания” он пишет не как исполнитель роли Раскольникова, но как сам Раскольников: “Порфирий Петрович — это бескрылый гений нормы и установившегося порядка” (с. 494). Такой оксюморон можно создать, если перевоплотиться в Раскольникова, “влезть в его шкуру”. Размышляя об этой роли, Окулевич вспоминает Павла Орленева, признавшегося, что после того, как он сыграл Раскольникова, “исчез веселый и радостный Паша Орленев, которого все знали и любили; появился человек замкнутый, раздражительный, в день спектакля не терпящий никого рядом с собой”, что душа его, как пишет Орленев, “преломилась”. Окулевич продолжает эту мысль: “Думается, только ценой художественного самопожертвования можно приобрести право на воплощение героев Достоевского в театре. Это не красивые слова, не мечты о творческом максимализме, а просто необходимое условие” (с. 496). Окулевич

был не только высокообразованным человеком, но и мыслителем.

По Демидову, роль в конечном итоге выкристаллизовывалась в подсознании. Создавая мощный образ Бориса Годунова, Окулевич шел от мысли, противоречащей традиционному подходу к этому образу в пушкинистике. Артист считал, что это не трагедия большой совести, но “трагедия личности, бросившей вызов совести. Он больше человек, чем царь” (с. 578). Он бесстрашно раскрывал глубины своей души и измученной души Годунова, и пушкинские слова “обнажена душа моя пред вами” получали живое воплощение.

Примеров работы над ролью “по Демидову” в книге множество. Окулевич пишет о работе над ролью Карандышева в “Бесприданнице”, шекспировских Гамлете, Отелло и Леонта в “Зимней сказке”, созданных в театрах разных городов. Его мысли об этих образах отличаются конкретностью, давая ключ к пониманию создаваемого им, Окулевичем, характера: “Гамлет — исследование разумом, Отелло — исследование чувством. <...> Отелло — Гамлет чувств” (с. 612 ... 615).

Много работая в периферийных театрах, он содействовал повышению культуры спектакля и труппы. Живя в ужасных условиях в съемных квартирах, иногда в углах, много писал. В книге опубликованы его стихи, эссе, теоретические размышления, прежде всего о методе Демидова, учеником и последователем которого он оставался всю жизнь. Окулевич писал и пьесы. Драма “Джордано Бруно”, в которой он играл главную роль в Театре имени Комиссаржевской, с успехом шла во многих театрах тогдашнего СССР. Его волновала современная жизнь, и свое отношение к ней он выразил в пьесах “В лесу”, “Комедия дважды”, “Всенощная”.

Вслед за выдающимся русским философом А.Ф. Лосевым Олег Георгиевич Окулевич считал, что творчество — это тайна. Он приводит эту мысль в дневнике: “Тайну мы познаем никоим образом не через то, что мы ее разоблачаем и расчлняем, но единственно через то, что сохраняем *тайну как тайну*” (с. 710).

Прикоснувшись к жизни этого большого художника, казалось бы, через самое личное, дневники и письма, не расстаться с ощущением тайны бытия этого человека, испытывая благодарность к создателю книги — Маргарите Николаевне Ласкиной. Ахматова назвала Елену Сергеевну Булгакову “образцовой вдовой”. Эта характеристика в полной мере относится к Маргарите Николаевне. Ее совместные с мужем труды вернули из небытия наследие Демидова. С выходом этой книги восстановлена историческая несправедливость: большой трагический актер Олег Окулевич возвращен истории русского театра.

**Автор рецензий — Галина Коваленко**



# Информация



## Хроника

*Продолжение.  
Начало на с. 209*

Евгений Зерин рисует своего героя разным — то трогательным, то взбалмошным на грани, а иногда и за гранью помешательства, то доверчивым до наивности. Иногда хочется его

взять и прикрыть от надвигающейся катастрофы. И граф Пален (заслуженный артист РФ Сергей Блохин) дан не одной краской, а гораздо более сложной палитрой. Кто он — предатель или радатель интересов страны? Режиссер не дает однозначного ответа. Но в смерти Павла Россия может найти спасение, и потому нужно убить императора. Павел в какой-то момент едва ли не добровольно идет на смерть. Пронзительно последняя сцена перед его убийством с Анной Гагариной (Маргарита Баголей). Он, скорее всего, понимает, что ночь ему не дадут пережить, и добровольно остается один. Чему быть... Самым деятельным в окружении Павла — граф Пален, он и вынужден пойти на убийство. Рефреном спектакля звучит “Болеро” Раavelя, также работающее на общую тему. Даже поклоны выстроены под эту музыку. Государство уничтожит любого, если ему это будет нужно, а Палены всегда найдутся. Спектакль получил приз “За лучший актерский ансамбль”.

