

### В ближайших номерах журнала:

Анастасия Букреева "Ганди молчал по субботам"  
 Наталья Гапонова "Питомец"  
 Андрей Иванов "С училища"  
 Полина Коротыч "Я на Шостаковича, пять"  
 Ксения Пешняк "Последний звонок"  
 Людмила Улицкая "Дубль два"  
 Тоня Яблочкина "Юра"

#### Зарубежная драматургия

Дон Нитро "Торгоны", "Звериные истории"

#### История. Библиография

Жан Жироду "Содом и Гоморра"  
 Элен фон Хорват "Судный день"

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.: (495)

369-11-22; тел/факс: (495) 651-82-19, e-mail:

abcnewpress@gmail.com

Выписывайте, читайте журнал

## "СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ"!

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

Полный список опубликованных пьес (1982—2017):

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

Подписка на электронную версию: +7 (495) 680-99-71, [www.ruscont.ru](http://www.ruscont.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, № 4, 1-260

4•2017 Современная Драматургия

16+

# Современная

# Драматургия

### В НОМЕРЕ:

Пьесы **В. АНТИПОВА**  
**Г. ГРЕКОВА**  
**Н. ЕРМОХИНА**  
**А. КАРИМОВОЙ**  
**А. КОБЫЛКОВА**  
**О. МИХАЙЛОВА**  
**Н. МОШИНОЙ**  
**О. ОХОТНИКОВА**  
**Л. ЯКОВЛЕВА**

**ПИТЕР КУИЛТЕР**  
 "В поисках счастья  
 (Дуэты)"

**ЛУИДЖИ**  
**ПИРАНDELЛО**  
 "Неизвестно как"

4  
октябрь-декабрь

2017



# Современная



Редакция:

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

Редакционный совет:

М. Бартеев  
В. Бегунов  
И. Болоткин  
И. Вишневская  
Е. Гремяча  
В. Забалуев  
Г. Коваленко  
Н. Коляда  
А. Коровкин  
С. Новикова  
И. Райхельгауз  
П. Руднев  
В. Рыжолова  
М. Швыдкой

## Драматургия

Над номером работали:

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

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

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

Формат бумаги 70x100/16. Оффсетная печать. Объем 32,47 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:

*Mental Twist* by N. Moshina. In a small settlement, a young girl was killed. The main character, an accidental witness of her kidnapping, devoured by guilt, says it was his responsibility...

*Cenacle* by G. Grekov. A wealthy businessman offers an unemployed local artist to do the design of his future cottage, and he takes the job with enthusiasm. Unfortunately, his pals show up with vodka and food... He will pay dearly for his idleness.

*Elephant Bath* by O. Mikhailov. It is a variation of an old plot about the Beauty and the Beast. A story of a short friendship between a 12-year-old girl on a sea vacation with her mom and a young man whom his family keeps in the basement, being ashamed of his ugliness.

*About Planets Big and Small* by O. Okhotnikov. This docudrama presents an imaginary meeting of mothers of two young heroines who were executed by the Nazis in 1941. One is the famous Zoya Kosmodemyanskaya; the other is practically unknown. But isn't she also entitled to a post-mortem glory?

*Love and Hate in Kozelky* by L. Yakovlev. A funny and occasionally frivolous hillbilly comedy, whose characters, apart from locals, include talking swine and goat.

*White Night Miracles* by V. Antipov. Two old girlfriends, now quite mature, want to have fun in St. Petersburg and invite men for good company. Reminiscences going back to their student years, old and new love affairs, funny mishaps... All the attributes of light comedy.

*Contest "Eurasia-2017"*

*Victim* by N. Ermokhin. A young woman gives her boyfriend an unusual birthday present — a call-girl. She has a good reason for this, too.

*Exhibitionists* by A. Karimova. Under the windows of an apartment where two old sisters live a strange fella shows up. The panicky women call up their relatives. The hours spent together reveal the unsavory details of family relations.

*Test # 4* by A. Kobylkov. An eighteen-year-old man makes an advance to a young woman and she, unexpectedly, invites him home where they are met by a hospitable grandma and later the woman's husband makes appearance... A joke with a surprising denouement.

*Foreign Plays*

*Duets* by Piter Quilter (England). Four short comedies for two actors.

*Critique. Theory*

Nine reviews of premieres of modern and classical plays in Moscow and regional theatres; talks with playwright N. Moshina (S. Novikova) and director A. Ogarev (P. Bogdanova); reviews of plays for Contest "Eurasia-2017" (E. Solovieva); notes from the Chekhov Festival (O. Fuks); article about new Shakespeare productions in England (Yu. Savikovskaya); thoughts about modern tendencies in theatre (P. Bogdanova); artistic portrait of director V. Magar (Ye. Smirnova).

*History. Bibliography*

L. Pirandello's play *Non si sa come* with an introduction by A. Panfilova; I. Miagkova's essay about Russian-French cultural connections in the 19<sup>th</sup> century; N. Efremova's review of the book by K. Lapina on the history of theatre posters in Russia before 1917.

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

# 4 Современная

1êöüáäü – ääääüü  
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>Н. Мошина</i>	3	<i>Пьесы</i>
<i>Н. Ермохин</i>	23	Сдвиг
<i>А. Каримова</i>	38	Жертва
<i>А. Кобылков</i>	51	Экспозиционисты
<i>Г. Греков</i>	61	Опыт № 4
<i>О. Михайлов</i>	74	Горница
<i>О. Охотников</i>	91	Купание Слона
<i>Л. Яковлев</i>	105	О планетах больших и малых
<i>В. Антипов</i>	123	Любовь и ненависть в Козелках
		Чудеса белой ночи
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>П. Куилтер</i>	141	В поисках счастья (Дуэты)
	160—177	<i>Критика. Теория</i>
		В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, В. Канафеевой, С. Лебедева, И. Монисовой, И. Сафуанова)
<i>Е. Соловьева</i>	178	Абсурдопереводчики
<i>Н. Мошина</i>	182	“Излишний психологизм может...” (интервью С. Новиковой)
<i>А. Огарев</i>	186	“Мир идей первичен” (интервью П. Богдановой)
<i>О. Фукс</i>	193	Творчество памяти
<i>Ю. Савиловская</i>	197	Шекспир Обновленный
<i>П. Богданова</i>	205	Идеи и образы
<i>Е. Смирнова</i>	208	Владимир Магар...
		<i>История. Библиография</i>
<i>Е. Панфилова</i>	214	Родом из хаоса
<i>Л. Пиранделло</i>	217	Неизвестно как
<i>И. Мягкова</i>	248	Отражения. Истоки
<i>Н. Ефремова</i>	257	Театр. Музей. Афиша
		<i>Хроника. Информация</i>
		59 (В. Б.), 212 (С. Лебедев), 213 (В. Москвитин)

**На обложке.** Агридженто, Сицилия, — родина Л. Пиранделло. (К публикациям на с. 214—247.)

**2-я стр. обл.** “Уроки сердца” И. Васьковской (“Современная драматургия”, № 4, 2012) в театре “Современник”. Постановка М. Брусникиной. Сцена из спектакля.

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

## Наталья Мошина: “Излишний психологизм может навредить пьесе”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Наталья Мошина живет в Уфе. Лет в двенадцать хотела стать кинорежиссером, но стала человеком театра. Окончила факультет психологии Новосибирского педуниверситета, однако в качестве психолога не работала. Дебютировала как драматург в 2004 году на “Любимовке” пьесой “Треугольник”. Сейчас у нее десять пьес, почти все они напечатаны в “Современной драматургии” и поставлены в Москве (Центр драматургии и режиссуры, театр “Практика”), Минске (“Свободный театр”), Перми (“Сцена-Молот”), Благоевграде (Болгария), Лондоне (“Sputnik Theatre”) и других городах и странах. Наибольшую известность получил “Остров Рикоту”: пьесу сыграли в Мурманске, Южно-Сахалинске, Уренгое, Лысьве, Томске, Абакане, Барнауле, латвийском Даугавпилсе... “Техника дыхания в безвоздушном пространстве” — призер международного конкурса современной драматургии “Свободный театр” в Белоруссии, “Под небесами” — лауреат Володинского конкурса, “Жара” — призер драматургического конкурса-фестиваля театра и кино “Текстура”.*

— Я давно работаю завлитом. Помню, как в 90-е годы стала получать массу пьес от людей не совсем здоровых психически, с явным сдвигом. И сами психиатры вдруг взялись сочинять драмы. Я думаю, виновато время перемен, у некоторых “съезжала крыша”. И вот сейчас, когда снова люди чувствуют неуверенность в завтрашнем дне, зыбкость, враждебные флюиды носятся кругом, я снова жду “драматургии со сдвигом”, ненормальных пьес в “самотеке”. Но нет, все идет нормальное. Вы как думаете: виновато сложное время или тогда у меня просто так совпало?

— Меня не удивляет, что в 90-е был какой-то зримый пик психического нездоровья (сразу вспомнилась знаменитая фотография с плакатом “Узники психушек — за Ельцина!”), потому что там ведь реально был слом эпох. Эпох, социального строя, общественной парадигмы, морали. Условно говоря, люди жили в мире розовых пони и тут им сказали: это не розовый Пониленд, это адский Зомбиленд! И вы все не розовые поняшки, вы все жуткие зомби! Конечно, у людей крыша ехала. Особенно когда обесценились деньги, работать стало нелегко, пошла деиндустриализация и появились стаи человеко-волков. 90-е еще до конца не отрефлексированы в нашей культуре, на мой взгляд, потому что слишком близко и больно это все, наверное. Очень уж огромная тема. И если сравнивать сегодняшний день с 90-ми, то о какой же неуверенности в завтрашнем дне может идти речь? Как там в песне “Касты”: “Лениво люди бродят по торговым центрам, за рубль с чем-то технику берут под проценты...” Если говорить о жизни среднего человека, обывателя, и смотреть с его точки зрения, то все сегодняшние проблемы и рядом ведь не стоят с проблемами 90-х.

— А геополитика, “холодная война”, о которой ежедневно сообщают медиа? США, Евросоюз, Россия находятся в данный момент в точке бифуркации, из которой события могут развиваться так или противоположным образом. Оттого сейчас беспокойно в большом мире и в мире отдельного человека. Вы как драматург занимаетесь именно последним. Человек стал более нервным, он меняется в сторону большей агрессии. Может, это заметнее в больших городах?

— Да, я совершенно согласна с вами насчет точки бифуркации, потому что действительно мы в реальном времени наблюдаем изменение геополитической картины мира. И возможно, наши локальные российские 90-е покажутся вполне себе стабильным временем. Про более нервного человека и агрессии — да. Но тут интересное дело: в целом ощущение какого-то нервяка, но на уровне базовых контактов даже с незнакомцами — вежливость и душевность.

Наверное, это даже точно объяснить не получится, потому что на уровне ощущений всё. С одной стороны, совершенно нет того хамства, которое было в советские годы, например, и той агрессии, что была в 90-е. И видишь вокруг вполне адекватных, милых людей: “здравствуйте”, “пожалуйста”, “с радостью помогу” и прочее. А с другой стороны, иногда ловишь себя на мысли, что как-то много злости, что ли — в тех же сетевых баталиях на “Фейсбуке”, например.

*Окончание на с. 186*

## “Евразия-2017”

Елена Соловьева

### Абсурдопереводчики

*Хотя Николай Коляда не раз жаловался в социальных сетях, что 2017-й — не самый урожайный год для XV Международного конкурса драматургов “Евразия”, длинный список, отобранный им из 234 претендентов, насчитывает 70 пьес, а короткий — 33.*

Разделены они традиционно по четырем номинациям: “Для большой сцены”, “Для камерной”, “Для детского театра”, “Новая уральская драма”. По сравнению с четырьмя прошлыми сезонами, особенно заметно: львиная доля текстов так или иначе “облучена” поэтикой абсурда, что проявляется с разной степенью интенсивности и на разных уровнях: концептуальном, языковом, композиционном. Однако все пьесы-финалисты, начиная уже с

шорт-листа, тяготеют к реалистическим метажанрам (комедия, мелодрама, трагикомедия), где не обойтись без связей персонажей с бытом, обычаями, нравами и проблемами, сложившимися или только складывающимися в семье, обществе, окружающем социуме. Непременное качество их авторов — хороший слух на языковую среду вокруг и умение выстроить упругий, яркий диалог.

#### “Пьеса для большой сцены”

Так, драматург Николай Ермохин в “Жертве” (первая премия этой номинации) использует всю богатую палитру возможностей, которую несет в себе мелодрама. Однако в основе “неправильного треугольника в одном действии” изначально дикая, абсурдная ситуация. Девушка Саша — классическая “страдающая” героиня этого жанра — преподносит своему парню Максиму на день рождения странный “подарок”: девочку по вызову Лику, или, как та сама себя называет, “индивидуального предпринимателя”, занимающегося “коммерческим сексом”. На выяснении мотивов, подвигнувших Сашу, искренне любящую своего парня, на такой поступок, и держится вся интрига пьесы. Центр современной драматургии Екатеринбурга в дни фестиваля “Коляда-Plays-2017” показал эскиз режиссера Дмитрия Зимина по “Жертве”: спецэффекты не требуются, зрительское внимание, во многом благодаря точным и остроумным диалогам, захвачено с первых минут до финала. И хотя есть мнение, что отсутствие хеппи-энда — отличительная черта русской мелодрамы, Ермохин идет классическим мировым путем позитива.

Жанровая деконструкция, когда в одном произведении соединяются реалистическая мелодрама, комедия и трагедия, один из признаков абсурдизма. В пьесе “Секс, насилие, драм-н-бейс” (шорт-лист номинации) Игорю Витренко удалось верно ухватить типаж, инте-

ресный своей узнаваемостью и толком до того не описанный. Бывший диджей Павел Чашкин, ныне устроитель свадеб и корпоративов, на грани сорокалетия попадает в ситуацию, когда вынужден переосмыслить свою жизнь, отношения с выросшими детьми, несколько лет назад оставшимися без матери, любовницей и партнершей по бизнесу Анной. Однако экзистенциальное остранение, ощущение трагичности человеческого существования вообще свойственны скорее автору, чем его героям. Чашкин, например, свое пребывание внутри хаоса ощущает как вполне комфортное. По тексту до конца неясно, есть ли у бывшего диджея настоящий композиторский талант, но он, как “творческая личность в поисках”, живет без особых нравственных ограничений, доводя свою свободу до абсурда. Чашкин профанирует великие идеи рок-н-рольных страдальцев и превращает свою жизнь в игру, где вместо деятельной и созидательной любви к собственным детям, близким женщинам, друзьям — бесконечный, замкнутый в дурной круг “вечной молодости” драм-н-бейс. Финал остается открытым: да, Чашкин приезжает в деревенский дом, собирается поправить оградку на могиле жены, но снова включает драм-н-бейс. Последняя фраза пьесы — авторская ремарка: “Петя Чашкин улетает в Невэрленд”. Волшебную страну Питера Пена, где молодость не желающих взростеть инфантилов длится вечно.

Окончание на с. 178



Прошедший в подмосковной Лобне международный молодежный фестиваль “Русская классика-2017” был весьма насыщенным. На площадки организатора и “хозяина” смотря — лобненского муниципального театра “Камерная сцена” — вышли актеры из России, Ирана, Израиля, а также непризнанной мировым сообществом ДНР. Восемнадцать спектаклей конкурсной программы представили широкий спектр того, как современный театр взаимодействует с классическими произведениями.

Скажем, несколько постановок являли собой попытки найти новые подходы в интерпретации классики через яркое визуальное зрелище, почти фарсово-карнавальное, причем порой не просто в ироническо-комической интонации, но в резко саркастической.

Тут был трагический гротеск “Смерти Тарелкина” по А. Сухово-Кобылину в постановке Игоря Сиренко (московский драматический театр “Сопричастность”). И костюмно-пародийная комедия-фарс с легким оттенком мелодрамы “Последняя любовь императрицы” по пьесе А. Толстого “Любовь — книга золотая”, поставленная Дмитрием Юмашевым в муниципальном драматическом театре “Большое гнездо” (г. Дмитров). И откровенные фарсы с элементами стилистики эстрадного шоу — “Ревизор” Н. Гоголя (спектакль Станислава Голодницкого в Камерном драматическом театре, г. Пермь), и “Человекообразные” (композиция по рассказам А. Аверченко, Н. Тэффи, А. Бухова) в постановке Марины Корневой в ульяновском областном ТЮЗе “NEBOLSHOY TEATR”. И даже сентиментально-мелодраматические “Белые ночи” Ф. Достоевского были представлены в несколько ироническом ключе, с включением в спектакль вокальных монологов, вокальных и танцевальных номеров из “Севильского цирюльника” (постановка Ярослава Ермакова в Театре юного зрителя, г. Королев). Была представлена также по-

## Взгляд из Лобни

становка по гротескно-разоблачительной напрочь забытой, но очень созвучной нашим реалиям пьесе Л. Андреева “Монумент” — спектакль Жанны Демиховой в лобненском театре “Люди и куклы”. А Донецкий государственный академический музыкально-драматический театр предложил откровенный водевиль по пьесам А. Чехова: “Три шутки. Медведь. Предложение. Юбилей” в режиссуре Вадима Пинского.

Были на фестивале и экспериментальные работы, например, композиция по “Повестям Белкина” А. Пушкина в новом все еще для нашей сцены театральном формате “сторителлинг” (режиссер Николай Дручек, Московский областной ТЮЗ). Пожалуй, к почти авангардному эксперименту можно отнести и представленную театром “ЕТС” из г. Деня (Испания) в режиссуре Марио Оскара Пассеро постановку по рассказу А. Аверченко “Преступление актрисы Марыськиной”.

Как всегда на фестивале “Русская классика” интересными и разнообразными по творческой манере и тематике оказались моноспектакли.

Здесь была предельно драматизированная биография поэта — “Сергей Есенин. Мой путь” (постановка Александра Николаева в Литературном театре О. Попова, Санкт-Петербург, исполнитель Олег Попов). А Сергей Загребнев в своем независимом театральном проекте представил как автор инсценировки, исполнитель и режиссер монокомпозицию по повести Л. Леонова “Дневник Ковякина”.

Сергей Карякин сыграл им же срежиссированную композицию по роману Л. Толстого “Война и мир”. Это тонко нюансированная, сдержанная, предельно лаконичная по постановочным и выразительным средствам работа, очень сильная и серьезная, поднимающая сложнейшие нравственно-философские проблемы.

Татьяна Хазановская, режиссер и актриса из Израиля, уже не первый раз участвует в Лобненском фестивале со своими автор-

скими проектами. На этот раз она показала яркую, тонкую, увлекательную иронично-бытийную притчу “Восточный ларец” — музыкально-пластический моноспектакль по рассказам В. Дорошевича.

Сильное впечатление оставил поставленный в Камерном драматическом театре (г. Вологда) Яковом Рубиным “женский” моноспектакль “Леди Макбет Миенского уезда” по повести Н. Лескова, постановка стильная, темпераментная, яркая.

Собственно, давно уже мы относим к классике и лучшие произведения советской эпохи. Санкт-Петербургский театр “Ковчег” в постановке Людмилы Манониной-Петровиц показал лирическую драму о первой любви накануне Великой Отечественной войны “Ты — мое воскресение” по повести Б. Васильева “Пятница”.

Как обычно интересной была встреча с Мотыгинским районным драматическим театром (Красноярский край). Он уже не раз с успехом выступал на различных фестивалях и смотрах со спектаклями и по классике, и по современной молодой российской драматургии. В Лобню театр привез, в постановке молодого режиссера Алины Гударевой, спектакль “Кроткая” по рассказу Ф. Достоевского — яркую, сложную, многоплановую, в символистской декорации работу.

Одним из ярчайших впечатлений фестиваля стал спектакль “Медведь” по А. Чехову, показанный театром “Хестия” из Тегерана (Иран). Сюжет русской классики представлен в реалиях современной Персии. Но притом это очень чеховская постановка — по тонкой нюансировке, иронической манере, глубине затронутых философских проблем. В блестяще организованном пространстве, с филигранно выверенными деталями и жестами молодой режиссер Сара Кахробаи (она же замечательно исполнила главную роль) сумела приоткрыть и нечто новое. Пожалуй, она чуть ли не впервые сумела показать, насколько важной фигурой здесь яв-

## Старые и новые друзья

Пьесы следующего раздела принадлежат авторам с разным журнальным стажем. Одни печатаются у нас уже много лет, с другими мы познакомились совсем недавно.

Герман Греков, актер и завлит Самарской акдрамы, впервые блеснувший в 2009 году мрачной семейной драмой “Дурное семья” (“Ханана”), опубликовал с тех пор всего две пьесы — антиутопию “Вентиль” и очень забавную, несмотря на оттенок мистики, молодежную комедию “Необычайные приключения Юли и Наташи”, написанную вместе со старинным приятелем, земляком и однокашником по Воронежской академии искусств режиссером Юрием Муравицким. Теперь на пару с ним возглавляет в Ростове-на-Дону независимый театр современной драматургии “Плюс восемнадцать”. К общей радости, продолжает писать пьесы, и весьма удачно, о чем свидетельствует публикуемая нами “Горница”.

Олег Михайлов в пору нашего знакомства и первых публикаций (“Пельмени”, 2005, и “Шутка Баха”, 2006) жил в Питере, учился на критика, до этого получил в Екатеринбурге специальность “актер театра и кино”, а несколько лет назад обосновался в Харькове, вроде бы окончательно сосредоточившись на драматургии. Его пьесы переведены на эстонский, английский и украинский языки, поставлены в Таллине, Петербурге, Орле, Кирове, Нижнем Новгороде, Калуге и Одессе, напечатаны отдельным сборником под названием “Призраки Южного мыса”. Добрался Олег и до столицы: на Малой Бронной идет его “Подлинная история фрекен Бок”. Но в нашем журнале не появлялся почти пять лет, хотя пьесы присылал регулярно: к старым друзьям мы относимся с особой взыскательностью. Но когда появилось “Купание Слона”, сомнений насчет публикации уже не было.

Про Олега Охотникова мы знаем немного, да и то из посторонних источников: живет в Петербурге, имеет отношение к балету. Сам он предпочитает пока о себе не рассказывать. Ну и ладно. Об авторе лучше всего говорят его тексты. Один из них был отмечен на конкурсе “Действующие лица-2016/17”, причем это была единственная пьеса, в отношении которой выбор редакции совпал с мнением режиссерского жюри. “Города одиночества” появились в первом, зимнем номере этого года. А годом раньше Олег удостоился первой премии “Евразии” за пьесу “Мертвые среди живых”, написанную в жанре “альтернативной истории”: что, если бы Зоя Космодемьянская не погибла, а осталась в живых... Образ народной героини волнует Олега с детства, когда он впервые услышал от своей матери историю Зои и ее семьи. Продолжением темы стала пьеса “О планетах больших и малых”, созданная на основе документальных материалов.

У Льва Яковлева сейчас идет тоже вторая публикация. “Шесть лет назад, когда “Современная драматургия” опубликовала “Дельфиненка”, — говорит он, — я стебался во вступлении: мол, экспериментировал во многих профессиях — сторожем-истопником, художником-оформителем, цирковым репризером, поэтом-рекордсменом, не напечатавшим ни одного стихотворения. Пафос — это не мое”. А если без пафоса, то на счету нашего автора много славных дел: редакционно-издательский центр “Черная курица”, выпустивший множество изданий, познавательные телепередачи, детские книги, журнал “Вовочка”, альманах “Кукареку”, Московский клуб детских писателей, лаборатория по работе с одаренными детьми при библиотеке им. А. Гайдара. Ну и конечно, пьесы для музыкальных и детских театров, поставленные на многих сценах страны (перечисление займет много места). “Жаль, конечно, что “Любовь и ненависть в Козелках” никто не поставит”, — заранее печалится Лев. Ну это мы еще посмотрим: повод для внимания театров здесь есть, и вполне серьезный. А пьеса очень смешная, с озорством.

И наконец, Василий Антипов, единственный дебютант в этой части номера. Впрочем, дебютирует он только как драматург. Другими творческими профессиями владеет давно: получил образование театрального режиссера (ГИТИС, мастерская П. Фоменко и О. Ремеза), а затем надолго связал свою жизнь с телевидением, работал в детской редакции, затем в знаменитой “перестроечной” программе “Взгляд”, в качестве продюсера организовал и провел встречу с Биллом Клинтон в “Останкино”, был сценаристом и постановщиком многих документальных фильмов, занимал руководящие посты... Выловив его комедию из “самотека”, мы сразу увидели за ней опытного человека и теперь с удовольствием представляем его нашим читателям.

**Редакция**



## Вест-Энд, Бродвей, далее везде...

Один из самых успешных современных драматургов, востребованный во всех уголках театрального мира, Питер Куилтер, неоднократно отмеченный высшими театральными премиями Англии и Америки, начал творческую карьеру в качестве телеведущего Би-Би-Си. Уже первая его пьеса “Curtain up!” (“Поднять занавес!”) имела шумный успех.

Дебютом на прославленном лондонском Вест-Энде, признанном наряду с нью-йоркским Бродвеем законодателем мод мировой театральной сцены, стала комедия о современном массовом производстве поп-звезд “Boyband” (“Музыкальные мальчики”). Позднее она с большим успехом шла в ЮАР, на сценах Восточной Европы (Польша, Словакия, Эстония), а в Голландии состоялся ее марафонский тур по шестидесяти театрам.

Самая, без преувеличения, известная, сенсационная пьеса Питера Куилтера “Несравненная!” (“Glorious!”)<sup>1</sup> рассказывает реальную историю эксцентричной певицы Флоренс Фостер Дженкинс, которая сумела добиться успеха, несмотря на отсутствие голоса и слуха. Она была впервые показана в бирмингемском “Репертуарном театре” (2005) с последующим прокатом в лондонском “The West End”, где шла шесть месяцев подряд. Пьеса была номинирована на престижнейшие английские театральные премии.

Сразу после первой постановки пьеса стала бесспорным лидером театрального проката: только в первые шесть лет после создания поставлена в сорока пяти театрах двадцати семи стран, переведена на двадцать четыре языка, ее посмотрели более миллиона зрителей. Российской публике ее впервые представил Роман Виктюк в своем театре (2013). Во многих постановках блистали звезды драматической и оперной сцены. А в 2016 году главную роль в голливудской экранизации “Несравненной” (под названием “Флоренс Фостер Дженкинс”) сыграла несравненная Мерил Стрип. Фильм был номинирован на два “Оскара” и четыре “Золотых глобуса”, в том числе “За лучшую картину года”.

Следом за “Несравненной” Куилтер написал получившую не меньшее международное признание и прокатный успех пьесу “End of the Rainbow” (“Последний луч радуги”) о последних концертах Джуди Гарланд, ставших отчаянной попыткой знаменитой певицы, актрисы, звезды Голливуда и матери Лайзы Минелли вернуться на вершину музыкального Олимпа. Впервые она увидела свет рампы в австралийском Сиднее, прошла в переполненных залах Вест-Энда (четыре номинации на премию Лоренса

Оливье) и на Эдинбургском театральном фестивале-2006, где также получила награды. Семимесячный прокат спектакля в Голландии увенчался аншлагами в амстердамском Королевском театре “Carre”. Чуть позже пьеса была поставлена в Чехии, Финляндии, Польше и Новой Зеландии. Затем она стала сенсацией бродвейского сезона-2012, получив номинации на три премии “Тони”, в том числе за лучшую женскую роль и лучшую актерскую работу второго плана, и еще три престижные награды, включая приз Ассоциации критиков, который и получила. Прокат, первоначально запланированный на два месяца, был продлен на полгода, критики соревновались в комплиментах спектаклю и актерам.

За нью-йоркским успехом последовали не менее заметные постановки в Берлине, Барселоне, Брисбене (Австралия), Софии, Варшаве, Флоренции, Стокгольме, Буэнос-Айресе, Сан-Паулу и — без преувеличения, триумфальная — в Лос-Анджелесе, где и пьеса, и исполнительница главной роли получили шквал восторженных рецензий и распроданные на месяцы вперед залы. Всего же “Последний луч радуги” поставлен в двадцать одной стране мира на двенадцати языках, включая русский: в спектакле международного театрального агентства “Арт-Партнер-XXI” главную роль сыграла Нонна Гришаева.

Еще одна пьеса П. Куилтера, “Прощание на бис!”, получившая в Англии премии “Лучшая новая комедия-2006” и “За лучшую новую пьесу-2011” и напечатанная (также в моем переводе) “Современной драматургией”<sup>2</sup>, вскоре после выхода журнала была поставлена несколькими театрами России и Украины.

И вот новая встреча русских читателей с творчеством популярного драматурга. Мировая премьера комедии “В поисках счастья (Дуэты)” состоялась в “Ensemble Theatre” (Сидней, 2009), европейская — в “Idio Teatras” (Вильнюс). В США ее показали “Auroga Theatre” (Атланта) и “Theatre Three” (Даллас), в Южной Америке — “Arlekin Teatro” (Асунсьон, Парагвай). Пьеса успешно поставлена и получила прекрасные отзывы в Новой Зеландии, Великобритании, на Филиппинах, в Бельгии, Швеции, Хорватии, Венгрии и Польше. На осень 2017 года были объявлены премьера и серия спектаклей в Париже, а затем масштабный гастрольный тур по всей Франции.

**Виктор Дальский**

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2012 г.

<sup>2</sup> № 2, 2014 г.



# Критика. Теория

В пьесе и на сцене

## Столичные премьеры Найти выход из “перехода”

*“Москва — открытый город. Переход”  
в Центре драматургии и режиссуры*

*Режиссер, создатель студии “SoundDrama” и новый художественный руководитель многострадального в последние годы ЦДР Владимир Панков в честь открытия вверенной его руководству театральной площадки представил новую премьеру. Премьеру программную во многих отношениях и избыточную символическими отсылками, но, безусловно, остросовременную и по-новому осмысляющую традицию, коей В. Панков является самым непосредственным и исторически оправданным преемником.*

Именно здесь, в стенах ЦДР, создал в свое время Владимир Панков свою студию “SoundDrama” и, став теперь непосредственным продолжателем дела Алексея Казанцева и Михаила Рошина, может это дело считать более чем личным. Со свойственной создателю направления “саундрама” легкостью в обращении с разными жанрами и сценическими языками Владимир Панков в приуроченной к открытию / новому рождению ЦДР премьере играет словами, названиями и жанрами, соединяет в спектакле всю многоликую новоиспеченную труппу театра с командой своей студии, а главное, встраивает картины современной действительности в уже опробованную прежде структуру двух спектаклей, рожденных на этой же сцене, — проекта “Москва — открытый город” Алексея Казанцева и своего же спектакля 2006 года “Переход”. Подобные смысловые и формальные театральные игры, кажется, оказались по нраву и труппе и зрителям и, хочется верить, наконец, переставят акценты в судьбе ЦДР с игр административных на ценности исключительно художественного характера.

Характерно и символично в данном ключе, что именно с эстетической стороны, прежде всего, переосмыляет Владимир Панков в своей новой работе опыт предыдущих постановок “Москва — открытый город” и “Переход”. Сближая в едином пространстве целостного спектакля схожие между собой структуры этих

постановок, режиссер заставляет эти структуры работать, воздействовать и взаимодействовать друг с другом по-новому. Если проект Алексея Казанцева “Москва — открытый город” отличался тем, что ни разу не был показан в одном и том же варианте, поскольку целью своей ставил представить как можно более разнообразно пространство современной драматургии, то Владимир Панков, соединяя в своей версии спектакля разные работы молодых драматургов, стремится все же создать некое общее для них пространство. Это пространство современного города — открытого или нет, вопрос этот как раз и будет решаться на сцене, — города, картину которого авторы текстов создают совместно, а разное видение ими городской жизни, виртуозно вмонтированное в общую ткань спектакля, только сообщает этой картине тем большие единство и полноту.

При этом разбитое на отдельные, в целом не связанные сюжетно между собой эпизоды, действие спектакля отнюдь не становится от этого раздробленным или прерывистым. Восприятию происходящего как единого непрерывного потока жизни помогает, как и всегда у Панкова, музыкально-поэтическая структура спектакля. Выстроенное по законам мюзикла, сценическое действие перед зрителями развивается в динамической последовательно-

сти музыкальных и пластических композиций, насыщая энергией пустоты между сценами, а особо драматическим моментам, напротив, по необходимости сообщая недостающую легкость и драйв.

Расширяет в данном случае режиссер и смысловое пространство своего раннего спектакля “Переход”. Благодаря полифонии авторских голосов, в своих драматургических отрывках представивших взгляды на самые разные поколения и социальные слои городского населения, возникает ощущение, что перед нами на сцене прошел и в самом деле весь наш много-, если не сказать, перенаселенный город. По крайней мере, на этот раз авторы спектакля явно задались целью взглянуть на город гораздо шире и объемнее, нежели через призму главным образом передовой молодежи, как это было в версии 2006 года.

Переосмысленная и перестроенная сценическая структура в этой новой версии двух спектаклей, таким образом, уже сама по себе являет источник внутреннего если не конфликта, то вполне живого, драматически острого и динамичного диалога. Диалог этот возникает как на стыке формальных и смысловых элементов действия, так и на уровне исторического и художественного содержания. Время же нынешнее и опыт, жизненный и творческий, режиссера, а если быть точным, художественного руководителя постановки, расставляет свои акценты в репликах этого диалога и вносит коррективы в интонации действующих лиц.

А куда же в наши дни без всеобъемлющей иронии, тем более при взгляде на подобную абсурдность реальной действительности? Именно с такой интонацией с какого-то момента вдруг зазвучит первая часть названия нового спектакля. С иронией, пропитанной горечью, особенно в сравнении с тем смыслом, что вкладывался в название “Москва — открытый город” изначально. И это, конечно, не только результат жизненного опыта и — как же без этого! — развенчанных иллюзий молодости постановщика, но и, увы, характерная примета времени вообще. Потому что в нашем сегодняшнем “открытом” пространстве принять такой лозунг на веру не готово даже — а может быть, оно-то в еще и большей степени — нынешнее молодое поколение. И чем больше на сцене перед нами “открывается” жизнь в большом городе, тем очевиднее становится горькая истина —

входная дверь-то в этот город и впрямь настезь открыта, а вот выхода, кажется, действительно нет, как гласят в песне группы “Сплин” кроваво-красные буквы на дверях метрополитена.

Как будто бы подтверждает этот неутешительный вывод и само сценическое пространство, в которое помещает действие спектакля художник-постановщик Максим Обрезков. Пространство это, хоть и внешне никакими занавесами и перекрытиями не закрытое и не ограниченное и актеры вроде бы вполне свободно перемещаются по всем его переходам и уровням, однако по форме оно, а значит и по сути, выходит все-таки замкнутым. С трех сторон замыкает его расположенный по трем сторонам периметра сцены зрительный зал, сверху металлическими заграждениями ограничивают перекладки колосников, проходы, выходы, переходы по сцене актеры совершают по боковым коридорам за спинами зрителей, колосникам, а порой даже под сценой. А расширяющим это пространство сценическим элементом время от времени служит задник-экран для видеопроекций. В какой-то момент как бы вполне естественным продолжением этого пространства окажутся и заграждения для толпы в сценах “Митинг” и “Демонстрация”, и тут уже стоящие рядом слова “Москва” и “открытый город” зазвучат тем более очевидной антитезой. А там уже недалеко и до идеи железного занавеса — только в спектакле В. Панкова эта необозначенная, но незримо забрезжившая вдруг метафора имела бы, конечно, не только, да и не столько политический смысл. Наглухо закрытым, закупоренным черным ящиком, под цвет сценической коробки ЦДР, вдруг начинает ощущаться этот город во всех смыслах сразу — социальном ли, материальном, внутреннем или внешнем, нравственном и духовном.

Это чувство моральной затхлости, спертости воздуха, как в закрытом непрветриваемом помещении, в виде почти физически ощущаемого удушья вдруг подступает уже на выходе из театра, когда реальный город надвигается своей массой на беззащитных после свежего глотка искусства зрителей. В самом же спектакле до поры до времени этого не ощущаешь, радуясь всеобщей творческой энергии и драйву, с которыми проживают артисты многочисленной труппы ЦДР эти далеко не всегда веселые городские истории. Именно благодаря этой легкой и виртуозной

манере исполнения, свойственной привыкшим к жонглированию жанрами артистам “СаундДрамы” и, по-видимому, с энтузиазмом воспринятой и всей остальной труппой, спектакль продолжительностью два с половиной часа без антракта смотрится и впрямь на одном дыхании. Искусство естественным образом преобразует действительность, так что непривлекательные страницы жизни столичных офисных клерков, бывших ветеранов чеченской войны, умирающих от передозировки наркоманов, живущих на жалкое пособие матерей и прочих разношерстных столичных жителей — все эти сюжеты калейдоскопом сменяют друг друга на сцене, как концертные номера, под аранжировки саунд-дизайнеров (Михаил Фатеев, Константин Познеков, Сергей Лебедев, музыкальный руководитель постановки Сергей Родюков) и поэтические этюды Всеволода Емелина и Александра Антипова.

Поэзия, кстати, также один из значимых элементов в художественной ткани спектакля, мизансценически вынесена, однако, как бы на обочину сценического пространства. Поэты Всеволод Емелин и Александр Антипов в продолжение всего спектакля находятся каждый по свою сторону от сцены на станках зрительного зала, периодически вступая в действие то в качестве комментаторов происходящего, то вторя в такт всеобщему ритму, то выступая контрапунктом к основному действию. А порой голоса поэтов настолько сливаются с всеобщей разноголосицей, что уже становится и не разобрать их среди неистового гласа далеко не безмолвствующего здесь народа. Однако тем очевидней эта разноголосица обнаруживает внутреннюю пустоту и разобщенность толпы, погрязшей по большей части в своих шкурных интересах. Потому не ощущается здесь особой разницы между сценами “Митинг” и “Демонстрация” — и то и другое, в общем, представляет собой уже привычную, отработанную схему движений и действий. Нет в среде митингующих былого живого, неистового протеста, который еще можно было ожидать от героев раннего “Перехода” Владимира Панкова.

Если спектакль 2006 года являл картину молодого поколения, зараженного идеей свободы и заряженного энергией протеста, порой разрушительной, нынешняя молодежь в новой версии спектакля заражена совсем иными идеями. Жизненные цели и ценности теперь как-то поизмельчали, а герои тех лет как будто

повзрослели и теперь не променяют насиженные теплые местечки в офисах на былые иллюзии — пусть эти места и не сулят никаких перемен и далеко идущих перспектив. Картины жизни столичного среднего класса в целом отмечены настроением инертности и стагнации, а среди идеалов — только стремление к материальному. У подростка, скажем, в исполнении Данилы Рассомахина из эпизода “Флаеры” (автор Николай Ермохин) цель вполне конкретная — заработать на кроссовки, и униженность его положения, страх быть застигнутым за раздачей флаеров одноклассниками по масштабам вполне под стать этой цели. А герой сцены “Шпроты” Леры Манович каких-либо целей в жизни не демонстрирует в принципе и вполне довольствуется своим скудным и неизменным на протяжении нескольких лет меню, состоящим из черного хлеба и шпрот.

Но не хлебом единым и не шпротами жив человек, и все-таки еще тянется он почему-то к этой поэзии и какой-то необъяснимой в этом материальном мире духовности, пусть и место ей здесь нашлось только на обочине. А собственно, где же еще искать хоть что-то живое, человеческое, настоящее? И находятся и здесь еще такие наивные души, которые вслушиваются в стихотворные строки, выкрикиваемые уличными поэтами; те, кто вопреки материальной выгоде ищут в большом городе любовь, а не мужчину, способного обеспечить квартиру и шубой; кто приезжает из деревенской глуши на демонстрацию ради забытого чувства человеческого единения; и уж совсем наивные, полагающие, что шкура бездомного щенка в этом городе кому-то может оказаться ближе, чем своя собственная.

Эти-то поиски, вынесенные на обочину жизни, на обочину души, и становятся главными, камнем преткновения в символических стенах этого города. А своего рода символом всех этих поисков становятся проходящие сквозным сюжетом поиски хозяина для уличного щенка, которыми занята весь спектакль героиня Сэсэг Хапсасовой в эпизоде “Отдадим в добрые руки”. Это не что иное, как поиски человека, подобные предпринятым в допотопные времена философом Диогеном. А в нашем контексте — что-то как будто из тех времен — до какого-то нравственного “перехода”,

который мы сами не заметили, как совершили.

Вот эти-то, еще какой-то архетипической памятью помнящие себя герои спектакля В. Панкова хоть и предстают на фоне столичного цинизма в ироничном ключе, все же подспудно становятся некими ориентирами. Быть может, в направлении какого-то нового, качественно иного духовного “перехода”. Не случайно и сами эти герои являются каждый в своем роде как бы представителями обочины жизни. Будь то приезжая девушка Юля (героиня Сэсэг Хапсасовой) или живущая тоской по советскому детству, т.е. внутренне тоже нездешняя, Лидочка из эпизода “Демонстрация”. Она-то да еще безмолвная и безвестная старушка вместе с бесприютным щенком и остаются в финале у заваленной венками могилы Неизвестного солдата. Жутковатый итог этой безумной человеческой

трагикомедии. Вот тут-то и подступает удушье.

И был бы этот итог уж совсем безнадежным, если бы не врывалась опять на сцену неумная жизненная и творческая энергия театра. Энергия и энтузиазм многочисленной и многоликой — не менее, чем только что прошедшие перед глазами зрителей городские персонажи — труппы вновь открытого Центра драматургии и режиссуры обдает освежающим ветерком надежды. Надежды на то, что, как минимум, здесь, в театре, еще возможно создать по-настоящему открытое пространство, в котором будет место и поискам человека, и подлинному единению и консолидации таких разных творческих сил, и настоящей любви и свободе. И что из стадии “перехода”, в котором пока находится театр, найдется правильный выход, ведущий к открытиям и художественным перспективам.

