

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

Современная

2
апрель — июнь
2018

Министерство культуры Российской Федерации
Региональный благотворительный общественный
Фонд развития и поощрения драматургии
Редакция журнала
Издается при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

Драматургия

		<i>Пьесы</i>
Е. Бабушкин	3	Веселые волки
О. Ернев	16	Хитроумный адвокат
О. Жанайдаров	31	Мания
В. Жеребцов	48	Чудо-дерево
С. Медведев	62	Невидимки, или...
К. Степаныхева	74	Стандартная процедура
А. Зайцев	100	Уроки маленького дракона
А. Ахметов	111	Красный павлин
А. Житковский	132	Дятел
		<i>Зарубежная драматургия</i>
А. Барикко	146	Смит&Вессон
		<i>Критика. Теория</i>
	170—191	В пьесе и на сцене (рецензии Е. Алексеевой, В. Бегунова, И. Болотян, О. Булгаковой, В. Канафеевой, С. Лебедева, В. Москвитина, И. Сафуанова)
С. Медведев	192	“Своя реплика в человеческом хоре” (интервью С. Новиковой)
В. Бабичева	196	“Главная цель — не расставаться” (интервью П. Богдановой)
П. Богданова	200	Чувашская палитра
Ю. Савиловская	205	Жизнь напоказ
Н. Якубова	210	“Wien Modern”: между дантовским Адом и...
Г. Коваленко	215	Профессиональный триумф
		<i>История. Библиография</i>
А. Демин	220	Последний шедевр
Ж. Жироду	223	Содом и Гоморра
М. Молчанова	245	Русская революция и европейский театр
Л. Мирманова	250	“Непрочитанный текст”
В. Гуркин	255	Его день
		<i>Хроника. Информация</i>
	219, 258—260	

На обложке. “Гибель Содомы”: фрагмент картины Ж. Лорана (1825—1901). К публикации на с. 220—244.

2-я стр. обл. “Кеды” Л. Стрижак (“Современная драматургия”, № 1, 2013) в Центре драматургии и режиссуры. Постановка В. Панкова. 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

“Ба! Знакомые все лица!”

Наверное, образованные читатели журнала, листая этот номер (или читая его электронную версию: неизвестно, в каком виде он появится), вспомнят эту реплику из “Горя от ума”. Действительно, тут собрались (за одним приятным исключением) авторы, чьи пьесы уже публиковались в “Современной драматургии”. Мы любим знакомиться с новыми людьми и представлять их публике, но помним, что (слегка перефразируя поговорку) старый друг как минимум не хуже новых двух.

Я не случайно назвал авторов этого номера друзьями. В прошлый раз в своей колонке рассказал читателям о катастрофической ситуации, в которой оказался журнал, из-за чего мне пришлось обратиться к “городу и миру” с просьбой о поддержке. Откликнулись очень многие, написали прекрасные письма в разные инстанции. Увы, они не достигли желаемого эффекта, но как говорил герой известного фильма: “Я хотя бы попытался”.

Нам было приятно увидеть среди настоящих друзей журнала, не оставшихся в стороне от наших проблем, авторов именно тех пьес, которые в то время рассматривались редакцией, а сейчас выходят в свет. Не потому, что эти люди помогали нам, просто пьесы оказались хорошие. С удовольствием назову их имена.

Начну, как полагается, с единственной дамы в этом номере. Ксения Степанывча (она из Саратова) дебютировала в 2005 году как лауреат конкурса “Действующие лица” незатейливой бытовой комедией “2х2=5” (потом Станислав Говорухин сделал из нее фильм), выступала в разных жанрах (два года назад это была детская сказка с приключениями), а теперь сочинила то ли мистическую, то ли ироническую фантазию под нарочито прозаическим названием “Стандартная процедура”.

Петербуржца Олега Ернева можно назвать ветераном журнала: он начал печататься в незапамятные времена, аж в 1989 году, потом надолго пропал с нашего горизонта и лишь недавно появился вновь с очень смешной, озорной комедией по мотивам старых французских фарсов “Хитроумный адвокат” про того самого Патлена, который, помните, повторял: “Вернемся же к нашим баранам!” Но эта история о другом судебном деле.

Владимир Жеребцов живет в башкирском Стерлитамаке, известен в Москве (на стене редакции висит афиша его спектакля на Малой Бронной “Приглашение в партер”), ставится в других городах России. У него тоже немалый журнальный “стаж” — почти пятнадцать лет и уже седьмая публикация: Он назвал жанр своей новой пьесы “сказкой для взрослых”, и хотя сюжет “Чудо-дерева” и впрямь не вполне реалистический, но персонажи взяты из самой обычной жизни и проблемы затронуты вполне актуальные.

Следующие два автора отличаются завидным постоянством своих появлений на страницах журнала. Ростовчанин Сергей Медведев начал в 2007 году: его “Парикмахерша” обрела популярность у нас в стране, ее играли и за границей. В этом номере напечатана беседа с ним, из нее можно узнать массу интересного о нашем друге, в частности о том, как возникла монопьеса “Невидимка”, публикуемая здесь же.

Олжас Жанайдаров моложе Медведева и дебютировал позднее, но по творческой стабильности не уступит никому, разве что самому Островскому, каждый год писавшему по пьесе. Но по разнообразию тем и сюжетов даже превзойдет великого классика (здесь сравнение заканчивается). Теперь он написал психоаналитическую драму “Мания”.

А теперь, по принципу контраста, двое недавних дебютантов. Евгений Бабушкин, известный журналист, автор “Сноба”, блогер и музыкант, строит свои пьесы как поэмы, хотя в них нет ритмизованных диалогов и зарифмованных строчек. Такой была драматическая фантазия “Л.” (по имени главного героя Льва Троцкого), таковы (еще в большей степени) “десять песен с переодеваниями” “Веселые волки” в этом номере.

Алексей Зайцев начал пару лет назад молодежной пьесой “Кофейный блюз”, а сейчас неожиданно написал самую настоящую, очень симпатичную, добрую и остроумную сказку “Уроки маленького дракона”.

Еще один наш знакомый, Алексей Житковский, представляет свою новую пьесу в “блоке” “Действующих лиц” вместе с единственным дебютантом номера Айратом Ахметовым. О них мы расскажем на соответствующих страницах.

Андрей Волчанский, главный редактор

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Московские премьеры

Шаг вперед — пять шагов назад

“Красное колесо” по А. Солженицыну в Театре Наций

Показать, как прокатилось “красное колесо” по стране и судьбам, Александру Исаевичу Солженицыну в своей одноименной эпопее из двух “действий” и четырех “узлов” не удалось. Вернее, не успел: за более чем пятьдесят лет работы над книгой, точнее десятью книгами из ста восьмидесяти девяти глав, он лишь наметил траекторию движения, описав события с 1914 по 1917 год. Для воплощения замысла ему требовалось охватить еще пять последующих лет русской истории — автор уже собирал материалы, но его труд, учитывая структуру и объем текста, грозил в случае реализации обернуться своеобразным парадоксом Трестрама Шенди. Безо всяких стерн-лоренсовской иронии или сарказма.