По-акварельному мягкий спектакль “Месяц в деревне” по пьесе И.С. Тургенева привез в Кинешму московский Новый драматический театр. Постановку осуществил заслуженный деятель искусств России Вячеслав Долгачев. Все в спектакле наполнено любовью, все дышит природой и жаждет любви. Жаль только, что она так никому и не приносит счастья. Пронзительный спектакль с множеством нюансов, по-тургеневски свежий и чистый, где герои цельны и непосредственны как настоящие дети природы. А природа дана в спектакле с избытком (художник-постановщик Маргарита Демьянова)! Прекрасны актерские работы Натальи Рассиевой (Наталья Петровна), где многое сыграно между строк; Сергея Моисе-

ева (врач Игнатий Ильич Шпигелский), такого интеллигентно-циника; заслуженного артиста РФ Олега Бурыгина (беззащитный и трогательный Аркадий Сергеевич Ислаев). Большой и подробный спектакль при всей внешней драматичности создает ощущение светлой грусти и потери чего-то очень дорогого и важного. Он был показан вне конкурса.

Спектакль Орловского государственного академического театра имени И.С. Тургенева “Русское тайнобрачие” по Н.С. Лескову (“комедия жизни” по пьесе Тараса Дрозда “Преподобный”), наоборот, по времени недолго, динамичен, легкий и ироничен. Казалось бы, его сюжет не предполагает легкости, наоборот — от бедной женщины ушел муж, и она приходит за помощью к священнику. А тот и хитер, и сметлив, и сообразителен, и весел (его отлично играет артист Виктор Межевикин). Не пропадет Россия, а наоборот, только такими батюшками и выживет. Легкие трансформирующиеся декорации Юрия Сопова, крепкая режиссура Игоря Черкашина, воздушная игра актеров — все оставляет приятное послевкусие. Всего около полутора часов идет спектакль, но история рассказана, роли прожиты, а не обозначены, сюжет заканчивается к всеобщему (почти всеобщему) удовольствию. Спектакль получил на фестивале приз “За лучшее сценическое прочтение”.

Сызранский муниципальный драматический театр им. А.Н. Толстого привез в Кинешму спектакль “Касатка” по пьесе Алексея Николаевича Толстого (режиссер-постановщик, художник Валерий Ковалев). 1916 год, Петроград, потом заволжское имение. Кажется, еще так далеко до грозных раскатов революции. Но это обманчивая тишина. На самом деле все непрочно, все по-походному. Герои спят на раскладушках, верных спутниках неустроенности и отсутствия надежного пристанища, нескончаемые чемоданы, двухколесная тележка — все говорит о том, что в мире что-то происходит, надвигается какая-то гроза. И хотя даже отдаленного грома не слыш-

но, но мы понимаем: это очень ненадолго, впереди великие потрясения.

Нижегородский театр русской классики “Остров” существует совсем недавно. Он редко выезжает за пределы области. Поездка на фестиваль, да еще международный, была театру очень полезна как необходимый опыт. Нижегородцы привезли инсценировку ранней повести Федора Михайловича Достоевского “Бедные люди”. Повесть в письмах сложно инсценировать, но “островитяне” не побоялись и сумели это сделать. Роль Макара Девушкина сыграл приглашенный из Нижегородского театра “Комедия” заслуженный артист России Василий Попенков.

Зарубежную часть фестиваля на этот раз представлял Азербайджанский государственный театр юного зрителя. Своей давней (преьера состоялась в далеком 1994 году) моноспектакль по повести Н.В. Гоголя “Записки сумасшедшего” очень хотел привезти и привез на берега Волги замечательный артист Шовги Гусейнов. Он был показан на Малой сцене театра. Организаторы фестиваля опасались за спектакль, идущий без перевода: выдержат ли зрители, поймут ли содержание те, кто не читал эту повесть? Сомнения оказались напрасны. Актер как-то незаметно и легко взял власть над зрителями с первых же минут. Тончайшие переливы, едва заметные душевные болезненные изменения маленького человека переданы актером столь филигранно, что просто диву даешься. У жюри не было разногласий в выборе претендента на приз “За лучшую мужскую роль”.