**Виктория Канафеева**

## Подольский синдром

### *“Человек из Подольска” Д. Данилова в “Театре.doc”*

*Писатель Дмитрий Данилов неожиданно для себя — признался он в “Фейсбуке” — написал пьесу. В несвойственной, хотелось бы добавить, для него манере. Автор-реалист, даже футбольный матч описывающий словно медитативную практику, выдал репризную динамику диалогов в немыслимо абсурдной, гротескной ситуации. И проснулся знаменитым.*

Нет, вполне “респектабельная глухая слава”, по выражению Валерия Шубинского, на которую может рассчитывать современный серьезный писатель, у Данилова давно уже есть. Но тут, что называется, он вышел в тираж. В хорошем смысле. Информационная лента последних месяцев напоминала сводки “Совинформбюро” (“массированное наступление по всем фронтам”): в волгоградском “Театр в Леднике” состоялась театрализованная актерская читка “Человека из Подольска”, режиссер Анна Бабанова ставит Данилова в Норильске, в Саратовском театре драмы выпускник мастерской Женовача Владимир Смирнов работает над первой пьесой отечественного прозаика... Как апофеоз — последняя на момент сдачи текста новость: “Представители Общественного совета при УМВД России по г. Тольятти организовали для сотрудников полиции поход на спектакль” — премьеру театра “Дилижанс” про будни их московских коллег.

А до того прошли читки в “Практике” с “брусникинцами” и на фестивале “Ремарка”

(здесь у пьесы вторая премия), еще раньше в “Электротеатре” и ДК “Трехгорка”. И самая громкая за последнее время премьера — в “Театре.doc”. И вот уже критик Павел Руднев в своем “Фейсбуке” вешает ссылку на пятилетней давности текст Данилова “146 часов” из журнала “Дружба народов”, с припиской: “Прекрасное чтение и повод для театра”.

Хороший повод сказать несколько слов о творчестве этого автора. Проза его до сих пор не была замечена театром лишь потому (тут хочется вписать: “Произведения Хемингуэя нецензурны” — и тотчас вычеркнуть), что театр все так же замкнут на себе. Вот есть Пряжко, и надо ждать его новой пьесы. То, что подобные опыты давно ставит Данилов, это удел другой епархии. Хотя о “родстве” белорусского драматурга и московского прозаика, их общем интересе к неинтересному — негероическому, неактуальному и несобытийному — уже говорилось вроде не раз: впервые об этом сказала уральская писательница Мария Ботева при обсуждении “Трех

дней в аду” после первой же читки на фестивале “Любимовка” в 2012 году. Но есть и принципиальная разница: Павел Пряжко в упомянутой пьесе изначально выступил на политическом поле, что придало и остроту, и соответствующий угол восприятия. Данилов же, социальную повестку в своих текстах старательно исключая, стремится лишь к фиксации единственной реальности (иногда с большой буквы), доставшейся нам.

Впрочем, и это дело нехитрое — такой рецепт описал еще Даниил Хармс в 1934 году: “Я ловил момент, но не поймал и только сломал часы. Теперь я знаю, что это невозможно. <...> Другое дело, если сказать: “Запечатлейте то, что происходит в этот момент”. Это совсем другое дело. Вот, например: раз, два, три! Ничего не произошло! Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло. <...> И Шварц тоже заинтересовался этим оригинальным способом запечатлеть то, что происходит в нашу эпоху, потому, что ведь из моментов складывается эпоха”. И подобный эксперимент относительно недавно предпринял критик Алексей Киселев в пространстве “Трансформатор.doc”: в своем спектакле “Настоящее время” он зафиксировал ровно 20 часов 15 минут 0 секунд 21 декабря 2016 года. Увы, показан он был всего лишь раз.

Данилов же и в этом “патологически универсален”. Каждая его книга — театр для одного читателя, которого пригласили поучаствовать в акте творчества: вся проза Данилова создается здесь и сейчас, буквально вот так, как пишется и читается вот эта самая фраза: “Совершается написание прочитываемой фразы”. Его эксперименты, если забыть, скажем, об Алене Роб-Грийе и совсем уже утрировать, строятся по внешне очень простой схеме: в основе один-два формальных приема, реализуемых в строго ограниченных условиях (среди которых для всех произведений общие — отсутствие богохульства, сквернословия и секса) и по определенной схеме. Это может быть описание одного города в течение года — двенадцать ежемесячных поездок по заданному маршруту, без называния при этом ни самого населенного пункта, ни одного имени собственного вообще (роман “Описание города”, 2012). Или серия наблюдений из четырнадцати городов: автор выбирает точку на местности и сидя записывает в смартфон все происходящее вокруг в течение, например, дня (“Сидеть и смотреть”, 2014). Подробный отчет из поезда “Москва — Владивосток” (уже

упоминавшиеся “146 часов”, 2012). Или о сезоне московского “Динамо” с заездом на матчи первой и третьей, чуть ли не дворовой лиги (“Есть вещи поважнее футбола”, 2015).

Все это может показаться ужасно скучным и оказаться чрезвычайно интересным: кропотливо фиксируя происходящее безо всяких прикрас и уж тем более оценок, автор как раз “запечатлевает момент” как он есть где бы то ни было. И выясняется, что нет никакой разницы, сидеть ли в этот самый момент на стадионе в Мытищах или на пяточке у Королевского театра в Мадриде. Жизнь всюду протекает одинаково, а уж каким смыслом ее наполнить — зависит от нас.

И это уже напрямую декларируется в “Человеке из Подольска”. В пьесе молодой человек попадает в одно из московских отделений полиции, работники которого действуют строго по закону — устанавливают личность задержанного и проводят с ним воспитательную работу. Две бюрократические формальности, обычно ограничивающиеся проверкой документов и разъяснением прав и обязанностей и автографом в протоколе: “С моих слов записано верно”. А если на эти обязанности посмотреть шире, личность — это ведь не Ф.И.О. и прописка? Так — и в этом принцип Данилова — начинается препарирование и понятия, и человека.

Недаром уже в самом названии пьесы есть и явная перекличка с песней Бориса Гребенщикова “Человек из Кемерово”, и аллюзии на роман Роберта Музиля “Человек без свойств” и фильм Эльдара Рязанова “Человек ниоткуда”. А также не самая очевидная отсылка к знаменитому Подольскому рок-фестивалю 1987 года. То есть главный персонаж пьесы Данилова, “парень лет тридцати”, как значит в авторской ремарке, возможно, и есть “плод любви” этого советского Вудстока, и уж точно — представитель первого поколения, выросшего не при советском режиме. Свободная, должно быть, личность, интересная. И полицейским, которые “постарше, 35 — 40 лет”, это предстоит выяснить. Обстоятельно — не только кем работает, а любит ли свою работу, а также родной город, группу, в которой играет, и свою девушку, наконец. А раз выясняется, что человек из Подольска еще и “человек в футляре”, то эту самую любовь в

нем следует пробудить. Привить и насадить, в конце концов.

И в этом можно усмотреть один из основных вопросов пьесы — о власти и насилии. Причем о правоподдерживающем насилии, про которое подробно писал еще Вальтер Беньямин. Тем удивительнее реакция автора, на читке в “Трехгорке” заявившего, что ничего подобного — тогда речь вообще зашла о Хайдеггере и воле к власти — и в мыслях не имел. Но с переносом на сцену его текст приобретает и такие новые, порой совсем иные коннотации, вплоть до буквальных: ведь еще Ги Дебор писал, что власть устанавливается и утверждается через спектакль. А задолго до него об этом знал Шекспир, что и отобразил в своей “Буре”: Просперо упрочивает возвращенное могущество посредством грандиозного маскарада.

Данилов же, очевидно, “плясал” не от “Бури” и Барда, но от Хармса. Не выше процитированного, а вообще — писатель не раз говорил о влиянии обэриута на свое раннее творчество, что, видимо, аукнулось и в первом драматургическом опыте. В итоге у него стражи порядка вместо избияния и пыток устраивают пляски и лекции. Нелогично? А не хочешь, чтобы тебя “отмудохали в мясо”, — люби абсурд. “Люблю абсурд!” — скандирует герой пьесы, а его истязатели шлют своеобразный привет Дмитрию Пригову, “милиционер” которого по радиации переговаривается, возможно, с Богом. Даниловские, правда, знают всего лишь Сорокина.

Что, впрочем, все же логично. И реалистично: полиция в последние годы с представителями богемы общается куда чаще, чем иные кураторы. О писателе Владимире Сорокине уж точно знает не понаслышке: книги его в 2002-м топили, а в 2008-м и жгли охранители всех мастей — мимо такого по долгу службы не пройдешь. А человеческое любопытство даже в служебное время никто не отменял — можно и самому прочесть во время долгих ночных дежурств. Или прочитают вслух задержанные умники: вот и в спектакле “Театра.doc” у такого, именуемого просто Человек из Мытищ (Андроник Хачиян), в руках популярная нынче “Маленькая жизнь” Ханьи Янагихары.

И мимолетное появление этого бестселлера о бытовом насилии — тонкий штрих в картине арендтовской банальности зла, разыгрываемой на доковской сцене. Режиссеры Михаил Угаров и Игорь Стам, исполнив-

ший к тому же роль Первого полицейского, представили ситуацию, описанную в пьесе, как самую что ни на есть обыденную. Здесь нет полицейских-интеллектуалов, знающих Кейджа, Малевича, посещающих концерты “Einsturzende Neubauten”. То есть все это они знают и видели, но как очередную должностную инструкцию: тут вполне заурядные, уставшие “на сутках” оперативники — персонаж Стама так и норовит уткнуться в стену и подремать лишнюю минуту. И готов за правду сорваться, если нерасторопный задержанный не выполнит очередное задание по формированию новых нейронных связей — угрозы применить силу не так уж и далеки от реальности. Просто на сегодня хватит. Просто вышла такая разнарядка, точнее, вот-вот может выйти — после того как на встрече российского гаранта с российскими же педагогами прозвучало, что патриотизм сейчас превыше знаний, можно говорить и о профетическом посыле пьесы.

А патриотизм дубинками не вколотишь. Поэтому “госпожа капитан Марина” (Дарья Гайнуллина) со слезами умиления на глазах и пытается объяснить, что разницы нет между Подольском и Амстердамом — просто “так научили, что город, основанный в тринадцатом веке, лучше, чем город восемнадцатого века”. А на самом деле даже родной и привычный околоток сродни богатому угощению стола — это проблема сотрапезника: из всего гастрономического обилия он выбирает лишь знакомые ему шпроты и теплую водку.

Все эти речи о пользе импортозамещения вроде верные, а их эффект лишь усиливает не вызывающий никакого сочувствия задержанный из Подольска — ничем не интересующийся, ничего не любящий историк по образованию и муниципальный редактор по должности. Действительно “серый и одинаковый”, как было сказано о нем полицейскими и как это убедительно сыграно Антоном Ильиным. Этот образ дополняет фотофильм Отто Лакоба про “будничные явления наших будней”, вклинивающийся в постановку.

Но и правоохранители симпатий не вызывают: они не добры и не так... начитаны, как может показаться. Их эрудиция — мертвый груз, не оставивший никакого отпечатка на душевном складе и моральном облике. Запросто избыток и наркотики подбросят — дежурный пакетик у брутально-угрюмого

Михалыча, Второго полицейского (Виктор Кузин) всегда наготове. Другой вопрос: к чему приведут их “танцы мозга” — ведь ничего другого (тут показательно, как Данилов, нарушая привычную схему развертывания сюжета, обманывает и “естественные” ожидания публики) они предложить не могут? Полюбит ли абсурд, а вместе с ним и малую родину оправившийся от морального унижения этот Акакий Акакиевич из Подмосковья? Станет ли искать ответы на те вопросы, которые ему задавали мучители из участка, и найдет ли главные: по-

чему он, “дитя свободы”, “лузер”, почему ему “некуда ехать. Денег нет, перспектив нет, ничего нет”? Почему-то кажется, не смотря на то что Человек из Мытищ обещает Человеку из Подольска, что жизнь его теперь изменится, а полицейские говорят, что теперь его будут задерживать почаще, — что нет. И причины тому в спектакле лежат на поверхности: банальность зла — будешь играть и козла. Отпущения. Хотя сначала и думалось, что Данилов написал совсем об ином...

## Пятьдесят оттенков черного

### *“Мальва” по М. Горькому в МХТ им. А.П. Чехова*

*Можно вспомнить предыдущую работу молодого режиссера Данила Чащина — “Лёха” по пьесе Юлии Поспеловой на Новой сцене МХТ. Эта его работа попала в репертуар по итогам режиссерских проб и испытаний — из лаборатории “Опыты под конец сезона” в 2016-м, а нынешняя премьера “Мальвы” выросла из эскиза, показанного в рамках лаборатории “Горький. Проза”, приуроченной к полуторавековому юбилею писателя — он состоится в будущем году. И от постановки по рассказу, который уже в этом году отмечает 120-летие со дня первой публикации, остается ощущение, что после, пусть и недолгого, всматривания в накатывающуюся на сцену бездну в ответ бездна начинает притягивать зрительный зал...*

“Море дышало. Тяжело и тревожно. Так гасят гнев, обуздывают чувство и после драки переводят дух”. Так молодой режиссер Данил Чащин вывернул наизнанку горьковскую “Мальву”: у светлого, солнечного, на первый взгляд, рассказа со знаменитым зачином-рефреном “море — смеялось” оказалось на редкость черное нутро. И вся пена цветастых эпитетов раннего Горького буквально схлынула на задник-экран и ушла на глубину — на дно! — превратившись во внутренние монологи персонажей. Так бывает: все краски мира меркнут, если человека, как волной, захлестывает страсть.

Так, обнажив рассказ до сюжетной сути, Чащин оставил каркас человеческих отношений, и в первую очередь отношений мужчины и женщины. Точнее, мужчин к женщине: отец и сын, Василий и Яков, делят меж собой любовницу, а та остается с третьим, изначально не претендующим на Мальву, но таким же, как она, неприкаянным босяком Сережкой. Но остается лишь потому, что и тот “вроде платы за место”, где “пусто — море да небо и никаких подлых людей нет”. Живым, ярким лепестком — “ни кошка, ни рыба, ни птица, на баб непохожа” — Мальва в под стать имени красном легком платье бьется среди черно-бе-

лых, в одеждах разной степени изношенности, брутальных партнеров: “It’s a Man’s World” — то ли всхлипом, то ли вскриком напоминает короткий семпл из знаменитой песни Джеймса Брауна. Но этот мужской мир, как поется, точнее, пелось бы дальше, бессмысленный без женщины. В спектакле — Светланы Устиновой. Это дебют звезды многочисленных сериалов, “Бумера-2” и “Холодного фронта” на мхатовской сцене. Но не на статус ставка — роли у всех актеров приглушены, игра сдержанна. Причем, насколько — видно по босяку Быстрова, чей темперамент и харизма все же прорываются в паре эпизодов. Но сыграть ведь требуется конфликт неявный, и тут часть работы берет на себя анимация: у каждого героя своя лирическая “пятиминутка славы”. Горьковским героям драматург Юлия Поспелова сочинила причитания, плач ли, колыбельные, вычленив из классического текста и срифмовав, местами буквально, ключевые фразы персонажей с описаниями природы. Тут страхи, страсти и стихии в одном клубке. Или — клубком: по выведенным на экран изображениям актеров движутся силуэты партнеров (видеохудожник Алексей Ермолаев), через Мальву ползут,

как докучливые насекомые, мужские фигуры, а у Василия (Андрей Кузичев) на груди свернулась и вращается сама Мальва — то ли змея на сердце, то ли дыра в душе. “Дыра размером с Бога” — вспоминается еще из Сартра, и точно не случайно. Но это внутренний раздрой. Для внешних проявлений каждому персонажу найдена одна, но характерная черта: к примеру, глупый, захлебывающийся смех у Якова (Олег Гаас). В целом скованные от напряжения мужские роли под стать булыжникам, выброшенным на берег самой жизнью: три валуна на пятачке суши, остов лодки и скелет шалаша — вот и все игровое пространство спектакля, выхваченное из тьмы. Экзистенциальные проблемы — (полу)голые люди на голом песке — обозначены уже на уровне сценографии художником Дмитрием Горбасом. А контраст отношений подчеркнут точно воспроизведенной в одной из мизансцен “Девочкой на шаре” Пикассо: Олег Гаас усаживается к публике спиной, а перед ним на соседнем камне балансирует хрупкая Устинова.

Так Чащин не просто убрал на задний план довольно-таки любовой символизм первоисточника, а пересадил произведение на почву с более мощным культурным слоем. Если, к примеру, литературоведы ищут прообраз Мальвы в раннехристианской агиографии — одно лишь упоминание в тексте Алексея Божия человека позволяет сравнивать ее с Марией Египетской, то у Чащина появляются отсылки и к Марии Магдалине: сцена развязывания шнурков на ботинках Василия — еще и аллюзия на омовение ног в доме Лазаря. Да и образ Василия получает дополнительные коннотации — темный мужик, бежавший от опостылевшей жены и крестьянской жизни к морю, после стычки с сыном, “Господом ударенный по сердцу”, лежит на корме лодки, свесив правую руку за борт — точь-в-точь умирающий Марат на картине Луи Давида, и это же — Давидом процитиро-

ванное “Погребение Христа” Караваджо. Понятно, где простой караульный, а где Спаситель, но здесь пунктирно обозначена эволюция героя: от страсти как чувства через страсть — греховный навык к страстям уже как страданиям. Режиссер, к слову, и говорил о попытке рассказать историю “о большом желании и невозможности жить праведной жизнью”. Но здесь также можно считать аллюзию к истории Марата — на полотне в другой руке у того записка от его же убийцы Шарлотты Корде: “Я несчастна, а потому имею право на вашу защиту”. У Василия такого послания, конечно же, нет, но и о чем семафорит Мальва — спектакль, к слову, начинается с сигналов морского светового семафора, из тьмы выхватывающего по отдельности героев: “Кто здесь?!” — ему также невдомек. Недалек и его сын — при встрече с читающей Житие Мальвой тот вдруг нахлобучивает на себя шляпу, ни до, ни после в постановке не используемую, и на одну мизансцену превращается в брейгелевского слепца, четвертого на полотне. После слова босяка Сережки (Артем Быстров) звучат уже обоим приговором: “Вам бы только титьки были у бабы жирные, — а характера ее вам не надо... А в характере весь цвет у человека... без характера баба — без соли хлеб. Можешь ты получить удовольствие от такой балалайки, у которой струн нет?”

Так за довольно короткое время и на ограниченном пространстве проигрываются разные варианты того, как человеку, ни к чему не привязанному, ничем не ограниченному — речь о нравственных постулатах, — попросту, оказывается, “некуда жить”. Вокруг него сплошная чернота — непонятой души ближнего, вечные потемки страстей, что душат и затмевают мир вокруг, ну и самого бескрайнего Черного моря, о котором всего и мыслей у людей, что будь оно чернозем, то взять и распахать. Хотя если их убрать, то — “красота ночи увеличилась”.

## Утопи мои печали

### “ГрозаГроза” по А.Н. Островскому в Театре Наций

*Приглашенный из Ярославской драмы режиссер всех перещеголял уже одним только названием: силу драмы, пламя страсти и уверенность в успехе видит зритель на афише. Но не так-то прост Марчелли...*

Где — кажется, на сайте театра, кто — сейчас не вспомню, назвал спектакль “ГрозаГроза” одной из самых акварельных работ Евгения

Марчелли. Не стоит тут про “гугл” — всего лишь хотелось подхватить метафору да уточнить: уж если акварель, то мокрая. Причем



даже слишком: в глубине сцены бассейн, где резвятся волжской, надо полагать, прописки офелии и нимфы — публика наблюдает все их заплывы в подвешенное зеркало. “Красиво плывут! Вон та группа, совсем без купальников” — ну а как: без цитат и аллюзий в очередной только за минувший сезон “Грозе” совсем не обойтись.

Впрочем, оставим это. Шутки, подтруниваний и, что немаловажно, самоиронии с избытком хватает и в самом спектакле. Достаточно сказать, как повезло автору этих строк с премьерой: на пятнадцатой примерно минуте в театре отрубилось электричество и после вынужденного антракта актерам пришлось заново играть и обыгрывать уже виденные публикой сцены. “Я с первого раза не разглядел, — говорит Дмитрий Журавлев, чей механик-самоучка Кулигин напоминает больше бурлака, — кого там бьют?” Через то и дело распахивающуюся в аррьерсцене дверь видно, как кого-то сильно приколачивают. А там, уточняет Кудряш, купец Савел Прокофьевич Дикой ругает племянника Бориса. И тот как вырвется затем в окровавленной майке, так в этом расписном виде и проходит до конца спектакля. Зато никак его не спутать с Тихоном, сыном Кабанихи и мужем Катерины — ведь и того и другого играет актер Павел Чинарев. Это и намешка, и загадка режиссера, на которую он сам и пытается ответить: почему Катерина равнодушна к мужу, но без ума от соседа, хотя оба для нее люди чужие, незнакомые, можно даже сказать, случайные люди. Замуж выдали не за любимого, а любовника видала лишь мельком и в церкви. По ходу действия легко предположить, что супруг лишь пробудил ее чувства, а раскрыться не дал — недаром Тихон чопорен и сдержан, буквально застегнут на все пуговицы. Зато Борис во всем расхристан донельзя — вот и набросилась на более доступный и открытый, лакомый кусок истомившаяся девица (Юлия Пересильд).

Так, раскладывая по полочкам ситуацию в не таком уж и темном, а скорее, пародийно-тридевятом царстве, где до нелепости высокие кокошники соседствуют с не менее высокими лабутенами (и Шнура поют здесь тоже), Марчелли тут же переигрывает ее по новой и с точностью до наоборот: робкая Катерина, оказывается, едва осмеливается приблизиться к Борису. Парадоксальную ситуацию, на взгляд режиссера, и стоит решать как можно абсурднее, снижая пафос, снимая шелуху школьных, давно без осмысления подающихся интерпретаций. И в этом тоже видится при-

нцип удвоения: “ГрозаГроза” — это не только про двойников и повторные сцены, а возможность разворота в обратную по смыслу сторону, амбивалентность при любом удобном случае. При неудобном — в омут головой. Тоже, причем, не раз — речная вода, знаете ли, освежает, проявляет и напоминает. И сам Марчелли умеет со вкусом окупать актеров: в дважды, вспомним, за минувший сезон показанной в столице “Чайке. Эскизах” — на “Золотой маске” и “Сезоне Станиславского”. И отдать должное предшествовавшим постановкам коллег — знаменитой “Грозе” Генриетты Яновской в МТЮЗе, например. Смыслы и отсылки здесь можно искать долго и плутать в них бесконечно: сад Кабанихи — тот еще сад разбегающихся тропок. И один лишь бег по кругу Юлии Пересильд — тема отдельного разговора: кто только не кружил в спектаклях Евгения Марчелли, где только не закладывали виражи героини Островского в постановках последних лет. Из самых запомнившихся — в “Талантах и поклонниках” Миндаугаса Карбаускаса, например.

В целом рассказ про “ГрозаГроза” неизменно выходит на разговор про ТеатрТеатр. Не тот, что в Перми, а — театр в театре. Что определено и личной драмой Островского, и сценической судьбой его пьесы, в основе которой связь драматурга с замужней актрисой Любовью Косицкой, не просто послужившей прототипом Катерины, но и ставшей первой исполнительницей этой роли — премьеру “Грозы” сыграли в Малом театре 16 ноября 1859 года. Само по себе — сюжет для новой пьесы. И нечто подобное — психологическое состояние актрисы, играющей себя, свою жизнь на сцене, похоже, воспроизводит и Катерина — Пересильд: граница между исполнительницей и образом стирается настолько, что в финале она обращается в зал: “Кто-нибудь принес мне цветы?”, чтобы затем как следует разогнаться и... швырнуть зрительский букет в бассейн — нимф-утопленниц и без нее уже хватает. А они, к тому же, и сами не прочь пройтись по сцене — этакое нашествие персонажей Андерсена на мир Островского.

К тому же “ГрозаГроза” полна всевозможных отступлений от канонического текста и от ролей — мало того, что актеры говорят вполне современным языком, так еще и могут апарте обсудить на “полголо-

вы лысого” Александра Якина (играющего, тем не менее, Кудряша). А разряженная как елка странница Феклуша (Анна Галинова), с умилением залипающая на любой разговор, обещающий интригу или ругань (и каждый раз это отдельный номер), — довольно трезво и резко отправить за кулисы надоевший головной убор: “Заберите эту хрень!” А вот Савел Прокофьевич Дикой забрел в спектакль, словно ошибся дверью: отправился в майке-алкоголичке в соседний гастроном опохмелиться, а встретил подругу юности Марфу Игнатьевну Кабанову. Постоянные участники постановок Евгения Марчелли ярославские актеры Виталий Кищенко и Анастасия Светлова

разыгрывают свой спектакль в спектакле — камерную историю неудавшейся любви. От этого становится яснее нехрестоматийный, недеспотичный образ Кабанихи на сцене Театра Наций — свое нерастраченное чувство она выплескивает на сына. Добавить к этому еще нежности Глаши (Татьяна Паршина), местами прямо-таки льющейся на Тихона, и тему мокрой акварели можно смело закольцевать. Спектакль Марчелли исследует любовь как стихию и эта стихия — водная. Она захватывает и несет женщину — одну безудержным потоком, другую размеренным течением. И та остается на плаву, пока есть тот, на кого ей можно направить свою силу...

Автор рецензий — Сергей Лебедев

## А судьи кто?

### *“Салемские ведьмы” А. Миллера в Театре на Малой Бронной*

*Творчество выдающегося американского драматурга Артура Миллера (1915—2005) недавно пережило новый бум популярности в связи с его столетним юбилеем. На сценах бродвейских и других театров Америки, а также Великобритании был заново поставлен ряд его пьес (“Вид с моста”, “Суровое испытание” и других). Все чаще ставятся его пьесы и за пределами англоязычного мира, в том числе, конечно, в России.*

Однако думается, не только юбилеем можно объяснить возросшее внимание театров к творчеству современного классика драматургии. Написанные им в сравнительно молодом возрасте (основные произведения в послевоенные четверть века), уж больно актуальными остались лучшие его пьесы вплоть до сегодняшних дней. Повествующие о достоинстве человека, о сложном нравственном выборе, они продолжают ставить перед зрителем острые проблемы, заставляют задуматься о глубоких вопросах бытия.

Спектакль “Салемские ведьмы”, поставленный по пьесе А. Миллера “Суровое испытание” в Театре на Малой Бронной Сергеем Голомазовым (в переводе Фаины Крымко и Николая Шахбазова), поначалу вызывает некоторое недоумение. Девушки, по-детски колдующие в лесу, чтобы приворожить женихов, любовные заговоры произносят старинные русские, с русскими мужскими именами, хотя в дальнейшем не остается сомнений в том, что действие все же происходит в Америке. Станным кажется и то, что все исполнители снабжены маленькими микрофонами, усиливающими голос (хотя, возможно,

в театре неудовлетворительная акустика). Кроме того, в начальных сценах, на наш взгляд, исполнители некоторых ролей страдают тем, что Станиславский называл “наигрышем”. “Отрицательные персонажи” супруги Патнэм (Александр Терешко и Марина Орел) показывают себя отъявленными негодяями со злобным выражениями лица и соответствующим тоном речей. А ведь еще Шопенгауэр указывал, что неправы те, кто полагает, что “черти гуляют по свету с рогами, а дураки с бубенчиками”.

Нет ничего особенного в том, что действие спектакля не привязано к определенной эпохе. Это привычный подход в современном театре. Декораций почти нет — лишь ящики, а также стены, напоминающие гигантские перфокарты для ЭВМ 50 — 60-х годов (художник-постановщик Николай Симонов). Костюмы мужчин — по моде тех же времен. Женщины и девушки — в ночных рубашках, балахонах, халатах или крестьянской одежде неопределенной эпохи (художник по костюмам Мария Данилова). Таким образом, постановщики отнесли реалии к временам написания пьесы или даже более

поздним.

Напомним, что действие происходит в Новой Англии, штате Массачусетс, в пуританском портовом городке Салеме (Сэйлеме), где в 1692 году состоялся нашумевший суд над ведьмами, когда десятки людей были повешены или брошены в тюрьмы за предполагаемое сотрудничество с дьяволом. Пьеса была написана в 1953 году, во времена маккартизма, заслужившего печальную известность процессами над инакомыслящими в США. Эти преследования за политические убеждения, в сущности, и послужили толчком для написания произведения. Мастер драматургии, А. Миллер умело выстроил систему характеров, персонафицировав задействованные в событиях семнадцатого века силы. Протагонист, самый наполненный драматизмом персонаж — крестьянин (напомним, что большинство жертв охоты на ведьм даже не горожане, а жители пригородного села Salem Village) Джон Проктор (его играет Владимир Яглыч). Ему противостоят местный священник Самуэл Пэррис (Андрей Рогожин) и председательствующий на процессе заместитель губернатора Дэнфорт (Михаил Горевой). Этот последний предстал в спектакле воплощением, похоже, того самого дьявола, за мнимые связи с которым он осуждает безвинных людей. Актер стремится “переиродить самого Ирода”. Персонаж в его исполнении садистски упивается своей безграничной властью над людьми, давит на свидетелей, манипулирует аргументами. Дэнфорт не может вызвать никакого сопереживания — не видно в нем ничего человеческого. Это противоречит суждениям о человеческой природе уже упомянутого Шопенгауэра, который (все цитаты из “Афоризмов житейской мудрости”) писал, что в природе, как у Гете и Шекспира, “каждое действующее лицо, будь это хоть сам дьявол, является вполне правым в том, что говорит; эти лица схвачены столь объективно, что мы поневоле вовлекаемся в их интересы и принимаем участие в них...”.

Особенно показательна картина, когда Дэнфорт ранним утром просыпается как будто с похмелья (то ли от алкоголя, то ли от упоения своими бесчинствами) и, чтобы прийти в себя, окунает голову в таз с водой, яростно чистит зубы, при этом глядя на окружающих безумными глазами.

Думается, что такая интерпретация образа главного антагониста — не отсебятина масте-

ровитого актера, а задумка постановщиков, с целью сделать противостояние героев более отчетливым и яростным, чтобы сильнее эмоционально воздействовать на зрителей. Из уст Дэнфорта звучат эффектные жесткие фразы: “Настало время твердых решений”, “Думаете, кто-нибудь заплачет по вам?”

Вероятно из тех же соображений гротескно изображены подручные главного судьи — и Пэррис, и судебные исполнители Чивер (Дмитрий Варшавский) и Хэррик (Егор Барановский), и главная обличительница Абигаиль Уильямс (Настасья Самбурская), мстящая Проктору за отвергнутую любовь и оговаривающая его жену Элизабет (Дарья Грачева).

И если на этом фоне положительные герои Джон и Элизабет Прокторы кажутся сыгранными пресновато, то с подлинным драматизмом, убедительно воплощены роли Джайлса Кори (Геннадий Сайфуллин), прозревшего исследователя колдовства — молодого священника Хэйла (Дмитрий Гурьянов) и юной служанки Проктора Мэри Уоррен (Полина Некрасова). Они также противостоят жестокости и лицемерию власть имущих, зависти, алчности и малодушию толпы обывателей, олицетворяемой вышеназванными пособниками Дэнфорта. Не все выдерживают: если гордый старик Кори гибнет, придавленный камнями, которые должны выдать из него признание вины, то Мэри ломается и переходит на сторону силы. На наш взгляд, именно этот момент сокрушения духа этой девушки — кульминация спектакля, самый драматичный, даже трагический его момент. Если взрослые и сильные духом супруги Прокторы, Джайлс Кори с женой Мартой (Лариса Богословская) и другие оклеветанные и осужденные погибают, но не изменяют своим убеждениям, не теряют достоинства, то победа над душой честной девушки, уничтожение ее личности — самое страшное, что делают силы мракобесия и озлобления.

Несмотря на неровную игру, утрированность некоторых образов (все это, возможно, будет скорректировано с течением времени), спектакль доносит основные мысли произведения А. Миллера, суть его высказывания, эмоциональный накал пьесы.

## Ибсенизм или стриндбергизм?

### *“Мамуля” С. Виткевича<sup>1</sup> в “Школе драматического искусства”*

*Польский драматург Станислав Игнаций Виткевич, или, как он подписывал свои пьесы, Виткаций, творивший между двумя мировыми войнами, довольно полно представлен в русских переводах, однако ставятся его пьесы нечасто. Пьеса “Мамуля”, впервые воплощенная на отечественной сцене режиссером Еленой Невежиной в театре “Школа драматического искусства”, довольно убедительно показывает связь творчества Виткация с работами таких крупных драматургов последующих десятилетий, как Тадеуш Ружевич (“Картотека”) и Славомир Мрожек (“Танго”).*

Элементы абсурда, сближавшие его пьесы с произведениями таких современников, как, например, обэриуты в Советской России (Д. Хармс, А. Введенский), возможно, предвосхитили и художественные инновации крупнейших драматургов-абсурдистов Э. Ионеско, С. Беккета и других.

Пьеса начинается как прямая пародия на произведение наиболее влиятельных драматургов рубежа девятнадцатого и двадцатого веков — “Привидения” Генрика Ибсена и “Соната призраков” Августа Стриндберга. Эти пьесы прямо упоминаются в диалоге Мамули (Людмила Дребнева) и ее сына Леона (Роман Долгушин).

От Ибсена взят мотив расплаты семьи, взрослых детей за проступки отца, от Стриндберга — фантазмагоричная игра с материализацией призраков умерших, мотивы вампиризма, а также всеобщего взаимного обмана и греховности.

Согласно ремаркам автора, все персонажи с первой сцены сами напоминают призраков. Действие начинается в гостиной, совмещенной со столовой. Постановщики (сценограф Дмитрий Разумов) обозначили это обстоятельство места очень длинным столом, уставленным напитками, по-видимому, предназначенными для некоего застолья, которого, однако, не происходит (“ружье” не стреляет), хотя по ходу действия предусмотрена и помолвка с последующей женитьбой, и смерть матери, обозначающая возможность проведения поминок. В отличие от пьесы, где первой на сцене появляется главная героиня, спектакль начинается монологами ее сына Леона, который, собственно, и является протагонистом. Он вампир, правда в иносказательном смысле: живет за счет матери, которая занимается вязанием, чтобы он мог учиться, распространить и воплотить свои идеи — довольно путаную мешанину обрывков мыслей Ницше и Шпенглера.

Скорее всего, сам автор вложил в уста героя философские тирады в порядке пародирования увлечения “новой драмы” метафизикой. В соответственном духе произносит эти речи и исполнитель роли Леона. Войдя в раж, он поднимается в расположенный амфитеатром зрительный зал и даже как будто пытается вовлечь представителей публики в идеологическую дискуссию — правда, без заметного успеха.

Драматизм образа матери в том, что некогда она допустила мезальянс. Будучи потомком старинного рода баронов Оброкк, фигурирующего даже в Готской книге (список аристократических родов Европы), она вышла замуж за простого плотника, пытавшегося стать певцом, но сделавшегося пиратом в Южной Америке и закончившего жизнь на виселице. Это разрушило ее жизнь, смысл остался в том, чтобы сын реализовал свои идеи. Мамуля не отличается добродетелью: пьет водку и колется морфием. Впрочем, и другие персонажи употребляют наркотики, например кокаин — такое поведение не было редкостью в начале двадцатых годов. В конце концов, мать окончательно губит свое здоровье и сначала теряет зрение, а потом и умирает, не дожив до последнего, третьего действия (на сцене, правда, эта довольно короткая пьеса идет полтора часа без антрактов).

В пьесе отцу Леона принадлежит лишь голос, произносящий реплики, на которые ни мать героя, ни другие персонажи не обращают внимания. В спектакле, однако, он материализован в бодренного призрака (Сергей Ганин) в бравой капитанской фуражке и с большим крылом, правда подбитым — вероятно, намек на сломанную судьбу (художник по костюмам Вадим Андреев).

Женившись на хорошенькой Зосе, или Зофье (Регина Хакимова), герой продолжает жить за чужой счет — уже не матери, а своей богатой любовницы Люцины (Ольга Бонда-

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

рева), а когда та, узнав о его женитьбе, устраивает скандал, Леон и Зофья находят другие способы заработка: герой становится шпионом, а жена занимается проституцией.

Концовка напоминает пляску смерти — здесь и живые персонажи, включая двух любовников Зофьи, и тело умершей матери (на самом деле это чучело — манекен), и призраки покойников. Здесь же воображаемый директор театра (эта роль, в тексте пьесы изображающая шестидесятилетнего старика, поручена молодой актрисе Дарье Рублевой), по рас-

поряжению которого всех персонажей в конце концов удаляют со сцены. Лучше всего концовку можно было бы описать словами Хармса: “Папа просил передать вам всем, что театр закрывается. Нас всех тошнит!”

Знаковая пьеса Виткация, довольно сложная для восприятия, все же получила достаточно адекватное сценическое воплощение, заставляющее задуматься о смысле и способах существования современного человека.

Автор рецензий — Ильдар Сафуанов

## “Большая Медведица” танцует “Бабу Шанель”

*“Баба Шанель” Н. Коляды<sup>1</sup> в театре “Большая Мәйәәәәәәәәәә”*

*Легкий, изящный, азартный спектакль, поставленный Валерией Приходченко в созданном ею независимом театре, в какой-то степени меняет представление о том, как можно играть на сцене сочинения этого драматурга.*

Обычно пьесы Николая Коляды (в том числе и в его театре, в его постановке) ставят с почти натуралистической бытовой достоверностью, часто в соединении с перехлестывающей через край “мюзикловой” стихией. Или просто как бытовые психологически реалистические мелодрамы.

Актриса и режиссер Валерия Приходченко ставила “Бабу Шанель”, будто имея дело с авангардной, формалистически-условной пьесой-фантасмагорией.

Здесь в режиссуре, организации пространства и работе с актерами принципиален полный уход от подробного реалистичного бытовизма и житейской достоверности. Метод “лаконичного театра” доведен здесь до почти абстрактно-минималистских формальных приемов. Но при этом форма здесь не заумная, но позволяющая легко прочитывать смыслы, потому и визуально зрелище получилось ярким и увлекательным.

Для Валерии Приходченко здесь важно именно отрешение от быта, от приземленности натуральных подробностей. Чтобы прорваться от быта — к бытийности, к метафизике душевного мира персонажей этого сюжета. И это оправданный ход: героини этой истории, ветераны самодеятельного вокального ансамбля, и их руководитель как бы подвешены в каком-то особом, условном, замкнутом

мирке между прошлым и будущим.

На сцене фоном — рисованный черно-белый задник: какая-то стена, какое-то окно, цветок на подоконнике, котенок рядом с цветком. Окно из мирка персонажей в большой мир. И оно же — окошко в мир их души. А стена — символ того, что разгораживает мир людей. Что разгораживает жизнь и души людей друг от друга.

Несколько табуретов расставлено на сцене так, что героини пьесы сидят лицом к публике и боком друг к другу. И все общение, все разговоры, обмен репликами происходят не в диалоге друг с другом, а через зал. Чтобы услышать друг друга и среагировать, персонажам надо встать и подойти к тому, к кому обращена их реплика. Или сесть рядом — чтобы общаться лицом к лицу, глаза в глаза. Но по большей части — и споря, и готовясь к застолью, и выпивая, они, эти пять женщин, так и сидят лицом к залу, не глядя друг другу в лицо.

Объединяет этих женщин только их песенный ансамбль. Их выступления — возможность быть хоть как-то на виду. Чтобы ощутить: да, еще живы и живем, еще не выпали из этой жизни и даже кому-то нужны и значит еще не утерян смысл существования...

Принципиально здесь для Приходченко

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2011 г.

и то, что возраст большинства собранных ею в актерскую команду актрис сильно не соответствует возрасту их героинь. “Смещенный” возраст — тут тоже знак. Выпадение из жизни, из круговорота общения с другими — не всегда следствие преклонного возраста и возрастной немощи.

На всех женщинах какие-то куцые разноцветные платица со странными кармашками-картинками. Как опознавательные нащепки — чтобы, даже если забудутся имена, было понятно, кто есть кто. Чем-то это напоминает наряды малышек в детском саду. Ну так они, эти поющие пенсионерки, тоже словно дети малые — в том, как спорят, ругаются, ревнуют, как вообще общаются, есть что-то детское.

И поведение персонажей режиссер вместе с актрисами насыщает условной, а не бытовой пластикой. “Накрывание на стол”, “питие и закусывание” показаны как некие странные групповые танцы, почти трюковые синхронные пластические этюды — причем разыгрывается все это очень темпераментно, но не сходя с места, сидя на табуретках. Но и в спорах, и в этих условных пластических этюдах проявляются характеры персонажей и открываются их судьбы и их надежды.

Режиссер ставит перед актрисами — Еленой Панджариди, Людмилой Бажиной, Юлией Исаченко, Татьяной Ястребовой, Ириной Обидиной — сложнейшую задачу. Во второй части спектакля у каждой из героинь есть длинный монолог-исповедь. И хотя пластический рисунок сохраняется условный, но в этих монологах все построено на подробно нюансированном, психологически достоверном раскрытии внутреннего мира.