Но Солженицыну и было не до шуток: он стремился зафиксировать “последние ощущения современности этих событий” — чем дальше, то есть позже, тем вернее их будут рассматривать “так же исторически, как декабристов, Новгород или наполеоновскую войну”. К чему мы, собственно, сегодня и пришли. С той лишь разницей, что четкого понимания ни природы этого явления, ни его значения до сих пор нет. Посмотреть же на ситуацию столетней давности из дня сегодняшнего, но через призму солженицынского романа решили в Театре Наций. Такой проект придумали Евгений Миронов и Роман Должанский, а его куратором стал режиссер Талгат Баталов. И под его началом пять творческих пар “режиссер + драматург” создали театральный сериал из пяти, соответственно, эпизодов. “Добро” на эту работу и ряд важных советов дала вдова Солженицына. Мало того, Наталья Дмитриевна благословила не заниматься “литературным театром”, а фантазировать, работать “по мотивам”, искать новые способы театральной выразительности, экспериментировать с современными жанрами. Учитывая, как ревностно относился к сценическим интерпретациям своих произведений сам нобелиат (вспомнить лишь скандал с Жолдаком), такое напутствие дорогого стоит.

Хотя в дорогу, то есть в роман, создатели погружались с оглядкой на автора. Иной раз для сверки, а порой и с хитрым прищуром. Так, первую же “серию” цикла “Столыпин /

Бог Ров” — радиоспектакль об убийстве Столыпина террористом Богровым драматург Гульнара Гарипова начала с погружения не просто в тему, а в атмосферу “Красного колеса” — дневниковых записей и фрагментов интервью самого Солженицына (в постановке звучит его голос в записи). Но в итоге работа с первоисточниками в постановке Степана Пектеева претерпевает интересную трансформацию — исторический документ заменяется документальным описанием. Публике демонстрируют не браунинг, из которого стрелял Богров, а его технические характеристики. Не костюм, а рассказ о нем. Отсутствие фотоснимков из театра в день трагедии восполняется газетным пересказом. Вместо реальных, в записи, реплик участников событий — распечатанные и расклеенные там и сям по стенам подвала обрывки фраз. И все вместе — остроумный прием, ставящий вопросы о необходимости миметического отражения и границах документальности в современном театре. Также довольно простыми приемами — бегом по кругу и повторением фраз проводников (Даниил Дробиков, Василий Неверов, Алексей Князев, Саид Хасаев, Егор Ковалев и Максим Мишарин) — удалось создать ощущение погружения в поток сознания убийцы и услышать, как набирает обороты, раскручивается маховик истории.

А как ее повторение, точнее воспроизведение, оборачивается фарсом, показано уже

во втором эпизоде телесериала. «Вагон системы “Полонсо”» в постановке Талгата Баталова по пьесе Дмитрия Богославского — ироническое, а местами и просто комическое переосмысление путешествия Ильича из Европы в... наши дни. Здесь тот самый маховик уже уютно постукивает вагонными колесами налаженного партийно-семейного быта четы Ульяновых: вождь русской революции (в исполнении Евгения Миронова) с супругой (Евгения Дмитриева) и тещей (Людмила Трошина) колесят невесть откуда неизвестно куда. То есть они-то поначалу уверены, что едут из Галиции в Цюрих, но поезд не останавливается ни на миг и сойти с него, оказывается, можно только в вечность, что и делает Елизавета Васильевна Крупская в сопровождении ангельского хора, или — в Мавзолее, где в конце она и просыпается, точнее, останавливается вагон, который тут, по сути, гроб на колесиках. Интересно, конечно, чем, из каких, помимо солженицынских, источников подпитывался тандем Богославского — Баталова при создании этого уморительно смешного и вместе с тем психологически достоверно сыгранного этюда, но примечательно, как созданный концепт перекликается с ощущениями самого вождя за границей и рифмуется с тем, как это отразил в его только что премированной “Большой книгой” биографии Лев Данилкин: “Ощущение Ленина, что пребывание в Женеве напоминает ему лежание в гробу, усугубилось в тот момент, когда к проблеме затекших конечностей прибавилось грубое обращение служащих похоронного бюро”. А роль служащего в “Вагоне” играет Владимир Калисанов — в начале немецкий проводник, а в конце работник РЖД, встречающий Ильича в современной России: гроб с Лениным, выходит, проехался по кольцу окружности в столет. Тут явная, на уровне композиции, аллюзия к роману о шарашке самого Солженицына, но уже сценографическое решение сразу отсылает в ад, в круг шестой — с раскаленными могилами для лжеучителей, или седьмой — с тиранами в раскаленной реке.

В загробный уже буддийский мир — настоящее Бардо момента смерти отправляет своих персонажей Константин Стешик. Его пьеса “Мертвые” — “попытка передать ощущение вязкости смерти, которая как нефтяное болото пожирает людей и животных”. При этом смертельно раненные солдат и ло-

шадь барахтаются в сознании жителя XXI века — в постановке Сергея Чехова его играет Татьяна Владимирова: она произносит текст, стоя спиной к зрительному залу. Причем до конца неясно: читает она книгу, отдаленно напоминающую “Тибетскую книгу мертвых”, пишет историю Первой мировой или это уже видения в ее также медленно угасающем разуме — пожилая женщина живет одна, и здоровье ее неважно. До нее пытаются достучаться, пробиться через скайп (и через весь разделенный надвое зрительный зал) внук в исполнении Максима Стоянова — обрывки его незначительных бытовых фраз то и дело вклиниваются в плотный текст горячечного, уже обращенного в небытие бреда.

Не менее бредовая мешанина возникает и в тексте Михаила Башкирова “Ячейка”. В постановке Егора Матвеева действие в ней разворачивается вокруг уже знакомого вагона “Полонсо” — фанерная декорация Ольги Никитиной служит здесь и петербургской подворотней, в которой великий князь Михаил откупается от рабочего патруля яйцом Фаберже, и рижским вокзалом, куда прибывает подмога большевикам — колдунья Аграфена, и даже льдиной, по которой плывет вершить революцию эвенкский шаман. При этом мало кто понимает, что должно произойти в итоге — каждый персонаж этой густонаселенной пьесы преследует какие-то сиюминутные цели, решает задачи, идущие вразрез “мировой повестке”. И революция, выходит, случилась из-за всеобщего недосмотра и увлеченности пустяками.