Вне конкурса сыграл комедию по пьесе драматурга из Чечни Умара Ахмадова “Дорогая сноха” Государственный Русский драматический театр им. М.Ю. Лермонтова (город Грозный). Неприятная легкая комедия приключилась по душе кинешемской публике. Билеты на этот спектакль разошлись раньше других, что вполне объяснимо: театр из столицы Чеченской Республики почти никогда не ездит, и многим было интересно, что же он из себя

представляет. “Дорогая сноха” уже во второй раз ставится в Грозном. Первый раз это произошло еще до чеченских войн, в спектакле была занята заслуженная артистка ЧР Наталья Гоголева, ныне работающая в Кинешме. Она родилась и выросла в Грозном, отдала местному театру восемнадцать лет жизни и покинула город во время известных трагических событий. На фестивальном спектакле она была самым заинтересованным зрителем. А в родном городе совсем недавно выступила снова: прошлой зимой Кинешемский театр возил в Грозный спектакль “Гнездо воробья” по пьесе современного израильского драматурга Леона Агулянского, где Гоголева играет главную роль. И вот теперь состоялся ответный визит грозненцев в Кинешму. Сотрудничество между театрами решено продолжить.

Вот уже семнадцатый год подряд небольшой город Югорск по весне становится чем-то вроде своеобразной театральной столицы Ханты-Мансийского края. Сюда на три-четыре дня съезжаются практически все лучшие любительские и студийные театральные коллективы окрестных мест. Здешние окрестности — это, между прочим, порой часов четырнадцать пути на автотранспорте. Край здесь размашистый, раскидистый. Но те, кто живет искусством сцены, кто дополняет, украшает, расцвечивает, переосмысляет, возвышает свою повседневную жизнь художественным театральным творчеством, рвутся по весне в Югорск.

В апреле сего года здесь прошел XVII окружной фестиваль самодельных театральных коллективов “Театральная весна”.

И горожане, и городское руководство, и учредители фестиваля не устают подчеркивать: и снега в это время вроде меньше, чем обычно, и солнце вовсю светит, и погода тихая и теплая — словно фестиваль приводит с собой весну.

Лиха беда начало! Как водится в театральных делах, что в профессиональных, что в любительских, все начинается с малого. А затем вокруг этого зародыша раз-

растается как грибница все более ширящееся поле сценического творчества. Возникают новые коллективы, начинают обмениваться опытом. Появляются умелые специалисты, и становится все больше заинтересованных зрителей и верных почитателей. Важно, чтобы это находило отклик во всех слоях общества — вплоть до активной поддержки местных общественных и властных структур.

Именно так здесь и происходит. Вот перечень тех, кто делает фестиваль в Югорске. Учредители: Департамент культуры Ханты-Мансийского автономного округа — Югра, Администрация города Югорска; городское Управление культуры. Организатор фестиваля — муниципальное автономное учреждение “Центр культуры Югра-презент”. Здесь глава города встречает прибывающее жюри. Главы города и его структур, руководители предприятий-спонсоров приходят пообщаться перед открытием с профессиональным жюри, и жюри народным — зрительским. Городские руководители и руководители и представители спонсоров не только присутствуют на “протокольных” мероприятиях — церемониях

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

#### Александр Воронов, г. Кинешма

### Театральная Югра

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

открытия и закрытия и вручении наград зрителя, но и активно поощают многие спектакли и оказывают самыми заинтересованными зрителями.

сложные по декорационному, звуковому и световому решению. Вообще и сам Югорск, и его окрестности усилиями властей и производственных структур стали ухоженными и обустроенными. Дороги качественные, за их состоянием следят круглогодично и неустанно, и давно здесь не такого не случилось, чтобы нельзя было проехать из-за снежных заносов или прочих климатических вывертов — а дороги здесь, как уже сказано, столько же протяженные, как и сами пространства. Потому здесь так болезненно воспринимают каждое ЧП и порой даже переужесточают контроль за исполнением всех необходимых транспортных и прочих норм и правил. Конечно, и здесь не без проблем и не без сложностей — их везде и всегда немало в быстро меняющейся обыденности. Но однако, социокультурные и творческие мероприятия, подобные XVII фестивалю “Театральная весна”, неуказательно поддерживаются и развиваются год от года. Потому что наряду с ухоженностью вещественной, материальной стороны быта и работы, нужно без устали поддерживать “ухоженность” жизни духовной.

Ну а теперь собственно о фестивале. Почти два десятка спектаклей составили его разнообразную и увлекательную афишу.