Спектакль балансирует между этими крайностями в стилистике — формалистской условностью и психологическим реализмом так же, как показывает героинь в их переживаниях — не то они почти как дети, не то старухи, наполовину выжившие из ума? А под этим другая суть (как ее играет Приходченко

со своими актрисами): в любом возрасте остается ожидание счастья, любви, понимания; и эти надежды выглядят в любом человеке очень по-детски. И чем сильнее и серьезнее, чем безогляднее эти надежды, тем сильнее проступает в этом какая-то глубинная наивная детскость.

Фабула же пьесы такова: накрыт стол по случаю юбилея их творческого коллектива. Все страстно ожидают прихода худрука: каждая тайно в него влюблена и ревнует к остальным. А худрук (Михаил Гуро) приводит новую солистку, под которую все должны теперь подстроиться, — манерную, нагло-высокомерную, примодненную, сразу получившую прозвище Баба Шанель (Ирина Подгорная).

Праздничные посиделки оборачиваются окончательным крахом жизни? Стоять в полутьме фоном для блистающей в луче софитов пришедшей “звезды”?

Последняя часть спектакля словно насыщена джазовыми синкопами. Монолог “звезды” — хамское разоблачение всех участников ансамбля. В ответ коллектив сплачивается и, забыв свары, дает отпор “узурпаторше”. Сольный вокально-танцевальный номер — демонстрация “звездой” своих возможностей, эдакая пародийная эстрадная вставка. И такой же демонстративный уход “звезды”, за которой убегает худрук.

Возникает короткая общая пауза в полной неподвижности. А затем финальная точка... или многоточие — в том же полном молчании женщины вереницей убегают вслед за худруком и его пассией. Но в этом уходе все-таки сквозит надежда. Пусть не так, как прежде, пусть иначе, но все же — не в забвении. На виду, среди людей. Нужные им.

Это очень светлый спектакль. Очень ансамблевый. И берущий зрителей за живое.

В июне этого года он был с успехом показан в Екатеринбурге на очередном международном театральном фестивале современной драматургии “Коляда-Plays-2017”.

**Валерий Москвитин**

## *На Алтае и... в Пекине*

### **Плата за прозрение сердца**

*“Богатые невесты” А.Н. Островского  
в Бийском драматическом театре (Алтайский край)*

*О том, насколько актуальна и созвучна времени может оказаться классика, свидетельствует недавняя постановка почти забытой комедии великого драматурга.*

Создатели спектакля (постановка Михаила Вороновского) совершенно не озабочены воспроизведением исторически точных бытовых реалий той эпохи, к которой относится время действия в пьесе. Перипетии сюжета разворачиваются в антураже реалий современных. Но это не самоцель, а подспорье в раскрытии мотивов, действительно созвучных нашим дням.

История такая. В загородном дачном доме проводят лето Цыплуновы — мать Анна Афанасьевна и сын Юрий Михайлович, подающий надежды чиновник. Они из дворян, но живут небогато. Неподалеку дачный домик нанят для юной красавицы Валентины Васильевны Белесовой. Она встревожена: некий юноша выслеживает ее, неотступно наблюдая за ней из кустов. То ли влюблен, то ли... Начальник Цыплунова отставной статский советник (генерал!) Всеволод Вячеславович Гневывшев отряжает другого своего подчиненного, лизоблюда и подхалима Виталия Петровича Пирамидалова, отследить, не завязывается ли сердечное знакомство Белесовой и Цыплунова. И даже подтолкнуть события в этом направлении, для чего познакомиться с Анной Афанасьевной. Правда, Пирамидалов, чувствуя сильнейшую заинтересованность начальника в судьбе Белесовой, сам не прочь за ней приударить... Но его ситуация осложняется тем, что в этих же рощах живет богатая купеческая вдова Антонина Власьевна Бедонегова. Она еще молода, привлекательна. Изнывая без мужской ласки, положила глаз на чиновничью мелкоту — Пирамидалова, зазывая его домой на чаепития. Каждый раз встреча обрывается на пике, потому что Пирамидалов должен выполнять поручение генерала — следить за отношениями между Белесовой и Цыплуновыми.

Вот как Михаил Вороновский, главный режиссер Бийского драмтеатра, представил место действия. На сцене загородный дачный пляж в дорогом оздоровительном комплексе. Купчиха Бедонегова и прочие появляются тут во вполне современных спортивно-пляжных

нарядах, с легкой ретро-стилизацией (художник-постановщик М. Смагина). Чаепития, застольные разговоры и эпизод, когда Пирамидалов громко, так, чтобы услышал оказавшийся поблизости Цыплунов, рассказывает Бедонеговой подоплеку отношений генерала и его воспитанницы, происходят в пляжном ресторане. Там время от времени вовсю наяривает живой инструментально-вокальный ансамбль с солистом, распеваяющим вполне современные иронические песенки — в качестве смысловой перебивки между эпизодами действия (музыкальное оформление Юрия Минина, он же один из оркестрантов).

Интрига проясняется быстро: Белесова — воспитанница генерала Гневывшева и его жены. Жена воспитала девушку капризной светской красоткой, жаждущей блеска, роскоши, светских развлечений. А генерал свратил Белесову и стал не только ее первым мужчиной, но по-своему мудрым наставником. Жена, обо всем догадываясь, уехала лечиться за границу. Она возвращается в ближайшие дни с условием: свое немалое состояние предоставляет в распоряжение мужа, если он порвет с любовницей.

Так что буквально в ближайшие дни надо устроить свадьбу Белесовой и Цыплунова. Потрясены все: Пирамидалов хочет сам оказаться в мужьях Белесовой, но генерал не хочет его видеть в этой роли — Белесовой он намерен обеспечить блестящее будущее; Пирамидалов же годен только в слуги... А вот Цыплунов явно способен стать птицей высокого полета. Купчиха Бедонегова в отчаянии: добыча ускользает от нее! Сокрушена и Белесова: она не ожидала, что любимый мужчина, в котором она не чаяла души, вот так запросто готов сбить ее в другие руки ради своей выгоды.

Более всех потрясен молодой Цыплунов: он действительно влюбился в Белесову — именно он и был этим тайным воздыхателем в

кустах; он узнал в Белесовой подругу своих детских игр, они объяснились... Но Пирамидалов, желая занять место Цыплунова, с помощью Бедонеговой сделал так, чтобы Цыплунов и его мать узнали правду об отношениях воспитанницы и воспитателя и то, почему генерал так ищет дружбы с матерью того, кого назначил в мужа Белесовой... Интрига вполне тянет на мелодраму с трагическим оттенком. Но и пафоса этических проблем в этой пьесе Островского немало: что такое чистота помыслов и чувств? Виновна ли только женщина, тем более юная и неопытная, в своем падении? Способна ли мать проявить мудрость и принять выбор сына ради его счастья? Что способен простить истинно влюбленный? Тем более что женщина, перестрадавшая свое разочарование и падение, готова открыться настоящему счастью. И насколько можно этические принципы заменить выгодой обещанного продвижения по службе и огромными денежными компенсациями всякие такие сердечные переживания?

Но Островский написал комедию. И ее «осовременивание» сделано весьма тонко, умно и иронично, постоянно вызывая смех в зале. Скажем, деньги для подкупа Цыплунова генерал Гневывшев приносит в суперсовременном кожаном-металлическом кейсе с кодовыми замками. Да и сама служебная униформа генерала и его подчиненных Цыплунова и Пирамидалова — нечто вроде пафосных парадных мундиров полувоенизированного ведомства.

Поведение персонажей тоже вполне современно. Генерал, по ухваткам, — глава огромной статусной фирмы. Купчиха Бедонегова (яркая, броская Н. Казанцева) ведет себя как заправская беспардонная бизнесвумен, составившая капитал и теперь имеющая все возможности сладко бездельничать.

Но это всего лишь внешний антураж. Играют же вот о чем. Купчиха предлагает Пирамидалову беззаботную богатую жизнь, когда ему не придется думать о заработке и выслуживании. И ничтожество (весьма точный во всех переменах повадок М. Сивков) вдруг осознает: свобода!.. статус почти вровень с бывшим начальником!.. И спина его враз распрямляется, он теперь осанист и без мундира... хотя все равно остается зависимым и продажным ничтожеством.

Дуэт генерала и воспитанницы — ни в чем не «разоблачение нравов». Гневывшев (сдержанный и точный в нюансах Ю. Жуков) отечески нежен с Белесовой. И нежен по-муж-

ски... но он вынужден делать выбор, да и стар уже. И он открывает своей юной пассии новое будущее — у той-то все может быть впереди. Белесова (Л. Евтушенко) здесь не кающаяся падшая грешница, а враз повзрослевшее юное существо, признавшее ошибку, перестрадавшее ее. Ее сердце простило тому, кто обманул и совратил, — но ведь дарил и радость... Сердце, благодарно открывшееся новому, зрелому чувству, но не намеренное унижаться в бесконечном покаянии.

Цыплунов (жесткий, рефлексирующий — так его сыграл А. Фоменко) не прекраснодушный резонер, но человек, прошедший путь от резонерства неопытного ума к великодушью прозревшего сердца.

Мать Цыплунова Анна Афанасьевна сыграна Л. Семенкиной как средоточие уравновешенной сдержанности, добродушной мудрости. Она в этой истории фактически стержень истинного понимания непростоты житейских перипетий. Она никого не упрекает в том, что знание жизни пришло через ошибки. Она осторожно, без нажима проводит сына от нетерпимости ригориста к пониманию того, что понять и простить совсем не означает поступиться принципами. Но и сама проходит сложный путь от недовольства репутацией Белесовой к пониманию ее душевной силы и доброты, открытости, к готовности принять в семью женщину, искренне полюбившую ее сына.

Текст А.Н. Островского, как всегда, потрясает лаконичностью и емкостью. Но в этой пьесе особенно впечатляет и почти буквальное соответствие тем душевным проблемам, которые встают ныне перед людьми. Без педалирования и напыщенности драматург говорит устами персонажей об очень простых, но невероятно сложных, вещах. Надо быть терпимым: «Не судите да не судимы будете...». И очень мало на самом деле того, ради чего надо идти на принцип. Даже упрекая кого-то за разочарования, не надо забывать о добром и светлом, связанном с этим человеком. Расходясь и переменяя отношения даже ради выгоды, не стоит топтать того, с кем расстаешься.

В старинном Бийске в одном из старейших российских театров наши современники играют старинную комедию о проблемах наших дней: ситуации житейского выбора почти всегда этически двусмысленны и толкают к безнравственным... ну, или к не очень нравственным и порядоч-



ным решениям. И каждый должен суметь пройти по тонкой грани. Не утрачивая достоинства, не поступаясь главным, но и не отдаваясь слепо и фанатично пафосу “высших моральных запретов”. Ибо этот пафос тоже нередко ведет к пропасти и краху. Потому что не бывает однозначно простых жизненных ситуаций.

Валерий Бегунов

## Узники Гименея

*“Пизанская башня” Н. Птушкиной*

*в Китайском национальном драматическом театре*

*Когда у тебя в друзьях неутомимый переводчик, который очень хочет, чтобы его любовь к русской литературе передалась соотечественникам, то твоя жизнь обретает новые краски. Во-первых, друг-переводчик задает иногда самые неожиданные вопросы, заставляющие докапываться до истины всеми возможными способами, дабы не посрамить собственную филологическую честь, а это тренирует интеллектуальные “мышцы”. Во-вторых, если тебе случается быть в Китае, то русская тема непременно догонит тебя и здесь, что и произошло со мной прошлым летом благодаря тому самому неутомимому переводчику с русского языка — профессору Нанькайского университета, доктору филологии Ван Лидань. С самолета в театр, как с корабля на бал — таково было начало моей недавней пекинской траектории.*

Когда предмет перевода — современная пьеса, ее мало перевести, ее надо поставить. Главная потребность любого драматурга — увидеть свое детище на сцене, прочувствовать реакцию зрителя. Ведь именно в театре, по словам А. Блока, “искусство соприкасается с жизнью”. Надежда Птушкина — драматург востребованный и театром, и кино, ей не привыкать к тому, что ее тексты звучат на разных языках мира. Но все же, все же... По-китайски они зазвучали совсем недавно, испытание азиатским менталитетом прошло чуть более полугодом назад. Именно тогда, в конце октября 2016 года усилиями переводчика Ван Лидань, режиссера Ван Цзяньнана, актеров Чжай Сяосина и Чжао Жуй, а также других профессионалов сцены в Китайском национальном драматическом театре (НТСС) была осуществлена постановка спектакля по пьесе “Пизанская башня”. Мне посчастливилось увидеть последнее в этом сезоне, июльское представление, и я думаю, это к лучшему, потому что за полгода с момента премьеры текст и само действие в театре успели обкатать до блеска.

Предвижу закономерный вопрос о языке: нет, китайского, к сожалению, я не знаю. Но знаю пьесу Птушкиной, ее московскую постановку и экранизацию, поэтому “перевода назад” мне не потребовалось. Более того, в этой ситуации острее, чем обычно, я прочувствовала невербальные театральные возможности. Все нюансы оригинального текста — ирония, лиризм и фарсовость, контрастная смена ин-

тонаций и жестов, изменения настроения — были переданы на редкость точно благодаря игре и пластике актеров, музыке, световым эффектам, и зритель живо откликался на каждую из сценических эмоций.

Пьеса Птушкиной, с одной стороны, узнаваемо русская, точнее, постсоветская: тут и неважно устроенный быт, и опостылевшая работа на дачном участке, и борьба с мужниными заначками и невниманием, и женская нереализованность, и мужская деградация, и поиски “заморского принца”. С другой стороны, кризис среднего возраста, накопленные взаимные обиды и претензии, угасание любви и подмена ее силой привычки или брачным статусом, а также “скелеты в шкафу” обоих партнеров — все это проблематика вполне интернациональная и вневременная. Так что знаменитая “падающая” итальянская башня символизирует в спектакле, как и в пьесе, разрушающиеся, но все еще крепкие семейные узы, “инерцию” брака. Но создатели спектакля намеренно избегают национально-культурных маркеров: простая и точная сценография (действие разворачивается в декорациях типовой квартиры) включает висящие на стенах черно-белые фотоснимки мировых достопримечательностей — кроме Пизанской башни здесь и виды Парижа, и собор Василия Блаженного. То есть ощущается легкий европейский или, точнее говоря, иностранный для китайцев акцент

— все же местный менталитет более патриархален, хотя, судя по реакции зала, проблемы пьесы хорошо понятны и близки пекинской публике. То же можно сказать и о музыкальном сопровождении, в котором использованы современные и классические (преимущественно европейские) мелодии различного происхождения и жанра, выполняющие роль смысловых лейтмотивов. Так, в связи с уходом героини из семьи иронически обыгрывается песенка Герцога из оперы Верди “Риголетто” о красавицах, склонных к измене.

Игра актеров кому-то могла показаться излишне утрированной, однако жанр пьесы определяется ее автором как фарс, поэтому грубоватый рисунок роли здесь закономерен и выигрывает. Добавим к этому психологические мотивировки такой взвинченности: ситуацию семейного скандала, определяющую весь сюжет, а также параллельный просмотр футбольного матча мужем-болельщиком. Все это способствует накалу эмоций, но не исключает нюансов: актеры легко работают в крешендо, играют на контрастах (его крик — ее смех; его гнев — ее ирония, его бравада — ее слезы). Мне как раз показалось, что исполнители удачно провели свои партии, умело сочетая фарсовость с лиризмом. Иронично и выпукло показана метаморфоза героини (Чжао Жуй) от утомленной очкастой домохозяйки, одетой в бесформенный свитер, до элегантной самоуверенной красавицы в вечернем платье, в котором она намерена ехать в аэропорт и дальше — в Италию. Из библиотекарши вылупилась королева, но состоится ли ее триумф двадцать лет спустя? Харизматичный Чжай Сяосин, представитель известной театральной династии, убедительно играет простодушного, грубоватого работягу и выпивоху, талантливо используя приемы эксцентрики. Средства комического акцентированы режиссером на радость публике — герой достает припрятанные чекушки из разных потайных уголков квартиры, угрожающий жест кулаком в сторону загулявшей жены завершается энергичным извлечением очередной бутылки из-под стола, сцена с использованием газового баллончика сыграна в стилистике замедленной киносъемки. Но при этом актер демонстрирует и

обаятельную сердцевину образа своего героя, способного, оказывается, любить не только футбол и пережившего не меньше разочарований и утрат, чем его жена. На сцене, таким образом, создается впечатляющий актерский дуэт, эмоционально и ритмически подводящий зрителя к пониманию того, что герои “скованы одной цепью”, которую вряд ли способен разорвать нездешний принц из родового замка.

В спектакле, как и в пьесе, открытый финал: на лице мужа улыбка надежды сменяется болезненной гримасой, жена не успевает на самолет до Рима, но все еще в растерянности и шоке от состоявшегося разговора по душам, во время которого были явлены все семейные “скелеты в шкафу”. Выстоит ли их личная “пизанская башня” или все же обрушится? Стоит ли держаться за брак, похожий на старые тапочки, которые просто жалко выбросить? Стоит ли тихо деградировать рядом с тем, кого даже не уважаешь? Не лучше ли все изменить, пока не поздно, или же общее прошлое, долг, привычка, совместно построенный быт стоят того, чтобы отказаться от заморского рыцаря с его замком и от любимой женщины, встреченной слишком поздно? Сцена и зал под волны лирической мелодии погружаются в темноту, а зрители — в раздумья.

Итак, современная русская пьеса нашла в Китае свои подмостки и своего зрителя, и что не менее важно, современная отечественная драма нашла своего профессионального исследователя и переводчика. Совсем недавно вышла монография Ван Лидань об основных тенденциях и направлениях в русской драматургии последних десятилетий — в ней отрефлексировано более двух сотен пьес. Но неутомимый переводчик не собирается почивать на лаврах: готовы для предложений в столичные и университетские театры Китая тексты Е. Греминой, М. Угарова, О. Богаева, а на пути к зрителю следующая пьеса Птушкиной — “Пока она умирала”, которую уже репетируют в Пекинском народном художественном театре. Так что очень рассчитываю в новом сезоне, ну или хотя бы следующим летом, снова попасть с корабля... в театр.

**Ирина Монисова**

## “Аâðàçèÿ-2017”

Елена Соловьева

### Абсурдопереводчики

*Окончание. Начало на с. 22*

Открытым оставляет финал и Александр Тюжин, автор интересной пьесы “в двух таймах” на популярную сейчас среди сериальщиков спортивную тему — “В запасе” (шорт-лист). Так до конца и неясно, кого выберет главный герой футболист Андрей: предавшую его в трудную минуту меркантильную стерву Настю или Таню, заставившую поверить в себя и не предать свой талант. Отмирание чувств у своих героев, их эмоциональное “уплощение”, которое в некоторых случаях становится главной причиной крушения личности, Тюжин в том числе передает и через абсурдистскую технику “опустошения” драматического образа. Мама главного героя, например, не имеет ни имени, ни детально прописанного характера, она “постоянно лепит пельмени под радио”. Дед Андрея тоже безымян, но всегда крепко сжимает пульт от неработающего телевизора и помнит, что приличный человек в торжественный момент должен надевать галстук.

Страшновато-смешные персонажи с аналогичным генезисом населяют и пьесу Игоря Кадилина “Раиса” (лонг-лист номинации). В абсурдистских декорациях крошечной железнодорожной станции Чичевка, где однажды проездом в Киев побывал революционер Кржижановский, разворачивается вполне узнаваемый семейно-бытовой адок. Главная героиня — “заступница за общепит святая Раиса Снегирева” — спасла в годы перестройки от закрытия кафе, где работала. И подвиг ее рифмуется с подвигом ненавистной свекрови Виталины, которая спасла в свое время от закрытия станцию, осенив ее памятной доской заезжому революционеру. Пока невестка и свекровь меряются героическими характерами, их муж-сын сбежал на ПМЖ к дамам-шизофреничкам. Те меняют свои наряды и образ мыслей по хронометру (зеленому, синему, красному), являясь внутренне единым целым. В какой-то мере шизофренички вполне могут быть антиотражением дуэта Раиса — Виталина, олицетворяя все хором, вчетвером, разные грани многомерного героически-богатырского характера советской женщины, которой “пухом будут рельсы” и которая закалена как сталь в заповедниках советской идеологии, где ныне пустынно и только бродит мифическая волчица Путиница. Абсурд как лучший инст-

румент для описания “дурной бесконечности”, где человек есть вечная абстракция и не способен отыскать точку опоры в поисках постоянно ускользающего смысла, часто порождает разного свойства кольцевые структуры. Это может быть и кольцеобразная, не диалектическая композиция, и запараллеленные зеркальные отражения героев, и отдельные образы, связанные, так или иначе, с понятием круга.

Например, в пьесе Олега Колосова “Найду колесо, потом куплю машину” (вторая премия номинации) главным двигателем сюжета становится колесо. Автор вообще никак не определяет жанр истории, но настораживать должен уже перечень персонажей, где среди прочих присутствуют “травмированный”, “шиномонтажник”, “второй”, “помощник”, “довольный водитель” и “группа из людей”. Главные герои вполне персонифицированы, это супружеская пара около тридцати — Артем и Катя, которая “серьезна, как ее беременность” и очень хочет машину, чтобы облегчить свою жизнь. Артем, понимая, что здесь больше прихоть, чем необходимость, опасаясь лишних хлопот, отнекивается. Машина — знак правильной, удавшейся жизни “как у всех”. Но вот он находит на дороге новое колесо с дорожным диском, от которого, как оказалось, невозможно избавиться. Жизнь молодоженов и мирное течение бытовой вроде пьесы вслед за находкой на полном ходу съезжает в тартарары абсурда довольно крепкого градуса. Но если обратиться к классификации Патриса Пави, здесь мы имеем еще “сатирический абсурд (в формулировке и интриге), достаточно реалистически описывающий мир”. Высвечиваются изначально абсурдные шаблоны мышления, признанные, однако, за норму в обществе потребления.

В той же форме, хотя, может быть, чуть более мягкой, не выходящей за пределы реалистического мимесиса, написана пьеса “Убийство” Богдана и Олега Перепалец (шорт-лист). Перед нами один день двадцатисемилетнего убийцы. Мелкий барыга Богдан совершает его утром, а потом ведет свою обычную жизнь: жарит яичницу, встречается с друзьями-подельниками и девушками, беседует на квартире у отца с мебельщиками, которые в отличие от большинства “отличают “Бэтмена” Бартона

от “Бэтмена” Нолана”. В финале вечером он возвращается на место преступления, чтобы откопать труп и задать ему истеричный вопрос: “Где этот грех на душе? Где, сука? А? Вот ничего не чувствую”.

Если у братьев Перепалец техника отчуждения используется пусть не для решения, но для постановки проблемы морально-этического плана, то в “Рыбаках” Юрия Лаева (лонг-лист) действие стремительно скатывается в абсурд, поданный как главный “структурный принцип отражения хаоса”. Пьеса начинается со вполне реалистичной экспозиции — трое мужчин на рыбалке осенью в Сибири. Постепенно количество убитых и раненых персонажей нарастает со скоростью, характерной для тарантиновских фильмов, но в отличие от них, никто, кроме главных героев, не связан даже мало-мальски вменяемыми связями (случайность как признак абсурда). В финале основные персонажи оказываются в багажнике автомобиля (“это же логично”), стоящего в безлюдном месте, и всё заглушает звук работающей стиральной машинки, который раздается из мобильного одного из них.

Еще один странный абсурдный звук — трель или песня дятла доводит до смерти героя пьесы Алексея Житковского “Дятел” (третья премия номинации). Его начинает слышать вполне успешный инженер-нефтяник Саша, достигнув возраста Христа. Постепенно перед нами разворачивается трагедия, имеющая подоплекой библейскую притчу об Иове, который слушался повеления Бога, за что был наказан и претерпел. Здесь роль Гласа божьего исполняет песня дятла, после сеансов которой Саша начинает делать странные поступки. Оказывается, из-за денег он изменил своему призванию, оставил науку, где искал лекарство от рака, любил не ту женщину. Но “если Бог пометил тебя — тебе крышка”, как заме-

тил один из героев пьесы, бомж-интеллигент. На пути к истине Саша теряет все и умирает в карете “скорой помощи”, по очереди осознав следующее: он любит всех, любовь есть свобода и свет, дятел пел о любви. Что интересно, Саша передает свой дар случайно убившему его доктору, который еще не в курсе, что сопротивление Гласу божьему бесполезно.

Отдельно стоит упомянуть две пьесы, не перешедшие границы лонг-листа номинации. Их авторы не прибегают к абсурдистским техникам и приемам, но легко и достоверно рисуют жизнь молодежи. Пьеса Ксении Пещик “Последний звонок”<sup>1</sup> соразмерная, выверенная композиционно, с хорошо прописанными характерами. Без излишнего драматизма, что очень подкупает, показывающая нравы сегодняшних молодых, в среде которых “шрамирование уже олд-скул... и немодно”, а хипповское словечко “вписка” обозначает всего лишь вечеринку дома у кого-нибудь из одноклассников с выпивкой и в отсутствие “предков”. Две пары школьников — Лера, Никита, Оля, Сережа, окруженные понимающими вроде взрослыми, обязательная в каждом классе во все времена девочка-толстушка Лида, чья история очень напоминает историю подростков, попавших в тенеты интернет-секты самоубийц “Синие киты”.

Первые шаги в мире взрослых делает и героиня пьесы Ольги Прусак “Сиртаки”. Так называется азиатский ресторан, куда Аня двадцати трех лет, мечтающая в перспективе стать, конечно же, актрисой, устраивается промоутером-аниматором. Надевая костюм ростовой куклы-сыра (или “сира”, как здесь говорят), она попадает в мир, где ее будут эксплуатировать наряду с гастарбайтерами, галерею портретов которых тоже дает автор. Пока Анне не везет, как и им, но внушает оптимизм то, что у девушки достанет сил бороться с ситуацией и оставаться человеком.

### “Пьеса для камерной сцены”

Рассмотрим “облечение абсурдностью” в этой номинации, лонг-лист которой самый обширный и насчитывает двадцать девять текстов (шорт-лист — восемь). Основная масса пьес остается в рамках миметического модуса реалистической драматургии. Их авторы придерживаются наиболее востребованного в отечественном театре курса на традиции реалистического социально-психологического спектакля. Так, первая премия в номинации “Камерная сцена”, так же как и в “Большой”, досталась легкой комедии с забавной интригой и энергичными диалогами. В “Опыте № 4”

Алексея Кобылково<sup>2</sup> тридцатилетнюю Марину “кадрит” восемнадцатилетний юнец Егор. Она приводит его к себе, где к их общению немедленно подключается престарелая, но боевая мама Марины и муж (!), вернувшийся с работы. Только в финале выясняется, что таким образом семья тренирует социальные навыки младшего Маринино брата.

К реалистичным, добротным сделанным пьесам без экзистенциального “сквознячка” можно отнести попавшие в шорт-лист “Царицу-лягушку” Евгении Скирды, “Детское радио” Ивана Обломского, очень ярко и хорошо

<sup>1</sup> Принята к публикации “Современной драматургией”. (Здесь и далее прим. ред.)

<sup>2</sup> Публикуется в этом номере.

прописанные “День текстильщика” Зои Дякиной и “Раненую рыбу” Игоря Швецова. Из лонг-листа: “Возьми себя в руки, Люся” Дарьи Зарубиной, “Красивого мужа” Анны Снегиревой, “Сложно живешь” Полины Коротыч; тяготеющие к трагедии драмы “Момик” Руслана Губарева и “Блаженный, или Бомж с паспортом” Михаила Цыбана; монопесы “Объяснительная” Ивана Синило и “Как я стал разговаривать с Толиком” Йоси Олишевского.

Вторая премия номинации — “Шлюзы” Алексея Юрьева, “пьеса в пяти шлюзах, двух друзьях и одном загадочном исчезновении”, уже прошла через облечение абсурдом. В московском отделении полиции идет допрос режиссера Алика, 35 лет, который последним видел своего друга Макса. На его катере они вместе проходили шлюзы Канала имени Москвы, готовясь к кругосветному путешествию. Главной уликой выступает любительский фильм, снятый Аликом во время небольшого путешествия. Абсурдистски-комический эффект достигается за счет совмещения двух, казалось бы, малопересекающихся сфер: той, в которой живет и работает безымянный следователь 39 лет, и реальности “творческого человека”, “креакла” Алика. Суконные вопросы дознания перемежаются разговорами о проблемах современного искусства, Глебе Павловском, “Пусси Райот”, Навальном, портрете Путина, висящем в каждом кабинете. Автор сопоставляет либерально-творческий дискурс с патриотически-репрессивным, достигая комической профанации крайних проявлений каждого. Ведь в финале выясняется, что именно продвинутый креакл Алик снял попсовый сериал “Настоящий маньяк”, который даже следователь считает низкопробным и непрофессиональным дерьмом. В результате получаем коллективный портрет героя нашего времени, времени “эпохи влогов”, когда телефонные “номера длинные, а память короткая”, “такой вот... человек-проекция. Метавлог. Меня видят, следовательно я существую”.

Действие в пьесе Айгуль Каримовой “С часу до шести”<sup>1</sup>, получившей третье место в номинации, строится на череде абсурдных ситуаций. Две пожилые сестры, Лида и Люба, обнаруживают под окном своего дома эксгибициониста. “В этом есть что-то... ироничное, согласись”. Присутствие этой странной фигуры будто вызывает всплеск “обыкновенного безумия”, озарившего внезапно быт двух старых дев яркой вспышкой экзистенциальной тоски. До того они обитали бок о бок с ней, не ощущая ее присутствия, а тут вдруг стало явным, что жизнь подошла к нелепому финалу и

потомки, которых “произвел из себя” их успешный брат Вадим, только и ждут, когда старухи освободят квартиру. Впрочем, “потомки” живут не более осмысленно: они тоже не вполне успешно справляются с реальной действительностью, предаваясь погоне за иллюзорными мечтами, семьи рушатся, дети растут эгоистами. Но эксгибиционист из-под окна исчезает, внезапные гости расходятся, в шесть часов вечера начинается любимая телепередача. Все возвращается на круги своя. Композиция замыкается, оставляя внутри кольца неразрешенные проблемы, о которых лучше забыть, чем попытаться разобраться с ними.

Вкруговую замкнута и пьеса “Тондо” Галы Узрютовой, о чем сразу предупреждает подзаголовок “круглая пьеса”. Это шорт-лист номинации, но Узрютова попала и в лонг-лист “Большой сцены” с текстом “Что плохого в синих окунях?”, где модель мира тоже сконструирована не без абсурдистских приемов. В “Тондо” герои поделены по месту действия. С одной стороны — персонажи Справа и Слева, с другой — Лысый, Брюнет, Брюнетка, люди. И только Слон, у которого то появляются, то пропадают уши, оказывается поочередно с обеих сторон, разделенных круглым застекленным отверстием. Время утратило свою хронологическую последовательность, пространство — конкретность. Все отсылает к эстетике абсурдной западной драмы 50-х годов, зараженной идеями экзистенциализма. Но мир “Тондо” — уютный. Гармонизирующим началом служит мягкая интонация, сохранявшая сокровенную теплоту детских сказок на ночь и залюбленных до дыр игрушек, так или иначе свойственная всем героям. Постепенно выстраиваются смысловые связи в поле “семья, родители (в основном мать), ребенок”. Героям с двух сторон дается возможность пережить в обратном времени и переосмыслить процессы любви, создания и распада семьи, зачатия и рождения сына. Таким образом, они выводятся из поля слепой случайности, любимому Слону возвращают оторванные уши, осуществляется попытка гуманизировать мир. Тондо в итальянской традиции — чаще всего круглый портрет Мадонны с младенцем. В пьесе он как бы разбит на сотни круглых слепков-отражений, но стремится обрести первоначальную целостность.

К попытке обрести цельность через материнство неожиданно приходит и Наташа в пьесе “Питомец”<sup>2</sup>, главная героиня абсурдистского “диванного эпоса” Натальи Гапоновой.

<sup>1</sup> Публикуется в этом номере под названием “Эксгибиционисты”.

<sup>2</sup> Принята к публикации “Современной драматургией”.

У нее на протяжении четырех пьес — “Диван”<sup>1</sup> (лонг-лист, 2015), “В желтом платье вроде ничего” (второй приз “Большой сцены”, 2016), “А это я на Новый год текилой обездвижена”<sup>2</sup> (шорт-лист “Большой сцены”, 2017) и собственно “Питомца” (шорт-лист нынешней “Камерной”) действуют одни и те же персонажи, среди которых главный — легендарный диван за пятьдесят тысяч. Знак недоступной героям Гапоновой красивой жизни, симулякр постструктуралистов, который, обрстая дополнительными смыслами, наделяется властью, завладевает реальностью. У Гапоновой абсурдистская техника “опустошения” драматического персонажа становится ведущим приемом. Вещь или понятие стремится заместить собой героя, превратиться из его атрибута в сущность, свести живого человека к материальной бездушной функции. На семантическом уровне автор абсурдирует язык, обильно используя речевые конструкции, основанные на бесконечных повторах одного и того же словосочетания, превращая его в своего рода мантру, зомбирующую и персонажей, и читателя. В “Питомце” Наташа, в конце концов узнав, что беременна, пытается вырваться из порочного заштампованного дискурса, и диван загорается, давая надежду, что поработенный им нардец очнется от морока.

Очень любопытный результат дало скрещение абсурда в стиле обэриутов с сатирической драмой в небольшой и по-своему изящной пьесе Артура Матвеева и Василия Прокушева “Бобок”, написанной, как указано авторами, при содействии Ф.М. Достоевского. Писатель-пьяница Сережа и русский классик прислушиваются к мертвецам, разговаривающим на кладбище. Юмор заключается в том, что в каждой могиле после уплотнения в связи с “расширением городской среды” обитают сразу по два мертвеца. Например, “Вторая могила: “Старые жители”: Клиневич — аферист; “Новые жители”: Паша Гольман — бандит-бизнесмен, торговец лесом”. Персонажи из современности сатирически зеркалят своих коллег-двойников из XIX века, и языковая разница, прекрасно переданная авторами, только подчеркивает общность их мышления.

Мы получаем блистательно сделанный экспресс-срез российских нравов а-ля Салтыков-Щедрин, да еще в исторической перспективе и в соответствии с социальной иерархией. Заканчивается пьеса восстанием зомби.

Впрочем, если вывести на парад героев некоторых других пьес лонг-листа номинации, прошедших “лучевую терапию” абсурда, строй выйдет не краше. Созданные с помощью постмодернистской техники цитатной “гибридизации” образы Мальчика-Солдата и Родины-Розы в пьесе Дэна и Яны Гуменных “Война закончилась (деконструкция по Хайнеру Мюллеру, Бертольту Брехту, Вольфгангу Борхерту и Миколе Хвьевому)”. Или шизоидные герои Сергея Лукьянинова из пьесы “Мысли”: Марина Викторовна Варламова, закупщик (27 лет), Желание Марины (по тексту Ж.Марины. — Е.С.), Скромность Марины (по тексту С.Марины. — Е.С.). Классический эффект шизофренического письма из пьесы Элизы Радугиной “Дистилляция”, когда рассказ о поиске собственного “я” ведется на два голоса раздвоившейся героини. В “Прогулке” Айрата Гайнуллина выведен молодой человек Роман, который превратился в настоящего Терминатора (типаж, в своей закаленности способный поспорничать только с советской женщиной): ездит на желтом “Мустанге”, запрограммирован исключительно на свои успешные проекты, в квартире по-американски не снимает обувь, минет принимает с каменным лицом. Весь зомби-отряд братков из 90-х, пострадавший из-за кота Лордика, да так и не узнавший, причем тут вообще красный павлин (Айрат Ахметов, “Красный павлин”). А в пьесе “Поселок” Марата Мухлисова главный герой Вадим попадает практически в кафкианскую переделку, а-ля “Замок” секунд-хенд для бедных. Хороша и девушка Катя, убивающая купленного на ужин караса под руководством мамы из ашрама, сидящей в скайпе (“Карась”).

Однако необходимо заметить, что финалистами у Николая Коляды всегда становятся пьесы, где деконструкция не затрагивает структурных уровней нарратива, сохранены элементы речевой связности, сюжетной динамики и ярких характеров.

### “Новая уральская драма”

Роман Дымшаков, второкурсник драматургического семинара Николая Коляды, представлен в шорт-листе сразу двумя пьесами — “Терпсихора” и “Ракитянка”. Последняя получила первую премию номинации. Уже в “Терпсихоре”, крепкой производственной

драме из жизни крупного бизнеса, сделанной с большой “любовью” к корпоративной этике вообще и семейным предприятиям в частности, появляется странный персонаж — Анжела, девушка-мститель. Как компьютерный вирус, запущенный в систему, она с грохотом об-

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

<sup>2</sup> Там же, № 2, 2017 г.

рушивает весь “сервер”. Благодаря ее диверсионной деятельности стремительно и трагически разрешаются все подспудно существующие конфликты. Но природа этого вируса, случайно загрузившегося в “человеческую игру”, неясна. Анжела больше чем внебрачная дочь отца-основателя фирмы, она иррациональная сила, танцующая смерть, скорее не Терпсихора, а Эриния, безжалостная богиня судьбы. Трагедия, которая интересует Дымшакова, лежит не в социальной плоскости, тип его коллизии — экзистенциальный. “Фишка в том, что смысла нет. Нигде. Его просто нет”.

В “Ракитянке” абсурд нарастает в движении от реального к ирреальному миру. Все происходящее напоминает бред измененного сознания, используются приемы, близкие “театру жестокости”. После длительной разлуки встречаются три друга детства, всем по 23 года: поступивший во ВГИК Дима, инженер-нефтяник Витя и Сивый, электрик, отец четверых детей, единственный оставшийся на их малой родине. Напившись водки, товарищи едут отдохнуть к “двум ловким шукурам”, любовницам Сивого, в поселок Ракитянку. Депрессивные пейзажи, степной зной, разговоры, в том числе и о канибализме местных бомжей... Нисхождение в ад происходит постепенно. Оказывается, что и грязный, вонючий дом Анфисы с Аленой, куда попадают друзья в погоне за развлечениями, еще не финал. В финале — смерть от паленой водки практически всех героев, за исключением Сивого. Но сначала из дыры в полу появляется ее предвестник — жутко худой мужчина лет пятидесяти, в одних “трениках”, с тюремными наколками и длинными седыми волосами до плеч, “руки по локоть в крови, на лбу шрам в виде свастики”. Его происхождение, как и в случае с Анжелой, неясно. Он то ли сожигатель, то ли отец Алены, то ли сожигатель-отец. “Последний настоящий обитатель Ракитянки”, бормочущий стихи о дезоморфине. Гнилая душа этого ада. Архаическое чудовище. Архетипический ужас страны, чья культура пропитана тюремно-блатной романтикой. Здесь начинается настоящий театр жестокости, подвергающий читателя (и потенциального зрителя) эмоциональному шоку, катарсису. Но натурализация насилия для Дымшакова не самоцель. “Ракитянку” можно воспринимать и как “темную метафору”, зашифрованное послание о конце света. Где последним, тонушим возгласом остается отчаянный крик шестилетнего ребенка: “Мама, очнись, мама, я так тебя люблю!”

Невеселые истории из двух других пьес-подательниц номинации, что симптоматично,

тоже разворачиваются в небольших населенных пунктах. В тексте “Тракторина” Алексея Синяева (вторая премия) это маленький шахтерский поселок, где позакрывали все предприятия. Главный герой — мальчик с диким именем Трактор, которого отец так назвал в честь своего железного друга. Из лучших побуждений вырастить “настоящего мужчину” Трактора гноят в семье, не принимают товарищи по школе и двору. Но в результате он единственный, кто вырывается из этого мира, обреченного на исчезновение, и находит свое место в городе, но уже как Тракторина — “звездочка” ночного клуба “Корона”. Трагичным приговором всей его (ее) жизни выглядит перформанс, который он (она) устраивает, делая мешанину из отечественных классических стихов, так любимых в детстве, и попсовых песен.

Страшный способ вырваться из “очень маленького города на очень большой реке” выбирает Даня, герой пьесы “Первый хлеб” Рината Ташимова (третья премия). Вообще-то главный персонаж тут Данина бабушка Нурия, “такая мудрая и умная, что ей и думать не надо”. Она лихо пьет текилу, играет на баяне и хулиганит почище иных молодых людей. Нурия, многое пережив, старается вырастить внука “не трусом”. Но Даня совершенно не знает, как жить в окружающей его агрессивной среде маленького города, под давлением патриархальной этики двух кланов — родного татарского и сватов-казахов. Дело осложняет и его нетрадиционная сексуальная ориентация. Он до того запутался в своих бытовых и любовных коллизиях, что единственный выход видит в том, чтобы уйти служить в горячую точку. Тут даже неважно, в какую именно, здесь “война вообще”, война как способ разрешения конфликтов, как нечто, дающее смысл существованию и, что самое страшное, как нечто, упорядочивающее бытие. Для Дани все кончается смертью.

В заключение хочется сказать следующее: сложно однозначно ответить на вопрос, чем вызвано появление в лонг-листе “Евразии-2017” абсурдистского дискурса в таком объеме. Не исключено, что чуткий слух драматургов улавливает в окружающем еще никому не явленные симптомы. Характерно, что абсурд выступает не как тотальный способ конструирования мира, а скорее выглядит инструментом для препарирования негативных аспектов бытия. Впрочем, может быть, жизнь в нынешней России настолько неоднозначна, что даже пьесы, написанные явно в духе театра парадокса, оказываются недалеко от реальности. Подождем “Евразии-2018”.