Такое же историческое недоразумение происходит в «На “Дне”» — заключительной части сериала, поставленной Артемом Тереховым по тексту Полины Бородиной. Пока император думает об отречении, министры и генералы плетут заговоры и “дружат” один против другого, реальную власть захватывает инженер Бубликов (Александр Прошин), в руках которого оказывается управление телеграфом, железнодорожным сообщением и, следовательно, судьба страны: именно он загоняет царский поезд на станцию Дно.

Финал лаборатории выходит на грандиозное обобщение и выглядит еще и как своеобразный ответ немецким постиндустриальщикам “Einsturzende Neubauten”, и как вторая часть их альбома “Lament”, выпущенного к столетию Первой мировой войны. В нем

одна из ключевых композиций “The Willy-Nicky Telegrams” — монтаж реальных телеграмм, которыми обменивались накануне войны кайзер Вильгельм и царь Николай II. Вынесенные в название “Вилли” и “Ники” — их по-родственному ласковые обращения друг к другу на немецком языке. Впрочем, это не помешало им развязать кровавую бойню меж своими странами. Мало того что постановка Терехова — это грандиозный концерт, так и текст «На “Дне”» начинается с переписки Николая II (Алексей Калинин) со своей супругой Александрой Федоровной (Екатерина Вино-

градова) — также на немецком (Ники пишет Алике) и тоже накануне судьбоносного события: отречения императора от престола на той самой станции Дно.

Столь мощный аккорд (актеры, к слову, аккомпанируют себе на протяжении всего действия) обрывается на высокой ноте: не то чтобы тема оказывается не доиграна, но разговор, поднятый на лаборатории, явно требует продолжения. И более масштабной работы: часть показанных этюдов — серьезные заявки на полноценные спектакли.

Сергей Лебедев

Поверить родину поэзией...

“Заповедник” по А.С. Пушкину и С. Довлатову в “Студии театрального искусства”

У режиссера Сергея Женовача взаимоотношения с текстом как театральной материей давно серьезные и глубокие. Репертуар “Студии театрального искусства” практически целиком строится на постановках по прозаическим произведениям отечественной и мировой литературы. У каждого спектакля здесь особое звучание, своя глубина, ритм и мелодика.

Любой прозаический текст в исполнении артистов Женовача непременно пронизан особой, характерной поэзией. Тем любопытнее представляется премьера спектакля “Заповедник” по А.С. Пушкину и С. Довлатову, в котором проза и поэзия встречаются сразу на всех сценических планах.

Александра Сергеевича Пушкина вместе с Сергеем Довлатовым режиссер выносит на афишу спектакля в качестве равноправного соавтора текста. При этом спектакль поставлен по мотивам повести “Заповедник” в инсценировке Сергея Женовача, а значит, зритель вправе ожидать определенной свободы во взаимоотношениях постановщика с текстом. Ожидания эти, в общем, оправдываются довольно скоро, а само смысловое пространство спектакля сразу же увлекает именно по-новому воссозданной структурой и драматическими столкновениями двух художественных систем — пушкинской поэзии и довлатовской прозы.

Сергей Женовач вполне оправданно расширяет, по сравнению с повестью Довлатова, пушкинское пространство. И вообще несколько сильнее акцентирует и сценически ярче высвечивает ряд мотивов, в повести отнесенных равнозначно рассредоточенных в

ткани произведения. В соответствии с новыми драматическими акцентами режиссер выстраивает и композицию сценического текста.

Спектакль начинается с появления главного героя — писателя Бориса Алиханова в исполнении Сергея Качанова. Меланхолично расположившись на деревянном помосте над рекой, он начинает свой диалог со зрителем с лирического монолога о своей неудавшейся творческой карьере. Так режиссер сразу же, без лишних подготовительных вступлений заявляет главную лирическую тему спектакля. Это душевная исповедь писателя, переживающего кризис как внутренний, так и социальный, вынужденного переосмысливать всю свою жизнь и нравственную систему координат. Именно это столкновение идеалов и реальной жизни, никак не вписывающейся в “правильные” формы, выступает на первый план в качестве основного конфликта.

Герой повести отчетливо выделяется в качестве антагониста, но не по отношению к какой-то определенной концепции или позиции. Скорее, его собственная жесткая внутренняя позиция идет вразрез с полифонией окружающей жизни, с этой разно-

лосицей, в которой оказывается невозможным расслышать друг друга и установить хоть какое-то понимание. Поэзия Пушкина в этом контексте оказывается не только личным нравственным и эстетическим эталоном для героя как для писателя. В атмосфере Пушкинского заповедника, где все буквально “живет и дышит Пушкиным”, где любовью к Пушкину поверяется нравственная и социальная “благонадежность” личности, герой Сергея Качанова мучительно пытается отыскать живое человеческое содержание в образе поэта. Он видит, чувствует, слышит в его поэзии то, что не укладывается в удобные общепринятые концепции — живой поток жизни, сотканный из противоречий, в котором есть место всему. В ситуации, когда собственная позиция героя трещит по швам под напором жизненных обстоятельств, эта всеохватность пушкинской мысли становится для него как бы оправданием внутренних сомнений. Душа, утратившая опору на свои идеалы, как бы ищет прибежище в живом слове поэта, также не вмещающемся в идеальные теории исследователей.

Олицетворением этого поиска служит в спектакле столкновение живого взгляда героя на творчество Пушкина с застывшим “культом личности” поэта, царящим в заповеднике. Однако в отношении спектакля Сергея Женовача на самом деле нельзя говорить о каком-то открытом конфликтном столкновении противоречивых позиций. Режиссер совместно с артистами находит удивительно свободную, легкую игровую форму, в которой эти позиции очень ярко и характерно преподносятся, но отнюдь не конфликтуют открыто. Все же для режиссера здесь важнее оказывается театральность текста, красочность самих довлатовских монологов, нежели идеология. И поэтому чувствуется, насколько сами артисты наслаждаются своей игрой. Такое сосуществование разнонаправленных голосов в спектакле как бы вторит полифонии и всеохватности пушкинской поэзии.

Многоголосый хор сотрудников музея и характерных местных жительниц, то сливающийся в общем звучании, звенящий и кружащийся подобно осенней листве, то распадающийся на сольные партии, виртуозно воплотили молодые выпускницы Мастерской Сергея Женовача: Дарья Муреева, Мария Коротова, Варвара Насонова, Елизавета

Кондакова, Екатерина Копылова. Молодые артистки органично влились в общий ансамбль с уже опытными представительницами труппы СТИ — Анастасией Имамовой, Екатериной Васильевой и Ольгой Калашниковой. Всем вместе и каждой в отдельности, им удалось найти восторженную и экзальтированную, но не надрывную интонацию. А здоровая доля иронии сообщила слегка карикатурным образам местных барышень особое обаяние, легкость и непринужденность. Еще и поэтому, наверное, нельзя в их взаимодействии с главным героем вычленить острый конфликт, при всей несхожести их любви к поэту. Скорей, это опасливый интерес и кокетливое заигрывание, то притяжение, то отталкивание, то доверие, то настороженность.