Прежде всего надо отметить высокий уровень театрального творчества местных любительских коллективов. Это касается и умной, тонкой, внятной режиссуры, и актерской игры. Режиссеры и артисты уверенно чувствуют себя и в реалистической психологической драме, и в драматургии современного авангарда, и в работе с фольклором, и с философско-ироническими текстами, и в стихии сказок. Соответственно, и спектакли были показаны самой разнообразной сценической формы, самой разнообразной стилистики и манеры. Тут были и этнографическое фольклорное действие, и “театр в театре” (когда передний план, где играли актеры, вполне органично соединялся с кукольным действием, развернутым в основном пространстве сцены). Мы увидели и традиционный реалистический театр, и авангардные

поиски и новации. Были спектакли, где принципиально применялись привычные театральные технологии структуризации действия и выстраивания игрового пространства — затемнение при каждом переключении мизансцен и декораций, активное использование занавеса и т.п.; но были такие постановки, в которых сценическое пространство полностью открывалось взору зрителей и вся глубина сцены до ничем не замаскированной арьерсцены, и вся высота — до колосников, и все оборудование сцены — становилось частью предметного мира спектакля. Было несколько работ, в которых пространственное перемещение актеров и аксессуаров очень умело сочеталось с видеорядом, причем он был не просто фоном или как бы вспомогательной частью задника — в изображениях продолжались и развивались линии сюжета.

Словом, и в режиссуре, хореографии и пластике, и в манере актерского существования на сцене, и в музыкальном, светозвуковом и сценографическом оформлении постановок мы увидели вполне современный театр, осваивающий самые разнообразные современные приемы и технологии и говорящий со зрителем на языке, адекватном интеллектуальному и эмоциональному строю нашей современности.

Это и неудивительно. Нынешние информационные технологии, доступные в самом дальнем “медвежьем углу”, интернет-связь, интернет-ТВ и прочее позволяют быть в курсе самых свежих открытий и новаций в культуре и искусстве, в том числе в искусстве сцены. И коллективы, выступавшие на фестивале “Театральная весна” в Югорске, показали, что они не отстают ни от модных новаций, ни от современных эстетических и нравственно-духовных поисков.

Несколько слов о спектаклях.

Из сказочных и фольклорных действий, пожалуй, одним из самых ярких и запоминающихся стал спектакль “Платок моей бабушки” по произведениям Юрия Велла в режиссуре Марины Кабаковой и Екатерины Потпот и их же инсценировке (театральный коллектив “Нуманг Ёх” из МАУК “Этнокультурный центр” села

Казы). Из “сказочных” работ самыми эффектными стали, пожалуй, — и по части режиссуры, и сценографии, и ансамблевой актерской игры — музыкальный спектакль “Лоскутик и Облачко” по пьесе С. Прокофьевой в режиссуре Марии Брюзгиновой и Дениса Хохлова (театральный коллектив МБУК СРЦКиД “Сибирь” из города Советский) и “Русалочка” по Г.-Х. Андерсену (как раз в этом спектакле и были соединены кукольный театр с игрой актеров), режиссер Нина Титова, художник-сценограф Вера Айль.

Самыми сильными спектаклями в афише фестиваля оказались постановки и по классике, и по современной прозе. “Свои люди — сочтемся” А. Островского (режиссер Михаил Волковец, народный театр “Отражение” из города Советский) и “Билетик на второй сеанс” по рассказам В. Шукшина (режиссер Елена Воробьева; народный самодеятельный театр “Версия” Центра культуры “Югра-презент” из города Югорск-2) — спектакли с интересной, ясной, продуманной режиссурой и отличной, можно сказать, на высоком профессиональном уровне, актерской игрой. Среди лучших работ фестиваля также “Антигона” по Ж. Аюю (режиссер Анастасия Калинина; театральный центр “Норд”).

Что порадовало: обилие постановок по современным текстам — и по прозе, и на основе современной драматургии. Это два спектакля по повести В. Железникова “Чучело” и два — по пьесам О. Богаева “Марьино поле” и “Мы на станцию идем”; постановка “Не собаки” по повести К. Сергиенко “До свидания, овраг” и спектакль по пьесе П. Гладилина “Фотоаппараты”; Stand UP-драма “Дед” по пьесе Ю. Поспеловой “Лёха” и этнографическая комедия “Бальзам сердца” татарского писателя Т. Миннуллина...

Словом, на “Театральной весне-2017” в Югорске мы увидели яркий, самобытный театр, заинтересованно и горячо поднимающий животрепещущие проблемы современности и умело делающий это и на материале классических произведений, и на основе современной прозы и драматургии.

Валерий Бегунов