Ìàñðáðñêàÿ

## Наталия Мошина: “Излишний психологизм может навредить пьесе”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Окончание. Начало на с. 2*

Иногда кажется, что люди физически уничтожить оппонента готовы, причем человек вроде бы может самые широкие взгляды исповедовать и наверняка любит фразу Вольтера про “отдать жизнь за ваше право...” и т.д., но помотришь, считаешь — мама дорогая: ему дай пистолет, так с легкостью выстрелит в того, кто с ним не согласен. Вот эта ожесточенность по политической / исторической линии особенно ощущается. Мне раньше казалось, что, например, в США с этим поспокойнее, что там более расслабленный народ, что ли. Но сейчас периодически читаю комментарии к политматериалам на “Yahoo” — да ни фига, тоже убивать друг друга готовы.

А если глобально смотреть, то возможно, человеческий мозг просто не в состоянии справиться с тем объемом информации, который вынужден перерабатывать. Где-то, помнится, читала, что сегодня средний человек за день или неделю узнает столько, сколько средневековый крестьянин за всю жизнь. И наступление технологий, и ускоряющийся ритм жизни — в общем, даже чтобы стоять на месте, надо бежать в три раза быстрее. И накапливается усталость, которая и выливается в агрессию.

— **Видите, сколько проблем перед современными психологами! А позвольте спросить, почему вы оставили психологию?**

— Я психолог по образованию, но по специальности практически не работала. Хотя, когда шла учиться, очень хотела помогать людям решать их проблемы. Но курсе на четвертом поняла, что это не мое. Что как психолог я, наверное, профнепригодна, потому что мне показалось, что жизнь устроена очень просто: надо лишь перестать находить удовольствие в жалости к себе. Перестать жалеть себя и ныть. Я к этому никогда не была склонна, но заметила, что многие люди очень склонны. И отсюда многие их проблемы.

— **То есть лучше иметь дело с придуманными персонажами, чем с реальными слабаками и нытиками?**

— Ой, неверно вот это! Я ни в коем случае не имела в виду, что к психологам обращаются только слабаки и нытики. Это не так. Бывают настолько тяжелые жизненные проблемы и ситуации, в которых профессиональная помощь психолога необходима — без нее человеку трудно выплыть, что называется. И мне жаль, что у многих людей существует предубеждение против обращения к психологу: “Что я, псих, что ли?” Говоря про “простое устройство жизни”, я имела в виду, что в какой-то момент нашла для себя очень легкое и ясное объяснение всех человеческих проблем. Такой собственный дзен постигла, можно сказать. И мне стало неинтересно заниматься психологией — вряд ли я смогла бы кому-то помочь. Но дзен этот такой сугубо мой, и я далеко не уверена в его истинности. Мне за помощью к другим обращаться всегда очень трудно — ощущение, что напрягаешь человека и т.п., но это ведь, если совсем глубоко копать, гордыня, наверное. И ничего хорошего в этом нет.

В работе над пьесами образование психолога мне и помогает, и мешает. Я так хорошо понимаю истоки мотивации персонажей — все эти детские травмы, фрустрации и сублимации, — что подчас, возможно, не уделяю достаточного внимания тому, чтобы тщательно прописать это в тексте, поскольку мне-то все кажется очевидным. Когда-то, говоря о моей пьесе “Пуля”, Алексей Зензинов написал, что “у Мошиной — драматургия психических реакций”, а не прямого действия. Это вот как раз об этом, наверное. Но все-таки театр — это действие, и излишний “психологизм” иногда идет во вред.

— **И ваши герои действуют, берут на себя ответственность. В пьесе “К звездам” зауряднейший человек, которого избрали инопланетяне для изучения нашей цивилизации, за неделю нравственно преображается. А в “Острове Рикоту” хитроумные островитянки идут на все, чтобы**



заполучить хоть одного мужчину и продлить род. В этом коренное отличие ваших персонажей от персонажей Николая Коляды. У Коляды герой — пресловутый маленький человек, его надо жалеть, потому что он сам за себя постоит. Что вы думаете о традиционном для русской литературы “маленьком человеке”? Время такого героя в прошлом?

— Время “маленького человека” не в прошлом — оно всегда! И слава богу! Любой самый разгеройский герой — космонавт там, или спецназовец какой-нибудь — становится нам близок именно тогда, когда мы в нем этого маленького человека видим. Близкого, понятного нам. И на теме “маленького человека” вся литература держится. За кого сердцем-то болеть? За Акакия Акакиевича, конечно.

— У вас широкий диапазон тем, вы четко откликаетесь на социальный запрос. Ваши пьесы держат внимание, от них не оторвешься, пока не дочитаешь до финала.

— Большое спасибо за “не оторвешься” — от профессионала это дорогого стоит! Диапазон тем, наверное, действительно кажется широким, потому что нет повторяющихся образов. Но есть общее: человек на некой грани, в ситуации некоего судьбоносного выбора. Мне вот это интересно: а что бы я делала, когда вот так? Но вот насчет “отклика на социальные запросы” — тут бы я поспорила, наверное. Никогда не стремилась “давать социальщину”.

— А в моих глазах социальное — не хула, я не хочу сказать, что у вас реакции “Синей блузы”? Вы как художник ощущаете те фурункулы, которые сегодня назрели и не дают покоя.

— Нет-нет, я не восприняла это как хулу, ни в коем случае! Обязательно должны быть остросоциальные пьесы, безусловно. И это особый талант — такие пьесы писать. Не уверена, что он у меня есть. И, повторю, не стремилась никогда.

— Кто ваши учителя в драматургии?

— Для меня все началось с Чехова и Островского — их пьесы были в домашней библиотеке. Очень люблю Вампилова, Володина, Петрушевскую. Из зарубежных авторов — Теннесси Уильямса, О’Нила, Стоппарда... Ну, в общем, наверное, достаточно стандартно тут все. Не могу сказать, что воспринимаю их именно как Учителей с большой буквы, но все они, безусловно, оказали влияние и продолжают оказывать. Потому что перечитываешь и что-то новое каждый раз открываешь. Одно из самых больших удовольствий.

Да и вообще, читая любую пьесу, чему-то учишься. Благо у нас сейчас в России множество талантливых драматургов, и постоянно новые имена появляются. Из самых последних моих открытий — Олег Охотников, Ринат Ташимов, замечательный уфимец Игорь Яковлев.

— По вашему “Фейсбуку” видно, что вы заядлая киношница. Пишете для кино?

— Пока мой единственный реализованный киноопыт — сценарий по пьесе “Остров Рикоту”. Фильм сейчас находится на этапе постпродакшна. Надеюсь, эта работа будет не последней.

— Ваш сценарий сильно отличается от текста пьесы?

— Текст пьесы, конечно, пришлось значительно переработать, но сюжет остался прежним. Натурные съемки проходили на острове Кунашир — там просто необыкновенная красота, судя по фото с площадки! Поэтому думаю, что фильм получится очень атмосферным.

— Я у вас в “Фейсбуке” наткнулась на классное объявление: приглашение работать имитатором программиста. Ну просто завязка пьесы. Вам не захотелось взяться за этот сюжет?

— Да, сюжет отличный. Причем можно сделать как чистую комедию, так и экзистенциальную драму: от имитации рабочей деятельности к имитации полноценной жизни вообще... Есть над чем подумать.

— И у меня вопрос по вашей новой пьесе “Сдвиг”. Откуда пришла тема ощущения вины невиноватым человеком? Ваш главный герой имеет прототип или это персонаж вашей мечты?

— Прототип условный и отчасти реальный: я прочитала про похожий случай в материале РИА “Новости”. В Набережных Челнах застрявший автомобиль похитителя ребенка помог вытащить тракторист. Он обратил внимание на заплаканную девочку в машине, спрашивал, что случилось, и маньяк сказал ему, что, мол, дочка подралась в школе. Благодаря показаниям этого тракториста преступника потом нашли, но девочку он уже убил... И вот это несостоявшееся, неслучившееся спасение очень меня зацепило. Что потом думал этот тракторист? Казнил себя или пытался найти себе оправдание (“как я мог знать” и прочее)?.. Ду-

маю, для человека такое все-таки не может пройти бесследно — обязательно останется отпечаток, а то и рубец в душе. И наверняка это как-то изменит его жизнь. Так сюжет и родился. Причем как-то сразу, очень быстро, хотя я обычно долго над историей размышляю, но тут вот просто увидела ее всю — о чем она будет и как закончится.

В таких вот страшных историях вина и невиновность как-то очень близко находятся, на мой взгляд. Конечно, тот реальный тракторист с точки зрения закона не виноват и неподсуден, как и мой Веригин в пьесе. Но тут уже суд совести самого человека включается. Потому что он действительно виноват: мог предотвратить смерть ребенка, но не предотвратил. Просто домой спешил, решил не заморачиваться, все вроде нормально, ну и о'кей.

Оправдания себе всегда найдутся у большинства из нас. И, наверное, это неплохо, иначе было бы совсем нелегко на свете жить. Такой защитный механизм психики. Но у Веригина лимит этих защитных механизмов и самооправданий оказался исчерпан. И убийство девочки, которое он не предотвратил, тараном рушит эту вот не его жизнь, которой он пытался жить как настоящей и своей, убеждая себя, что она нормальная.

В каком-то смысле он, Веригин, и правда “персонаж моей мечты” (а лучше — человек мечты, или настоящий человек), поскольку чувствует настоящую ответственность за то, что делает (или не делает), и не может принять столь комфортный моральный релятивизм. И благодаря этому получает возможность сдвинуть свою жизнь с мертвой точки, найти себя и получает шанс на счастье. И даже неважно, будет ли он счастлив — возможно, и нет, — но право на счастье он точно заслужил.

На мой взгляд, тема вот такой глубинной саморефлексии, проживания вины едва ли не архетипична для русской литературы. Самый ближайший по времени пример, наверное, — это Иван из пьесы “Легкие люди” Миши Дурненкова: по вине главного героя погиб рабочий в цеху, и Иван понял, что после этого уже невозможно быть тем “легким человеком”, которым он был ранее, жить на “фане” и “лайте”. Мы же все “легкие люди”, вполне благополучно живущие под мирным небом, и все жути, смерти и убийства где-то далеко, по телику и в лентах новостей. А когда вот вдруг смерть случается рядом, да такая, что внутренний Порфирий Петрович шепчет: “Вы и убили-с...”? Это же настоящий слом, сдвиг реальности. И я действительно не перестаю думать про того тракториста из Набережных Челнов — как все это отозвалось в нем, как повлияло?.. Ужасно, не дай бог.

— Структура “Сдвига” — детективная. Пьеса начинается с известия об убийстве. Потом мы узнаем, кто убийца, а в финале оказываемся перед новым убийством и новой загадкой. Она не разрешается автором, и тем не менее мы удовлетворены. Потому что принимаем второе убийство как рок.

— Да, это и детектив, и психологический триллер, но в то же время чистого жанра там нет. У меня была мысль написать сценарий на основе этой истории, и там вот предполагалось прямое противостояние убийцы и главного героя, где Веригин бы и убил маньяка. Такая детективная драма в скандинавском стиле, с холодными светофильтрами, со снегом и дождем и бесконечными рядами хрущёвок и девятиэтажек. Но в пьесе я сознательно путала следы, так сказать, поэтому кому-то может показаться, что маньяка убил Веригин, а кому-то — что оперативник Алейников со своим ножом, который он пытается Веригину всучить при последней встрече.

— Расскажите о себе. Что у вас за семья, почему вы начали писать?

— Семья у меня простая: мама всю жизнь проработала учителем немецкого языка, папа был механиком-бульдозеристом (он умер еще в 1986 году). Любовь к чтению привила бабушка с маминой стороны — она была учителем русского языка и литературы. Ну и мама всегда в детстве нам с сестрой читала.

— Можете сказать, какой театр — ваш? Что для вас важно в театре? В пьесе?

— Я не могу назвать себя заядлым театралом. Все детство я провела в маленьком нефтяном поселке, где не было театра, — возможно поэтому. Для меня современный театр и современная драматургия начались со спектакля Романа Козака “Чинзано” по пьесе Петрушевской, который я в 2001 году увидела на канале “Культура”. И пронзило это меня просто невылет.

В пьесе, как и в любом литературном произведении, для меня важна история вообще и раскрытие персонажей, их характеров. Необычный ракурс в раскрытии темы, какие-то неожиданные мысли и идеи о нашем мире, о нас... Но главное все-таки — история и характеры.

**— Некоторые драматурги раздают свои черты героям. Вы переносите что-нибудь из своей жизни в пьесу? В какой из пьес вы больше всего присутствуете?**

— Довлатов говорил, что есть “писатели-сочинители”, которые выдумывают “из головы”, а есть “писатели-описатели”, которые описывают то, что было с ними и вокруг них. Так вот, я — сочинитель. У героев могут быть какие-то мои словечки, кто-то может какую-нибудь мысль мою протранслировать, но не более. И реальных ситуаций, которые со мной или с кем-то из моего окружения происходили, в моих пьесах нет. Хотя пару-тройку раз какие-то настоящие истории я использовала, но они были где-то когда-то случайно услышаны.

**— В каждой вашей пьесе есть своя изюминка — раскусит ли ее театр? Что вы испытываете, когда собираетесь на свою премьеру?**

— Не люблю смотреть спектакли по своим пьесам — слишком волнуюсь, нервничаю. Была всего на нескольких, еще пару-тройку смотрела в записи.

**— Были у вас режиссеры, которые поняли вашу пьесу даже лучше, чем вы сами?**

— Поскольку видела далеко не все постановки, то не могу сказать, понял ли кто из режиссеров что-то лучше, чем я. И, повторюсь, это такой стресс для меня каждый раз, что не до глубокого анализа. Но точно могу сказать, что из более тридцати (или около того) постановок лишь три-четыре режиссера как-то связывались со мной, чтобы обсудить сюжет, героев. При этом самый подробный разговор был с Михаилом Рахлиным, тогда студентом Школы-студии МХАТ, делавшим с “козловцами” читку “Под небесами” на Володинском фестивале 2009 года. Настолько меня его неподдельное и глубокое внимание к моему авторскому мнению поразило, что, как видите, навсегда запомнила. Но вообще я понимаю, что театр у нас режиссерский и что спектакль — это отдельное произведение и режиссер может не испытывать потребности общаться с автором текста, а просто делает свое прочтение. Но иногда поговорить с автором было бы очень полезно, ей-богу.

**— Как вы переносите критику?**

— Спокойно, философски. С годами все спокойнее.

## Александр Огарев: “Мир идей первичен”

*Беседу ведет Полина Богданова*

*Режиссер Александр Огарев всегда много ставил, в Москве и провинции, и со временем превратился в очень интересного и яркого постановщика. Он работает в границах той школы, которую воспринял от своего учителя Анатолия Васильева. Эта школа благодаря Александру Огареву и другим ученикам Васильева постепенно распространяется в российском театре. Ее законы с успехом осваивают новые актеры. Поэтому разговор с Александром мы начали с Васильева. Несмотря на то, что многие его идеи отражены в книгах и статьях, все же обратиться к ним еще раз совсем нелишне. Тем более что каждый ученик Васильева осуществляет его школу, исходя из своей индивидуальности.*

**— Давайте вспомним самое начало. Когда вы поступили на курс к Васильеву, на каком материале вы стали работать?**

— Когда набрали наш курс, нам сразу дали задание — Платон. Это был шок, потому что люди театра читают Платона как умозрительную философию. А здесь необходимо было заставить материал играть, превратить его из герметической в ясную вещь. Работа на материале Платона стала не только введением в профессию, но и расширением кругозора. Сыграть это казалось невероятным. И вот мы подготовились и приехали на первую сессию, показ длился десять часов. Васильев все посмотрел, потом собрал всех, долго молчал и говорит: “Ну что вам сказать? У меня всего две записи: одна — “девочка хорошая”. Другая — “пиани-

но убрать”. Больше комментариев нет”. И после этого началась переделка сознания, потому что, конечно, наше сознание было дремучим.

Только в году 1997-м я почувствовал, что соответствую уровню васильевской школы. До этого были мучительные годы. Сознание требовало другой доминанты, других приоритетов. Надо было понять разницу между миром идей и миром людей.

— **Расскажите об этом подробнее.**

— Мне прежде был незнаком такой посыл — глядеть на мир или на пьесы, отталкиваясь от мира идей. Мир людей как-то можно рассмотреть, мы знаем, что такое человеческие отношения, кто кого любит, кто кого презирает, кто с кем хитрит или флиртует. Опыт человеческого общения и знание людской психологии позволяют разобраться в противоречиях жизни героев. А занятия на материале Платона показали, что мир идей первичен, рождает иное представление о свободе. И гораздо более многообразен. Есть, как говорит Платон, стол. А есть идея стола. Сначала есть идея. Сама идея очень красивая, мощная. Разнообразие идей бесконечно. Стол в своей идее может быть овальным или покрытым сукном, ребристым или зеркальным, на трех ножках или на сорока. Воплощенный, сделанный, материализованный стол полезен человеку, он конечный продукт идеи. Но он не так хорош, как мечта о столе. Идеи касаются чего-то желаемого, несуществующего, прекрасного, а это было главное условие — Платон в рассмотрении мира отталкивался от образа прекрасного. В диалоге “Пир” жрица Диотима рассказывает Сократу о лестнице прекрасного, о том, что любовь — это путешествие по лестнице прекрасного. Обсуждаются восемь вариаций любви, каждый из философов или собеседников представляет свой образ любви, и апофеозом этих высказываний является речь Сократа, который говорит, что любовь — это не просто отношения между мужчиной и женщиной, не просто мальчик Эрот со стрелами. У Сократа любовь — мощное поступательное движение по жизни с постижением каких-то ценностей и тем, что позволяет человеку быть существом мыслящим и одновременно чувственным. Он говорит о гармонии мысленного и чувственного. Человек должен обладать таким балансом или стремиться к такому балансу. И когда все это было прочитано нами в платоновском диалоге, вдруг эти тексты начинали оживать. Мы слышали смысл. До этого мы воспринимали все наукообразно, на первой странице засыпали. А тут вдруг все открылось, и нам стало очень весело. Путь постижения Платона — очень веселый путь. Платон не может быть открыт без радости. Это были потрясающие уроки. Были и кризисы, потому что неделями ничего не получалось. Вся группа приходила в угнетенное состояние, и сам Васильев переставал к нам приходиться и оставал к нашим совместным поискам. Он переключился на следующий свой курс, набранный в 1990 году. У них Платон стал получаться, они по предложению мастера визуализировали Платона сюжетами из картин Магритта и Эрнста. И Васильев как ребенок этому курсу отдался, но через год и там начались проблемы. И у них тоже появились разные интересы, и тоже случались кризисы. Васильев уже делил нас на две группы, но та, вторая, группа потихоньку зачахла, а наша накапливала в себе потенциал и набирала опыт. И Васильев с нами стал делать Томаса Манна, “Фьоренце” и “Иосиф и его братья”. И это были незабываемые годы. Мы переселились в “Уран”, заброшенный кинотеатр, с утра до вечера тут шла жизнь, мы приходили к десяти и уходили поздним вечером. Кто-то постоянно вслух читал Библию — не потому что мы вдруг резко воцерковились, а потому что необходимо было ощутить это пространство “Иосифа и его братьев”. Читали книгу Бытия, на основе которой изложены события романа. И Васильев, чувствуя важность этой работы, все так построил, чтобы ничего не отвлекало. Он пригласил даже повара, чтобы тот организовал питание. И я помню потрясенное лицо повара, когда Васильев, прорабатывая каждую деталь меню для студентов, проговорил с ним часа четыре. Шли репетиции. А по вечерам были показы, мы выучили все церковные службы — литургию, и утреннюю и вечернюю. Пришли новые интересные педагоги. Регент кафедрального собора Ростова-на-Дону Владимир Цырков со своей системой сбитого ритма, который несколько преобразил каноническое православное пение, сделал его более живым. Пришел Андрей Котов из ансамбля “Сирин”. Николай Чиндякин преподавал элементы школы Гротовского. День был заполнен очень плотно, и к восьми-девяти начинался показ. В двенадцать — половине первого заканчивался, и мы бежали на метро, чтобы успеть на последний поезд, и так каждый день. В конце концов вышел очень мощный спектакль.

Мы показывали его в 93-м году во Вроцлаве в Центре Гротовского, потом в Японии на фестивале у Судзуки. Мощнейший спектакль, на сцене шла служба, все происходило по церковному обряду. А внутри были диалоги, и это создавало особую среду, диалоги приобретали воздушность, и это было невероятным сочетанием. Этот спектакль в результате стал большой трагедией для Васильева, потому что, для того чтобы его показывать, нужно было работать в таком же режиме по крайней мере еще год, а кто-то — в основном это были московские люди — начал ставить Васильеву условия: я буду репетировать, но не могу так тотально присутствовать в школе. Начались брожения. И главной трагедией стал случай с Ларисой Толмачевой. Это была наша звезда. Вдруг она сказала, что уходит. Васильев сильно переживал этот уход, посылал нас с ней разговаривать. Он великий мастер, но в человеческом общении часто ранил людей, и по его указанию Ларису Толмачеву перевели из квартиры на проспекте Мира назад в общагу на Трифоновской. Ее это сильно обидело. Она взбрыкнула, они какое-то время бодались, и в конце концов она ушла. Это было крахом спектакля. Без нее Васильев не мыслил себе этой постановки, пошел на принцип, закрыл спектакль, расформировал всю группу. Был произведен пересмотр тех, кто может остаться в театре, а кто нет.

Потом Васильев создал так называемую группу “М”, в которую вошли Игорь Яцко, Александр Онуров, Владимир Лавров, Наталья Коляканова, Лариса Белогурова. Позже туда вошла Люда Дребнева. Этой шестерке Васильев отдал основную свою любовь. И где-то до 97-го года делал с ними “Амфитриона” и другие вещи. Разрабатывал систему ударной речевой техники.

Наша группа ежегодно ездила в Пушкинские Горы, нам дали задание по Пушкину, и мы активно в это включились. К 95-му году у нас собрался богатый материал на много часов показа, мы даже повезли его в Брауншвейг на фестиваль и там с успехом показали. С этого момента началась наша пушкинская история. Я считаю, что нашей группе повезло больше. Потому что с нами Васильев стал заниматься этюдами. Кроме Пушкина нам давалось задание по Чехову, “Трем сестрам”, “Чайке”. Этюды для моего личного формирования стали еще большим открытием, чем наши первичные опыты. У Васильева из нескольких чеховских фраз вдруг выростала такая сложность, такой микромир человеческих отношений, что меня это потрясло.

— **Как Васильев понимал Чехова?**

— Васильев понимал Чехова не так, как понимают его традиционалисты. Они тоже говорили о внутреннем, но строили все по принципу айсберга: 97 процентов внутри, остальное на поверхности. А Васильев понимал психологическое как выраженное, а не сокрытое. Традиционную технику он воспринимал как имитационную. Вот актер задрожал, страдает, пыхтит, льет слезы, а проверить истинность его чувств невозможно, нет дозиметра. Получается парадоксально: ставим во главу угла процесс, а измерить этот процесс никто не может, кроме как неким субъективным наблюдением и доверием к тому, что внутри актер действительно проживает любовный, духовный или еще какой-либо процесс, а не просто тужится. И развивается искусство имитации, кто лучше сымитирует эти псевдоглубокие переживания.

С точки зрения отношений в этих традиционных школах разбор строится на том, что я хочу от другого человека. Хочу, чтоб другой человек что-то сделал для меня. Считалось, что найдешь верный глагол и сыграешь точно. Один глагол включает все. А техника Васильева другая. Эта техника раскрывает не то, что я хочу от кого-то, а что в этот момент со мной происходит. Что происходит с Машей из “Трех сестер”, которая попала в поле любви. И это не противоречило Станиславскому. Вообще, как считал Васильев, Станиславский уже в советской театральной практике был перевернут, что-то в нем было утеряно в результате материалистического подхода и построений. Васильев предлагал очень тонкие ходы внутренней жизни. Она расцветала, как расцветает цветок. Эта подробная жизнь не могла обойтись одним глаголом. Васильев говорил, что ее раскрытие требует не глагола, а новеллы. Многочасового наговора. Маленькая сценка, чтобы появилось богатство существования, требует большого наговора.

Конфликт Васильев не понимал как войну, борьбу. Чтобы конфликт произошел, как ни парадоксально, для начала необходимо согласие. А где взять согласие, если персонажи нена-

видят друг друга? Но в методе Васильева есть еще идущее от Пиранделло понятие персоны. Актеры — персоны договариваются между собой, и вот на этом изначальном согласии строится вся игра.

— **Понятия персоны и персонажа появились у Васильева, когда он занимался “Шестью персонажами в поисках автора” Пиранделло?**

— Я не присутствовал на васильевских разборах “Шести персонажей”, но по некоторым высказываниям могу предположить, что Пиранделло с его парадоксами авторства и персонажей внес лепту в теорию Анатолия Александровича о персональном и персонажном присутствии на сцене. Главное отличие этих позиций в том, что персонаж не знает, какие события произойдут в дальнейшем в пьесе, в тексте, он наивен и находится в счастливом неведении по отношению к происходящему. А персоне все известно, персоне участвует в действии как организатор, рассказчик и комментатор происходящего по линии ее роли. Персона находится в родственных отношениях с персонажем. Эти отношения можно уподобить работе кукольника с куклой. Когда актер проходит вариационный фрагмент, удаленный от основного смысла высказывания, он может позволить себе побаловаться, стать глупым, притвориться злым, напустить на себя манию величия и т.д., то есть позволить себе игровыми средствами представить себя в шкуре своего героя. Но по мере приближения к основному событию фрагмента, действия или всего произведения персональное, личностное присутствие усиливается. Личностное высказывание, которое свойственно персоне, содержит в себе или исповедь, или проповедь. Но если в процессе игры пользоваться только исповедническими или проповедническими красками, то мы попадем в ситуацию церковной кафедры или психотерапевтического кабинета. Для того чтобы движение основного смысла не рождало тяжести, было легким, летящим, в театре пользуются понятием игры. Игра смыслов, игра ситуаций, игровой конфликт. При построении игрового конфликта персоне использует своего персонажа как своего несведущего двойника для участия в спорах, диалогах, войнах, полемиках, скандалах. Если скандал организуется безыскусно, то мы получаем лобовой (или, как говорят, кухонный, бытовой) конфликт, в котором герои просто демонстрируют ненависть друг к другу. В таком конфликте отсутствует персоне, потому что для нее главное привести историю к финальному смыслу, а не поругаться с оппонентом. Так, например, сократовское понятие доброты, если оно близко воззрениям персоны, выводится не сразу, а путем длительного путешествия, логических построений, сложения смыслов. Но во время этого путешествия фигура Сократа не может находиться в дидактической позиции. Внутри многочисленных фрагментов сократовская позиция принимает игровые персонажные маски, превращаясь в широкой палитре то в несведущего, то недоброго, то глупого, то растерянного, отдавая ученику маски умного, знающего, доброго и т.д. Такая игра позволяет путешествовать к сущности весело, не как умным многозначительным умникам, а как свободным людям, желающим постичь смысл через путешествие, а не через заранее рожденную кем-то формулу.

— **Объясняя назначение персоны, Васильев писал, что хочет, чтобы актер стал не просто исполнителем, а самостоятельной личностью, поэтом. При этом Васильев всегда ценил красоту, эстетическое начало.**

— Да, для Васильева всегда очень важным был образ прекрасного, который делает человека поэтом. В этом тоже был какой-то конфликт с современниками. Васильев не понимал, почему великая русская культура должна представлять убогих, извращенных людей. Ведь Россия — это Толстой, Пушкин, Тургенев...

Прекрасное у Васильева существовало как цель, как сверхзадача. Оно имело разные воплощения. Иосиф Прекрасный открывал Бога, он проходил путь страданий, чтобы прийти к предошущему приходу того мессии, который появится в будущем и даст рецепт жизни для всех. Этому предчувствию нужен очень сложный путь.

Во “Фьоренце” в центре истории фигура Лоренцо Медичи. Прекрасное имеет образ женщины, которая олицетворяла город Флоренцию и само понятие красоты. Эта красота очень коварна, изменчива. Она идеальна, совершенна и в то же самое время непонятна, потому что может предать, убить. Лоренцо томится по красоте. Томление — движущая сила художника. Васильев в одной вещи Томаса Манна исследовал проблемы духа, а в другой — противоречия духа и искусства. То есть в разных текстах по-разному предстал этот образ прекрасного.

Три сестры — другая ситуация. Три сестры — это три ипостаси: вера, надежда, любовь. Эти три ипостаси для России очень характерны. На сестер все время сыплются удары, и все же вера, надежда, любовь существуют. Хотя всегда в окружении мрака. Между тем впереди остается цель — в Москву.

— **А что вам конкретно о своем подходе к театру говорил Васильев? Как он все это объяснял, какими идеями, образами, понятиями? Вы же должны были понимать, к чему вы идете?**

— Он приходил, смотрел наши работы и как-то комментировал это. Или открывал книгу и начинал разбирать. Это два его состояния. Два состояния мастера. Комментировать он мог иногда очень жестко. Употребляя самые жестокие слова по отношению к тому, что представлено на сцене. Ну, или говорил любя. Если ему нравилась работа, нравился человек, он влюблялся в него и мог ему многое позволить. Когда он разбирал, нам вдруг открывались какие-то волшебные пространства и происходил момент заражения. Ты становился сопричастным чему-то очень важному и интересному, тому, чего никто не видит. Васильеву открывались какие-то тайны. Узнать их можно было только у него самого.

Разбор каждый раз строился по-разному. Он же мастер структурирования. Постичь структуру — это целое путешествие. Называется цель, она формируется в течение долгих разборов. Потом смотрим, как устроена эта сцена, как эта. У одного автора — строгий закон, бывают авторы, у которых одна сцена в одном законе, другая в другом, третья в третьем. Ты смотришь, каким образом эти сцены соединяются. Это как путешествие по лабиринту. Это интересно. Бесконечное увлечение. Если ты начинаешь видеть эти структуры, значит, ты ухватил суть васильевского метода.

— **Да, Васильев всегда говорил о структуре. Об этом никогда не говорили другие режиссеры. В основном репетируют, идя за какими-то смыслами. Васильев видел внутреннее построение сцены или пьесы. Это, конечно, уникальное умение. Но как вы научились видеть эту структуру?**

— У Васильева хорошее университетское образование. Я к этому понятию шел долго. Для меня это понятие поначалу было наукообразным. И только с какого-то времени, когда я стал набирать опыт, участвовать в жизни как режиссер, я потихонечку стал понимать, что такое структура и как по-разному организуются сцены. И это происходит не только на уровне ума, но даже и на уровне чувствования.

— **Теперь давайте поговорим о вашей работе. Скажите, вам трудно в разных театрах обучать актеров васильевской технике?**

— Если ты сам не владеешь этим, трудно требовать это от кого-то. Я на собственной шкуре открывал какие-то вещи, открывал для себя. И формулировал более практично. Теперь изнутри знаю, что сказать актерам, чтобы получилось так-то и так-то. Я изучал механизм. Васильев шел стратегическим путем, а мне важны тактические открытия, оценка фактов, допустим. Для Васильева “оценка” — бранное слово, он употребляет слово “восприятие”. Оценка факта, по его мнению, — грубая вещь. А восприятие сопутствует действию, а не блокирует его, не прерывает. Восприятие — одежда основного движения, гребень на теле волны, узор поверх мощи потока. Актерские реакции получают более благородного толка, они окрашивают движение, делают его разнообразным, но при этом они не тормозят его. Это я к примеру — таких вещей, в общем, очень много. Я стараюсь на простом языке делиться с актерами своими открытиями. Конечно, одно дело школа, где формируется человек. Другое дело актер с его привычками, ежедневными задачами. В Красноярск, например, приезжают режиссеры противоположных школ. Тут задача за короткий период сформировать своих сторонников, свой маленький филиал, дать актерам энергию на будущее, ведь они должны будут это играть уже без меня. При этом важно не упростить метод, не сделать примитивным.

Этот метод дает интересные результаты. Материал не звучит банально, возникает что-то прекрасное. Но с любой труппой я начинаю все сначала.

— **Вам удобнее работать в “Школе драматического искусства”? Ведь тут актеры — носители васильевского метода?**

— Не скажите. Парадоксально, но факт. В этом театре мне легче с труппой взаимодействовать как актеру на сцене, но сказать им “давайте сделаем так”, подчинить их каким-то

своим знаниям очень сложно. У каждого свое понимание метода Васильева. Как у Гротовского есть школа нижнего этажа и школа верхнего этажа, и они буквально враждовали, хотя воспринимали одно и то же учение. Мы с учениками Васильева, конечно, дружим. И с Игорем Яцко, к примеру, но мне было бы неловко давить на него и просить сделать что-то на сцене в другом ракурсе, чем тот, к которому он привык. Это одновременно и хорошо, потому что создается какое-то поле, спектр для спектакля, и плохо. Иногда бывает, что с незнакомыми людьми работаете легче. Чтобы получился спектакль эстетически достоверный, лучше новая группа актеров, абсолютно новая. Поэтому я, как и все режиссеры, больше люблю работать с молодыми.

— **Ваш красноярский спектакль “Преступление и наказание” на меня произвел очень сильное впечатление, поскольку он красив, эмоционален и очень изящен, притом что это, как принято считать, трудный, тяжелый автор — Достоевский. Тут актеры не играют персонажей? Они персоны, носители идей?**

— Они тему играют.

— **То есть Соня, к примеру, не входит в человеческие обстоятельства Раскольникова?**

— Они учитываются, но не являются решающими.

— **Она в какой-то момент начинает говорить о покаянии. Это система христианского миропонимания? А у него тема сверхчеловека, “все позволено”?**

— Там есть какие-то последовательные шаги, а вы называете финальные. Соня для Достоевского — образ Богородицы, в эпилоге ее сущность полностью раскрывается. Но вначале она к Раскольникову находится в абсолютно противоположной позиции, она помещена на самое дно жизни. И в первой сцене Раскольников приходит к ней как спаситель. В финале она спасает его, и сначала спасает просто как человека, а потом в более высоком смысле. С первой сцены Раскольников влеком идеей, мы ведь знаем, что у Достоевского действуют не люди, а образы идей. И у Раскольникова есть идея: все нехорошо в этом мире и надо этот мир переустроить справедливо. Он пускается в этот путь. И переступает черту. Потом ему нужен спутник, и он думает, что Соня — это та, которая могла бы его сопроводить в его великой идее. Он открывает ей все ничтожество ее пребывания на земле. Здесь он спаситель, и он ей говорит: тебе надо из твоего мрака выбраться. Но что-то в Раскольникове напрягает Соню. Она готова откликнуться на его призыв, ступить на его путь, но он чего-то недоговаривает. Куда идти? Она пытается понять цель. Он говорит о том, что надо все перевернуть, какие-то слова еще говорит и странным образом ее пугает, а не влечет. Есть Бог, который ее покинул, в которого она верит. А он ей говорит: а может, Бога нет? Бога нет, значит кто-то есть вместо Бога, значит, поверь мне, и я стану тебе вместо Бога. И вот эта мизансцена, которая описана у Достоевского, где он целует ей ноги. Он еще ничего не совершил, но уже рисует свое будущее. В его воображении вырисовывается картина: я унижусь ради вас грешных, чтобы вас возвысить. В Соне возрастают чувства отнюдь не благоговейные.

Вторая сцена противоположна по смыслу. Раскольников уже сходил к Порфирию Петровичу и понял, что его тело, психофизика не в ладах с его идеей. И это проблема. Ему нужно, чтоб кто-то дал совет, как ему себя вести — ведь он должен стать героем. Но у него не получается. Это очень странная и красивая сцена. В ней есть фрагменты, где они на какое-то короткое время существуют как мужчина и женщина. И он обнаруживает, что он — ничтожество. Поэтому дальше Соня (Ася Малеванова) пробует ему открыть путь выхода из состояния ничтожества. Он себя понимает как человека, еще не нашедшего способа, как стать героем. А она видит бездну заблуждения, в которую он упал. Надо встать, пойти, поклониться, и тогда может быть, откроется дорога. И с этого момента она начинает служить как его ангел, тот, кто смиренно ждет его, как его душа. Не сразу в ней формируется спасительница Богородица.

— **В какой-то момент у него даже слезы появляются на глазах.**

— Раскольников — это не тот хороший человек, который мучается, совершив неправильный поступок, — ведь он почти случайно зарубил Лизавету. Так его обычно играли. На самом деле это человек, до самого конца цепляющийся за свою ложную идею. Ему жалко расстаться с ней, с тем зданием, которое он выстроил в своем воображении. Это до самого конца слабый человек, не тот, который героически обрел веру: дескать, всё, теперь я буду всю жизнь каяться. У нас чуть по-другому это устроено. Слезы есть, но это слезы бессилия, не умиления.



— **В спектакле очень интересна роль Порфирия Петровича.**

— Для меня Порфирий Петрович (его играет Борис Плотских), несмотря на то что он берется за благое дело, разоблачение преступника, действует все-таки не от Бога, а от дьявола. Он не дает шанса Раскольникову. Если Бог дает шанс самому последнему преступнику, и об этом говорит Соня, то для Порфирия у человека шансов нет. Он говорит: убейте себя. Человек для Порфирия — бесцельное существо.

Порфирий существует в горизонтальном срезе. А Соня и Раскольников — в вертикальном. Это как балет — не в смысле пластики, а в смысле чувств.

— **Я всегда думала, что идея Раскольникова — это идея сверхчеловека, который “имеет право” на кровь, который переступил черту.**

— У Раскольникова первоначально была прекрасная идея. Сначала он увлечен дичайшей идеологической смесью, выжимками из разных откровений передовых мыслителей того времени — идеями социализма, справедливости, нищезанством. А потом он начинает думать: а как их осуществить? И потихонечку идея становится все более и более кровавой. Она делает человека другим.

— **Актеры вас хорошо понимали?**

— У меня в спектакле Раскольникова в двух составах играют Станислав Линецкий и Дмитрий Барков. Второй играет не от идеи, а психологически, о том, как человек запутался. Но для меня он не ту историю рассказывает. Общение с идеями делает тебя самоироничным. Метаморфозы Раскольникова пусть горьки и печальны, но в них есть юмор. И у Достоевского есть этот юмор. Но когда мы видим психологическую игру, когда три часа на сцене персонаж переживает, что неправильно поступил, это смотреть невозможно. Он вертится на одном месте. Мы еще на “Игроке” и на “Идиоте” поняли, насколько Достоевский светлый, веселый автор. Бахтин обнаружил у Достоевского карнавальную стихию.

— **Васильев начинал свои эксперименты в игровом театре с Достоевского. В период лаборатории студенты много играли Достоевского. Важные подсказки Васильев нашел у Бахтина в “Поэтике Достоевского”. Я как-то, изучая путь Васильева, перечитала эту работу Бахтина, и там, в общем, все сказано. Васильеву важно было только претворить эти идеи через игру актеров.**

— Несмотря на то что мы в игре идем от идей, все равно персонажи похожи на людей, они имеют человеческие лица.

— **А почему, как вы думаете, Васильев назвал это игровым театром?**

— Потому что идеи персон соприкасаются и играют между собой. Тут такой ход — прийти к истине через игру. Проповедь тяжеловесна и скучна. А игровое путешествие к истине всегда легко. Ты же идешь к свету.

— **В “Лесе” у вас представлена антиномия “жизнь и театр”. Тоже игровое построение?**

— “Лес” — это про тех, кто посвятил себя ужасно неблагодарному делу, театру, и не собирается уходить, несмотря на все его ужасы. Театр ужасен и театр прекрасен. Внутри этого противоречия мы и существуем. И об этом в начале спектакля рассказывают два человека. Счастливец (Олег Охотниченко) и Несчастливцев (Андрей Финягин или Илья Козин), чья карьера в театре находится в кризисном периоде. Происходит анализ прошлого и перспектив, ищется лучший путь. Так часто случается у художников. Он думает: а не пойти ли в жизнь, окунуться в нее, ведь в жизни все проще, все логичнее. Но жизнь оказывается еще более катастрофическим местом. В конце концов, художник возвращается в театр.

— **Вы до сих в основном работали в провинции, а теперь как будто постоянно будете ставить в “Школе драматического искусства”?**

— Да, два года я был главным режиссером в Краснодаре. Три года в Томске. Но в последнее время мне предложили переехать в Москву, дали служебное жилье с условием, что я буду меньше разъезжать и больше уделять внимания “Школе”.

## События

Ольга Фукс

## Творчество памяти

## Заметки с Чеховского фестиваля

*Чеховский фестиваль — главное “окно в Европу” и остальной мир — прошел в Москве и других городах России в двадцать пятый раз. Его репертуарная политика остается неизменной: примерно поровну новых имен и новых работ уже полюбившихся и знакомых россиянам, а также несколько событий, продюсером которых является сам фестиваль. И сегодня, в эпоху санкций, холодных и горячих войн, эта непрекращающаяся связь с театральным миром сама по себе кажется чудом. А Чеховский стал больше, чем фестиваль.*

## Дуэт для скрипки и кыл-кыяка: “Демон”

“Демон” из Русского драматического театра имени Ч. Айтматова (Кыргызстан) продюсировал Чеховский фестиваль, который видит одну из своих задач в налаживании новых культурных связей на постсоветском пространстве. И реализует ее в первую очередь благодаря режиссеру Владимиру Панкову с его обостренным интересом к этническим культурам. Сложносочиненная композиция из “Демона” и нескольких частей “Героя нашего времени” (иногда, правда, такое соединение вредит поэзии, иногда добавляет объем) обрамлена музыкой Запада и Востока — скрипка, альт, виолончель, кыл-кыяк, сказитель-манасчи, знаток самого большого в мире эпоса. А сам спектакль балансирует на грани между ритуалом и мистерией.