Диалектические противоречия, акцентируемые в спектакле Сергея Женовача, таким образом, больше отнесены на внутренний план и создают те противонаправленные подводные течения, которые определяют драматургию сценического действия. Сценографическое решение Александра Боровского будто бы символически подчеркивает направление этих внутренних течений. Продолжно пересекающий сцену деревянный помост над рекой и мост, возвышающийся над ним поперек, как бы скрещиваются в пространстве, рассекая его на части по сторонам света: условная система координат, в которой замкнут главный герой. А под мостом течет и бурлит река жизни, из которой то и дело всплывают проклятые вопросы, а вместо ответов герои извлекают оттуда только временное утешение в виде очередной бутылки.

На мосту и под мостом, разделенные непересекающимися перпендикулярными прямыми, герои встречаются, спорят, неистово протестуют, смиряются или борются с течением обстоятельств. Здесь сталкиваются идеалы и просто человеческие характеры и судьбы. Мужчины и женщины, каждый со своей правдой. Экскурсоводы и туристы — каждый со своей правдой о Пушкине и со своим, здоровым или нездоровым, интересом. Местные нормальные и ненормальные, считающие всех остальных ненормальными. И здесь же — противоречивые идеи. Конфликт между словом и делом в душе героя, когда “надо либо жить, либо писать”. Проза и поэзия. В прозе жизни обнаруживается

больше поэзии, чем в поэтических восторгах созерцателей. Природа и человек. И вопрос: что важнее, когда речь идет о любви к Родине?

В этой многоголосице Сергей Женовач, всегда внимательно слушающий и слышащий слово и умеющий наполнить словесную ткань спектакля, и на этот раз интонационно создает контрапункт между всеми этими течениями. С самого начала у него интонационно выделен главный герой. Он не вписывается в компанию местных алкоголиков, в обществе которых существует всю первую половину спектакля. Разнохарактерное местное “алкогольное общество” также воплотили молодые выпускники Сергея Женовача: Александр Николаев, Лев Коткин, Дмитрий Матвеев, Даниил Обухов, Никита Исаченков, Александр Медведев. Выбывается герой (во втором действии) и из “культурной” среды музейных работников. Чужой он и в условном сообществе так называемых диссидентов и эмигрантов, со своей отчаянной любовью к родине, языку и родному слову. Сергей Качанов ведет рассказ от лица героя и по праву рассказчика нередко позволяет себе делать отступления, паузы. Он как бы выпадает из внешнего действия, погружаясь в свой внутренний мир, свои душевные терзания. Да и в диалогах нередко его голос звучит как бы отдельно, выходясь ритмически из общего разговора.

Парадоксальным образом, но одной из самых выразительных сцен Сергея Качанова оказывается эпизод вообще без его слов. Разговор с майором Беляевым — по сути, монолог-проповедь одного майора. Однако в душе героя в этот момент словно бы что-то переворачивается. Пластической, мимической напряженностью, глубокой эмоциональной наполненностью отличается в этой сцене актерская работа Сергея Качанова. Кажется, именно в этот момент герой со всей очевидностью

сталкивается с безысходностью своего положения. С бесцельностью и обесцененностью своих идеалов. Майор Беляев безжалостно рисует картину действительности и подлинных нужд народа, ради которого, казалось бы, борются с властью так называемые диссиденты. Горькая истина подкашивает последние опоры: “Раздать крестьянам землю и тому подобное?.. Да любой крестьянин эту землю враз на чекушку махнет”.

Однако для героя, похоже, это лишь в очередной раз доказало бесполезность всякого “Дела” (с большой буквы). В финале он снова возвращается к своему собственному делу — то есть к слову. И вновь обретает опору и оправдание в пушкинском слове, декламируя “Из Пиндемонти”:

“И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Все это, видите ль, слова, слова, слова.
Иные, лучшие, мне дороги права;
Иная, лучшая, потребна мне свобода...”

Этот философский итог одновременно и безысходный, и обнадеживающий. Это разочарование в социальной борьбе за свободу, но в то же время взгляд направлен гораздо дальше — к подлинной, внутренней свободе. Это видение, диалектически примиряющее ограничивающие концепции и успокаивающее бурлящую реку сомнений.

Спокойствие и умиротворение сопровождают финал спектакля и завершающий его тихий, пронзительный телефонный разговор героя с женой. Разговор о любви, в которой тоже все оказывается не так просто и однозначно: “Любовь — это для молодежи... А тут все гораздо сложнее. Тут уже не любовь, а судьба”.

И кажется, в этих строках звучит, наконец, принятие судьбы. И жизни.

Виктория Канафеева

Кедов ковчег

“Кеды” Л. Стрижак в Центре драматургии и режиссуры

У современной пьесы век недолог. Как правило, это успех на одном-другом драматургическом фестивале и постановка-две в столичных театрах на сезон, в лучшем случае, пару. Исключения редки, но речь о еще более редком случае — камбэках фаворитов прежних лет.

“Кеды” Любы Стрижак, “выстрелившие” в 2012-м на “Текстуре”, опубликованные “Современной драматургией” (№ 1, 2013) и после

поставленные в петербургском “Этюд-театре” и московской “Практике”, постепенно “отыграли” в тень. Это вроде бы логично:

уж слишком привязанной ко времени тогда казалась пьеса. Однако ее новая постановка Владимиром Панковым в ЦДР на излете 2017-го показала, что текст сохраняет свою актуальность и поныне и гораздо глубже первоначального впечатления о нем.

Пьесу про Гришу, которому кеды нужны больше, чем работа, любимая девушка и прочие жизненные ориентиры, режиссер Панков и рассматривал с позиции обуви. Точнее, ее парности. Так, главного персонажа у него играют близнецы Рассомахины, Павел и Данила. Их Гриша может одновременно выступать и домашним пай-мальчиком в глазах мамы — один из братьев выходит в халате, на каблуках и с кастрюлей в руках, — и оставаться верным себе бунтующим все еще подростком. Или просто раздвоиться как в глазах обкуренного приятеля, так и в собственных разбегавшихся мыслях.

Такому разброду добавляет пестроты и колоритный персонаж, в программке обозначенный как “The Rock Star”. Это загримированный под участника группы то ли “Kiss”, то ли “Король и Шут” Ефим Колитинов, который здесь и дзанны, и джокер, и голос от автора, читающий ремарки, и альтер эго самого Гриши, тоже, к слову, неплохого музыканта. Он также и соло-гитарист, то играющий в унисон с оркестром, то ведущий на сцене собственную партию, если не сказать — самостоятельную жизнь. А сцена при этом превращена в ринг, одновременно музыкальный и боксерский. Точнее бойцовский, на белом планшете которого контрастируют кеды Гриши и босые ноги “Рокстара”, берцы офисного работника Миши (Алексей Лысенко) и берцы омовцев, забирающих его с митинга.