Команда “Демона” — пестрая труппа театра человечества, с его прошлыми и будущими войнами, перекроенными сотнями раз границами, тягой народов друг к другу или взаимным отторжением, общими чертами и непримиримыми конфликтами. Ее воз-

главляет Демон, он же Печорин (Марат Амираев) — везде желанный, везде чужой. Тамара, она же Бэла (Качкынбек кызы Айнура), всегда будет платить смертью за любовь Демона. После собственной смерти он обмажет лицо глиной, наденет ангельские крылья как солдатский ранец и возглавит скорбное и торжественное ангельское воинство. За солдатским обозом плетется маленькая клоунесса, волоча по земле одно переломанное крыло. Вместе с ним странствует эмансипированная миссионерка, чья душа до краев полна великой русской литературой и горит священным огнем просветительства. Добродушный Максим Максимович старается примирить всех. Русские солдаты от души угощают азиатов водкой — те, попробовав ее впервые, хватаются за ножи. В этом бурлящем котле столкнувшихся цивилизаций все обострено до предела, взрывоопасно, здесь свадьбы отмечены печатью трагедии, а смерть светла и торжественна.

## Дальше — тишина: “Поле битвы”

“Поле битвы” — тихое эхо великого спектакля, повлиявшего на весь театр XX века. Спустя тридцать с лишним лет после начала репетиций “Махабхараты” Питер Брук вернулся к индийскому эпосу — с коротким, на час с небольшим, спектаклем, где играют четыре актера (из них трое темнокожих) и один музыкант (верный Бруку японский барабанщик Тоси

Цучитори, который работает с ним со времен первой “Махабхараты”), где нет декораций — только несколько разноцветных пледов, шарфиков и палок. Где в общем-то нет и сюжета, ибо “Поле битвы” — это конец истории, конец игры, жизнь после жизни, жизнь после смерти. Победитель Юдхистхира, старший из Пандавов (Джаред МакНейл), его мать

Кунти (Кароль Каремера), ослепший царь Кауравов, у которого погибли в бою все сто его сыновей (Шон О'Кэллагэн), и герой Эри Нзарамбы, собирательный образ погибших в войне, — те, что остались от двух воюющих родов, обломок человечества, которому выпало пережить остальными, справляясь с чувством вины и памятью.

Минимализм этого спектакля доведен до абсолюта: актеру стоит чуть повернуть голову, сменить шарфик — и перед нами уже другой персонаж из новой при-

тчи. В этом принципиальном отказе от любых излишеств (будь то театр или сама жизнь) таится мудрое приятие неизбежного, интерес к нему, почти радость. Так перед смертью в человеке один за другим умирают желания и страсти. В финале спектакля мальчик обещает поведать тайну мироздания и даже шепчет что-то на ухо одному из героев. Но нам, непосвященным, так и не дано ее услышать. Только перестук пальцев по барабанной коже, их шелест, тишина.

### Сезон дождей: “Тайная сила”

“Тайная сила” по роману классика нидерландской литературы Луи Куперуса в постановке Иво ван Хове и “Тонеелгруп Амстердам” — еще один спектакль большого стиля и легкого дыхания.

Место действия — Ява под голландским господством — в сценографии Яна Версвейвелда превратилось в пустой деревянный павильон, стены которого то и дело становятся экраном для видеопроекций: то бушующий океан под окнами резиденции, то королевская чета Нидерландов на прогулке (для кого-то из работающих здесь европейцев — сладкое воспоминание, для кого-то — грезы о неведомой родине, которую они, будучи голландцами по крови, никогда не видели). Есть еще одна неслыханная здесь роскошь — рояль, осколок европейской цивилизации. И главная, смыслообразующая деталь — потоки воды, заливающие террасу. Тропический ливень, изморось,

туман (сценические картины фантастической красоты), действующий на нервы, сводящий с ума, уничтожающий дорогой рояль (читай: любые попытки привить здесь европейскую культуру), — видимое проявление той самой тайной силы, которая противостоит европейской рациональности, незримо изматывает колонизаторов и сводит на нет их усилия.

В этой красивой поэме распада так легко увидеть признание поражения сегодняшнего европейца-интеллектуала, его предостережение от попыток заставить ту или иную страну свернуть со своего “особого пути”. Если бы не явная симпатия автора романа и автора спектакля к этим стойким и обреченным на поражение людям, которых олицетворяет голландский наместник Отто ван Аудейк в исполнении Гейса Схолтена ван Асата. Поражение, которое они готовы принять и “нести свой крест”.

### Мать: “Лукреция Борджиа”

“Нужны новые формы. А если их нет — ничего не нужно”, — уверял Костя Треплев. В классике надо искать отзвук сегодняшнего дня (вторят его последователи). “Лукреция Борджиа” из “Комеди Франсез” как будто доказывает, что театр свободен от любых долгов и вовсе не ищет актуальности в истории о всепоглощающей любви матери-убийцы к доблестному сыну. Только правда чувств, только романтический накал, классический идеальный французский язык, неповторимая сценическая красота. Режиссер спектакля — сосьетер театра Дени Подалидес, сыгравший более тридца-

ти ролей, вступил на режиссерский путь, вняв совету Петра Фоменко, у которого играл Счастливецца (Фортунатова).

Рядом с ним надо сразу же назвать другое имя — Эрик Рюф, сценограф, которому удалось создать на сцене эффект живописного полотна, а на нем — тревожная венецианская лагуна с черными сваями, на которую падает последний отблеск света. Сам Рюф появляется на сцене в роли Дона Альфонса Д’Эсте, последнего мужа Лукреции Борджиа. Рюф играет сложнейшую гамму чувств: любовь к жене может отнять у него волю,

ненависть к ней делает его стальным, растоптанное достоинство толкает к изобретательности, лишь бы отвлечься на миг от постоянной боли, которую причиняет ему эта женщина и которая делает его бесчувственным ко всему остальному миру.

И, конечно же, третье имя, без которого не было бы этого спектакля, — Эльза Лепуавр, обладательница актерской премии Мольера (за роль в спектакле Иво ван Хове “Гибель богов” — еще одно свидетельство единства театрального пространства, в ко-

тором мы все еще держимся благодаря в том числе и Чеховскому фестивалю). Чудовище, сочиняющее гениальные интриги, несчастная мать, навсегда лишенная возможности общаться с сыном не как с чужим человеком, грешница, которой смертельно надоел ее грех, яростная львица, готовая защищать до конца свое чадо, гордьячка, неспособная снести унижение и готовая заставить платить за нее весь мир, — это все Лукреция Борджиа и Эльза Лепуавр, которая возвращает на сцену почти неизвестный сегодня дух трагедии.

### Нелюбовь: “Зимняя сказка”

Деклан Доннеллан, напротив, с помощью шекспировской “Зимней сказки” нарисовал картину нравов сегодняшнего дня. Королевская семья Леонта (Орlando Джеймс) точно сошла с обложки глянцевого таблоида: подтянутый моложавый отец дурачится с сыном-подростком и нежно заботится о жене, которая вот-вот подарит ему дочь. Но стоит только искре ревности попасть в его сознание, как весь этот гляцевый мирок легко взрывается, и мы видим современного социопата из элиты, слишком слабого, чтобы вынести бремя власти, любви и счастья, но слишком сильного, чтобы переломать жизнь себе и другим. Ему проще подчиниться своей фобии, идее фикс, чем разобраться в других и себе. Режиссер вскрывает этот семейный конфликт-гнойник, как опытный психиатр, что вовсе не снимает накал шекспировских страстей. И в этом конфликте ему едва ли не важнее всего оказывается фигура ребенка (Том Коут), который не выдержал вида озверевшего отца, бьющего мать в живот, отторжения матери, которая не в силах справиться с нахлынувшей обидой, чтобы почувствовать еще и состояние сына. И там, где взрослые заплатили своим счастьем, мальчик заплатил жизнью. Такая вот

английская “Нелюбовь” (вспомним фильм Звягинцева).

“Зимняя сказка” еще не раз подарила режиссеру возможность поставить зеркало перед лицом эпохи. Одна сцена похожа на рок-концерт, другая на телешоу, где все с удовольствием выставляют напоказ самое сокровенное, третья — на злую сатиру на государство. Но финал здесь — гимн Его Величеству театру, где не так уж всеильны законы психологии или общественного развития, где гораздо важнее совсем другая материя — магия театра. Ожила ли статуя Гермiony перед безутешным мужем или это ловкая служанка прятала несчастную королеву, пока король не дозреет до полного раскаяния (спектаклю подойдет и волшебная, и рациональная версия), — не так важно, как важна эта звенящая тишина зала и его единение. И последняя сцена спектакля — ее нет в пьесе Шекспира, но Бард явно бы ее одобрил: покойный мальчик с улыбкой всепрощения прибегает, чтобы взглянуть на помирившихся родителей (а для детей ничего не может быть важнее), но непреклонная воспитательница Время властно уводит его в темноту. Это видение является только отцу — то ли получившему прощение, то ли сошедшему с ума от горя.

### Я помню: “887”

Самые высокие технологии, которые только возможны в театре, плюс искренность, даже исповедальность интонации (неизвестно еще, что встретишь чаще), плюс тонкой выделкой литературный текст, написанный наполовину стихами, наполовину прозой, встретились в спектакле Робе-

ра Лепаж “887”. 887 — номер дома на авеню Мюррей, где он провел свое детство и который казался ему огромным (“когда деревья были большими”, — услужливо подсказывает наша память). Только потом оказывается, что квартирka была донельзя тесная, и появление в доме заболевшей бабуш-

ки потребовало серьезных перестановок, из-за которых маленький Робер вырос в одной комнате с сестрами, что наложило отпечаток на всю его жизнь. Лепаж показывает дом из космоса (сам дом и даже Квебек, разумеется, растворились в зеленом пятне Канады) и изнутри, когда игрушечный домик в несколько этажей, соразмерный самому Лепажу, начинает жить своей жизнью: в окнах загорается свет, по комнатам ходят люди, к подъезду подъезжает игрушечная машинка — такси отца, который в прошлой жизни, за пределами сыновней памяти, был моряком, героем, ну а сыну запомнился усталым таксистом в шоферской фуражке. На его машине, как и на машинах всех квебекцев, написан девиз их штата “Я помню”, хотя никто уже не вспомнит, откуда взялся этот девиз.

И эта встреча космического и игрушечного производит ошеломительный эффект. Как и встреча высоких технологий и предельной простоты: вот мальчик за занавеской устроил с девочкой бой на подушках, и мы видим их дерущиеся тени. А когда занавеска отдернется, мальчик окажется немолодым мужчиной, а место девочки останется пустым.

“887” — спектакль о причудах и прозрениях памяти, о ее творческом начале — какими вспомнит Лепаж обитателей дома номер 887, такими они и останутся в этой истории.

Недаром его самого так заинтересовал (и так рассердил) его собственный некролог, который давно готов и лежит в архиве одной из радиостанций, где работает одноклассник, — ведь с него начнется будущая память о самом Лепаже.

Есть у памяти и свои капризы — например, она никак не хочет сохранить и удерживать стихотворение Мишель Лалонд “Speak white” (именно на этом стихотворении соединяется частная история Робера Лепаж и общая история французского Квебека). Это стихотворение Лепаж попросили прочитать на юбилей знаменитой Ночи поэзии в Монреале, давшей мощный толчок для расцвета новой французской поэзии в Канаде. “Говори, как белый” — многие страны могут вспомнить этот окрик хозяев жи-

ни к отверженным. Лепаж не был “белым” в той Канаде, где англоговорящие были боссами, а франкоговорящие — рабочим классом: его, сына шофера, не взяли в частную школу, несмотря на успешный экзамен. Но это было тогда, а сегодня всемирно известному режиссеру, говорящему на многих языках (“чувствую себя немного шизофреником, ведь говоря на другом языке, я и сам становлюсь другим”), претит пафос этого стихотворения. Память, конечно же, перестанет капризничать — в нужный момент Лепаж будет стоять на сцене, на него нахлынут забытые чувства коллективного франкофона, и с горечью он выкрикнет со сцены: “Speak white”.

А память возвращает его к событиям многолетней давности: как отвернулась от королевы Виктории франкоязычная Канада и как фанатично приветствовала де Голля, который своей пламенной речью подлил масла в огонь франкоговорящих канадцев, задумавшихся о своей идентичности. Игрушечный генерал на игрушечной машинке мчится мимо ликующей игрушечной толпы, а камера телефона ловко снимает этот игрушечный парад, возвращая ему на экране масштабы реальности. Лица слились в единую массу. Но вдруг машинка дает задний ход и медленно катится обратно — и безликая толпа обретает лица.

“Обратная сторона Луны” — шедевр Лепаж, посвященный памяти (снова памяти) его матери, с которого началось знакомство россиян с творчеством этого уникального режиссера, актера, писателя, сценографа, полиглота. Невидимая сторона видимых вещей, изнанка бытия, параллельная реальность, рифма, благодаря которой обыденное становится искусством, — на этом построено и “887”. В финале, когда французский Квебек ликует, приветствуя рождение новой Канады, это рождение рифмуется со смертью бабушки и сценкой, которую мальчик Робер подглядел и запомнил на всю жизнь (а может быть, и это фантазия его живой памяти): усталый человек в шоферской фуражке сидит в темноте и плачет, теребя сигарету, не в силах снова тронуться в путь.

## Другие берега

Юлия Савиковская

### Шекспир Обновленный

*Среди авторов спектаклей по шекспировским пьесам, идущим в Британии, еще остались режиссеры, ставящие своей задачей показать Шекспира так, как его могли бы видеть зрители его эпохи.*

Например, этим отличаются постановки театра “Глобус” и недавно открытого театра-филиала “Sam Wanamaker Playhouse”, который продолжает работу “Глобуса” в зимний сезон. Первый известен своей открытой сценой, ограничивающей постановочные возможности, ведением спектаклей при дневном свете, позволяющими открыто взаимодействовать с аудиторией. Во втором — камерном театре, с деревянными скамьями и галереями — представления идут при свечах, сценическая коробка ограничена несколькими метрами — возможно, так в свое время шли придворные спектакли. Несомненно, даже сознательные попытки реконструкции постановочных методов шекспировской эпохи уже современны даже в этом желании воссоздать шекспировский актерский стиль, ограниченное количество декораций, активное общение со зрителем. Но в этой современности есть некая условность, часто излишняя “артефактность”, которая, кажется, нацелена больше на туриста в Британии, чем на любителя и знатока современного театра.

Для искушенного зрителя на современной английской сцене будут более интересными попытки поработать с Шекспиром, используя новые театральные технологии и методы работы с пьесами — от разнообразных постановочных инноваций (“Буря”, Королевский Шекспировский театр) до изменения гендерного состава ролей (“Двенадцатая ночь”, Национальный театр), сознательного отстранения от текста и общения со зрителем за пределами собственно роли (“Ричард III”, “Барбикан-центр”) или новых способов актерской интерпретации классических шекспировских ролей (“Гамлет”, “Алмейда”). На примере этих четырех спектаклей сезона 2016 — 2017 годов будет интересным разобраться в эффективности этих способов для современного британского театра и для отношения Шекспира и сцены в целом. Несмотря на то что “Ричард III” был привезен в Лондон из Берлина (театр “Шаубюне”), использованные в нем методы работы с классическими пьесами способны разнообразить практикуемые английскими режиссерами техники работы, и будет

не лишним задуматься, насколько применим немецкий подход к Шекспиру для британской сцены и зрителя.

В октябре — декабре 2016 года в Королевском Шекспировском театре прошла “Буря” в режиссуре Грегори Дорана, еще до своего появления на сцене вызвавшая не менее сильную бурю эмоций и ожиданий, подогреваемую рекламной кампанией самого театра, разместившего на своем сайте несколько видео о подготовке спектакля. Дело было не только в главном исполнителе — известном британском актере Саймоне Расселе Биле. Привлечение на центральную роль известного актера (или театрального, или часто с мировой известностью в киноиндустрии) для британского театра стало более обиходной практикой, чем на какой-либо другой сцене Европы. Например, Рэйф Файнс играл Просперо в “Буре” в театре “Haymarket” в 2011 году и Ричард Третьего в театре “Алмейда” в 2016 году, а роль Гамлета в разное время исполняли Джуд Лоу (театр “Виндхэм”), Майкл Шин (театр “Янг Вик”) и Бенедикт Камбербэтч (Национальный театр). Но менее искушенную театральную публику (в том числе большое количество школьников и подростков) Королевский Шекспировский театр привлек своим сотрудничеством с компаниями Intel и Imaginarium Studios, специализующимися на видеографике для компьютерных игр и фильмов. Для подготовки видеэффектов на театральной сцене актеры и разработчики провели несколько недель в студиях, проверяя, как графика будет вживую воспроизводить движения актеров — так как на сцене зритель должен был видеть антропоморфные голограммы, но созданные не заранее, а непосредственно во время спектакля. Результатом этой работы стало постоянное присутствие на сцене существующей отдельно от актера Марка Квартли (играющего Ариэля) голограммы духа острова (появляющейся в особом прозрачном цилиндре, служащем базой для видеопроекции), которая впервые воспроизвела для зрителя одновременно эфемерность и физическую реальность этого персонажа.

Трехмерная видеореальность сделала ощу-

тимой для зрителя фантастическую сущность острова — так, каркас тонущего корабля “разваливается” и “тонет” в спроектированной на огромную деревянную конструкцию “видеоводе”. Позже его останки сформируют особую атмосферу острова, с неизведанными закоулками и измерениями. Все видения попавших на остров Фердинанда, Тринкуло и Стефано, а также процессия трех богинь — Ириды, Юноны и Цереры проходят в окружении цветковых пятен и волн, спускающихся сверху, а иногда оборачиваются грозными лающими собаками, рвущимися на путешественников и — в движущейся над сценой голограмме — близко приближающимися к зрителям, окружающим сцену. До этого спектакля такие сложные цифровые эффекты не использовал ни один спектакль по Шекспиру, хотя элементы анимации были в некоторых постановках — например, “Все хорошо, что хорошо кончается” Национального театра в 2009 году. В сильном взаимопроникновении сложнейших трехмерных видеопроекций и живых актеров на сцене есть, казалось бы, простой, но очень действенный ход — придуманный драматургом мир волшебного острова, который создала магия Просперо, вдруг оказывается не только воображаемым и проговариваемым персонажами, но и вживую поражающим воображение искушенного зрителя. Да, для того, чтобы современный зритель, имеющий опыт фильмов, видеоигр, арт-инсталляций, оказался впечатлен, нужны сложные цифровые технологии, но они оправдывают себя, когда драматургический фантастический мир вдруг оказывается возможным пережить здесь и сейчас — и иногда вздрогнуть от его близости.

Однако самым поразительным в спектакле становится именно взаимодействие актеров с этим волшебным миром: вне человеческого присутствия шекспировская “Буря” осталась бы арт-инсталляцией. И здесь, что удивительно, Саймон Рассел Бил в какой-то мере не справляется с задачей взаимодействия с цифровыми мирами, созданными постановщиками (художник Стивен Бримсон-Льюис, видео — Финн Росс). Да, возможно, его Просперо уже устал от магии острова и его интересуют миры и темы за его пределами — он уже видит будущее прощение своих обидчиков и освобождение всех своих слуг. Он существует как бы вне активно дышащего и колышущегося в виде голограмм фантастического мира — седой, небольшого роста старик в коричневых одеждах. Вначале в игре Рассела Била есть необычная повышенная нервность, страх упустить дочь из своего влияния, но по мере движения спектакля к развязке его герой все больше отстраняется от происходящего, раз-

давая приказания как будто без особого интереса к судьбам многочисленных живых существ своего острова. В целом это довольно привычный шекспировский седовласый маг из многочисленных британских “Бурь”, уже виденных зрителем до этого, живущий в своей пещере, выходящий на сцену в старых обноскох и в конце отпускающий свою магию под аплодисменты зрителя. Не менее привычны, излишне театрално комичны встреча Тринкуло и Стефано, а сцены встречи Фердинанда и Миранды вызывают ощущение дежавю. Все элементы спектакля, связанные с путешественниками на острове, статичны и не гармонируют с его видеорядами, возвращают “Бурю” в область привычных шекспировских спектаклей. Гораздо более интересны в этой постановке Джо Диксон (Калибан) и молодой выпускник театральной школы RADA Марк Квартли.

Джо Диксон создает своего Калибана — казалось бы, тоже достаточно привычного уродца с неестественно выпирающим хребтом на большом горбу, длинными обезьяньими ногтями и черномазым лицом-мордочкой — существом, которое живет в постоянном противоборстве как раз тому миру, который создан в постановке студией Imaginarium. Ему до сих пор страшны и непонятны все те духи и галлюцинации, которые вызывает на свет Просперо, а в этом спектакле скорее неведомая, всеобъемлющая сила, которой подвластны звуки и цвета и их направления. На глазах у зрителя он пытается освободиться из-под власти цифровых волн, страшных голографических собак, проецируемых над сценой видеоний, и нам понятна его собачья привязанность к Стефано, освобождающего его от преследующих его миров с помощью еще неизвестного здесь средства — алкоголя.

Но самым уникальным актерским открытием этого спектакля становится юный Марк Квартли — тоненький Ариэль, на теле которого выступают сухожилия, а на голове — зачесанный назад гребешок волос, разделенный на трезубец, что делает из него инопланетянина, человека-амфибию, не принадлежащее обычному миру существо. Ариэль двоится на сцене с помощью технологий — пока актер изгибается в “беге” или “полете” у задника сцены, его двойник стремительно пронесится навстречу зрителю на голограмме, спроецированной на трехмерный прозрачный цилиндр. Но самое интересное, что Квартли удается сохранить свою внемирную сущность и в те моменты, когда он появляется на сцене вживую. В нем есть что-то неуловимо фантастическое — это создается и полубалетными движениями актера, и его гибкими прыжками на изогнутые ос-

танки корабля, а также постоянным тревожным наблюдением за происходящим — именно Ариэль, а не уставший Просперо не по-человечески вездесущ в этом спектакле. Это достигается быстрыми взглядами огромных глаз, блуждающих от Просперо к тем персонажам, к которым переходит действие, нервными движениями головы и тела, как будто желающих приблизиться к сценическому действию, постоянная готовность к прыжку, перемещению, исчезновению или появлению — как будет угодно его хозяину. И этой сложнейшей гаммой физического присутствия одновременно и в происходящем на сценическом острове, и в каком-то своем, “аризелевском”, уникальном мире Квартли заставляет нас поверить, еще раз физически ощутить постоянное присутствие потустороннего, фантастического мира острова “Бури”. И этим достигается уникальное взаимопроникновение цифровых видеопроекции и физического и психического мира актера в создании неповторимого мира шекспировской “Бури”, особенность, фантазийность которого зритель может пережить и с помощью зрения и слуха, и опираясь на отличающуюся от других персонажей физическую бытийность актера — что позволяет зрителю “Бури” в Королевском Шекспировском театре смело шагнуть в миры собственных фантазий и видений о тайнах сказочного мира драматурга.

Другим спектаклем, попытавшимся обновить устоявшиеся подходы к Шекспиру в Британии, стала “Двенадцатая ночь” в режиссуре Саймона Годвина в Национальном театре. Интересно, что решение постановщиков (как рассказал режиссер на встрече со зрителями) было отчасти продиктовано практическими деталями: уже выбранной им заранее для постановки в Национальном “Двенадцатой ночью” (так как спектакли утверждаются примерно за год, чтобы спланировать сезон) и возникшим позже (после того, как режиссер увидел работу актрисы в современной пьесе Эприл де Энджелис “Нервы” в театре “Ройял Корт”) желанием Годвина посотрудничать с актрисой Тамзин Грейг. После обсуждения с самой актрисой Грейг и Годвин решили поэкспериментировать и дать актрисе роль Мальволио, управляющего Оливии. В актерских читках было принято еще одно решение, которое показалось более комфортным актрисе — создание образа Мальволио и изменение некоторых шекспировских фраз так, чтобы Мальволио упоминалась как “она”, а не как у Шекспира — “он”. Этот гендерный сдвиг показался режиссеру интересным, и, выстраивая логику создающихся в новой трактовке отношений (ведь теперь Мальволио оказывается

тайно влюбленной в свою хозяйку), он решил, что этот шекспировский спектакль будет о зыбких идентичностях его персонажей.

И действительно, шекспировский текст открывает простор для такого прочтения — ведь и Виола постоянно играет юношу Цезарио, и Орсино не может понять своей привязанности к молодому слуге, и Оливия путается, получая в конце в мужья Себастьяна. Но Годвин усложняет шекспировскую гендерную путаницу — кроме тайной (и теперь скрываемой именно потому, что это привязанность женщины) влюбленности в хозяйку Мальволио, шута Фесте тоже играет женщина, а персонаж Фабиан (слуга Оливии) теперь становится Фабианой. Более того, в постановке явно допускается возможная романтическая привязанность Антонио к Себастьяну, и позже — привязанность Оливии к Виоле-Цезарио именно в его “женском” обличье, так как после воссоединения с Себастьяном Оливия явно остается потерянной и недостаточно счастливой. То есть, по задумке режиссера, в его шекспировском пространстве каждый оказывается влюбленным в другого не в рамках разумных распределений, а скорее вопреки им, и, что поделаться, если объектом твоей любви оказывается человек твоего же пола — здесь все возможно.

Чтобы такое обилие гендерных сдвигов было правдоподобным, несомненно, необходим был перенос постановки в некоторое современное пространство. В сотрудничестве с художником Сутрой Гилмур Годвин задумывает сценический мир с элементами 60-х годов XX века (как раз отличавшихся сексуальной свободой и поиском идентичности), но в котором также есть многоцветье и гламур 80 — 90-х годов (стиль диско, культура MTV). В целом такая практика уже стала привычной для британского театра — часто это перенос в конкретное, узнаваемое историческое время, отличное от шекспировского (например, постановки “Бесплодные усилия любви” и “Много шума из ничего” Королевского Шекспировского театра 2016 года были перенесены в эпоху Первой мировой войны), часто может быть также создание осовремененной сценической реальности, в которой сложно точно определить ее историческую принадлежность. Постановка Годвина принадлежит скорее ко второму варианту, но это, несомненно, двадцатый век с его элементами богемы, хиппи, музыкальной рок и диско-культуры — то есть мир, в котором есть стремление к ослаблению ограничений и переходу установленных границ. Постановочное решение, принятое Сутрой Гилмур, переносит подвижность и собственно сценическую конструкцию: треугольник (заостренный вверх), сначала напоминающий



остов корабля, позже становится многофункциональным, при круговом вращении сменяя свои “роли” — то он предстает лестницей покоев Оливии, размещающей внизу оранжерею и даже бассейн, то домом Орсино, откуда выкатывается стильный автомобиль. При развороте треугольника от зрителя его задник становится современной городской стеной, на фоне которого происходят события пьесы за пределами домов Орсино и Оливии.

Эффект свободы от ограничений, важный для Саймона Годвина, усиливается и смешанным кастингом (тоже принятым в Британии, но в этой постановке еще более усиливающим ощущение отсутствия границ в привязанностях) — Виолу и Себастьяна играют чернокожие молодые актеры Тамара Лоранс и Дэниэл Эзра. Их похожесть достигается не только одинаковой одеждой и ростом, но и имитацией Тамарой поведенческих привычек, походки, выговора негритянского паренька из восточного Лондона (возможно, увлеченного рэп-культурой). Однако, как это ни парадоксально, режиссерская задумка сказочно-современного пространства любви и не ограниченных ничем привязанностей упирается в проблему характерности комедийных шекспировских ролей. Английскому театру свойственно подчеркивать смешные компоненты комедий Шекспира, делать из них актерские гэги, подчеркивать элементы пьянства или излишней глупости персонажей, из-за которых они попадают в просак. И спектакль “Двенадцатая ночь”, задуманный как пространство свободы от ограничений, становится жертвой традиции актерского исполнительства, где из попыток рассмешить зрителя выходят довольно клишированные, излишне театральные комедийные персонажи.

Это в первую очередь касается Тоби Белча (известный актер Тим Макмуллан, много лет работавший с Саймоном Макберни и его компанией “Комплиситэ”), Андю Эгьюйчика (Дэниэл Ригби), шута Фесте (Дул Макихан) и Фабианы (Имоджен Дойл) с Марией (Ники Уардли). Их существование на сцене, хотя вроде бы и следует шекспировскому тексту, слишком открыто обнажает “ужимки и прыжки”, а также клишированность образов, созданных британскими актерами, усиленно старающимися сыграть шекспировскую комедию. Это очень сильно снижает уровень инноваций, задуманных режиссером. Задумка с “Мальволией” гораздо более интересна, и работает она благодаря тонкой комической игре Тамзин Грейг, которой единственной в спектакле удается лавировать между стереотипами комической шекспировской игры, и даже скорее иронизировать над ними, перемещаясь из

одного в другой с отстраненной виртуозностью и нюансированно играя с каждой новой маской своей героини — Мальволии. И именно эти нюансы и разнообразие борьбы Мальволии с созданными рамками и ограничениями для себя и для других, из плена которых она выходит на оказавшуюся опасной свободой, безумно смешны для современного зрителя. Вначале Грейг — строгая монашка, облаченная в черное, которую раздражает любая вольность служанок и гостей в доме Оливии и для которой даже передача кольца Цезарю (когда она боится случайно дотронуться до него) — тяжелый психологический труд. Грейг очень смешно играет скованность, шарнирность Мальволии, ее полные строгости гримасы, попытки поставить в ровные ряды все цветы и стулья, ее злость на музыкантов, которые сопровождают постановку (композитор Майкл Брюс), в своем ритме передвигаясь по площадке, и не являются шекспировскими персонажами. Попытки Мальволии успокоить и “выровнять” даже их безумно смешны и при этом включают зрителя в переход границ между театральной условностью и реалиями существования актеров, музыкантов и зрителей. Позже, после чтения подложного письма “от Оливии”, пройдя через горнило собственных мечтаний о власти, Грейг вдруг зажигается, как бы скидывая чешую собственных комплексов, и становится богемной дивой в эротическом открытом костюме с желтыми подвязками, а позже “угасает”, признанная всеми сумасшедшей, чтобы еще “вспыхнуть” в концовке, при этом все время храня для зрителя скрытую улыбку, насмешку над своей героиней. То есть маски и клише существуют не для актрисы, а для ее героини, которая в итоге теряет за ними свое истинное лицо, если оно когда-либо существовало — и это блуждание Мальволии среди выработанных ложных поз и становится объектом издевательств актрисы и поводом для смеха зрителя. Маленькой, подвижной, по-мальчишески активной и улыбчивой Виоле (Тамара Лоранс), постоянно скрывающей свое истинное лицо, и импульсивной, нервной, по-детски закомплексованной, но женственной Оливии (Фибе Фокс) тоже удается избежать двухмерности, присущей другим актерам в этом спектакле. Но центром и, пожалуй, единственным эффективным шагом в современность “Двенадцатой ночи” Саймона Годвина остается актриса Тамзин Грейг, игра которой мастерски показывает, как преодолевается разлад между оригинальной режиссерской трактовкой и устоявшимися традициями исполнения классических комедийных ролей на британской сцене.

Спектакль “Ричард III” Томаса Остермайе-

ра был привезен в Британию немецким театром “Шаубюне”, известным прежде всего своим уже ставшим классическим авангардизмом в обращении с классикой. Постановка продолжала многолетнее сотрудничество Остермайера с ведущим актером “Шаубюне” Ларсом Айдингером, который в последние годы работал с режиссерами Бенедиктом Эндрюсом («Трамвай “Желание”»), Иво ван Хове (“Мизантроп”), в последние годы активно работавшими и в британском театре, и Михаэлем Тальхаймером (“Тартюф”). Некоторые элементы немецкой постановки были вполне ожидаемыми — современная одежда актеров, минимализм сценической конструкции (Ян Паппельбаум), насыщенность музыкальными вставками (композитор Нильс Остендорф) и видео (Себастьян Дюпуэй) и сознательный вызов ожиданиям публики, касающимся “приличий” существования актеров на сцене — раздевание Айдингера на сцене не удивит берлинского зрителя, но, возможно, смутит британского, до сих пор существующего в более пуританской театральной традиции. Если эти признаки немецкого театра были скорее формальными, смыслообразующим и инноваторским в “Ричарде III” стало обнажение актерской игры как таковой, причем напрямую связанное с решением роли шекспировского горбуна, а также с заложенными в шекспировском тексте средствами общения со зрителем.

В постановке “Шаубюне” Ричард — недолюбленный ребенок, лишний на празднике жизни своих многочисленных родственников: Айдингер появляется на сцене, наблюдая за вечеринкой клана Йорков, в которой блестящие и брызги шампанского явно предназначены не для него. И единственными, кто среди этого шума слушает Ричарда, становятся собственно зрители “Барбикан-центра” — для обращения к ним Айдингер ловит летающий высоко над сценой и позже опускающийся к нему микрофон. Его существование “через микрофон”, обращенное напрямую к зрителю, становится, как это ни парадоксально, метафорой мыслей “про себя”, внутреннего комментария по поводу происходящего на сцене — так Остермайер сценически решает монологи Ричарда. Более того, выходы Ричарда на сцену осуществляются через своеобразную завесу в центре зала — это и дверь в комнату веселящихся Йорков, но это же и маленький театральный занавес для появления актера на сцене. Причем этот маленький занавес участвует в дальнейших переменах декораций (которые, если не считать находящихся справа и слева надстроек-коридоров высоко над сценой, представляют собой отдельные, предельно ограниченные предметы интерьера, выносимые на

пустую сцену).

Подобное общение со зрителем заложено в шекспировском тексте, о чем упоминали и чем пользовались в своей игре многие британские актеры (Иэн Маккелен, Кевин Спейси, Джонатан Слингер, Джонджо О’Нил, Рэйф Файнс, Бенедикт Камбербэтч), игравшие эту роль. Например, в известной сцене после соблазнения леди Анны Айдингер, как и многие другие актеры, игравшие Ричарда, обращается к зрителю, иронически спрашивая: “Кто обольщал когда-нибудь так женщин, / Кто женщину так обольстить сумел” (пер. А. Радловой). Однако в постановке “Шаубюне” актер Ларс Айдингер переступает границы своей роли, делая это очень интересным способом. Пользуясь тем, что постановка идет на немецком языке, Айдингер периодически начинает обращаться к зрителю непосредственно на английском — сознательно несколько ломаном, усредненным английским “немца в Британии”. При этом он обращается уже к конкретным зрителям в зале, а не к аудитории в целом, привлекая их к общению, указывая на них пальцами, наклоняясь к ним, иногда даже спускаясь в зал, садясь около отдельных зрителей. Конечно же, это ломает “четвертую стену” между зрителем и сценой, зал начинает смеяться, вовлекается в это общение, люди на задних рядах в любопытстве встают со своих кресел, пытаются внимательнее рассмотреть то, что происходит впереди.

Вторым способом, позволяющим отстраниться от персонажа, сохраняя параллель с поведением Ричарда в рамках развития роли, для Айдингера становится физическое самообнажение. Уже в первых сценах спектакля (перед соблазнением леди Анны) Айдингер снимает с себя футболку, показывая, что его горб прикреплен на плечо, а позже снимает с себя и штаны, показывая, что огромная неровная ступня на ноге — тоже изделие костюмеров. Странная стягивающая голову полумаска (похожая на бандаж в случае переломов) при этом на нем остается, но выглядит так же естественно, как и другие атрибуты “инвалидности” этого персонажа. То ли это Ричард, по задумке режиссера, нафантазировал, сочинил свое несовершенство, найдя в нем повод для своей будущей тирании, то ли это Ларс Айдингер обнажает для зрителя физические составляющие своего существования в роли. И это обнажение продолжается полным раздеванием Айдингера на сцене — и при этом он спрашивает зрителей (на своем ломаном английском), каково, по их мнению, ему сидеть перед ними в чем мать родила, и жалуется на то, что вообще-то это психологически тяжело и не так уж комфортно. При этом Айдингер

даже периодически комментирует (или насмешливо читает) субтитры, появляющиеся для британского зрителя, согласно традиции привозных спектаклей. Все это, несомненно, устанавливает прямую связь между актером и аудиторией “Барбикан-центра”, существующую как бы параллельно подразумеваемому шекспировским текстом общению персонажа-Ричарда со зрителем.

И самое интересное в этом параллелизме связи со зрителем Ричарда и — отдельно от него — актера Ларса Айдингера, что эти обращения к аудитории заканчиваются во второй части спектакля, в которой король все больше погружается в сладость власти над окружающими, беззаветно, как заигравшийся ребенок, отдавая свое внимание все новым и новым убийствам. Кажется, что этот Ричард забывает, что это живые люди — для него это деревянные куклы, которыми легко можно обрезать ниточки, и тогда они больше не поднимут вверх свои ватные руки и головы. И действительно, малолетние принцы Ричард и Эдуард являются куклами, которых подводят к Ричарду — Айдингеру другие актеры труппы. Таким же несуществующим, невзаправдашним становится в решении Остермайера последний бой Ричарда с поднявшимся на восстание против него Ричмондом — он становится лишь видением больного воображения усталого от “игр в убийства” Ричарда, продолжением сна, в котором ему по очереди являются все его жертвы.

И теперь энергия Ричарда — Айдингера не расходит на зал, она фокусируется, центрируется на самом себе как точка, куда возвращаются в наказание за все совершенные убийства и мерзости. Зрителю ничего не остается, как втягиваться, всматриваться в эту уменьшающуюся точку — корчащегося на кровати Ричарда, и ему уже не до смеха и не до наслаждения общением с актером Айдингером, который тоже “исчезает” и “замолкает” за разросшейся опухолью больного сознания своего персонажа. И этот окончательный обрыв всех связей с окружающим миром и всеми видами реальности — сценической и зрительской — и становится трагедией “Ричарда III” в постановке Томаса Остермайера, в котором отделенное от роли существование и финальное “умирание” актера Ларса Айдингера за суживающейся психической оболочкой своего персонажа было представлено британскому зрителю в “Барбикане” с помощью инновационных в своей метатеатральности сценических приемов.

Спектакль “Гамлет” режиссера Роберта Ике в известном офф-Вест-Энд театре “Алмейда” стал продолжением работы Ике в каче-

стве ведущего постановщика (в Англии, где нет постоянного прикрепления к одному театру, но есть временное, на несколько лет, эта позиция называется “associate director”), который привлек к “Алмейде” внимание и критиков, и зрителей. В последние годы (с 2013-го) Робертом Ике здесь были поставлены “1984”, “Орестея”, “Дядя Ваня”, “Мария Стюарт” и теперь — “Гамлет”. Спектакль длится почти четыре часа, и опоздавших зрителей в зал не пускают — так посчитал нужным режиссер, ведь с первых секунд необходимо полное погружение аудитории в происходящее, чтобы вместе с главным героем пройти его путь открытий необходимости смерти и невозможности ни закрыть глаза на ее присутствие, ни — в итоге — избежать ее. Для этого подключения зрителя в современную ему, узнаваемую реальность спектакль проходит несколько этапов. Во-первых, режиссер с помощью художника Хильдегард Бехтлер, художника по свету Наташи Чиверс, звукорежиссера Тома Гиббонса и видеоэффектов Тэла Ярдена создает на небольшой сцене “Алмейды” (что усиливает ощущение клаустрофобичной закрытости) подобие тюрьмы или замка в тоталитарном государстве, где абсолютно за всем идет наблюдение через видеокамеры. Этим “Гамлет” отчасти отсылает аудиторию к предыдущему хиту Роберта Ике — “1984”. Шекспировский спектакль максимально приближен к антиутопическому будущему Оруэлла, а для нас — настоящему, в котором любое движение человека тут же дублируется на одном из черно-белых квадратов экрана. При этом, пока в мрачном подземелье охранники следят за камерами наружного наблюдения, совсем рядом в замке звучит джаз, пары кружатся в танцах, разливается шампанское, шары и блески украшают сцену. Когда она возникла, неизвестно, и скорее всего, этот уклад создал еще отец Гамлета, ведь его призрак (Дэвид Ринтул) появляется в военном костюме с орденами, привычным шагом двигаясь по темным подземельям. Более того, атмосфера видеонаблюдения и постоянной войны — естественное состояние всего мира вокруг: последние новости из замка Эльсинор транслируются на датском языке по датскому каналу NorskTV, о наступательных действиях Фортинбраса мы узнаем из телерепортажей, и даже его финальная речь о вступлении в свои права транслируется — мы не увидим захватчика Дании вживую.