Но если про митинги поколению “You Tube” — основной аудитории спектакля — и без того все известно, то, оказывается, и про легендарный “Музыкальный ринг” пояснять не надо — знают и смотрят до сих пор.

Ну и собственно детище Панкова “SounDrama” — та еще пара, где два сапога часто, увы, разные. В этот раз тот, что под “sound”, оказался “ловко скроен и ладно сшит”, а вот для “drama” обувка вышла не по размеру. Не так бы оно и бросалось в глаза, если бы создатели не анонсировали в этой части “актерскую игру “крупной формы”, отличавшую артистов советской школы”. Вышли же драматические перебивки музыкальных номеров, отдающие капустным духом. Пардон, капустников и кавээнов, что в

общую стилистику постановки ложится весьма органично, позволяя сохранять заданный темпоритм. Благодаря этому яркая внешняя сторона спектакля лишь резче обозначает подтекст пьесы, вписывая “Кеды” в более широкое культурное поле.

Здесь ряд офисных мизансцен, где явно или намеком, но отсылают, а то и просто за счет своего драйва отбрасывают к легендарному фильму Алана Паркера “The Wall” на музыку из одноименного альбома “Pink Floyd”. Гриша ведь тоже тщательно строит стену, отгораживая себя от общества, а “The Rock Star” — московская реинкарнация Пинка Флойда, киногероя.

Есть одна визуальная и более очевидная параллель спектакля — с работой Дэвида Финчера “Бойцовский клуб”. В стилистике этой картины сняты ролики-заставки к каждой части спектакля. Одна беда — транслируются они на обычной домашней плазме: изображение на небольшом телевизоре, размещенном над сценой, не только не привлекает внимание из-за насыщенного действия на самой сцене, но и попросту не видно большей части публики. Хотя эта параллель с историей про поколение, воспитанное матерями, хорошо подчеркивает, точнее, объясняет появление Гриши-два в халате и на каблуках в начале спектакля. И акцентирует внимание на проблеме Гриши вообще — его нежелании / неготовности стать отцом и вообще поддерживать хоть сколь-нибудь серьезные отношения.

Впрочем, эта история с телевизором так напоминает еще и притчу про невидимого суслика из другого, уже отечественного культового фильма “ДМБ”, что, думается, так оно и было задумано изначально. Как и — что уже ближе по духу и жанру самим саунд-рамовцам — оформление альбома “Кострома, мон амур” Борисом Гребенщиковым: на обложке изображение индийской богини Кали по его просьбе высветлено до прозрачного, до полного отсутствия, и ее действительно никто не видит. Но самому Гребенщикову достаточно знания, что она там есть.

Если же говорить о том изображении, которое вышло у Панкова, то большей частью это карикатура на злобу дня (если еще подверстать к сюжету пьесы, точнее ее концовке, прошлогодние мартовские прогулки молодежи в российских городах). Но пафос здесь ложный и нравоучения несерьезны — картинка выходит опять-таки двойственного содержания. С одной стороны — ошутимый

удар под пивной живот поколению отцов, с другой — хороший пинок нынешним бунтарям, не желающим взрослеть. Не жалея ни

тех, ни других, он все же оставляет последнее слово и право выбора — юным. Хотя из двух кед попробуй еще выбрать лучший...

Сергей Лебедев

О кризисе душ и времен

“Zoofellini (Интернет и ТВ времен Римской империи)”

П. Гладилина в театре “На Юго-Западе”

Петр Гладилин, по его словам, писал эту пьесу двадцать лет. Откладывал, а завершил в несколько дней. Казалось бы, она о кризисе СМИ, о катастрофе с достоверностью информации в эпоху электронных коммуникаций. Но нынешний художник “Юго-Запада” Олег Леушин поставил спектакль не столько даже о кризисе умов и душ, а о том, как человек, что называется, за что боролся, на то и напоролся...

Петр Гладилин в своей обычной манере написал фантазмагорию. В данном случае — с почти фееерическим сарказмом используя и пародируя стилистику и исходный прием фэнтези в смеси с “альтернативной историей”.

Самые забористые и дразнящие реалии нашего времени перенесены во времена Юлия Цезаря и Брута. Допустим, в эпоху расцвета имперского Древнего Рима там были Интернет, ТВ и все технологии современных нам электронных СМИ и виртуального распространения информации. И естественно, это не просто “технические технологии”. Это и нынешние приемы, и принципы создания и распространения информации — в том числе троллинга и фейков и всего, что связано с методиками манипулирования массовым сознанием.

В анонсе от театра так прямо и говорится: “Актуальная премьера для тех, кто не выпускает из рук смартфон, бездумно листает новости “ВКонтакте” и постоянно обновляет ленту в Facebook. Фанатам телевизионных сенсаций и видео в You Tube посвящается... Это спектакль-взрыв. Взрыв сознания... Обо всех, кто попал в медиарабство. О тех, кто создает современный Интернет и телевидение. О медиабоссах и офисном планктоне. Сознанием человека можно управлять. И это научный факт. Даже не факт, а давно работающая отлаженная система “Теория заговора” против человечества? Банальная погоня за рейтингом и наживой?..”

Вроде бы все правда. Гай Юлий Цезарь (Сергей Бородин) — в борьбе за власть, а потом на вершине успеха — и от всей души помогающий ему сенатор Тарквиний (Денис

Шалаев) используют все самые грязные технологии современных манипуляторов информацией. Их ТВ-программы и все подвластные им интернет-каналы препарируют и подают реальные и выдуманные события исключительно в выгодном для Цезаря ключе.

В борьбе с Цезарем молодой, набирающий силу и популярность политик Брут (Владимир Курцеба) использует те же технические средства. Но борясь за “правду и истину”, за “честность и справедливость”, в своих ТВ- и интернет-каналах и программах ему приходится применять все те же медийные технологии. Ибо это — борьба за рейтинги!

Напомним: такие методы современных СМИ и делателей информации, развитые до беспредела, в простейшем виде складывались в древности. Те, кому приходилось просматривать много текстовых материалов из времен Древнего Рима, знают: реклама и анонсы гладиаторских боев или зазывы рыночных торговцев по манере и стилю очень напоминают их современные аналоги.