С этой атмосферой двух параллельных миров, постоянной пропасти между радужным происходящим и скрытой за ней реальностью, человеческой жизнью и ее видимостью, ее обрза-картинки, выстраиваемой перед другими людьми, и приходится в течение спектакля

выстраивать отношения Гамлету (его играет Эндрю Скотт, невысокий брюнет с ирландским акцентом). И заражение Гамлета смертоносной атмосферой Датского королевства происходит отчасти и через использование средств видео — дистанцирование картинок от человека, привыкание к ним. Он и сам пользуется технологиями наблюдения: следит через камеры за появлением отца в подземельях, снимает Гертруду (Джульет Стивенсон) и Клавдия (Ангус Райт), а также других гостей, чтобы позже посмотреть на выражение лица отчима в видеоповторе; внимательно следит за польским легионом Фортинбраса в последнем выпуске новостей, подозревает наличие диктофона на Офелии (Джессика Браун Финдлей), грубо водит рукой по ее груди; не удивляется тому, что Полоний постоянно шепчет что-то себе в пиджак (уже понимая, что тот передает услышанное группе наблюдателей). Он и сам подслушивает — сначала случайно (став свидетелем разговора Офелии и Полония), потом сознательно, следя за Клавдием и становясь свидетелем монолога его больной совести, и все чаще параноидально ожидает увидеть подвох за любой стеной и занавесью — отсюда и убийство Полония (Питер Уайт). Он и сам уже с первой части спектакля всюду носит с собой пистолет, и финальная трагедийная развязка происходит, на удивление, довольно поздно — этот Гамлет начинает готовиться к убийствам гораздо раньше собственно последней сцены. Более того, режиссер интересно закольцовывает весь спектакль в уже давно снятый видеоряд (спектакль начинается с букв PLAY, в интервалах нажимается PAUSE, а в конце на черных экранах появляется STOP), снятый на пленку “для всего человечества” то ли Горацио, то ли Розенкранцем и Гильденстерном, то ли призраком отца Гамлета, то ли актерами, а может быть, каким-нибудь никому не известным сторонним наблюдателем.

Это взаимодействие сценического решения с режиссерской концепцией спектакля в “Гамлете” Алмейды происходит в постоянной неразрывной связи с психологической трансформацией самого Гамлета. Парадоксальность в том, что в этом мире нарастающей неправды, лжи, опасности подвоха и скрытого наблюдения Гамлет Эндрю Скотта максимально искренен в обнажении зрителю того, что происходит с ним в течение этого времени, в постоянном, как будто естественном для него диалоге с ним. Несмотря на то что он пользуется и все знает про “игрушки” своего века — телевизор, видеокамеру, диктофон, пистолет, это заражение объектами времени, “вывихнувшего свои суставы”, борется в Гамлете с

его чистотой, желанием проверить все “по гамбургскому счету”, спросить у себя, у ближнего, у всего мира: что же происходит вокруг? И делается это с чуть ли не подростковой наивностью, непониманием, искренним ожиданием вопроса на свои ответы. Этот Гамлет еще не повзрослел, он до самого конца судорожно хочет восстановить сломанный “сустав века”, соединяя при этом руки своих родителей, даже если для этого приходится двигать их друг к другу через пропасти жизни и смерти (сцена появления Призрака в покоях Гертруды). И если Ричард — Айдингер в спектакле “Шаубюне” очень нарочито ломал границы между собой (актером), своим персонажем и зрителем, Скотт находит удивительную грань естественности обращения своего Гамлета (который становится неким обычным современным человеком, может быть, это и есть сам Скотт) к зрителю, в которой все его известные монологи становятся тихими, почти случайно произнесенными вслух мыслями.

Сначала этот стиль подачи шекспировского текста кажется чем-то странным: первый монолог звучит как не совсем удавшийся, ритм строк распадается, он пронизан многочисленными паузами, речь актера снижена до нетеатрального (и скорее даже антитеатрального) произношения, кажется, что мы случайно подслушали разговор современного человека с самим собой у себя на кухне, в гостиной или коридоре. В эти слова приходится вслушиваться, известные шекспировские строки звучат так, как будто только что с трудом были вынуты на поверхность сознания, которое еще только привыкает к необходимости так упорно и трагично думать над проблемой необходимости и неизбежности смерти. Для таких сложных процессов человеку обычно нужно время (о чем мы обычно забываем, слушая шекспировских актеров, которые конденсируют для нас сложные философские мысли, пройдя через долгий этап репетиций). Но Скотту важно вовлечь нас в свою “кухню” размышлений — именно поэтому он так повышенно естествен в произнесении гамлетовских монологов. Он не боится того шлейфа известности, который уже тянется за этими строками, — он снимает его с них, доверяясь нам и вместе с нами рисуя эскизы тех мыслей, которые возникают у него, которыми он не знает, с кем поделиться, и можно ли их вообще озвучивать. Он принимает решение: можно — и соучастниками его внутренней жизни становимся мы, зрители.

Более того, кажется, что в этой естественности с нами коммуницирует и сам актер Эндрю Скотт: его “чувство зала” проявляется в легкой улыбке, которой он отвечает на смеш-

ки из зала, внимательных взглядах на сидящих поблизости зрителях. Перед нами не только Гамлет, но и актер Скотт, который создает атмосферу не “сцены”, а закулисного разговора, репетиции, на которой, возможно, где-то рядом с нами сидит режиссер спектакля и с ним Скотт разговаривает, временно оторвавшись от собственно “игры”. И опять же в отличие от Ричарда — Айдингера, Скотт — Гамлет не теряет этой связи со зрителем с развитием пьесы — даже с пистолетом в руках, размышляя, не убить ли ему молящегося Клавдия, он все равно так же естественно, только, может быть, уже с меньшей долей сомнений, сообщает зрителю о своем решении убить его позже. Интонацией самоиронии он дает понять зрителю, что никогда особо и не умел фехтовать, при этом говоря Горацио о том, что “постоянно упражнялся” (пер. Б. Пастернака), — но это и нормально в мире, где уже пользуются огнестрельным оружием. И этот Гамлет идет на смерть больше из любопытства, из сохраняющейся необходимости ответить на те вопросы, которые болезненно задал себе и зрителю в начале спектакля. Он ступает в эту реку, потому что не сможет существовать дальше, не поняв, что пережил Йорик, как Александр Македонский превратился в пыль, на каком пиру (где не он ест, а его едят) находится Полоний после смерти. И если для этого нет другого пути, как еще раз поучаствовать в играх королевства Датского — пожалуйста. Этот Гамлет готов любить всех сильнее “сорока тысяч братьев”, но если не получается, он сам должен узнать, что там, за занавесом смерти.

И здесь еще раз сценическая метафора интересным режиссерским решением Ике приходит во взаимодействие с внутренней жизнью персонажа и актера, играющего Гамлета. Все умершие в последней сцене персонажи по одному уходят за полупрозрачный занавес, куда их приглашает Призрак — нет, кажется, там не лед вечного холода, а тепло и свет вечной джазовой музыки и праздничных шаров (а ведь именно таким праздником начинал Клавдий свое правление). Является ли этот мир правдивее того, который предстоит покинуть Гамлету, — неизвестно. Он сомневается, вглядываясь в лица зрителей, прежде чем уйти туда. И что там с ним произойдет, режиссер не дает нам узнать — потому что Гамлет Скотта, облаченный в белый фехтовальный костюм, возвращается в “реальность” и откидывает навзничь голову на руках у Горацио. “Дальше — тишина”, которая так и останется тайной и для нас, и для Гамлета. И мы можем еще тыся-

чу раз пересматривать повторы, нажимать на паузы — мы не найдем ответа и только будем мучительно его искать. И от этого пронизывающего ощущения жизненной тайны, открыто пришедшей на сцену “здесь и сейчас”, и все такой же неясной и неизвестной в современной реальности апрельского Лондона, переданной нам, зрителям “Алмейды”, актером Эндрю Скоттом, который в эти часы “был” Гамлетом, вдруг пронизывает ледяной холодок, смешанный с ощущением невероятного счастья от пройденного пути к метафизической правде. Мир начинает существовать по-другому, как будто в нем, как в “Синей птице” Метерлинка, повернулись и открылись сознанию ранее скрытые внутренние механизмы. И в подобном влиянии на зрителя, смещении привычных координат, выдернутости этого Гамлета из привычного мира театра, его существовании за гранью сценической игры — не гротескная, не преувеличенная, а естественная и потому ультрасовременная основа этого спектакля.

В английском театре была и остается важной актерская игра даже в спектаклях по современной драматургии, не говоря уже о шекспировских текстах. Поэтому обновление отдельных элементов сценографии, современные костюмы, а также изменения в сюжетных линиях и кросс-кастинг не приведут к гармоничным результатам, если не будут подкреплены новыми подходами к существованию актера на сцене. Британскому театру уже пора избавляться от некоторых клише, связанных с упрощением шекспировских персонажей, а также от привычных способов существования шекспировского актера на сцене, связанных с вниманием к ритму шекспировского стиха, но оставляющих его в рамках театрального произнесения текста, не учитывая возможностей его приближения к современной человеческой речи. Большой потенциал поисков для британского театра, имеющего большую когорту великолепных актеров, воспитанных на шекспировских текстах, — обновление и способа произнесения Шекспира на сцене, и способов разбора отдельных персонажей (без сведения их в знакомые клише), методов взаимодействия со своей ролью, и — что самое главное — путей общения с современным зрителем. Возможно, полное отстранение от своей роли, опробованное немецким театром, еще не совсем близко британскому театру, но, как показали отдельные спектакли в Великобритании, новые типы взаимопроникновения актера и персонажа успешно реализуются на английской сцене.

## Тенденции

### Полина Богданова Идеи и образы

*Сейчас в режиссуре, условно говоря, существуют две тенденции. Одна, идущая от реалий современной социальной жизни и, что немаловажно, политики. Другая, тоже говоря условно, эстетическая.*

Это не означает, что режиссура выстроилась в две шеренги и одна идет в одну сторону, другая в другую. Нет, даже у одного режиссера могут встретиться спектакли и эстетического свойства и социального. Скажем, у Б. Павловича есть спектакль “Жизнь”, исследующий историю человеческой души, ставящий экзистенциальные вопросы. И есть спектакль “Вятлаг”, посвященный концлагерю сталинских времен и располагающийся целиком в социально-политическом поле.

К социально-политическому направлению примыкают спектакли К. Богомолова, в частности “Князь”. Спектакль играет с ценностями высокой русской культуры, устремлен в сегодняшний день, к его большим вопросам, в том числе и политическим. Сюда же можно отнести спектакли Максима Диденко и Дмитрия Егорова “Молодая гвардия”, “Цирк” Максима Диденко, а особенно его спектакль “Я здесь” в новосибирском “Старом доме”, весь насквозь пропитанный социально-политическими аллюзиями и направленный против тоталитарной идеологии. Вообще антитоталитарная линия буквально за последний сезон заняла значительное место в российском театре.

Жизнь последних лет социально и политически напряжена, сторонники неолиберальных идей набирают силу и уже выходят на улицы. Их волнует положение в стране, вопросы свободы, прав человека и прочее.

Как будто в стороне остаются те режиссеры, которые занимаются чистым искусством и ставят перед собой прежде всего художественные задачи. Из последних работ назову “Перед заходом солнца” Александра Космачевского, так неожиданно и так интересно заявившего о себе после долгого отсутствия в профессии. Спектакли Ивана Поповски, который так же, как и Космачевский, ученик Петра Фоменко. Для Фоменко в последние годы жизни вопросы эстетики и красоты были очень значимы. Но главный эстетический фронт проходит через школу Анатолия Васильева, спектакли его учеников — Бориса Юхананова, Игоря Яцко, Александра Огаре-

ва, Бориса Мильграма.

Александр Огарев рассказывал мне, что категория прекрасного занимает в философии и эстетике Васильева определяющую роль. Прекрасное — это сверхзадача, главная цель его искусства. Он не любит говорить об ужасах и социальных кошмарах, как Лев Додин, который в “Бесах” так глубоко погружается в бездны человеческой души, что обнаруживает там только ад.

Васильев выражает своим творчеством культуроцентристскую идею. И я об этом уже высказывалась, когда писала о поколении семидесятников, многим из которых эта идея также не чужда. Это означает, что ценности культуры, художественного творчества, личностные художнические переживания занимают у этих режиссеров центральное место. Васильев в театре — аристократ типа Набокова, а не чернорабочий, как Чернышевский. Все это связано с философией модернизма, который сегодня уступил место постмодернизму. Постмодернизм стал разлагать тоталитарные идеи государства, власти, искусства и религии. Утвердил “смерть автора” как смерть того изошренного художнического типа, к которому принадлежали Томас Манн или Пруст, которые поражали глобальным личностным своеобразием и, стоя над публикой, создавали сложные художественные миры. Постмодернизм демократичнее, он занят в основном игрой с культурными, художественными и политическими артефактами. Он не приемлет диктат, власть, иерархические системы, стремится к философии неопределенности, которую так интересно и художественно продемонстрировал Гёббельс в своем спектакле “Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой” в Электротеатре “Станиславский” и демонстрируют еще некоторые другие режиссеры постдраматического театра.

Можно подумать, что эстетическая тенденция, вытекающая из философии модернизма, есть тенденция устаревшая или устаревающая, а приткий, агрессивный и занимательный постмодерн является выражением самых главных чаяний современного ис-

куства. Возможно и так. Но все же следует отдать дань эстетическому направлению, восхититься примерами красоты и высоких идей. И заметить, что противостояние социально-политической и эстетической тенденции выражает одно из наиболее существенных сегодняшних переживаний, становясь основой определенного конфликта в искусстве. Ибо битва постмодерна с модерном еще не завершена, постмодерн еще не одержал окончательную победу.

Анатолий Васильев, родоначальник эстетического направления, уйдя от театра, показывавшего изыяны и болезни человеческих душ, к театру игровому, устремленному к светлым прекрасным началам, приблизился к идее нового человека. И если социальные художники мечтают о свободном человеке, то Васильев и его единомышленники мечтают о прекрасном человеке. И то и другое может обернуться иллюзией. Мы не знаем, что последует за призывами к свободе, ибо хорошо усвоили уроки истории, начавшиеся еще с Французской революции, которая подменила свободу гильотиной. Лозунг свободы тоже, кстати сказать, модернистского происхождения. И мы не знаем, могут ли в реальности воплотиться идеи о свободном и прекрасном человеке. Хотя, в конечном счете, и та и другая идея исходят из представления о лучшем, и поэтому в своей перспективе обе тенденции сходятся. Ответ даст история, она покажет, во что в очередной раз превратились все прекраснотушные порывы.

Разница спектаклей эстетической и социально-политической тенденции проявляется, конечно, не только в идеологии, но и в методологии, приемах, стилистике. Диденко, новый режиссер социально-политического театра, наиболее ярко обнаруживает эту тенденцию. В его графически выстроенных спектаклях изобразительность стоит на первом месте. “Цирк” — очень изобретательная работа, красочная, вся на плоскости, почти без объемов и глубины. Только изобразительный ряд, который возникает с помощью экранов, графических изображений, футуристических картинок будущего, огромных во все зеркало сцены изображений земного шара. Рисованный спектакль с короткими игровыми эпизодами, часто юмористического свойства. Режиссер оперирует артефактами советского футуризма, основным выражением которого становится кинофильм “Цирк”, с его музыкой, переделанными в спектакле на несколько минорный лад широко известными песнями типа “Широка

страна моя родная” и всей советской символической сталинского времени. По эстетике спектакль как будто обнаруживает родство с плакатными масочными спектаклями Мейерхольда первых лет Октября, какой-нибудь “Мистерией-буфф”. Там тоже не люди, а маски, только у Диденко это красивые маски, как маска советской звезды голливудского пошиба Любви Орловой в исполнении И. Дапкунайте. Спектакль как будто говорит о том, что светлое прекрасное будущее, о котором мечталось в сталинские времена, оказалось несостоявшейся иллюзией. Именно поэтому финальный гимн “Широка страна моя родная” здесь поется в минорном ключе. В принципе спектакль неплохой, ему только не хватает глубины. Но некоторая поверхностность — это черта времени, проявление постмодерна.

Такое же плоскостное построение наблюдаем и в спектакле “Я здесь” в Новосибирске. Режиссер играет зримыми пластическими метафорами. Все участники спектакля абсолютно лишены индивидуальных черт и являются собой собирательный образ народа, состоящего из людей, одетых в серую маловыразительную униформу. Люди, как штабеля, лежат на сцене в жестком геометрическом рисунке, по ним ступает Автор (с большой буквы), изображенный портретом Сталина. Он перешагивает в прямом и переносном смысле через людей, словно идет по трупам. Это емкая метафора тоталитарного мира. Слов практически нет, только отдельные фразы — слоганы Л. Рубинштейна из его “Картотеки”, бегущие на экране.

Нагрузка на актера снята, потому что не актер является выразительным средством, а тот рисунок, который строит режиссер с помощью актеров, лишенных индивидуальных черт.

В эстетическом направлении, в школе Васильева актер — средоточие всего. Его игра необычна для русской традиционной сцены. Она не разгадана и театральной критикой среднего и молодого поколения, особенно той ее частью, которая увлечена социально-политическими смыслами. Игра актеров А. Васильева располагается не в пространстве обыденных человеческих переживаний, связанных с распространенными и привычными жизненными проблемами. Игра васильевской школы располагается в поле высоких идей. Написать так — значит отпугнуть тех, кто за словом “идея” представит что-то рациональное, лишенное живого чувства и человеческой боли. Нет, в поле идей

существовала и существует громадная и прекрасная литература: Пушкин, Данте, Томас Манн, Достоевский... Александр Огарев, ученик Васильева, вывел игру в поле идей даже на материале пьесы “Лес” Островского, который никогда не был интеллектуалом, а писал о живых человеческих характерах.

Школа Васильева не предполагает углубляться в характер персонажа, выяснять его мотивы, цели, переживания. Эта школа стоит над характером. Актер не перевоплощается в образ, а остается собой, человеком и художником XXI столетия. И идет, в общем-то, от самого себя, от тех смыслов, которые его волнуют. Как еще это можно пояснить? Вот пушкинский Дон Гуан. Актеры васьильевской школы не играют его как человека, у которого есть характер, отношения с окружающими, Донной Анной и другими. У актера, играющего Дон Гуана (так был трактован Дон Гуан Игорем Яцко, исполнявшим эту роль), есть цель поразить Командора, олицетворение несвободы и догмы. Не человека Командора (его и у Пушкина нет), а то, что в идейном плане связано с этой фигурой. Поразить некую большую цель. Приведу более простой пример. Люди, идущие на акцию протеста, имеют в головах некоторые идеи — свободы, борьбы с коррупцией. Это чисто идейная акция. Характеры у людей разные, но идеи схожи. Вот этот пласт и захватывает васьильевский актер. В принципе это очень просто, правда, актеру приходится этому способу игры специально учиться.

Достоевского всегда играли через характеры. Кто помнит Раскольникова в исполнении Г. Тараторкина? Он играл человека, живущего в петербургских трущобах, нервного, одержимого своими теориями. Актер перевоплощался в этого человека. В спектакле А. Огарева “Преступление и наказание” в Красноярском драматическом театре актер не играет человека по имени Раскольников. Он как Персона (в школе Васильева Персона — сам актер и персонаж разделены) одержим великой идеей о том, чтобы улучшить жизнь человечества, пусть даже путем убийства никому не нужной старушки. В этой идее много страсти и пафоса, это не какая-то скучная рациональная идея. Она в том, чтобы изменить мир к лучшему. И вот он встречается с Соней, которая воплощает другую идею, с Порфирием и другими. Взаимодействие этих фигур — поединок не людей с разной верой, а поединок самих идей. Идея приобретает облик и характер человека, ибо он — ее носитель. Поэтому порывистость и стремитель-

ность Раскольникова — не свойства его личности, характера, а свойства самой его идеи. То есть игра актеров в школе Васильева — это материализация идей, идея приобретает черты и свойства одушевленного существа, темперамент, волю, и таким образом васьильевские актеры словно бы материализуют нематериальные вещи.

Васьильевская методика уникальна. В актерском творчестве XX века был только один актер — Михаил Чехов, который тоже играл не в материалистическом духе. Он вносил живое дыхание в образы фантазии, образы, которые живут самостоятельной жизнью в некоем нематериальном мире, в другой реальности, в которую он верил как последователь антропософии Рудольфа Штайнера. Роли М. Чехова — ни в коем случае не разнообразные людские характеры. Это то, что над характером. Это, как правило, квинтэссенция образа Гамлета или Дон Кихота. Скажем, про его роль старика в рождественской сказке Ч. Диккенса “Сверчок на печи” говорили, что М. Чехов сыграл не старика, а саму старость. Игра М. Чехова — прежде всего образная игра. Во всяком случае, она родом не из реальности, а из мира художественных образов, имеющих самостоятельное и отдельное от реальности бытие. Если верить в то, что Дон Кихот, к примеру, как образ существует в некоем ментальном пространстве, то станет понятна суть школы М. Чехова.

Свою методику игры Васильев понял через Достоевского. А понять это ему помог М. Бахтин, который писал о том, что у Достоевского не люди, а идеи, и эта литература имеет давнюю традицию, которая упирается в Платона. Васильев и начал свои эксперименты именно с Платона. Платон — тот философ, который говорил, что мир идей первичен, а материальный мир вторичен. Сначала есть идея стула или стола, а потом уже появляется материализация идеи в виде этого стула или стола. Революции предшествует длительная жизнь идеи свободы, она существует во многих умах, растет, распространяется, а потом только материализуется в конкретном историческом акте революции. Принять первичность идеи — чистый идеализм в философском смысле.

Чтобы перейти на эту территорию и понять эту эстетику и философию, нужно отойти от материального мира, сделать шаг в идеальное. Можно назвать это как угодно — ментальное пространство, пространство духовное, инобытие... О последнем говорят по сей день многие ученые и философы.



## ОПЫТ

Елена Смирнова  
**Владимир Магар: литературный  
 и режиссерский сюжет**

*Спектакли Севастопольского русского драматического театра имени А.В. Луначарского в постановке Владимира Магара, в течение пятнадцати лет руководившего театром, изучены мало. Анализ поэтики его спектаклей важен для понимания таких принципов его режиссерской деятельности, как многосоставная литературно-драматургическая основа постановок, их монтажная композиция с выраженными монтажными стыками, система лейтмотивов, в том числе литературных.*

Легче назвать те постановки, литературная основа которых проста и состоит из одной пьесы — это несколько ранних работ Магара: “Плоды просвещения” Л.Н. Толстого (1993), “Подруга жизни” Л. Корсунского (1997), “Дорогая Памела, или Как нам прийти старушку?” Дж. Патрика (2003). Тем не менее, и в раннем творчестве, еще в качестве приглашенного режиссера, Магар обнаружил склонность к соединению различного литературного материала, что в дальнейшем стало одной из главных особенностей его постановок. Так, необычными для сева­стопольского зрителя стали его спектакли, созданные в 1999 году, — “Темная история, или Фантазии на тему “Черного квадрата” Казимира Малевича” по пьесе П. Шеффера и “Репетиция пьесы А.П.Чехова “Дядя Ваня” в провинциальном театре”. Последний представлял из себя многослойное произведение, где “исполнители главных ролей имеют свои отношения вне сцены”<sup>1</sup>, что роднило постановку с “Театром” М. Фрейна. Спектакль шел с огромным успехом, как десятилетие назад “Театр”, поставленный Петровым.

Особый ключ Магар нашел к “Темной истории” П. Шеффера. Он словно следовал словам В.Б. Шкловского о том, что “...поверишь потом, что квадрат Малевича был только обозначением входа в другое искусство...”<sup>2</sup>. Сюжет пьесы соединялся с красочными фантазиями, или интермедиями, происходящими то последовательно, то параллельно на отдельной “сцене в сцене” — в расположенном на заднем плане “Черном квадрате”. Появляющиеся из него “образы разных стран и эпох” стали, по общему мнению, высказанному А. Маретой, “во много крат интереснее и смешнее самой пьесы”<sup>3</sup>.

В.В. Магаром в качестве художественного руководителя театра созданы следующие работы: “Маскерадь, или Заговор масок” по драме М.Ю. Лермонтова (2001), “Империя Луны и Солнца” по пьесе Э. Ростана “Сирано де Бержерак” (2002), “Дон Жуан” по произведениям Ж.-Б. Мольера, А.К. Толстого, Б. Шоу, Э.-Э. Шмитта

(2006), “Таланты и поклонники” А.Н. Островского (2008), “Женитьба” (2009) и “Городничий” (2010) по пьесам Н.В. Гоголя, “Отелло” В. Шекспира (2011), “Кабала святош” М.А. Булгакова (2013), “Эмма и адмирал” М. Рогожина (2014). Большинство их высветило характерные черты создания режиссерского сюжета: литературный материал в постановках Магара всегда подвергается переосмыслению и переструктурированию, они часто имеют многосоставную основу, порой из нескольких произведений. Большинство созданных им постановок можно назвать многоэпизодными, где фрагменты обретают окончательный смысл за счет их монтажного сочленения.

В.Б. Шкловский писал: “Нужен не просто монтаж, а далекий монтаж, ибо он связан с неожиданным переосмыслением”<sup>4</sup>. Так получилось со многими спектаклями Магара, которые приобрели новый смысл благодаря монтажу литературной основы. Например, режиссерский сюжет “Талантов и поклонников” включил в себя саму пьесу А.Н. Островского, эпизоды из его же “Бесприданницы” и шекспировского “Короля Лира” в переводе Б.Л. Пастернака. Трагедия “Отелло” соединена с одноименной оперой Дж. Верди, а в “Кабале святош” пьеса М.А. Булгакова — с его романом “Жизнь господина де Мольера” и письмами. Многосоставную основу имеет спектакль “Дон Жуан”. Работая над постановками “Маскерадь, или Заговор масок”, “Женитьба” и “Городничий”, Магар использовал черновики и разные редакции пьес. Это понадобилось постановщику для того, чтобы полнее воссоздать на сцене художественный мир автора.

Как в “Темной истории...”, фантазии из “Квадрата” играли роль своеобразного романтического двоemiрия, таковы же и оперные фрагменты в “Отелло”. Отчасти подобная функция выполняется введением в “Кабалу святош” самого Булгакова, хотя смысл этого спектакля гораздо глубже — он не только о судьбе художника, но и о связи времен. Соединение литературно-драматургического материала, безусловно, не

<sup>1</sup> Ерохина Н. Танец плененной бабочки // Слава Севастополя. 1999. 27 мая. № 100 (20561). С. 3.

<sup>2</sup> Шкловский В.Б. Энергия заблуждения: книга о сюжете. М.: Сов. писатель, 1981. С. 112.

<sup>3</sup> Марета А. Когда зрителям весело // Слава Севастополя. 1999. 11 марта. № 46 (20507). С. 3.

<sup>4</sup> Шкловский В.Б. Указ. соч. С. 112.

только диктуется личными пристрастиями постановщика и его представлением о целостности создаваемого сценического произведения, но и отображает его мироощущение. Магару близки как романтические творения, повествующие о судьбе героической личности (отсюда его тяга к М.Ю. Лермонтову, Э. Ростану, Н.В. Гоголю), так и произведения, главным действующим лицом которых является театр, искусство и его служители. Театр вообще для него — основной переходящий сюжет, главный и в “Отелло”, и в “Кабале святош”, и в “Талантах и поклонниках”.

В этой постановке художник Борис Бланк создал красочный мир-театр, в котором персонажи играли “Бесприданницу” во время бенефиса Негини. В первом акте Нароков и Громилов как истинные актеры труппы Мигаева исполняли сцену из “Короля Лира”. Магар превратил в отдельный эпизод небольшой диалог из I-го явления второго действия пьесы, где трагик сравнивал себя и Нарокова с королем Лиром. Подобное не впервые возникало в его постановках: нескольких слов в тексте бывало достаточно, чтобы режиссер придумал целую сцену, как, например, “Сон Агафьи Тихоновны” или “Баня” в “Женитьбе”.

Красный бархатный занавес приоткрывал ночную тьму, в которой в клубах синего дыма брели под снегом при холодном свете луны полубезумный король Лир (Нароков — Анатолий Бобер) и его шут (Громилов — Николай Карпенко). Обжигали горечью слова Лира: “Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!”<sup>1</sup> Устав от горестных стенаний, Лир потерянно опускался на авансцену, прижав к себе голову единственного друга-шута, и они, обнявшись, уходили в ночную мглу. Следом за бархатным занавесом опускался еще один, в виде афиши спектакля “Король Лир”, и эти занавесы будто отделяли друг от друга сценические миры. Возвращаясь в свой, Нароков и Громилов вместе с холщовыми костюмами своих недавних персонажей сбрасывали с себя высокие страсти, обсуждая, где достать денег на выпивку.

“Таланты и поклонники” стали характерным отображением режиссерского мироощущения. Ему присущ своеобразный театроцентризм, вера в непобедимую силу искусства. Передача этой веры и стала основным лирическим высказыванием постановщика как в этой работе, так и в главной для Магара — булгаковской “Кабале святош”.

Эта постановка, ставшая одной из самых личных для режиссера, рассказывает не только о жизни Мольера, но и о судьбе Булгакова, что оказалось возможным благодаря соединению литературного материала.

Из булгаковского романа пришла первая сцена спектакля, появление акушерки, здесь —

няньки Ренэ (Нина Белослудцева) с новорожденным Мольером на руках. Входящего в мир будущего драматурга приветствует Булгаков (Виталий Таганов), обладающий портретным сходством со своим персонажем. Несколько небольших, но важных монологов писателя (в том числе финальный), его авторские комментарии возникли также из романа и писем. Тексты различных писем соединяются. Так, письмо брату Николаю в Париж от 18 марта 1930 года поделено на фрагменты, и в первые минуты своего сценического существования герой В. Таганова говорит о том, что в “неимоверно трудных условиях он написал пьесу о Мольере”. И второе действие начинается словами Булгакова — Таганова о том, что его “литературные труды погибли, также и замыслы”. Герой продолжает строку из того же письма: “Корабль мой тонет, вода идет ко мне на мостик. Нужно мужественно тонуть...”, — соединяя ее, по воле автора спектакля, со словами из другого письма: “Ко мне склонилось два-три сочувствующих лица. Видят, плывет человек в своей крови. Говорят: “Кричи”. Кричать лежа считаю неудобным...”<sup>2</sup>

Монтаж сцен спектакля, аналогичный параллельному монтажу в кино, сделан таким образом, что новое значение приобретает категория времени, не напрямую приближая действие пьесы к современности, а монтируя его с аллюзиями к обстоятельствам жизни Булгакова. Например, эпизод появления отца Варфоломея (Николай Карпенко) так решен мизансценически, что представляет собою будто два диалога из параллельных миров. Бродячий проповедник непосредственно обращается к Людовику, стоящему на авансцене, а по диагонали от него в оркестровой яме расположился Булгаков. В речи отца Варфоломея присутствует ошутимый сталинский акцент, и кажется, что одновременно к Булгакову обращается Сталин. Возникает явление, характерное для монтажа, на которое указывал В.Б. Шкловский, — “изменение смысла сцены в зависимости от того, где ее помещают”<sup>3</sup>. Он называл монтаж “методом жизни”, и таким вым он оказался для Магара, соединившего в спектакле времена и судьбы писателей. Булгаков, сожалея о том, что никогда не встретится со своим героем, через несколько мгновений садится напротив Мольера за стол, и оба драматурга поднимают бокалы, а им наливают вино Людовик и де Шаррон. Так в финале будто реализуется идея одного из писем Булгакова: “Мы сговоримся о вечере, когда сойдемся и помянем в застольной беседе имена славных комедиантов <...> и самого командора Жана Мольера”<sup>4</sup>.

Магар нередко привлекает письма в качестве литературных источников. В “Женитьбе” Подколесин (Андрей Бронников) диктует Степану

<sup>1</sup> Шекспир В. Король Лир // Комедии, хроники, трагедии. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. С. 471.

<sup>2</sup> Письмо П.С. Попову от 19 марта 1932 г. // Новый мир. 1987. № 2. С. 163.

<sup>3</sup> Шкловский В.Б. Указ. соч. С. 322.

<sup>4</sup> Письмо П.С. Попову от 13 апреля 1933 г. // Новый мир. 1987. № 2. С. 165.

письмо к “другу Герасиму Иванычу”: “...Всем чиновникам пришла блажь жениться. О женьбе Шапалинского и Самойленка, я думаю, ты слышал. <...> Позволь еще тебя, единственный друг Герасим Иваныч, попросить об одном деле... а именно: нельзя ли заказать у вас в Петербурге портному самому лучшему фрак для меня? Мерку может снять с тебя, потому что мы одинакового росту и плотности с тобой. А ежели ты разжирел, то можешь сказать, чтобы немного уже. <...> Какой-то у вас модный цвет на фраки? Мне очень бы хотелось сделать себе синий с металлическими пуговицами...”<sup>1</sup> Комический характер постановки начинает раскрываться с этой сцены, когда выясняется, что Степан написал только: “Пришли мне синий фрак с металлическими пуговицами”. Эпизод с письмом заменяет первый гоголевский монолог, указывая на то, что героя к решению жениться подталкивает окружение. Письмом в спектакль вводится и лейтмотив, отображающийся в сценографии: занавес спектакля сделан Б.Л. Бланком в виде огромного, во всю сцену, дымчато-синего фрака.

Найденная режиссером деталь может дать толчок для развития собственного сценического сюжета. Так, спектакль Магара по пьесе Э. Ростана “Сирано де Бержерак” назывался “Империя Луны и Солнца”, в чем нашли отклик сочинения самого поэта де Бержерака. Один из эпизодов спектакля был также навеян как его сочинениями, так и текстом пьесы, когда в третьем действии Сирано, стремясь задержать де Гиша, рассказывает ему о способах полета на Луну. Здесь Сирано пытался продемонстрировать такой полет — с помощью огромного деревянного коня, пушки, установленной на повозке, и шута, выступающего в роли ассистента.

Но самой характерной, пожалуй, оказалась работа над “Доном Жуаном”. На примере этой постановки можно увидеть то, что описывал в своей книге В.Б. Шкловский: “Литературный поиск — поиск нового смысла жизни; отодвигается древнее толкование и создается новое, как бы вечное”<sup>2</sup>. Спектакль был поставлен по произведениям Ж.-Б. Мольера, А. К. Толстого, Ш. Бодлера, Э.-Э. Шмитта и Б. Шоу.

С самого начала заявлялась его монтажная, сложносочиненная природа.

В темноте человек в темном плаще с капюшоном, который скрывал лицо, заколачивал крышку каменного гроба, и так же размеренно, как удары молотка, звучал печальный мужской голос: “Здесь похоронен Дон Жуан Тенорио, самый ужасный человек, который когда-либо жил на земле...”. Он выпрямлялся и откидывал капюшон, по плечам рассыпались кудри — это и был Дон Жуан (Евгений Журавкин), будто со сторо-

ны наблюдавший собственные похороны. В это мгновение он напоминал монаха, которым становился этот герой в пьесе А.К. Толстого. И тут же картина стремительно менялась: сцена освещалась, на ней появлялись другие персонажи, они заполняли все сценическое пространство, как своего рода хор, которым дирижировал Дьявол (Андрей Бронников). Этот образ — тоже то немногое, что вошло в постановку из пьесы А.К. Толстого, где присутствует Сатана (Дьявол является и одним из героев III акта пьесы Б. Шоу “Человек и сверхчеловек”, где Тэннер в своем сне становится Доном Жуаном).

Саркастически смеясь, Дьявол в ответ на реплику Дона Жуана начинал читать отрывок “Дон Жуан в аду” из “Цветов зла” Бодлера. Его текст: “Лишь только Дон Жуан, сойдя к реке загробной...”<sup>3</sup> переходил в “зонг” сродни брехтовскому. Герой А. Бронникова пел, грозно размахивая микрофоном, а сцена заполнялась пестрой толпой — рыбаками и рыбаками, ангелами, нищими и слугами — они и свита Дьявола, и погубленные души.

Основной режиссерский сюжет базировался на пьесе Мольера, но был в спектакле и эпизод из пьесы Э.-Э. Шмитта “Последняя ночь Дона Жуана” — суд над Доном Жуаном, куда тот попал в результате мести донны Анны (она заменила собою мольеровскую донну Эльвиру). Перед появлением Дона Жуана и Сганареля в лесу на помост выступала его обманутая жена со слугой Гусманом, который передавал мешочек с золотом мрачному нищему. На Дона Жуана напали шестеро мужчин в черных плащах и доставляли его, связанного, на суд, вершимый шестью женщинами в элегантных полосатых брючных костюмах и нарочито искусственных париках.

Второй акт открывал задумчивый Дьявол, бродящий по залитому призрачным голубым светом кладбищу среди серебристо-мраморных изваяний. Звучала печальная, напоминающая траурную музыка, и на ее фоне А. Бронников медленно произносил монолог Сатаны из пьесы А.К. Толстого:

“Люблю меж этих старых плит  
Прогуливаться в час вечерний.  
Довольно смешанно здесь общество лежит,  
Между вельмож есть много черни...”<sup>4</sup>

Соединение разнородных материалов в спектакле позволяло задуматься и о том, что монтаж здесь приближался к коллажу как одной из разновидностей. В своей книге А.В. Сергеев отмечает, что «...коллаж не отрицает строгую ритмическую организацию, “динамическую систему”»<sup>5</sup>. В связи с “Мистерией-буфф” В.Э. Мейерхольда он выделяет “собственно коллажные признаки: обнажение монтажного приема, исполь-

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 100 — 102.

<sup>2</sup> Шкловский В.Б. Указ. соч. С. 138.

<sup>3</sup> Бодлер Ш. Цветы зла: Стихотворения. М.: ТОО Летопись, 1998. С. 30.

<sup>4</sup> Толстой А.К. Дон Жуан. Собр. соч. в 4-х т. Правда, 1980. Т. 4. С. 80.

<sup>5</sup> Сергеев А.В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму. Учебное пособие. СПб.: ГАТИ, 2008. С. 31.

зование разноприродных материалов и их равноправие, метафора как конечный результат<sup>1</sup>. Они присутствуют и в спектакле Магара. Но в статье о театре М.А. Захарова А.Ю. Ряпосов справедливо замечает: “Принципиальное отличие техники монтажа от техники коллажа состоит в том, что при монтаже (даже в таких его, в сущности примитивных, формах, как эйзенштейновский монтаж аттракционов) существует определенный вектор направленности соединения или сопоставления монтируемых элементов, в случае коллажа такая доминанта отсутствует — по большому счету, что угодно может быть соединено с чем угодно<sup>2</sup>. В подтверждение своей мысли исследователь ссылается на определение, данное П. Пави: “Коллаж — игра с... материальной формой <произведения>. Использование неожиданных материалов делает невозможным обнаружение порядка или логики<sup>3</sup>. Очевидно, что компоновка материала в постановке Магара подчинена логике.

За встречей Дона Жуана со статуей следовал эпизод, сочиненный постановщиком. Снова возникало кладбище. По помосту медленно сходил Дон Жуан, сбоку выступал Дьявол. За Доном Жуаном спускались женщины со скорбными лицами, одетые в блестящие черные плащи, они клали на пол цветы. Тяжело ступая, впереди шел Дон Луис. На вопрос Дона Жуана о том, кого хоронят, Дьявол отвечал: “Дона Жуана Тенорио”. Сам Дон Жуан видел всех, кто его хоронит. Траурно-безнадежные сцены, которые проходили перед глазами зрителей, меняли этическую направленность сюжета, оправдывая Дона Жуана. Можно предположить свершившееся в нем покаяние, которого не дали своему герою ни Мольер, ни Толстой, хотя Дон Жуан в его варианте был к нему ближе всего.

Начинался дождь, от которого дамы спасались под непромокаемыми плащами и цветными зонтиками. А герой Е. Журавкина вдруг заявлял Дьяволу: “Я возвращаюсь!” Раздосадованный Дьявол пытался убедить его остаться в аду. Разговор его с Доном Жуаном и Командором позаимствован Магаром у Б. Шоу:

“Дон Жуан. Скажите, командор, есть в раю красивые женщины?

Статуя. Ни одной. То есть буквально ни одной. Одеты безвкусо. Драгоценностей не носят.

Что женщина, что пожилой мужчина — не разберешь<sup>4</sup>.

Преодолев уговоры Дьявола, Дон Жуан победил его и возвращался. Финал спектакля был неоднозначен. Сганарель, лежа на могиле, прижимал ухо к земле и, казалось, вдруг слышал доносящиеся издали звуки музыки. Откуда-то из-под помоста появлялся Дон Жуан. Слуга и господин бросались друг к другу в объятия. Ликующе звучала музыка и, завершая карнавальное таинство, величественно ступали по помосту, как по подиуму, двенадцать прекрасных женщин в длинных платьях в черно-красной гамме. За ними спускались Дон Жуан и беременная донна Анна. Возможно, идея ее беременности тоже навеяна мотивами пьесы Шоу, где Дон Жуан встречает в аду свою бывшую возлюбленную, у которой было двенадцать детей. Спектакль не давал ответа, воскресал ли герой или жизнь без него продолжалась...

Магар говорил: “Я увидел личность многогранную и интересную, радующуюся и страдающую, противоречивую и логичную, жесткую и лояльную, грешную и праведную одновременно<sup>5</sup>. Идея полярности личности самого Дона Жуана и мира, окружающего его, и стала главной в спектакле. Как заметил Ю. Вольнский, “...каждая сцена “мистического дефиле” открывает что-то новое в герое, в его сопровождении и окружении... Каждая сцена открывает новое, а все они вместе открывают пусть не глубже классических “соавторов”, но шире, более разнообразно и причудливо эту условную, но и многогранную и содержательную личность<sup>6</sup>.

Переосмысливая литературные источники, Магар добивается того, о чем сказал В.Б. Шкловский: “...для того чтобы появилось единство, должно быть разнообразие, оно потом станет единством<sup>7</sup>. На примере постановки “Дон Жуан” видно, как разнообразие приводит к единству режиссерского сюжета. Используя художественный мир авторов, режиссер в итоге создает новое произведение, отвечающее его собственному мироощущению. Спектакли Магара, созданные монтажным способом, свидетельствуют об удачном использовании большого разнообразия выразительных средств современного театра, что способствует развитию региональной театральной жизни.

<sup>1</sup> Там же. С. 31.

<sup>2</sup> Ряпосов А.Ю. Термин театра М.А. Захарова “монтаж экстремальных ситуаций”: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. 2011. № 2 (8). С. 3.

<sup>3</sup> Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 145.

<sup>4</sup> Шоу Б. Человек и сверхчеловек // Полн. собр. пьес в 6-ти т. Л.: Искусство, 1979. Т. 2. С. 507.

<sup>5</sup> Ярошевская Т. Владимир Магар: “Театр — это все мое жизненное пространство” // Слава Севастополя. 2006. 22 апр. № 75 (22257). С. 2.

<sup>6</sup> Вольнский Ю. Две такие непохожие. . . [Электронный ресурс] <http://lunacharskiy.com/library/show/913> (дата обращения: 06.04.17).

<sup>7</sup> Шкловский В.Б. Энергия заблуждения: книга о сюжете. С. 286.



**Окончание.**  
**Начало на с. 59**

ляется слуга Лука. Носитель здоровой житейской философии, жизненнолюб, мудрец, он “рулит” всем процессом, направляет события, фактически выдает замуж свою госпожу.

Не менее заметным был спектакль “хозяев”, инициатора и организатора фестиваля, лоб-

ненского театра “Камерная сцена”. Его главный режиссер Николай Кружков в минувшем сезоне поставил спектакль “Богатые невесты” по почти забытой, но сейчас все чаще вспоминаемой нашими театрами пьесе А. Островского. Простая и лаконичная декорация. Тонко и сдержанно стилизованные “под старинные годы” костюмы. “Бенефисные”, точные, яркие и глубокие актерские работы. Умная режиссура, ни в чем не пытаю-

щаяся претенциозно и навязчиво осовременить классический текст. И в то же время этот спектакль именно о наших днях, о животрепещущих проблемах нашего времени, выборе пути, душевных затратах на этом пути. О борьбе между выгодой и чистой душой. Между фанатичным пафосом декларирования высоких принципов и необходимостью здраво учитывать реалии жизни. О любви и великодушии. Об умении понять и простить.

**В. Б.**

Канадский режиссер Роберт Лепаж привез на Чеховский фестиваль в Москву моноспектакль “887” — сам сочинил текст, сам его поставил, сам сыграл. И сам рассказал о нем на пресс-конференции, собранной в Театре Наций в небывалую для столичной прессу рань — десять утра.

Собственно разговор о “887” начался с небольшой преамбулы — Лепаж говорил о своей десятилетней дружбе с Чеховским фестивалем: здесь он показал такие свои спектакли, как “Обратная сторона Луны”, “Lipsynch”, “Карты 1 — Пики”. И с тех пор “чеховского” директора Валерия Шадрин он называет “мой русский папа”. А после работы в Театре Наций над спектаклем “Гамлет. Коллаж” в 2013-м у него появился и “русский младший брат” — Евгений Миронов. “Для спектакля очень важно выстроить именно близкие, почти родственные связи”, — пояснил канадец и ловко перевел разговор на тему семьи: для “887” она тоже очень важна. Это очень личный спектакль, в котором персонаж впервые носит его имя. Хотя показанное в нем, с одной стороны, происходило на самом деле, с другой — все это выдумка: “Пикассо говорил: искусство — это ложь, позволяющая лучше рассказать правду. Поэтому я позволяю себе вас обмануть, чтобы лучше рассказать о том, кто я, откуда и что меня тревожит”, — признался Лепаж.

Тут взял слово присутствовавший на пресс-конференции Евгений Миронов и рассказал, как

## Маленькая дверь в большую историю

давно, лет семь назад, они беседовали с Лепажем об отцах — они у обоих шоферы: “У Робера таксист, у меня водитель булочной. Мы сидели и вспоминали их, нашли даже общее — хоккей. А после я увидел этот спектакль — пронзительный!” Как, из чего он родился — из этого ли разговора, из других и давних задумок, для актера остается непостижимым. Но это, уверен Миронов, поступок: в “887” Лепаж снял с себя кожу.

На том, что из себя представляет этот процесс, режиссер остановился подробнее: раз в пять — шесть лет он делает такое *one tap show*, чтобы вернуться к себе и сказать что-то личное в противовес большим высказываниям с большой командой: “В больших спектаклях, при работе в большом коллективе, на мощь и силу которого я всецело полагаюсь, происходит неизбежное — сам человек как единица, как личность теряется”. А работа в одиночку расценивается им еще и как акт смирения для артиста — в наше время и без того слишком много тщеславных людей и в политике, и в шоу-бизнесе, поэтому просто необходимо периодически о нем, смиренни, вспоминать. Ведь большие формы, или, как их еще называют в Канаде — *Venetii-show*, прежде всего говорят о тщеславии артиста, о его эго.

Лепаж вообще предпочитает делать спектакли для небольшого пространства: «Истории с ма-

ленькой буквы “и” открывают двери в Историю с большой “И”. А все большие формы — это тренинги для режиссера, позволяющие лучше делать формы маленькие. К тому же через личную историю проще донести историю универсальную, и приватный рассказ на кухне позволяет лучше понять целое общество. В качестве примера режиссер привел наше русское кино с его локальными историями: для канадцев русские по-прежнему остаются непостижимой загадкой, но когда они видят знакомое для себя пространство, это позволяет им лучше понимать нас и лучше узнавать самих себя.

Отдельная тема — детство как основополагающий элемент жизни. “Я стареющий актер и мне важно вспоминать”, — объяснил Лепаж, почему он поставил спектакль о памяти: “887” — это номер дома, в котором он провел с семьей свои первые десять лет жизни. А память в первую очередь отправляет в детство, воспоминания о котором всегда свежие, яркие и нигде не пропадают, в отличие от недавних событий, что всегда быстро рассыпаются и исчезают.

При этом детство — игра, и это сближает его с театром. Это очень важная связь, которую всегда должен нести в себе актер, кого бы он ни играл — Ричарда Третьего или героев Чехова.

Детство Лепажу пришлось на 60 — 70-е годы — в это время в Канаде происходили важные политические события: “Я не мог тогда участвовать в этом, голосовать, например, зато теперь могу

говорить о том без всякого предвзятого политического отношения. Просто вспоминать. При этом — отмечает режиссер, — на номерах машин в Квебеке и сегодня написан девиз провинции: “Я помню”, хотя уже никто не знает, что значит эта фраза и почему ее пишут: Народ пишет “Я помню”, а сам ничего не помнит — это очень интересная ситуация”.

Квебек, пояснил Лепаж, изначально был под управлением Франции, затем перешел к англичанам. И до сих пор одна четверть его жителей говорит по-французски, три четверти — по-английски: “Мы всегда спрашивали: ты говоришь на языке Мольера или на языке Шекспира?” Потому что долгое время, чтобы поддерживать французский, эта часть населения ставила Мольера или Расина, а англоязычная часть — Шекспира. Но в 60-е годы в Квебеке решили “убить Мольера” и создать свою литературу — Канада стала активно бороться за свою самоидентифика-

цию, ей понадобилась собственная культура. И теперь квебекцы гордятся тем, что сегодня есть современная франкоязычная драматургия, “более мощная, чем англоязычная”, которая так и осталась под большим влиянием классической традиции.

При этом, на что обратил особое внимание Робер Лепаж, нужно знать, что в канадском обществе 60-х существовало четкое разделение населения: франкоязычный канадец автоматически принадлежал к низшему сословию и оставался рабочим, в то время как при равных возможностях англоговорящий скорее выбивался в руководство. И это важно для понимания спектакля “887”.

Говоря о гастрольях в Москве, режиссер сказал, что ему важно не только, перед какой публикой он играет, но и важно быть понятным — с автором русских титров он досконально разберется, чтобы донести до зрителя все речевые нюансы, всю игру слов. Хотя он давно смирился с тем, что многие

вещи неизбежно теряются: “Но что остается неизменным — это музыка самого текста, через которую всегда можно донести намерение артиста”.

В заключение режиссер поделился планами: впереди у него постановка классической оперы в “Метрополитен-опера” и еще ряд современных опер — перечислить названия до объявления премьер он не вправе. Он также был бы рад еще поработать в России. К слову, его любимый композитор Игорь Стравинский: самый смелый и очень современный, “в нем есть дьявол, чье присутствие в театре очень важно”. По Стравинскому он сделал спектакль “Соловей” — Лепаж надеется, что его когда-нибудь привезут в Россию, на фестиваль или по приглашению какого-нибудь театра Москвы или Санкт-Петербурга. Сам же режиссер обещал вернуться в российскую столицу уже осенью — его спектаклем “Ночь в библиотеке” должен открыться XII фестиваль “Территория”.

### Сергей Лебедев

Кто увлечен творчеством знаменитого обзриута, тому стоит посмотреть спектакль Андрея Кочеткова “Старуха Хармс”. Чаще всего эту постановку можно увидеть в московском Музее-квартире А.Н. Толстого на Спиридоновке.

Это действие для тех, кто любит слышать со сцены разыгрываемую в лицах прозу и поэзию; кому интересно театральное зрелище в подлинных интерьерах и реальных стенах старых зданий. И для кого театр — наглядное повествование о природе и свойствах сценической игры, в которой все превращается во все и все текуче, как в жизни, и смыслы не зажаты в однозначных границах, а перетекают один в другой.

Режиссер вместе с художником Сергеем Якуниным собирают в пространстве действия огромные ширмы, старую мебель, чемодан. Все потертое, в пятнах, порывшее, драное. Хлам! Рухлядь. Обломки вещей, обломки быта... все, что житейское существование собирает за годы и десятилетия в старом жилище. Потом возникает еще и огромный, поставленный вертикально... сундук? Сакво-

### Хармс в гостях у Алексея Толстого

яж? Огромный ящик заменит собою кладовку!

И вот сюда... или отсюда?.. Выходит... или входит?.. Ведь все это одновременно и квартира, в которой живет главный персонаж, и городские улицы, куда он выходит из дома.

Итак, некто Даниил Чинарь (в его облике Андрей Кочетков), в растянутом белом чесучовом костюме, вынесен обстоятельствами из дома в город. Ему попадают предметы и сооружения (или он блуждает в них), которые как бы проникают своей внутренней сущностью и своим объемом друг в друга. То, что было только что коридором квартиры, теперь улица, по которой гоняет трамвай. А этот вдруг возникший стоймя ящик-саквояж-кладовка — то ли будка телефонная, то ли будка сторожа. И там живет некто странный, в маске с длинным носом. Но это еще и жилище некоего Сакердона Михайловича; его играет Никита Логинов (актер театра “Около...”), и он же —

Старуха. Появится еще и Милая дамочка (Татьяна Буряшина; она же — и Музыкант в этом действе).

Может, Чинарь вовсе не вышел из дома? Или все же вышел... и никак не может вернуться под защиту стен своего жилья? И у него кипят мозги от всех нескладух?

В звучащем со сцены тексте Даниила Хармса — мир Хармса-Ювачева, в котором все разорвано, поломано, перемешано. Слова оторваны от смыслов. Издевательская ирония становится тут тем способом игры, который только и позволяет, если не разобратся с одичавшим миром, с его смысловыми, поведенческими и нравственными перевертышами, то хотя бы какое-то время существовать среди них.

А действие Андрея Кочеткова, с очень продуманным рисунком движения персонажей (хореограф Наталья Гаранина), — как раз тот способ игры, который пытается соединить в нечто цельное события и обрывки событий, вещи и фрагменты вещей, отдельные смыслы и слова, и части слов и

Окончание на с. 260

# История. Библиография

## К 150-летию Луиджи Пиранделло

Алена Панфилова  
Родом из хаоса

На темной сцене освещенные только лунным светом двое мужчин и две женщины играют струнный квартет Шуберта “Смерть и дева”, где мелодичность соединяется с глубоким трагизмом. И ничего не было бы в этом странного, если бы у музыкантов не было огромных голов аллигаторов. Так начинается спектакль по пьесе Луиджи Пиранделло “Неизвестно как” (“Non si sa come”) в постановке Федерико Тиецци (“Teatro Grassi”, Милан, сезон 2014—2015 гг.).

Действие пьесы происходит на террасе красивой виллы, обставленной с большим вкусом, расположенной в чудесном месте: берег реки, холм, роща. Прекрасное сентябрьское утро. От всего этого веет благополучием, благопристойностью. С этой безмятежностью контрастируют страдающие, мятущиеся, измученные люди.

Друзья Ромео Дадди и его жена с тревогой обсуждают его странное поведение в последнее время и приходят к выводу, что он неожиданно сошел с ума от ревности. А вскоре появляется и главный герой пьесы, с усами как у Сальвадора Дали и горящими глазами, и произносит взволнованные сумбурные речи, один монолог следуют за другим.

Надо сказать, что исследователи творчества Пиранделло, в частности С. Мокульский, давно заметили, что при всей театральности его пьесы тяготеют к прозе, его персонажи говорят обычно не столько друг с другом, сколько со зрителем. Вероятно потому, что сюжеты многих пьес Пиранделло заимствованы из ранее написанных им новелл (в том числе, сюжет пьесы “Неизвестно как” был навеян новеллами “В пучине”, 1913, “Реальность сна”, 1914, и “Чинчи”, 1932).

Вначале звучит монолог об иллюзорности окружающей действительности; это один из основных мотивов творчества Пиранделло в целом — иллюзорность человеческих идеалов, иллюзорность предметного мира. Вообще в этой пьесе — она была написана в 1935 году, незадолго до смерти Пиранделло — сошлись все характерные черты творческой манеры одного из самых знаменитых итальянских драматургов.

Затем следует знаменитый “монолог ящерицы”, который блистательно исполнял земляк Пиранделло сицилиец Пино Карузо. Оказывает-

ся, лет тридцать назад Ромео убил деревенского мальчишку, буквально размозжив ему голову из-за ящерицы, которую тот поймал. Сейчас Ромео пытается оправдаться, называя свое преступление “невинным убийством”, т.к. он не собирался убивать паренька, что он совершил это как во сне, “неизвестно как”.

К слову сказать, “неизвестно” — любимое словечко Пиранделло, оно слишком часто встречается в его текстах, чтобы не обратить на это внимание (не знаю, подсчитал ли кто из итальянских критиков, сколько раз оно встречается у Пиранделло; они любят такие подсчеты). Вот хотя бы роман “Покойный Маттеа Паскаль”: “ему самому неизвестно, жил он или не жил”; “один глаз, неизвестно почему смотревший куда-то в сторону”; “исчезает неизвестно для каких новых подвигов”; “мне неизвестно, какое я сначала произвел на нее впечатление” и т.д.

Что же касается давнишней трагической истории, рассказанной Ромео Дадди, то Пиранделло нередко возвращает своих героев к событиям, случившимся когда-то очень давно. Под влиянием неожиданных и случайных (случай у Пиранделло играет решающую роль, об этом ниже) обстоятельств они вспоминают о прошлом, о трагических моментах своей жизни, после чего, чтобы избавиться от воспоминаний, надевают приличествующие их общественному положению *маски*. Как отмечает Б. Зингерман в “Очерках истории драмы XX века”, “герои классической драмы размышляли о будущем. <...> Персонажи Пиранделло с упорством маньяков спорят о прошлом” (“Наука”, М., 1979. С. 211).

Но что же заставило Ромео признаться в преступлении, совершенном в детстве, что заставило его вытащить из потаенных уголков своей души это воспоминание? Обычно герои Пиранделло делают саморазоблачительные признания в острые моменты нервного перевозбуждения, практически в состоянии аффекта.

Оказывается, Ромео совсем недавно совершил и второе “невинное убийство”. Так он называет свою измену жене с женой своего

близкого друга, почти брата, Джорджо Ванци. Это произошло так же случайно, как и первое, словно во сне. И теперь он страдает не столько от своей измены, сколько от мысли, что если это произошло между ним и такой честной женщиной, как Джиневра Ванци, то такое может случиться и с его женой Биче.

Из-за того, что Ромео много лет назад надел на себя маску благопристойного, ничем не запятнанного члена общества, он всеми силами стремится поначалу снять с себя ответственность за свои проступки. Настоящим преступлениям нет объяснения, они совершаются сами собой, просто так, “неизвестно как”, оправдывается он. У человека, существующего как бы в двух образах — под собственным лицом и под надетой на себя маской, — обычно рождается хорошо известное психологам стремление снять с себя ответственность за свои поступки.

И все же в конце пьесы, после долгих мучительных раздумий, Ромео признает, что за все преступления человек должен нести наказание. Он предал своего друга, почти брата, поэтому заслуживает сурового наказания. “Я хочу отказаться себе в праве на жизнь”, — говорит он. Ромео признается Джорджо в совершенном, и тот убивает его. Так заканчивается самая жестокая и беспощадная, по мнению итальянских критиков, драма Пиранделло, хотя все его пьесы, по мнению известного итальянского писателя, историка литературы и критика Джованни Маккья, это “камеры пыток” для его героев (*Giovanni Macchia, Pirandello o la stanza della tortura*, 1981).

Случайная измена привела к трагическому финалу. У Пиранделло случай всегда является воплощением иррациональных и хаотичных сил действительности и определяет судьбы персонажей.

“Я сын Хаоса”, — любил повторять Пиранделло. Действительно, он родился в 1867 году, когда на Сицилии свирепствовала холера, и его

родители, спасаясь от нее, бежали в местечко в окрестностях города Агридженто, которое на местном наречии называлось *Cavusu*, что и означало диалектально измененное древнегреческое слово “хаос”.

Название места рождения символически характеризует все творчество Пиранделло. Именно словом “хаос” можно охарактеризовать мироощущение зрелого писателя и итальянскую действительность того времени. В современной ему Италии только что завершилось национальное объединение. Разные провинции, бывшие самостоятельными государствами, в результате долгой борьбы воссоединились в единое государство, но продол-

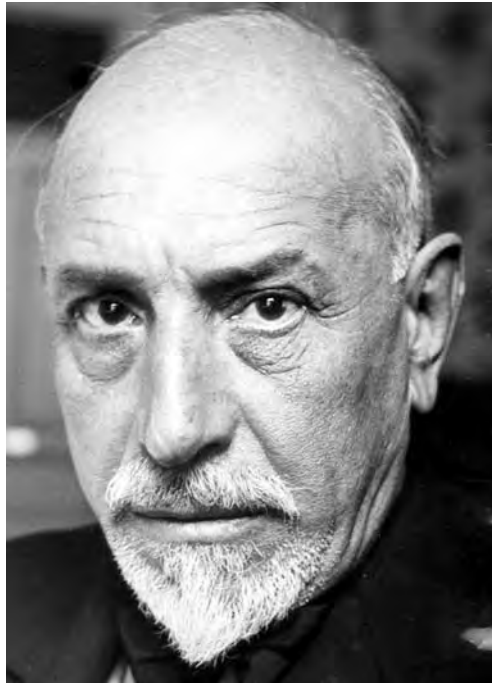
жали жить по своим старинным традициям, говорить на своем диалекте. Кроме того, в силу исторически сложившихся условий, сельскохозяйственный Юг превратился в полуконию для промышленно развитого Севера. Противоречия итальянской жизни ощущались на Сицилии, одной из самых отсталых и бедных областей Италии, особенно остро. И как символ этого мира, утратившего гармонию, в сознании Пиранделло возникает образ *хаоса*.

Подобно многим современным ему писателям в эту переломную для Италии эпоху, Пиранделло в своем

творчестве обратился к веризму. В начале 1900-х годов он создал большую часть своих новелл на сицилийском материале, а в 1910-м впервые обратился к драматургии — писал одноактные пьесы по сюжетам своих новелл, причем, как и новеллы, на сицилийском диалекте.

Любопытный факт: в 1984 году на экраны кинотеатров вышел фильм режиссеров Паоло и Витторио Тавиани по мотивам новелл Пиранделло под названием “Хаос” (“Kaos”).

Но если в произведениях веристов акцент ставился на изображении среды, определявшей психологию и поведение персонажей, то у Пиранделло главное — изображение внутреннего мира человека, отражение окружаю-





шей среды в человеческом сознании. Интерес к психологии возник еще в 1880-е годы, когда Пиранделло учился в Боннском университете, о чем свидетельствуют заметки из его неопубликованной “Боннской записной книжки” (1889—1893), хранящейся в библиотеке-музее Агридженто. Именно в эти годы появляются главные работы Зигмунда Фрейда по психоанализу, и Пиранделло все их внимательно читал. В свете идей Фрейда личность представлялась как нечто постоянно меняющееся и противоречивое. Глубоко изучал Пиранделло также книги А. Бине “Изменения личности” и Дж. Маркезини “Уловки души”, труды по психиатрии Б.О. Мореля, М. Нордау, сочинения Ч. Ломброзо и других.

Нестабильность человеческой психики Пиранделло ощутил на собственном опыте: в 1904 году жена писателя перенесла серьезный нервный срыв и в течение последующих пятнадцати лет она страдала манией преследования; в 1919-м он вынужден был поместить ее в психиатрическую клинику.

“Современный дух неизлечимо болен”, — утверждает Пиранделло, и он стремится понять причины этой болезни.

Пиранделло приходит к выводу, что хаос итальянской действительности получает отражение в непоследовательности мышления и поведения людей, поэтому они так легко и подчас без видимых на то причин меняют свои мнения, переходят от одного состояния к другому.

Когда в 1934 году Пиранделло получал Нобелевскую премию, член Шведской академии Пер Хальстрём отметил в своей речи, что самая замечательная черта искусства Пиранделло заключается в его почти магической способности сделать из психологического анализа хорошую пьесу.

Стремление Пиранделло отделить персонаж от среды и изучить его психическую жизнь впервые получило обоснование в отдельной главе первой редакции романа “Отверженная” (“L’Esclusa”). Затем он изъясил эту главу и с небольшими изменениями опубликовал в виде самостоятельной статьи под названием “Искусство и современное сознание” (“Arte e coscienza d’oggi”).

Окончательно новые взгляды на взаимоотношения личности с окружающим миром были сформулированы Пиранделло в эссе “Юморизм”: “Я думаю, что жизнь — это очень грустная буффонада, поскольку в нас сидит неизвестно как, почему и откуда (опять это любимое словечко “неизвестно”! — А.П.) взявшаяся потребность постоянно обманывать самих себя, внешне создавая реальность — разную для каждо-

го, никогда не общую для всех, а потом постепенно обнаруживать, что она тщетна и иллюзорна”.

Поведение персонажа получает внешнюю форму, часто не соответствующую сложному противоречивому внутреннему миру человека, она становится *маской*, скрывающей истинную сущность человека. Пиранделло считал, что писатель должен срывать с персонажей маски, пользуясь приемом гротеска.

Под влиянием идей Пиранделло в итальянской драматургии появился “театр гротеска”. Родоначальником этого нового художественного метода стал Луиджи Кьярелли с пьесой “Маска и лицо” (См.: “Современная драматургия”, 2007 г., № 2. С. 222—248). Постепенно вокруг Кьярелли сформировалась группа единомышленников, которых объединили общие взгляды на искусство и мир в целом: Пьер Мария Россо ди Сан Секондо (“Современная драматургия”, 2005 г., № 3. С. 212—243), Массимо Бонтемпелли (“Современная драматургия”, 2016, № 1. С. 214—247) и др.

Пиранделло, в свою очередь, тоже ощутил влияние драматургии “театра гротеска”. Известный театральный критик Сильвио Д’Амико, характеризуя новый художественный метод, писал: “Новые комедиографы <...> творили в то время, когда все возможные театральные ситуации были уже использованы и выжаты вплоть до неправдоподобия; они пробовали себя в необычной игре, т.е. брали эти ситуации и пытались придать им новый вкус, либо усиливая некоторые элементы (Кьярелли), <...> либо вновь соединяя их в жестком синтезе (Россю ди Сан Секондо), либо деформируя их внутри заданных форм (Пиранделло)”. (*D’Amico, Il teatro dei fantocci, Firenze, 1920*).

Каждая новая пьеса Пиранделло после 1921 года превращалась в событие общеевропейского значения. Лучшие свои театральные произведения драматург позднее собрал в сборник, которому дал название “Обнаженные маски” (“Maschere nude”).

Творчество Пиранделло часто рассматривают как итог психологических исканий, начатых в пьесах Ибсена и Стриндберга. В свою очередь, новаторство Пиранделло оказало огромное влияние не только на итальянских драматургов и кинорежиссеров (Сема Бенелли и Уго Бетти, Эдуардо де Филиппо и Федерико Феллини), но и на таких западноевропейских драматургов, как Жан Ануй, Жан-Поль Сартр, Сэмюэль Беккет, Эжен Ионеско и многих других.

## Ирина Мягкова Отражения. Истоки

*Из архива русско-французских культурных связей*

*Русские решительно входили в моду в Париже конца семидесятых—начала восьмидесятых годов XIX века, причем на самых разных уровнях общества.*

К середине 70-х французской читающей публике хорошо уже было известно имя Тургенева: имели успех его “Записки охотника”, “Рудин”, “Дворянское гнездо”... Сам Тургенев, активный посредник между русской и французской литературой, осуществил к этому времени ряд публикаций Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Островского... В конце семидесятых начинают переводить на французский язык Достоевского. В 1879 году выходит первое на французском языке произведение Льва Толстого — роман “Война и мир”, вызвавший восторженную реакцию рецензентов: “Да ведь это второй Золя!”

В начале восьмидесятых появляются первые серьезные критические статьи о Толстом (в частности, в журнале “Ревю де дё монд”). А к концу того же десятилетия уже и парижская сцена увидела “Власть тьмы” у Антуана в Свободном театре и “Преступление и наказание” в “Одеоне”, вышел ряд литературоведческих работ — о русском романе (Эжен Вогюз, 1886), о крупнейших мастерах русской литературы — Гоголе, Тургеневе, Толстом (Эрнест Дюпюи, 1885).

Духовное исповедание русской культуры, высота ее нравственных критериев воспринимались как желанное откровение. Мыслящая Франция ждала от русских новых идеалов. Люди театра — новых идей. Так, Эмиль Золя в знаменитой своей работе “О натурализме в театре. Теория и примеры” (1881) писал: “Хотя мы и навязали иностранцам наши скрибовские игрушки, но национальный театр иностранцев показывает нам, что в искусстве нужна смелость и оригинальность”.

Официальные круги поддерживали снова упрочившиеся (после Крымской войны) отношения с русским правительством (особенно ввиду своих скверных отношений с Германией), всячески способствуя франко-русскому сближению.

Париж художественно-аристократический, Париж светской хроники охотно посещал роскошные салоны русской знати. Почти французы по языку, полученному воспитанию, культуре (что воспринималось в этот период чрезвычайной замкнутости французской культуры

весьма благосклонно), эти русские, большую часть года живущие за границей — в Париже, Ницце, Италии, “на водах” модных курортов, — вместе с тем обладали каким-то особым интригующим и притягивающим шармом, особой, непохожей на французскую, эксцентричностью, были склонны к занятиям всякого рода искусствами и нередко оказывались законодателями мод — в одежде, прическах, вкусах в более широком смысле. И кроме того, встречались среди них персонажи настолько яркие, что каждый их шаг оказывался на виду у элиты, издавна именуемой “весь Париж”.

Такова была Мария Башкирцева.

После смерти (она умерла в 23 года) Башкирцева прославилась своим “Дневником”, переведенным на все европейские языки. Уровень интереса к “Дневнику” был так высок, что предисловие к нему написал “великий старец” Уильям Гладстон, глава либеральной партии и премьер-министр Великобритании. В этом предисловии, в частности, сказано, что такие женщины, как автор “Дневника”, рождаются не чаще чем дважды в столетие. Неизвестно, подразумевал ли Гладстон какую-нибудь конкретную соперницу Башкирцевой, но мы-то убеждены, что вторая такая же женщина жила с Марией в одном городе, у них был общий круг знакомых, и однажды они даже встретились. И это была не кто иная, как Сара Бернар. Но об этом ниже.

Итак, Башкирцева еще жива. Она очень молода, хорошо сложена — во вкусе времени, с развитыми формами, красива (хотя, судя по фотографиям, не настолько красива, как это представляется ей самой): мягко очерченное и довольно круглое лицо, светлые волосы, серые глаза, правильные нос и рот. Но прелесть этого лица очевидно состояла в его живости, изменчивости, неокончателности зафиксированного на фотографии облика. Это лицо актрисы, готовое к перевоплощению, ожидающее своих персонажей, жаждущее света рамп. В пятнадцать лет столь же значительное, как и в двадцать два. Единственная окончательная де-

таль — брови, почти сросшиеся, решительный и резкий автограф властности, силы воли и ума.

Нет, не красота притягивала к Башкирцевой лорнеты посетителей лож на модных спектаклях и владельцев экипажей во время прогулок по Елисейским полям. Не она давала хлеб репортерам парижских газет (а порой даже и специально присланным их русским коллегам). Да эта девушка и не удовлетворилась бы лаврами королевы красоты (только красоты!). Так что же тогда? Эксцентричность костюма? Пожалуй. Подобно Саре Бернар, создавшей свой собственный стиль костюма, Мария Башкирцева тоже насаждала новую моду, появляясь то в драпировках, жабо, косынках стиля Людовика XV, то в одеждах героинь древнегреческой или древнееврейской мифологии, то с белыми бантиками (“а ля бебе”) на плечах, шее и открытых руках, как у инфант Веласкеса. Но и это было не главное.

“С тех пор, как я сознаю себя — с трехлетнего возраста... — писала она за пять месяцев до смерти в предисловии к своему “Дневнику”, — все мои мысли и стремления были направлены к какому-то величию...”. И с “анормальной энергией” и “анормальным возбуждением” гениально одаренная от природы и фантастически трудоспособная Мария служила молоху своего честолюбия. “Слава, популярность, известность повсюду — вот мои грезы, мои мечты”. Совсем крохотной девочкой она собирает весь дом смотреть, как она танцует. И танцует действительно талантливо. В отрочестве у нее обнаруживается прекрасный голос. И тогда она мечтает о сцене как способе повергнуть всех к своим ногам, и ее публичные выступления заставляют говорить о ней даже в Италии.

При этом никак нельзя назвать ее баловнем судьбы. Напротив, как в сказке Андерсена “Мать”, она все время что-то отдает, чем-то расплачивается. Ранняя горловая чахотка лишает ее голоса, потом приходит угнетающая и напрочь лишаящая музыки глухота. Воистину “она торговала на рынке славы только за наличные деньги”. Но всякий раз находила все новые средства сохранить жизнь своему возлюбленному детищу — честолюбию, открывала в себе новые таланты, чтобы добиться совершенства и прославиться. Так она пришла к живописи и скульптуре. Упорно училась, работала, преодолевая слабость чахоточной больной, и получила-таки премию, выставившись в Салоне, заставила говорить о себе как о серьезном художнике уже при жизни. А после смерти 9 февраля 1885 года открылась персональная вы-

ставка ее картин. И Франсуа Коппе написал в предисловии к каталогу: “Жатва надежд, сраженных вихрем смерти”...

Говоря современным языком, она, добиваясь славы, использовала все доступные тому времени аудиовизуальные средства саморекламы: концерты, выставки, явления себя самой в обществе. Но прежде всего (чисто по-актерски и вместе с тем по-светски) — общение с людьми, ее зрителями, поклонниками. Круг этого общения был достаточно обширен: политические деятели (политику она обожала и любому театру предпочитала заседания в палате депутатов) и писатели, великосветские знаменитости и богема, особы королевской крови и провинциальные малороссийские помещики, иностранные дипломаты и русские крестьяне. И она завоевывала каждого в отдельности, никого не отлучая от очарования своего ума, темперамента, таланта. Ей нужен был всеобщий, тотальный успех. И она его имела. Девочкой ей случилось остановиться на дворцовой лестнице короля Италии и несколькими сказанными ему фразами сделать монарха рупором ее славы. В юности она выбрала себе объектом завоевания Мопассана, в зените славы заваленного письмами всех жанров и раздраженного этим. Написала ему несколько анонимных посланий, столь же искренних, сколь и мистифицирующих, в которых претендовала на роль его наперсницы, друга, критика. Трудность предприятия вдохновляла ее. И знаменитый писатель, начав с нравоучений и не слишком вежливого отказа от предложенной ему чести, в последнем, пятом своем письме настойчиво искал встречи, знакомства со своей корреспонденткой. Последним это письмо стало потому, что Башкирцева, добившись своего, не захотела дальше продолжать эту игру.

Волны от ее общения с широким, но все же ограниченным кругом людей разносила дальше молва. Газеты удлинляли дистанцию, на которой действовал миф об “этой русской”.

Ах, как все это было похоже на Сару Бернар!

Не случайно эти два имени — Сара Бернар и Мария Башкирцева — соединяются в сознании (а портреты обеих лягут рядом в тетради, где она записывала свои стихи) еще одной великой женщины, уже следующего поколения — Марины Цветаевой. Подростком она прочла “Дневник” Башкирцевой. Подростком увидела в Париже (одно из пер-

вых осознанных театральных впечатлений в ее жизни) Сару Бернар, шестидесятилетнюю, на протезе, в роستانовском “Орленке”. Подростком же была страстно увлечена Наполеоном Бонапартом. “Прочтя в Москве все книги о нем, а их было немало — и перелюбив все его портреты, она отправилась в Париж, к гробнице Наполеона и — на поклон к Саре Бернар, прославленной трагической актрисе, игравшей роستانовского “Орленка”, — рассказывала с ее слов дочь Цветаевой Ариадна Эфрон. Она же вспоминала поразительную устную новеллу Цветаевой о последнем концерте Вари Паниной. Очень старая, толстая, некрасивая, бывшая властительница сердец пела в полупустом зале, куда собрались уцелевшие ее обожатели — вспомнить молодость и попрощаться с ней. Она пела — и не могла остановиться: голос ее, страсть ее, жажда успеха, опьянение подмостками еще были живы, а слушать уже было некому: она пережила своих зрителей. Оканчивалась новелла тем, что все ушли из театра — зрители, осветители, капельдинеры. Свет погасили, закрыли двери. А голос Паниной все жил в темноте, в пустоте, преодолевая мрак забвения, мрак небытия.

Цветаева, сама гений и человек подмостков, в судьбах гениев и творцов обостренно воспринимала не столько самый феномен славы, сколько трагическое несовпадение славы и жизни: слава уходит раньше, чем физическая жизнь и талант, славу сажают на замок, слава приходит лишь после смерти, слава преодолевает ограничения. В Башкирцевой очевидно потрясала несостоявшаяся встреча жизни и славы. В Саре наоборот: “Что до Сары Бернар, то она потрясала: не столько перевоплощением в герцога Рейхштадского, сколь эгоцентрическим мужеством актрисы: ей было в ту пору 65 лет, она недавно перенесла ампутацию ноги и передвигалась с помощью протеза, но все равно играла! Играла в эпоху корсетов на китовом усе, подчеркивающих все округлости фигуры, двадцатилетнего юношу в облегающем белом мундире и офицерских рейтузах; как ни величественно было — в глазах Марины — зрелище неггибаемой старости, но оно отдавало гротеском и оказалось тоже своего рода гробницей (тут сравнение с ужаснувшей Марину Цветаеву своей холодностью гробницей Наполеона. — *И.М.*), воздвигнутой Сарой и Ростану, и роستانовскому “Орленку”; как, впрочем, и памятником самому актерскому героизму...”

Разница судеб Сары Бернар и Башкирцевой лишь подтверждает сходство их устремлений и самого человеческого типа (“но только с рус-

скою душой” — у Башкирцевой).

Гениальность и эксцентричность. Обостренная, болезненная жажда славы. Реальные предпосылки ее добиться и удары судьбы — ранняя чахотка у той и у другой, потеря голоса Башкирцевой, ампутация ноги Сары Бернар... Фантастический эгоцентризм и огромные, неустанные усилия, предпринятые обеими для создания социальной, искусственной среды, наиболее благоприятной для культивирования своего “я”. У Сары это сцена. Причем ярко освещенными подмостками был для нее не только собственно театр, но, как мы увидим, и вся жизнь вне театра: ее дом, салон, друзья, приближенные, любое проявление собственной внетеатральной деятельности. Для Башкирцевой, более регламентированной в эгостроительстве (принадлежность к крайне замкнутой социальной группировке, объективные ограничения, поставленные датами жизни, и, главное, самый ее характер, устремленность ее “я” одновременно в двух противоположных направлениях — вовне и внутрь себя), этим миром, наполовину реальным, наполовину воображаемым становится ее “Дневник” — “любопытный человеческий документ”, как охарактеризовала его сама Мария Башкирцева.

У иностранного читателя он вызвал такую же реакцию, как игра Сары у русского зрителя — “удивление, но не доверие, восторг, но далеко не проникнутый симпатией”. Если Сара Бернар в своих мемуарах, озаглавленных “Моя двойная жизнь”, что предполагает обнаружение другой стороны этой жизни — внутренней, изнанки, умно и умело создает лишь свой собственный миф, дает свою трактовку этому мифу, вовсе не заботясь о познании и тем более открытии широкой публике истинного лица, то “интенсивно русская”, по определению Гладстона, Башкирцева “великолепную ткань своего существа” выворачивает наизнанку, демонстрируя все узлы, обрывы, запутанности, все следы *труда* по созданию лицевой стороны. Поэтому ее “Дневник” — столько же акт самообожания, сколь и самообвинения. Первая из экзистенциальных Сизифов, она сама разрушает свой собственный миф. “Храм разрушен до такой степени, что можно сказать, что он превратился в массу отдельных камней, но каждый камень величествен сам по себе”.

Интерес широкой публики к личности Башкирцевой в значительной степени объ-

ясняется “локальной” (да к тому же еще и экзотической русской) окраской осознаваемых понятий, входящих в моду тем и персонажей, зарождающихся течений. В своей погоне за истекающим временем Башкирцева привлекала целомудрием своего максимализма, истовой честностью, мужеством обреченности. Сторонники укреплявшегося феминизма видели в ней свою сподвижницу и живое подтверждение правоты феминизма как движения за права женщин.

Феминизм делал тогда свои первые робкие шаги. Мечты его сторонников были скромными, требования — умеренными. “Чего мне страстно хочется, так это возможности свободно гулять одной, уходить, приходиться, садиться на скамейки в Тюильри и особенно в Люксембургском саду, останавливаться у художественных витрин, входить в церкви, музеи, по вечерам гулять по старинным улицам; вот чего мне страстно хочется, вот свобода, без которой нельзя сделаться художницей. Думаете вы, что всем этим можно наслаждаться, когда вас сопровождают или когда, отправляясь в Лувр, надо ждать карету, компаньонку или всю семью? А! Клянусь вам, в это время я бешусь, что женщина!..” — записала в свой “Дневник” 2 января 1879 года восемнадцатилетняя Мария Башкирцева.

При Третьей Республике начали функционировать женские лицеи, появились художественные мастерские для женщин, посещаемые, правда, в основном иностранками — польки, немки, русские. Женщины, большей частью светские дамы, двинулись на левый берег, в Латинский квартал. На лекциях наиболее популярных профессоров по истории французской литературы в старом дворе Сорбонны временный амфитеатр типа сарая, с грубыми скамьями, напоминал сверху гигантский цветник из модных шляпок с цветами, перьями и лентами. “Можно без преувеличения сказать, что в некоторые дни женщин, или лучше дам, на две трети, если не на три четверти”, — писал известный русский писатель и критик П. Боборыкин.

Кроме Сорбонны весьма популярным становится также посещение палаты депутатов, на заседания которой билеты доставались по светским каналам буквально с боем...

Эдмон Гонкур, человек весьма восприимчивый к внешним импульсам, реагирующий на изменения общественного климата точно как барометр, отметил 2 декабря 1880 года в своем дневнике: “Современная жизнь с ее сложностью сделала юношу серьезным, озабоченным,

даже невеселым. Но почему же современная девушка — такая *зубоскалка*?..”

Женщины жаждали самостоятельности, определенной независимости, общественной активности. Тот же Гонкур, уже пожилой, но не потерявший наблюдательности, спустя некоторое время, 23 марта 1885 года рисует в своем дневнике уже вполне сложившийся словесный портрет этого нового типа женщины: “В Париже теперь попадают на глаза странные создания, женщины, словно вышедшие из книг По: я подозреваю, что это русские студентки. Перед картиной Бастьена-Лепажа стояло одно из них, рыжеватая блондинка в черной бархатной шапочке на самой макушке — женщина с резким, изможденным лицом, с выступающим подбородком, говорящим об упрямстве и решительности, скорее с фигурой юноши, чем барышни, и в грубых, вульгарных ботинках, завершающих портрет”.

Мода на русских в сочетании с модным феминизмом приводит к тому, что наиболее модные писатели стремятся вывести в своих произведениях русскую героиню и при этом по возможности связать ее со средой нигилистов-террористов (еще один популярный сюжет времени).

В апреле 1879 года в Санкт-Петербурге снова стреляли в русского царя Александра II, а в марте 1881 года он был убит. В самой Франции в 1882 году газеты были полны сообщениями о деле “черной шайки”, о рудокобах, обвиняемых в создании тайных обществ при подстрекательстве анархистов, и об аресте в Тононе русского князя Петра Кропоткина, “главного из сорока шести лиц, обвиняемых при составлении международного общества с целью ниспровержения существующего порядка вещей путем убийства, подлога и грабежа”.

Взрыв собственно французского анархизма девяностых годов был еще впереди. А пока что русские монополизировали эти понятия. Отсюда и излюбленный чуткими к моде французскими авторами набор: Россия — женщина — нигилизм.

Первым экспедицию в неизведанную область совершил Жюль Верн. Со свойственной писателю-фантасту смелостью и воображением, но, главное, со свойственным ему чувством современности той или иной фантазии он сел за роман из русской жизни. В 1875 году “Михаил Строгов” вышел в свет, а 17 ноября 1880 года в театре “Шатле”, где шли преимущественно большие постановоч-

ные спектакли-феерии, состоялась премьера одноименной пьесы, написанной Жюлем Верном в соавторстве с Адольфом Деннери, автором “Двух сироток” и обладателем самой богатой во Франции коллекции вошедших тогда в моду японских нэцке.