Да, в пьесе Гладилина и в спектакле Леушина внятно показано, как перелицовываются события в информационной подаче. Как реальные события подменяются выдуманными. Рейтинг самой информации становится самодостаточным, он важнее, чем рейтинг реального события. Древнеримские магнаты ТВ и Интернета вместе со своими подручными манипулируют не картиной реального мира, а выдуманным миром. Чем больше о чем-то говоришь, тем оно кажется все более реальным и все более

важным и — модным! Брифинги, пресс-конференции, вбросы пафосно поданных ложных сообщений, ТВ-дебаты с перекосом и передергиванием в одну сторону... В сюжете “Zoofellini” целая линия посвящена некой козе. Это выдуманный персонаж. Но о ней поступает все больше увлекательной, прямо-таки забойной информации. А уж когда сообщено, с кем ее якобы скрестили!.. И все это успешно отвлекает умы от истинных дел, проворачиваемых Цезарем. И о том, какие дивиденды на этом зарабатываются...

Но не эта саркастическая картина, так знакомая нам по нашим дням, втягивает в спектакль все сильнее и сильнее — хотя и не сразу. Гораздо интереснее то, как это сделано.

Пьесы Гладилина, в исходном материале которых точно уловленные приметы и сюжеты реальности, нельзя ставить “по натуральному быту”.

И режиссеру (он же сценограф) Олегу Леушину не понадобились декорации натуральных зданий, офисов, ТВ-студий и прочего. Пустое темное пространство. В лучах света, темпераментно, интонационно очерчивающего-рисующего игровое пространство каждого эпизода (художник по свету Вячеслав Климов), возникают персонажи, обликом напоминающие и космонавтов, и современных полицейских в полном облачении, и хоккеистов. Дело в том, что художник по костюмам Ольга Иванова нарядила персонажей действительно в современную хоккейную униформу. Но она удивительным образом оборачивается облачением древнеримских легионеров — шлемы, защитные лицевые щитки, поножи, наручники, панцири. Длинные фонарики — они и ликторские жезлы, и студийные микрофоны, и дубинки.

Очень точно найденными мизансценическими перестроениями, порой похожими на элементы хореографии contemporary-dans или авангардного балета, Леушин создает полное ощущение того, что мы в ТВ-студии или на брифинге. Или в тайном закутке, где Цезарь и Лициний плетут очередной заговор. Выглядит это и очень внятно, и очень современно — странная смесь техно-рока и кибер-панка. При этом перед нами очень точно понимаемый и реализуемый тотальный театр в самом минималистском своем варианте. Создается это действо по законам музыкальной гармонии (отдельный плюс Михаилу Короткову за подбор музыки и Марии Рыж-

ковой за звуковое оформление).

И при этом перед нами полноценный театр психологического реализма. Здесь важны даже не точнейшие современные реалии всего того кризиса СМИ и общественного и индивидуального сознания, схваченные и переданные Гладилиным в его странном, полуметафорическом, полуиздевательском тексте. Здесь важны вписанные в этот сарказм и все более учащающиеся к финалу вкрапления внутренних вопросов, задаваемых себе персонажами в каждый переломный и критический момент событий.

Эти внутренние вопросы к самому себе становятся все более острыми и пространными. Хотя внешне — все тот же победительный накат оголтелого и соблазнительного вранья. Дуэты, трио, ансамблевые и массовые сцены... Манковый квартет “медиа-муз” (Елена Шестовская, Ольга Авилова, Любовь Ярлыкова, Алина Дмитриева), пластика которого зажигательна и сама по себе, и в “партнерстве” с креслами. Они — “ТВ-креативщики” — помогают Тарквинию и Цезарю в разработке программ. Наглые и язвительные пролазы-репортеры (Александр Шатохин и Фарид Тагиев). Преданный, истовый в своем служении мудрый интриган и искуситель — Тарквиний (Денис Шалаев показывает его как верного прислужника, но и как манипулятора своим хозяином). Романтический и открыто напористый поначалу, но все более трезвеющий и пропитывающийся цинизмом реальности, но не желающий принимать этого ни в жизни, ни как изменений в себе самом Брут (Владимир Курцеба очень точен в показе-проживании этих противоречий в душе персонажа).

И сам главный движитель всего — Цезарь. По ходу спектакля нам все более интересна в нем (как и в прочих персонажах) его рефлексия по поводу происходящего вокруг и в нем самом. Переоценка себя и своих побуждений. Настигающее его разочарование на вершине успеха. Все идет так, как он хочет и планирует. И в то же время он все острее ощущает, что не властен над высшей сутью событий, и душа его разочарована.

Тот, кто все время полощется сам и полощет других в грязи, тот, кто ее постоянно изливает в быт и в души, почему-то очень тоскует по чистому и светлому, романтически-возвышенному и небесно-духовному. И жаждет насладиться и возвыситься чистой

любовью. Хотя бы для себя... И Цезарь призывает Валерию (Алина Дмитриева) воплотить собою чистое и возвышенное чувство. Вроде бы так все и происходит. Но как теперь отличить правду от вымысла, подлинные чувства — от имитации, поэтику жизни и любви — от житейской и душевной грязи?

Под занавес спектакля звучат совершенно уже катастрофически-издевательские слова:

“Говорит и показывает Всевышний!..”

В последних пьесах Петра Гладилина все чаще звучат нотки проповедничества. Они вполне органично вписываются в материал и проблематику его пьес. Постановщик Олег Леушин и театр “На Юго-Западе” столь же убедительно и органично завершили такой ноткой-намеком свой спектакль.

Валерий Бегунов

Судьба как история прихотей души

“Или... или...” Ф. Торстенсена в театре “Человек”

Этот спектакль сделан по-театральному грубо — “в лоб”, откровенно чувственно. И в то же время весь построен на тончайших нюансах, почти неуловимых перепадах настроений. Ведь он рассказывает о превратностях судьбы как следствии катастрофических превратностей окружающей жизни; и в то же время о том, что, может быть, эти превратности гораздо больше следствие прихотливой, капризной переменчивости душевных движений самого человека.

Федор Торстенсен и исполнительница центральной роли Милена Цховреба сложили литературную основу спектакля “Или... или...” на основе писем, воспоминаний, стихов известных персон и героев эпохи Серебряного века и первых лет советской власти, а также используя опубликованные дневники главной героини сюжета Ольги Ваксель (Лютика, как называли ее друзья, близкие и возлюбленные).

Дочка Львовой, фрейлины последней российской императрицы, Ольга Ваксель была заметной, запомнившейся многим современникам, хотя и не самой знаменитой “звездной женщиной” того времени, но вполне типичной для богемной и интеллектуальной среды того времени. И манковая красота, и черты “роковой женщины” и “женщины-вамп”, и ломкость и зыбкость душевного строя, и обладание душевной силой и стойкостью — все это было ей присуще.

Раннее, еще почти в детском возрасте любовное увлечение. Раннее познание мужчины. Перемены в увлечениях. Самообманы и разочарования в собственном выборе. Общение и увлечение великими поэтами — Волошиным, Гумилевым, Мандельштамом. Неудачные замужества. Ненужное материнство. Разочарование в новых избранниках и возвращение к прежним. И все это в эпоху крушения одного государства и жи-

зненного уклада, когда выстраивание нового уклада и образа жизни, совершенно чуждых по духу, требовало умения приспособиться и выжить. В итоге — эмиграция и добровольный уход из жизни.

Но автора литературного материала и постановщика спектакля Ф. Торстенсена интересовали прежде всего не социальные приметы переменяющихся эпох. Не столько то, как они влияют на судьбы людей. Спектакль прежде всего о том, как природа самой личности, ее душевный строй влияет на выбор житейских путей, выстраивание отношений и в конечном счете — на то, как сложится личная жизнь. Проще говоря, спектакль о том, что “характер — это судьба”. Тем более такой характер и такой психический и душевный строй, как у Ольги Ваксель.

Текст литературной основы и весь спектакль строится как монолог души Ольги Ваксель — откуда-то оттуда, куда эта душа улетела после ее самоубийства. И сама же героиня — от первого лица — сообщает в финале о своем самоубийстве и его дате.

Жанр спектакля обозначен как трагикомедия. Ведь действительно смешно: знает человек, чего делать не надо. Знает, что лучше бы удержаться от своих прихотей и

капризов, Потому что эгоистичный расчет только на осуществление своих желаний до добра не доводит. И однако, человек поступает так, что за каждую эгоцентрически вырванную у жизни и у других радость все равно расплачивается все новыми ранами души. А это уже трагично — и для самой личности, и для ее близких.

Ольгу Ваксель играет Милена Цховреба. Это актриса, которая умеет соединить в рисунке роли острые, почти гротескные, почти грубо-фарсовые элементы с нежнейшей нюансировкой чувств. Переходы от детской игры в чувства и детской же веры в абсолютность чувства — к поведенческим прихотям взрослой женщины, ее самоотдаче флирту как игре в соблазнение и свойственным ей же самоотдаче соблазну, при понимании того, что ни одно самое сильное чувство не бывает безусловным и абсолютным — все это сыграно-прожито Миленой Цховреба от лица ее героини виртуозно, трогательно, увлекательно. Как бы на одном дыхании, без усилий. И со все яснее звенящей к финалу трагической нотой безысходности.

Сценически все это решено в очень простых постановочных формах и приемах.

Перед нами что-то вроде сплошной стены вдоль всей авансцены. В стене есть дверь, и еще в ней возникают, открываются какие-то окошечки или отверстия.

Появившись перед этой стеной, Ольга рассказывает свою жизнь. Из двери выходят персонажи, сыгранные Дмитрием Филипповым: все важные или мимолетные мужчины-партнеры в судьбе героини. Отыграв свои роли в жизни Ваксель, в эту дверь они и уходят. Стена — вещественный знак границы между “там” и “тут”. Между жизнью и представлением о ней. Между бытом вещественности и бытийностью души. Между тем, что было, и памятью об этом.

Из отверстий и окошек появляются аксесуары, предметы, помогающие обозначить очередного персонажа, в облике которого выходит Филиппов. Они же участвуют в действии, когда Цховреба рассказывает о судьбе Ольги, играющей со своей жизнью. Чер-

да монологов Ольги, ее общение с собой и дуэты с персонажами, сыгранными Филипповым, — вот строй этого спектакля.

Дмитрий Филиппов виртуозен в своих перевоплощениях, но при этом он служит как бы фоном для главной героини. Условия игры, заданные текстом, сюжетом и режиссером для актера и актрисы, принципиально разные. Но артист прекрасно справляется со своей сложной задачей.

Милена Цховреба играет различные возрастные воплощения одного и то же характера. То, каким разным бывает человек в разные моменты своей жизни, в разных социальных обликах, в разных проявлениях своей природы, своих прихотей. Но — при постоянстве этой природы, своего естества.

А Дмитрий Филиппов должен, не меняясь внешне и почти не меняя костюма и аксессуаров, представить нам разных людей, с которыми была дружна или близка Ольга.

Эти мужчины, возникая в ее жизни, влияют на нее, вызывают в ее душе те или иные чувства, желания, прихоти, переживания. Режиссер и актеры строят действие и общение персонажей так, что можно понять: когда душа героини готова к каким-то новым чувствам, рядом с ней возникают новые люди — как воплощение и следствие ее новых желаний и даже капризов.

Собственно, все персонажи Филиппова в сюжете возникают именно потому, что, рассказывая о себе, о них вспоминает душа Ольги.

А если учесть, что основные элементы костюмов Милены Цховреба и Дмитрия Филиппова неизменны, то перед нами, по сути, повествование о сложнейших нюансах широчайшего спектра отношений мужчины и женщины — вечно выясняющих эти свои отношения, спорящих, неуступчивых, а если и уступающих друг другу, то не вовремя и не в том, в чем нужно.

В финале спектакля стена почти наезжает на Ольгу, прижимая ее к рампе. Она ударом опрокидывает дверь и уходит в открывшееся пространство. Трагичный финал. Но в “послевкусии” от спектакля не возникает чувства безысходности...

Валерий Москвитин

Фекла Ивановна и другие

“Женитьба” Н.В. Гоголя в Малом театре

Как ни странно, эта пьеса, впервые поставленная в Малом театре еще в 1843 году, спустя несколько месяцев после петербургской премьеры, в последующие годы ставилась лишь один раз — в 1909-м. Раз в столетие — удивительно: ведь речь идет о театре, хранящем традиции сценического искусства страны, и пьесе — одной из вершин отечественного классического репертуара. И вот свершилось: художественный руководитель театра Юрий Соломин поставил гоголевский шедевр на сцене на Большой Ордынке.

В интервью “Известиям” (1 сентября 2017 года, в разгар работы над постановкой) режиссер говорил: “...удивлять мы будем тем, что попытаемся показать Гоголя так, как он и задумал свое произведение. Мы как и прежде традиционны”. Учитывая почти полное отсутствие опыта воплощения “Женитьбы” в Малом театре, подразумеваются, видимо, общие традиции гоголевских постановок. Со времен собственных замечаний Гоголя к интерпретации “Ревизора” сложилось мнение, что его пьесы надо ставить реалистически, как комедии нравов. Владимир Набоков писал в своей книге “Николай Гоголь”: “XX век получил в наследство странную смесь неподражаемой гоголевской речи и убогих натуралистических декораций, которую время от времени спасала личность какого-нибудь гениального артиста”.

Развитие театрального искусства в XX веке показало, что можно сценическими средствами не только воплощать характеры и ситуации, но и вскрывать другие пласты гоголевских произведений. А.В. Луначарский в статье о мейерхольдовском “Ревизоре” отмечал: «“Горе от ума”, “Ревизор”, “Женитьба” предполагают не одну только правду, но и гротеск, карикатуру и вне атмосферы такого гротеска не могут не поблкнуть». Однако в той же статье отмечал: “Другое дело, что нам необходимо хранить не только самые точные тексты пьес, но и воспроизводить в наших академических театрах в возможно более точном виде старые постановки... И я бы задал вопрос, например, Малому театру: уверен ли он, что у него все обстоит благополучно по части действительно талантливого и достаточно точного воспроизведения постановок шедевров русского классического театра в том виде, в каком они были более или менее одобрены их непосредственными творцами?”