Об успехе спектакля свидетельствует и количество представлений (400), и, в частности, факт возобновления пьесы двадцать лет спустя в том же театре, причем с огромными изначальными затратами дирекции: роскошные костюмы, обильные грандиозные декорации, десятки статистов в массовых сценах, среди которых особый успех пришелся на народный праздник в Москве на Красной площади в 1-ом акте, на бой русских с татарами при Кольване, в Сибири — во 2-ом и на своего рода “половецкие пляски” в татарском стане, куда в 3-ем акте герой попадает в плен.

Известно, что по просьбе Жюля Верна и его издателя Этцеля редактором рукописи был И.С. Тургенев, сделавший немало замечаний, а корректуру читал русский посол в Париже граф Орлов, не нашедший в романе “ничего предосудительного”. Тем не менее, в России из-за придирок цензуры первое издание романа вышло только в 1900 году. Мотивы первоначального запрета не очень ясны. Речь в романе (и следовательно, в пьесе) идет о том, как в России времен написания романа (70-е годы XIX века) татарские орды (!), встав под знамена бухарского эмира Феофра (!), двинулись на Иркутск (!). Об этом становится известно во дворце московского генерал-губернатора. Он должен предупредить брата царя, великого князя, правящего в Иркутске, чтобы он продержался до прибытия подкрепления. По телеграфу это сделать никак нельзя: провода перерезаны. Поэтому в путь (“За Бога, Царя и Отечество!”) с тайной миссией и письмом царя отправляется капитан Михаил Строгов в сопровождении девушки Нади (сиротки, которой протезирует Михаил) и двух репортеров (!), англичанина и француза. Естественно, что дальнейшее действие романа составляют невероятные приключения Строгова и конечный триумф его миссии.

Это была поразительная смесь из бытовавших во Франции представлений о России: кошники, татары, цыгане, кадрили, барабаны, революционеры, Сибирь, морозы, “gardavoi” (городовой) с факелом — все вместе и в причудливых сочетаниях. Так, основным антагонистом и преследователем храброго и преданного Строгова (фамилия вызывает естественную аналогию со Строгановыми, известными

во Франции по беф-строганову) становится Иван Огарев (тоже неслучайная фамилия), бывший полковник, изгнанный из русской армии (за что, прямо не сказано, но можно догадаться) и вставший во главе цыганской труппы, гастролирующей по Сибири. Покаявшийся отомстить великому князю Огарев соглашается стать проводником бухарского эмира и всячески препятствует миссии Строгова.

При всех невероятных несообразностях сюжета (хотя роман вовсе не числился фантастическим, а шел по разряду географическо-приключенческому), вроде того, что татары ослепляют Строгова раскаленной саблей, но Строгов остается зрячим, потому что слезы его в момент казни (а плакал он оттого, что не выполнил своей миссии) остужают металл, триада Россия — девушка — нигилисты в “Михаиле Строгове” явственно присутствует. Россия — со всей возможной экзотикой, девушка как героиня мелодрамы (Надя, напомним, сирота) и в то же время трагедии (подобно Антигоне, она сопровождает мнимого ослепшего Строгова — Эдипа), и нигилисты как смесь из представлений о декабристах, террористах и романтических вольнолюбцах (плюс цыгане).

Почти одновременно с Жюлем Верном тема овладевает сознанием другого чуткого к потребностям времени писателя — Александра Дюма-сына. Только что принятый в Академию, на вершине славы, владелец фешенебельного дома на Елисейских полях, коллекционер картин, “литературный лев” своей эпохи, Александр Дюма стал необычайно популярным автором именно потому, что знал свою публику и умел в высшей степени профессионально соответствовать ее нуждам. Он был женат на русской, в прошлом тоже львице московских салонов. Возможно, через нее к драматургу попала пьеса двух русских непрофессиональных авторов — экс-военного Корвин-Круковского и экс-дипломата Татищева — под названием “Анюта”. Забегая вперед, скажем, что уже после премьеры в Париже, на волне того фuroра, который произвел спектакль в театре “Одеон”, “Анюту” сыграли и в России, в Александринском театре. Несмотря на участие в спектакле любимицы публики М.Г. Савиной (был ее бенефис), спектакль провалился, авторов не вызывали, артистов тоже. Рецензенты раскритиковали и костюмы (“Г-жа Жулева в этом действии оделась в атласное платье, покрытое кружевами, и с та-

ким турниром, что едва двигалась между стульями. Мыслимо ли дело помещице крепостной эпохи одеться таким образом?), и отсутствие логики в развитии действия, и явные фактические ляпсусы, вроде перенесения Волги в Тамбовскую губернию... Все оказалось не так, как в Париже. Все были разочарованы — и авторы, и публика.

Правда, французские зрители увидели пьесу в варианте, специально для них созданном (есть основания полагать, что и петербуржцам был показан тот же вариант). И хотя этот парижский вариант под названием “Данишевы” был подписан никому не известным псевдонимом Петр Невский, все знали, что за ним скрывается сам Дюма, ибо за полгода до премьеры газеты начали эксплуатировать сюжет о таинственном русском авторе с пьесой, запрещенной русским посольством; о мэтре, взявшем на себя труд указать автору необходимые поправки, передать пьесу театру и поставить ее; о переделках, сделанных им, дабы приспособить это оригинальное произведение к французскому вкусу? и т.д. Любопытство было разогрето. И ожидания не обманулись.

Русская экзотика (“местный колорит”) для мелкобуржуазной публики присутствовала, во-первых, в теме крепостничества. Сын помещицы Владимир любит крепостную, воспитанную при барыне девушку Анну и хочет на ней жениться. Помещица хитростью выдает девушку за кучера Осипа, так как для сына у нее на примете княжна Лидия. Тут демонстрировалась еще одна русская красочка: венчание с “настоящим русским попом”. Следующее экзотическое антре было уже за Осипом. “Мистическая русская душа”, он, оказывается, женится на любимой девушке, чтобы сохранить ее для хозяина (“Я не мог сделать ее своей женой, я сделал ее сестрой”). В финале он уходил в монастырь, чтобы освободить ее от брака. Были тут, конечно, и русские романсы, которые Анна пела в своей светелке, аккомпанируя себе на фортепиано, и живые собаки в салоне помещицы-крепостницы (“Ах, как русские женщины любят животных!”)... “Настоящая комическая опера, которой недостает только музыки Болдье или Обера”, — как определил спектакль Золя.

Русская девушка предстала в пьесе в двух обликах: мелодраматическая, “страдательная” и пассивная Анна, из-за которой разгорелся весь сыр-бор, и эмансипированная дьяволица

княжна Лидия, автор и основной исполнитель затеянной против Анны и Владимира интриги. Что касается нигилизма, то не обошлось и без него, и хотя, казалось бы, сама коллизия никакого отношения к нигилистам не имела (разве что Лидия была с ними связана), финальная мораль призывала Россию отказаться от нигилистов.

Чем дальше, тем волна интереса к России, вернее, использования “русского стереотипа”, становилась все шире. Причем пользовались им самые читаемые авторы. Альфонс Доде, пожинающий плоды успеха своего “Тартарена” и стремящийся продлить мгновения славы, написал “Тартарена в Альпах”, где вывел нежную и трогательную русскую нигилистку Соню. Роман был популярен и дважды — в 1888 и 1913 годах инсценировался для театра “Порт Сен-Мартен”.

Премии Французской Академии получил выдержавший несколько десятков изданий роман любимца светских дам Анри Гревилля “Дося”, действие которого происходит в Царском (оно же и Красное) Селе. Светские дамы здесь солят огурцы и варят варенье, а дети их играют в *godelki*, носят косы, катаются на коньках, колют сахар ножом и пьют чай из самовара. Главная героиня — юная Дося Заптина. *Enfant terrible* русского светского общества, красавица проявляет свою эмансипированность постоянными нарушениями правил этикета, шокируя окружающих. Она обожает скакать верхом, раскачиваться на качелях. Не задумываясь, бросается в ледяную воду — спасать тонущего крестьянина. Она откровенна и искренна до неприличия. Но добившись, чтобы ее полюбили именно такой, какая есть, и получив предложение от графа Платона Сурова, мятежная Дося в благодарность остепеняется и сразу же демонстрирует свою способность вести себя *comme il faut*.

Роман о русском — “Серж Панин”, а затем и пьесе по этому роману, премьеры которой состоялась в самом начале 1882 года в театре “Жимназ”, написал и “классик для мелкой буржуазии” Жорж Оне. И наконец, русской пьесой начал свой альянс с Сарой Бернар знаменитый Викторьен Сарду.

В 1881 году ему пятьдесят. Основной наследник скрибовского жанра, член Французской Академии<sup>1</sup>, он автор множества пьес, из которых не забыты сегодня лишь некоторые

<sup>1</sup> Хорошо оценил “академизм” Сарду известный русский адвокат, а на досуге литературный и театральный критик Александр Иванович Урусов: “Главное право гг. Скриба и Сарду на звание академика заключается в том обстоятельстве, что Мольер академиком не был...”

— “Мадам Сан-Жен” (о ней вспомнил Жан-Луи Барро в 1957 году), “Тоска”, “Дипломаты”, “Отечество”...

Деловитостью в духе нового времени Сарду больше напоминал администратора, чем писателя, и начинал “организовывать публику” уже в тот момент, когда садился за письменный стол. Все свои пьесы он делал по одному рецепту, но добротню, как дежурное блюдо в ресторане с хорошей репутацией, и каждый раз — с новым соусом. Публика всегда заранее представляла себе вкус того, за что платила, и платила охотно. Пьесы Сарду давали фантастические сборы. Должно быть поэтому, по свидетельству не любившего его Эдмона Гонкура<sup>1</sup>, в обществе он говорил только о цифрах и доходах. На сей раз безошибочное чутье подсказало ему “соус а ля рюс”, и он написал “Федору” — такое же “красиво и ловко составленное оперное либретто” (Боборыкин), как и все остальные его пьесы.

Действие первого акта происходило в Петербурге и начиналось разговором ювелира с лакеем графа Владимира Горышкина. Ювелир наводил у лакея справки насчет платежеспособности его барина, только что сделавшего весьма крупный заказ. Лакей успокаивал ювелира: барин женился на миллионерше-княжне Федоре Ромазовой. Тут появлялась Федора, взволнованная долгим отсутствием мужа. Затем слышался стук колес, и на реплику Федоры “это он” вносили тело смертельно раненного Владимира. В убийстве подозревался нигилист Лорис Ипанов, на поиски которого тотчас отправлялись полицейские.

Второй акт переносил события в Париж, где в салоне графини Ольги Сухаревой встречались Лорис Ипанов, бежавший от преследования русских властей, и Федора, выдающая себя за политическую эмигрантку. Она хочет влюбить в себя Лориса, чтобы затем выдать его полиции и тем самым отомстить за смерть мужа. Он влюбляется, но влюбляется и Федора. Она зовет его с собой вернуться в Петербург. “Не могу, я приговорен к смертной казни за убийство Горышкина”. Федора назначает ему свидание в отеле.

В третьем акте у Федоры все готово для ареста убийцы. На Сене дежурит яхта с полицейским агентом на борту, чтобы отправить Лори-

са в Россию. Все продумано в деталях. Но является Лорис и разрушает всю комбинацию. Да, он нигилист. Да, он убил Горышкина. Но это было не террористическим актом, а актом возмездия: он застал графа со своей женой (вот где сработал разговор ювелира с лакеем в первом акте!). Федора потрясена, она страдает, она любит. Влюбленные вместе бегут в Лондон, но уже пришла в действие запущенная ранее машина интриги: по доносу Федоры в России арестован отец Лориса, который погибает в тюрьме во время наводнения. А мать затем умирает от горя. Узнав об этом, Лорис говорит Федоре о своей ненависти, презрении, называет ее шпионкой, доносчицей. Она в отчаянии принимает яд. И во время получасовой агонии мирится с Лорисом, и страстные поцелуи перемежаются в финальной сцене с мучительными предсмертными спазмами...

В отличие от положения в других европейских странах того времени, где драматург практически имел право лишь совещательного голоса при постановке своей пьесы, во Франции автор нередко выполнял и функции режиссера. Во всяком случае, во всех изданиях пьес тех лет в сносках указаны все основные мизансцены. Кроме того, в процессе репетиций (в среднем их было тридцать-сорок) автор мог по требованию театра почти заново переписать свое произведение, но все равно оставался при этом полным его хозяином: назначал актеров на роли, непременно участвовал в решении вопроса о декорациях, костюмах, мебели. Он получал большую часть выручки от спектакля, что, естественно, еще больше стимулировало его активность в подготовительном и репетиционном периодах.

Чтобы взять максимум с “Федоры”, нужна была актриса, которая, собственно, на эту пьесу его и вдохновила. На нее и писалась главная роль. Актриса эксцентричная особой эксцентричностью, опытная, с именем. И к тому же свободная в своем выборе (то есть не состоящая на службе в государственном театре). Вот почему ясным сентябрьским днем 1881 года Сарду в сопровождении директора театра “Водевиль” Десленда оказался на тихой, зеленой и довольно престиж-

<sup>1</sup> В качестве эталона развлекательной драматургии буржуазных Бульваров Сарду не любили как представители идейной драматургии в лице Бернарда Шоу, так и, особенно, представители авангарда. Так, в 1897 году на вопрос анкеты журнала “Меркюр де Франс”, какие десять членов Французской Академии должны быть из нее исключены, Альфред Жарри назвал в своем списке и Сарду. Про Сарду можно сказать, что он был одним из самых критикуемых профессиональных авторов и при этом — одним из самых любимых публикой.



ной авеню де Вилье на северо-западе Парижа, берущей начало на пересечении с Бульварами, Курсаль-Батиньоль, пересекающей бульвар Перейр и впадающей в бульвар Сен-Сар. В 1875 году здесь построила себе особняк Сара Бернар. Архитектором был модный в те годы Феликс Эскалье, а к внутреннему убранству дома приложили руки и талант десятки художников и скульпторов. Соперничая друг с другом, они расписывали стены и потолки, украшали лестницы и зимний сад, придумывали неожиданные решения интерьеров.

Тогда в моде было изобилие декоративных деталей — предметов старины, всяческих редкостей (особенно высоко котировались и чрезвычайно дорого стоили японские статуэтки), чучел экзотических животных и пр.

Даже в саду, где Сарду читал Саре Бернар свою пьесу, было тесно не только от цветов, но и от рассыпанного и расставленного по тщательно возделанным газонам фарфора.

Тысячи драгоценных, разностильных, разновременных игрушек, как в огромном калейдоскопе, складывались в единый капризный рисунок. По нему, как по руке, можно было гадать о характере и вкусах хозяйки дома.

Она встретила Сарду очень мило и слушала так заинтересованно, что он увлекся, начал изображать пьесу в лицах и делал это столь удачно, так что Сара простила ему и сломанные кусты роз, и опрокинутую фарфоровую вазу.

Роль ей понравилась. Как и Сарду, она обладала безошибочным чутьем на успех, тем более на собственный. Успех должен был вернуть в парижские залы позабывшую о ней за время американских гастролей публику, пополнить вечно неустойчивый бюджет актрисы, ободрить и поддержать саму Сару на пороге страшной для нее даты — сорокалетия. Короче говоря, ей очень захотелось сыграть Федору. Однако при всей своей эксцентричности она была расчетливым и умным игроком и не торопилась раскрывать свои карты партнеру. Тем более что она не могла так сразу простить Сарду его первую реакцию на ее возвращение из полугодовых гастролей по Америке. Подобно многим другим, он тогда отступился от нее, не стал сочинять обещанную еще до гастролей пьесу, полагая бессмысленным ставить на уже битую карту. Это было в мае, а в июле, точнее 14-го числа, в день национального праздника, Дня Бастилии, когда Сара с “Походной песней” Руже де Лилия на устах и трехцветным знаменем в руках ворвалась на сцену Оперы и зал сдался без боя, Сарду понял (опять-таки вместе со всеми), как сильно ошибся, и сразу же сел за

пьесу.

Он привел Десленда на авеню де Вилье с намерением тут же заключить контракт на постановку “Федоры” в театре “Водевиль”, причем на чрезвычайно выгодных для актрисы условиях — тысяча франков за каждый спектакль при ста гарантированных представлениях.

К удивлению обоих мужчин, Сара подписывать контракт не стала. Она потребовала полторы тысячи за спектакль и двадцать процентов общего сбора. Когда же Десленд скрепя сердце согласился, она объявила, что сможет приступить к репетициям не раньше чем через год, так как собирается в большое турне по Европе. “Мне не хотелось бы связывать вас ожиданием. Если найдете кого-то другого до моего возвращения, я не обижусь”, — обронила она под занавес, твердо зная, что роль за нею и Десланд будет ждать.

Воодушевленный успехом Сары Бернар за океаном, ее американский антрепренер Жаретт предложил актрисе шестимесячную поездку в Европу. Турне включало Англию, центральную и южную часть Франции, Северную Италию, Грецию, Австро-Венгрию, Швейцарию, Бельгию, Голландию, Скандинавские страны, Испанию, Польшу, Румынию. Россия в план гастролей первоначально не входила. В эту страну Сару Бернар привели мотивы сугубо личные и весьма романтического свойства.

Через несколько дней после чтения “Федоры” Сара познакомилась с советником греческой миссии в Париже Жаком Дамала (настоящее имя Аристид Дамала), приятелем своей младшей сестры Жанны, тоже актрисы. Как выяснилось (увы, слишком поздно), с Жанной их сближала общая страсть к наркотикам. Жак был человеком достаточно далеким как от театра, так и от привычного для Сары Бернар круга и, следовательно, неподвластным магии ее имени, свободным от условий принятой в этом кругу игры. Это обстоятельство изначально лишало Сару Бернар в отношениях с ним обычного гандикапа. Тут преимущества были скорее на его стороне. Во-первых, преимущества в возрасте — ему исполнилось лишь двадцать шесть, и при этом он отличался поразительной красотой. Высокий, стройный, мужественный, Дамала был блондином с серыми глазами, носил красивую шелковистую бороду и мундир офицера кавалерии. По свидетельству вероломной наперсницы Сары Бернар Мари Коломбье, “он представлял со-

бой очень чистый тип восточной красоты, но о восточном происхождении свидетельствовали лишь большие глаза, бархатные, с поволокой, то нежные и мечтательные, то полные безумной страсти. От грека он сохранил лишь правильные черты лица, горячую бледность, кроваво-красные губы...”. Другим его преимуществом перед Сарой была знатность происхождения, принадлежность к свету по рождению и, следовательно, отсутствие того комплекса “полусвета”, которым с юности страдала Сара и который так настойчиво стремилась если не преодолеть, то компенсировать в течение всей своей жизни. Дамала вел жизнь светского человека. Сегодня даже точнее было бы определить его современным термином playboy. Он держал лошадей и хороших портных, играл в казино. Его любовные похождения снискали ему репутацию нового Казановы и нового маркиза де Сада. Из-за него кончали самоубийством и разводились. Но главным его превосходством перед Сарой было восхитительное равнодушие. Он всё презирал и абсолютно невозмутимо держал себя в любых ситуациях.

Особая притягательность этого греческого дипломата была связана и с его иностранным происхождением. Экзотику, непредсказуемость, оригинальность Париж искал не только у русских. Ругая “Данишевых” и более раннюю сыгранную Сарой Бернар еще в “Комеди Франсез” “Иностранку” Александра Дюма, Эмиль Золя в статье для русского журнала “Вестник Европы” писал: “И однако, какой счастливый тип, как много обещает само заглавие “Иностранка”. Читая афиши, я вспоминал женщин, царивших в Париже во время Второй империи: испанка, знатная дама, австриячка, полуграфиня, полукокотка, американка-миллионерша, англичанка, делившая свое ложе со всеми князьями Европы. Я не знал, какую из них брал Дюма, но уже мысленно присутствовал при зрелище одной из тех жизней, о которых говорят шепотом; передо мной проходила жизнь женщин, опьяняющих Париж одуряющим запахом тропических цветов и представляющий такой интересный тип для изучения художника-наблюдателя”.

Интересный объект для художника-наблюдателя представлял и мужской вариант этого человеческого типа. Его выводит, в частности, Жорж Оне в уже упоминавшейся пьесе “Серж Панин”, где говорится о русском князе, речь которого “ласкает слух, а глаза излучают нежность”. Неисправимый и циничный донжуан,

Панин продает свой княжеский титул, женившись на богатой наследнице торговой фирмы Девари, и делает несчастными всех вокруг — жену, любовницу, мать жены, мужа любовницы. Несчастлив он и сам. В финале его, опозоренного, замешанного в неудачных финансовых махинациях и уличенного в нечистоплотных любовных авантюрах, настигает и карает смертью его Командор — мадам Девари (“торговля зерном”), французский прототип горьковской Вассы Железновой.

В Панине, злодее-чужаке, каким изобразил его Оне, было много от Жака Дамала. В момент их знакомства Сара, привыкшая к застенчивому обожанию, немому рабству, познавшая сотни ненужных побед, так растерялась перед лицом этой торжествующей красоты и самоуверенной дерзости, что даже разрешила ему курить в своем присутствии, чего не позволяла никому. И чем меньше он отвечал на импульсы, которые она ему посылала, чем безнадежней казалось ей предприятие, тем больше она увлекалась, тем глубже погружалась в эти танталовы муки — преследование манящего, но недоступного призрака счастья. Он же, единственный из всех, воспринимал реакцию на себя как должное. Он тоже привык к обожанию, тоже привык к публике и в глубине души был безразличен к успеху. Почувствовав успех у такого профессионального и блестящего партнера, как Сара, он стал заходить к ней — домой, в театр, а она потворствовала заложенному в нем лицедейству, манила его театром.

Чувство сцены было ему знакомо и прежде. Его театром были светские салоны, его коронными номерами — невероятные, дикие выходки, настолько за рамками дозволенного, что даже в Париже, ко всему, казалось, привыкшему, не стерпели: греческому представителю было предложено забрать своего сотрудника из Франции. Дамала получил назначение в Санкт-Петербург и вскоре после знакомства с Сарой должен был уехать. Вот откуда возникло ее намерение завернуть в Россию. Зайдя к ней проститься перед отъездом, Дамала непринужденно, как бы между прочим, сказал, что будет ждать ее приезда в Петербург. И Сара пустила в дело всю свою энергию и настойчивость, чтобы добиться четырех недель гастролей в русских городах — Одессе, Киеве, Москве и Петербурге.

*Окончание в следующем номере.*



## Театр. Афиша. Музей

**Лапина К.В. Театр начинается с афиши. История театральной афиши в России от истоков до 1917 года.** Монография. Редколл.:

Д.В. Родионов, Т.Т. Бурлакова, В.В. Гульченко, А.Г. Колесникова,

К.В. Лапина, С.В. Семиколонова. Научный редактор доктор искусствоведения

Л.М. Старикова. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. 224 с., илл. (Бахрушинская серия.)

История театральной афиши в России обычно не считалась достойным поводом для планомерно-го, обстоятельного изучения и не выделялась в особый предмет — что удивительно и по причине ее продолжительности (с момента возникновения первого придворного театра при царе Алексее Михайловиче в последней трети XVII века), и по обилию и разнообразию накопленного материала в архивохранилищах и музейных собраниях. Кому как не сотруднику театрального музея им. А.А. Бахрушина, сберегающему и исследующему его обширный фонд афиш и программ, было взяться за этот труд!

В монографии К.В. Лапиной трехсотлетнее бытование театральной афиши в России предстает как исторический диалог между зрелищным искусством и публикой, в котором точно и беспристрастно зафиксированы эстетические, социальные и экономические изменения в отечественной театральной культуре на разных этапах ее развития. Для исследователей, выбирающих своим объектом театральную афишу, существует опасность двух крайностей. Первая из них — интерпретируя историю театра исключительно как свод выдающихся, знаковых сценических событий, ограничиться рассмотрением немногих раритетных образцов и, признав вспомогательное, сведенное к информированию зрителя значение афиши, отказаться от ее исследования как явления графического искусства и полиграфического мастерства. Автор монографии, уделяя внимание содержательному аспекту театральной афиши в разных ее формах (устной, рукописной и печатной), анализируя особенности расположения и стиль подачи информации, всякий раз старается определить историческое своеобразие того социально-культурного “фильтра”, через который пропускается сообщение о зрелище. Так, в печатной афише относительная массовость и условная демократичность, заданные параметром тиража, могут сочетаться с словесной ограниченностью и эстетической элитарностью театрального представления.

В историческом театроведении афиша традиционно рассматривалась как наиболее достоверная и информативная иллюстрация отдельного театрального факта вне связи с целым — с особенностями развития отечественного театра. То, о чем только упоминалось в иных документальных источниках, в афише представало наглядно и сообщалось с полнотой, ускользающей из текста сухого официального документа. Характер взаимосвязи афиши как сред-

ства информирования зрителя о грядущем представлении и исторического типа театра, в котором появлялся тот или иной спектакль, в монографии К.В. Лапиной установлен определенно и доказательно. Подвижки в ходе театрального процесса отражаются в преобразении афиши — в отборе и способе размещения на ней необходимой информации.

Когда-то особой удачей считалось обнаружить свидетельство о каком-либо выдающемся событии в отечественной театральной истории — прибытии театральной труппы, появлении нового театрального помещения или здания, первой постановке известной пьесы, бенефисе выдающегося актера и т.п. Афиша в этом случае оказывалась конечным средством верификации наших знаний о конкретном театральном событии — локализованном во времени и пространстве, единственном и единичном. Из поля зрения исследователей ускользало ее закономерно и объективно сформировавшееся предназначение — сделаться бесстрастным свидетелем не столько отдельного спектакля или зрелища, но существеннее — непрерывного театрального процесса, его отражением, наконец той документальной хроникой, которая фиксирует повседневный естественный ход театральной жизни в совокупности самых разных аспектов и постоянно изменяющейся конфигурации элементов театра. Предпочтительный интерес к афишам, удостоверяющим выдающиеся явления театральной истории, вытеснил на периферию огромный массив материала по истории отечественного театра, за которым обнаруживаются и эстетический уровень зрелища, и характерные для него зрительские ожидания. В этом смысле афиша и ведет зрителя за собой, и “потакает” ему, выступая барометром вкусов и пристрастий публики. Она не только фиксирует эстетическую реальность спектакля, но является весьма ценным источником для формирования исторического портрета зрителя, порой куда более показательным и красноречивым, чем свидетельства мемуаристов.

Вторая же крайность, в которую легко и соблазнительно впасть исследователю — игнорирование вспомогательного характера театральной афиши, преувеличение ее эстетической отдельности, превращение в самодовлеющий художественный объект, — явление определенного и ко-

роткого временного периода, рубежа XIX—XX веков. К.В. Лапина умело выстраивает сквозной сюжет, в котором исследует многообразие и движение исторических типов отечественного театра — придворного, домашнего, публичного. В летописи театральной афиши она отводит значительное место XVIII веку — периоду появления печатной афиши, сосуществующей пока с устным анонсом, времени начала регулярных театральных представлений в России и формирования системы национального театра, в которой “соприсутствуют” и проходят апробацию его различные эстетические, социальные и экономические модели. Здесь и первые печатные объявления о представлениях иностранных “вольных” гастролеров первых десятилетий XVIII века, и либретто придворных спектаклей эпохи Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны, и афиши первых постановок российского театра 1757 года, репертуара петербургского императорского театра 1795 года, в котором отражена и деятельность иностранных трупп, объявления о московских постановках Петровского театра и выступлениях на его сцене зарубежных гастролеров, афиши любительских домашних спектаклей в столицах и провинции. В особом внимании К.В. Лапиной к отбору и экспонированию материалов начального этапа деятельности российского театра просматривается влияние научного редактора монографии Л.М. Стариковой, представителя научно-документального жанра в отечественном театроведении и автора документальных хроник театральной жизни России XVIII века.

В XVIII веке актуализируется проблема различия двух столичных театральных традиций — петербургской и московской, документально проиллюстрированная и прокомментированная автором на примере афиш. В зависимости от характера представления — дано ли оно на публичном городском, либо на придворном, либо на домашнем театре, интимном или коммерческом — изменяется и вид, и информационная составляющая афиши. Хотя само понятие афиши как термина к концу XVIII столетия еще не устоялось, на что справедливо обращает внимание К.В. Лапина, и потому рассматривает в этом качестве и программы школьного театра, и переведенные на русский язык сценарии комедии дель арте, и оперные либретто придворных представлений.

Рассматривая систему национального театра в ее историческом развитии, автор монографии совершенно справедливо определяет верхнюю временную границу своего исследования — 1917 год, закономерно приведший к ее распаду. Именно поэтому отдельная глава посвящается изучению афиш императорских театров и оценке факта установленной в 1804 году афишной монополии, которая не была отменена даже после 1882 года. В этой связи автор приводит ряд интересных деталей из истории театральной жизни XIX века: появление подписки на афиши, их ежедневная доставка подписчикам к девяти часам утра, разрешение на публикацию выдержек из афиш в газетах только после получения их абонентами, объем ежедневного тиража и количество афишеров (разносчиков), продажа зрителям в театре большеформатных афиш ввиду отсутствия

до конца XIX века такого привычного предмета театрального обихода, как программки, привилегия подписчиков получать бенефисные афиши и объявления о различных развлечениях в столицах.

Из текста, размещенного на афишах, автор умело вычленяет черты театрального быта XIX века — линейку цен на входные билеты, дающую представление об устройстве зрительного зала и местах расположения в нем публики разного социального уровня и достатка, время и место приобретения билетов, условия покупки театральных абонементов, оповещение о выступлениях иностранных трупп и приезжих гастролеров, которые печатаются на одной афише со спектаклями российской труппы, наконец, появляющийся на афише элемент рекламы — сведения о возможной покупке печатных изданий либретто и пьес, вышедших в Типографии императорских театров. На афише оговариваются и мероприятия, связанные с болезнью актеров. По этой причине спектакль не отменяют, вместо него либо идет другая постановка, либо вместо забывшегося исполнителя на сцену выходит дублер. И что характерно, об этом изменении своевременно и загодя уведомляются подписчики афиши с помощью помещенного на ней объявления или выпуска контр-афиши.

Как любопытнейший курьез, связанный с афишей, К.В. Лапина приводит пример с первым московским представлением гоголевского “Ревизора”. Редкий случай, когда надежное документальное свидетельство, каким является афиша, дезинформирует историка театра: назначенная на 24 мая 1836 года премьера с участием М.С. Щепкина и Д.Т. Ленского на сцене Большого театра была перенесена на следующей день и сыграна на сцене Малого театра. Этот комичный, совершенно в духе Гоголя штрих — не только интересная деталь в изложении К.В. Лапиной, но и остроумное предупреждение историкам театра о необходимости верифицировать тот или иной факт, опираясь на несколько источников, не доверять безоглядно одному-единственному и быть готовым к “сюрпризам” афиши. Автор монографии дает урок правильного и внимательного прочтения афиши, приводя объявления о театральных представлениях первой половины XIX века, которые включали в себя произведения разных жанров. Об очередности их исполнения всегда свидетельствует особая помета на афише, так что указанный порядок названий порой не соответствует их реальной последовательности в спектакле.

XIX век — золотой век русского актерского театра: на сцене царит актер и устраиваются его бенефисы, о чем свидетельствуют обилие и особый вид бенефисных афиш, стремящихся выделиться на фоне текущих объявлений о репертуаре императорских театров. К концу века русский актерский театр переживает кризисное состояние: появляется фигура нового эстетического качества — режиссер и возникает понимание спектакля как единого художественного целого, в котором соединены усилия многих и разных твор-

цов. Тогда же рождается и осознание отечественного театра как зрелого, масштабного эстетического явления, имеющего собственную историю. Одновременно с этим появляется и новый художественный тип афиши и программы. Они посвящены юбилеям первых постановок драматических и оперных произведений, признанных классикой, равно как и юбилеям значительных и важных для истории русского театра фигур. К событиям того же порядка автор относит и возрождение традиции театральных постановок в Эрмитажном театре — с их тяготением к эстетической ретроспекции и стилизации, что проявляется и в декорационном оформлении спектаклей, и в программах к ним, выполненных теми же художниками “Мира искусства”. Налицо возвращение и эстетическое переосмысление стилей рококо и ампира как намека на время создания Эрмитажного театра, который, в свою очередь, воспринимается как исторический памятник отечественного искусства, и воспроизведение практики рукописного изготовления программ для императорской семьи второй половины XVIII века.

Автор монографии обращается и к театральной жизни провинции XIX — начала XX века, где одна труппа сменяет другую, странствуя из города в город. К.В. Лапина сообщает любопытные подробности театрального быта, обхода антрепренерами цензурных запретов, определяет репертуарные предпочтения и эстетические пристрастия провинциальной публики, извлеченные из афиш. Наиболее показательными провинциальными афишами являются те, в которых указаны имена столичных гастролеров — выдающихся актеров императорских театров, практиковавших не без финансовой выгоды для себя выступления в российских городах в ролях, принесших им популярность на столичной сцене. Отдельно останавливается автор и на феномене первого стационарного театра в провинции — театра Н.Н. Соловцова в Киеве, где традиционная для коммерческого предприятия интрига со зрителем и высокая эстетическая требовательность к постановкам соединились на афише.

С отменой театральной монополии в столицах, несмотря на сохранение афишной монополии за Типографией императорских театров, в свои права вступает антрепренер-заказчик, и облик театральной афиши, предназначенной для рекламирования зрелищного “продукта” частных столичных театров последней трети XIX—начала XX века, существенно меняется. На ней появляется поименный список труппы, набранной на сезон, фамилии режиссеров, суфлеров, декораторов, бутафоров, парикмахеров, портных, дирижеров и руководителей оркестра, то есть всех тех, кто принимает участие в создании спектакля. Любая техническая новинка — от изобретательных механических приспособлений до электрического освещения театра — тоже оговаривается в афише; плоды технического прогресса заставляют иначе видеть и воспринимать театральное

представление, привлекают публику нового времени точно так же, как чудеса механики в далеком XVIII веке, завораживают мастерски созданной иллюзией правдоподобия.

В изменившейся театральной ситуации автор не случайно останавливается на правилах поведения зрителей, которые в этот период размещаются на афишах. Задача этих предписаний — сохранить цельность впечатления от сценического действия. Отмечает К.В. Лапина и появление на афишах частных театров марки, эмблемы и названия-логотипа, долженствующие сделаться для зрителя легко распознаваемым символом того или иного театрального предприятия. Наконец, нельзя не согласиться с интерпретацией автором монографии причин появления в России в 1910-е годы такой модификации художественной афиши, как плакат. В нем явно затухает функция информирования зрителя, текстовая часть сводится к минимуму, зато преобладает изображение, визуальный образ, представляющий спектакль как уникальное эстетическое явление — событие театральной жизни. Плакат старается передать эстетическую информацию о спектакле, соответствовать его художественному строю, настаивает на своем особом статусе наряду со спектаклем. К.В. Лапина справедливо усматривает в этом кризис афиши, перестающей быть в эпоху эстетизма средством информирования и отражением интересов и нужд публики. Эстетика оказывается выше практических потребностей.

Перед читателем монографии К.В. Лапиной развернута документально иллюстрированная история русского театра, начиная с первых печатных уведомлений о представлениях иностранных “вольных” гастролеров в петровское время — образчиков долитературного театра, до театрального плаката В.А. Серова с изображением Анны Павловой в роли Сильфиды к “Русским сезонам” в Париже 1909 года. Главное достоинство книги — в соединении широко и разнообразно представленного строго документального материала с точным и корректным его толкованием, с умением извлечь и предложить читателю для размышления ту театральную информацию, которая три века скрывалась за изменчивым обликом афиши.

К сожалению, монография издана скромным (“научным”) тиражом — всего 250 экземпляров. Однако ее востребованность в широких читательских кругах очевидна. Тому есть целый ряд причин: внятность авторского изложения строго научной проблемы, богатство и редкость представленного иллюстративного материала, наконец, высокое качество полиграфического исполнения. Но при повторном издании необходимо избежать некоторых досадных опечаток (так, сейчас под репродукцией афиши “Макбет Трагедия Шекспира...” стоит подпись: “Афиша спектакля ”Гамлет” и т.п.).

**Надежда Ефремова**



**Окончание.**  
**Начало на с. 213**

смыслов. А эти смыслы и их части рождаются и множатся с появлением каждой новой вещи и каждого отдельного фрагмента вещи или человека.

В вертикальном саквояже-ящике-будке открываются какие-то отверстия, дверцы. Чинарь пытается туда заглянуть. Или оттуда появляется рука или лицо. И все это самостоятельно и отдельно одно от другого. И все это — взаимодействующие меж собой персонажи игры.

Потому что рука, высунувшаяся из дыры или форточки, или нога, выставленная из-за двери, или голова, свесившаяся из окна или выставившаяся из-за забора, — это “отрезанные” нога, рука или голова. Показавшись, они живут как самостоятельные сущности, отдельные от тела. И это соответствует природе театра: ведь в игровом (и мистическом) пространстве сцены каждый предмет — в том числе отдельные части тела актера — самостоятельные и равноценные с актером сущности, и при этом как бы еще и куклы (одновременно и манипулируемые, и манипулирующие). И это вполне в природе того, как совсем маленький ребенок воспринимает и познает себя: руки-ноги-пальцы для него и части его самого, и отдельные, самостоятельные “куклы-сущности”...

Не случайно же дети до определенного возраста с великим восторгом воспринимают тексты Хармса (и не только собственно “детские”), лучше, непосредственнее, чем взрослые. Взрослым мешает опыт жизни, опыт размышлений ума? А дети еще “бездумны”? Или дети более открыты свежесму взгляду первичного познания?

Понятно, что такого рода постановки просты для восприятия. В этой работе самое спорное — темп. Он, по-моему, сильно замедлен. А нынешний зритель любит драйв и легко откликается на него. Но тут уж... насколько захочет постановщик

соотнести свой способ высказывания с восприятием зрителя.

Кочетков определил свою постановку как “бессмысленное измерение вещей в одном дейме”. Но этот спектакль, как и текст Хармса, — не безумство баловства с парадоксами. Но способ познания, когда интеллектуализм становится образным и чувственным.

Чиновники от культуры то и дело покушаются на то, чтобы сократить “лишние” очаги культуры — театры, например — под дискурсным лозунгом управленцев наших дней: упорядочивание, оптимизация. Печально, что к этому месседжу подключаются и некоторые театральщики, чаще всего — маститые худруки стационарных репертуарных театров... конкуренция, сэрзы и лорды! Но по-прежнему находятся те, кто с цифрами и социопсихологическими выкладками в руках показывает: зрительских театромест на тысячу горожан и просто театров и театриков у нас, по сравнению со многими другими, вполне продвинутыми и развитыми странами, сильно не хватает — и в больших региональных центрах, и в столицах.

А пока идут эти споры, люди сцены очертя голову кидаются в непредсказуемую стихию рискованного воздвигания театральной нивы. И создают свои театральные группы.

Вот так 10 сентября 2015 года в Музее-квартире Алексея Толстого на Спиридоновке возник “Яхонтов-театр”. Его организатор актер и режиссер Андрей Кочетков в качестве дебютного хода нового начинания предложил свой авторский спектакль “Старуха Хармс” по повести Даниила Хармса “Старуха”. Этому предшествовал долгий поиск пристанища для постановки. Эскиз “Старухи” был показан в Музее-квартире Вс. Мейерхольда. До премьеры доводился в театре “ОКОЛО дома Станиславского”. И наконец нашел приют в Музее-квартире А.Н. Толстого. Там его и можно теперь увидеть.

Спектакль “Старуха Хармс” и “Яхонтов-театр” в общем ло-

гично для себя прижились в Музее-квартире Толстого. Ведь это литературный музей. Его руководство и сотрудники имеют вкус к тому, чтобы соединять слово и сцену, раскрывать глубины литературного текста языком театрального действия. Ну и кроме того, это же так увлекательно и наглядно — рассказывать о жизни и творчестве А.Н. Толстого и литераторов его эпохи средствами сценического искусства. Один из современников А.Н. Толстого — замечательный актер и чтец Владимир Николаевич Яхонтов. В конце 20-х годов прошлого века он создал театр “Современник”, неофициально называвшийся театром одного актера и заложивший целое сценическое направление. Были в его репертуаре и литературно-чтецкие программы...

Андрей Кочетков тяготеет как режиссер и актер к созданию моноспектаклей. Причем на основе прозы. И уже на уровне работы над инсценировкой выстраивает разнообразную игру с текстом, его символикой и смыслами, словесной структурой и системой образов. На сцене Андрей не только играет персонажей, но и играет с персонажами. По внешним признакам, по манере существования на сцене — это психологический реалистический театр. А по сути — тотальная сценическая многоконтекстная игра. Включая смыслы слов.

Сейчас Кочетков работает над новым проектом “Идиот. Аглая” по роману Ф.М. Достоевского (инсценировку режиссер, понятное дело, написал сам).

Чтобы начать репетиции и иметь возможность создать сценографию, пусть и весьма лаконичную, нужны все же хоть какие-то начальные средства. Кочетков выставил проект на одну из интернет-платформ краундфандинга. Обычно театральные проекты почти не собирают там денег, даже при самых минимальных заявках. Но в этот раз — удивительное дело! — удалось собрать сумму, которая позволила начать работу. Так что уже осенью новый спектакль должен был встретиться со своими зрителями.

**Валерий Москвитин**