Новая постановка Малого театра выглядит своеобразным ответом на вопрос Луначарского.

Декорации спектакля традиционны: гостиные с обоями в полоску, причем почти одинаковые что в дворянском жилище, что в доме купца третьей гильдии (художник Александр Глазунов, художник по свету Дамир Исмагилов). Костюмы также соответствуют времени написания пьесы (художник Алексей Трефилов).

Тетя невесты Арина Пантелеймоновна (Людмила Полякова), как положено, наставительна и грубовата, сама же невеста Агафья Тихоновна (Карина Саханенко) глуповата и безвольна, Кочкарев (Александр Вершинин) бесшабашен и предприимчив.

Традиционно воплощены образы незадачливых женихов. Яичница (Валерий Афанасьев), как прописано, серьезен и прагматичен. Романтичный отставной офицер Анучкин (Александр Ермаков) мечтает об образованной невесте, говорящей на французском языке, которым сам не владеет. Жалок наивный и, по-видимому, добродушный отставной моряк Жевакин (Владимир Дубровский). Однако, пожалуй, образы женихов можно было бы сделать более выпуклыми и запоминающимися. Очерченные драматургом силуэты выглядят в спектакле лишь бледно раскрашенными. Создается ощущение, что исполнители некоторых ролей используют привычные, “близко лежащие” приемы мастерства, не успев наработать для воплощаемых образов глубину, объем, многогранность.

В ансамбле исполнителей как глыба выделяется Ирина Муравьева, играющая сваху Феклу Ивановну. Она удивительным образом совмещает в своем исполнении убедительность и глубину воплощаемого характера с подлинно гоголевским гротеском и эксцентрикой. Героиня всегда невозмутима, все неожиданности, все обращенные к ней колкости парирует непринужденно, поскользку всегда врет “как дышит”. Когда ей

говорят, что дом у невесты построен со стенами в один кирпич или о том, что невеста не говорит по-французски, ей и в голову не приходит спорить или доказывать свое, она тут же соглашается и начинает экспромтом оправдывать ситуацию в новом свете. Надо видеть самоуверенное и в то же время невинное выражение лица свахи, когда она говорит: “А не знаю, не я строила. Может быть, нужно было в один кирпич, оттого так и построили”. Созданный актрисой образ не только убедителен и, на наш взгляд, адекватен гоголевскому тексту, но и по-настоящему интересен.

Достойна внимания и работа Григория

Скряпкина в роли Подколесина. Герой представлен мягкосердечным, добродушным, деликатным человеком. Пожалуй, не всегда хватает внутреннего драматизма, конфликта в душе героя. Если бы душевные терзания персонажа были отчетливее проявлены, эпизод с прыжком из окна был бы точнее предвосхищен и оправдан. Думается, эта роль имеет перспективу и может вырасти в интересный и неординарный образ.

В целом спектакль, пожалуй, выполняет свою функцию по заполнению пробела в репертуаре старейшего театра страны и может служить добротным средством для первого знакомства с гоголевским шедевром.

Ильдар Сафуанов

В “Школе драматического искусства”

А едет ли то колесо?

“Мертвые души” Н.В. Гоголя

Режиссер постановки Игорь Яцко, ученик легендарного Анатолия Васильева, хранитель и продолжатель традиций и руководитель театра, а с 2011 года и одной из трех действующих в этом пространстве лабораторий, представил на сцене “Глобус” ШДИ собственную интерпретацию, как сейчас принято говорить, культовой поэмы Николая Васильевича Гоголя, том первый.

При первом своем появлении перед зрителями Чичиков (сам Игорь Яцко сыграл в своем спектакле главную роль) кубарем выкатывается на сцену. В ее центре круглый помост, на нем карета — знаменитая чичиковская карета, управляемая в большей степени кучером Селифаном, а не его хозяином, по собственному кучерскому желанию и усмотрению. Помост с каретой вращается вокруг своей оси: колеса вертятся только задние, но и они не вызывают движения ни вперед, ни назад, а лишь на месте.

Ритм спектакля как выражение символической сути путешествия самого Чичикова и жизни гоголевских героев, с которыми он сталкивается на своем пути, — движение по кругу. Кружится карета, которая никуда не едет, крутится на балкончике над сценой колесо прялки, которая ничего не прядет, крутятся педали велосипеда, тоже впустую. Ритмично сменяются усредненно-русские пейзажи на заднике сцены, как лубочные картинки в шарманке. Возможно, наша средняя полоса изображена на них, точнее угадать невозможно — это некая обобщенная российская местность.

Практически каждого гоголевского хрестоматийного персонажа в спектакле можно сопоставить с каким-нибудь злодеем из русских народных сказок: например, Коробочка (великолепная Ольга Баландина) здесь похожа на гламурную Бабу-Ягу, в сцене у городничего неожиданно обернувшуюся (от слова “оборотень”) благообразной заплаканной вдовой. Плюшкин (старик, прекрасно сыгранный молодым актером Евгением Поляковым) — на Лихо, пусть и не одноглазое, хотя в этом потусторонне-белесом существе количество глаз или их отсутствие в точности не просчитывается. Манилов (Олег Малахов) — пожалуй, на Лешего. Собакевич (Игорь Лесов) — на крупного Беса представительского класса. Зять Ноздрева Мижуев (Сергей Ганин) в одной из сцен выскакивает как черт из коробки. Сам Ноздрев (сыгранный потрясающего темперамента и физической подготовки актером Олегом Охотниченко) ни сидеть не может, ни стоять — все время скачет, вертится, аки бес на сковороде.

Это даже не круговорот глобального зла, а мельтешащая круговерть мелкой бытовой чертовщины, какой-то не очень главной, а

как бы провинциальной нечистой силы. Здесь основное содержание существования каждого — пережитить, перебезобразить, перепакостить другого. Заманить, задурить, закружить, затрясинаить.

И в это “болото” попадает такой же чертик Чичиков, уверенный в своей способности обвести каждого здешнего простачка (как он думает) вокруг пальца. Однако он попадает в расставленные (в том числе и им самим) сети; и опять же вспоминается известная русская пословица: не буди лихо, пока оно тихо.

Кроме собственно событийной канвы, которая выстраивается в соответствии с последовательностью гоголевского текста, очень важен внешний антураж, на фоне которого развивается основное действие. Здесь и намек на народный крестьянский праздник Ивана Купалу, который в спектакле происходит той ночью, когда Чичиков ночует у Коробочки. Здесь и пресловутая русская водка льется практически рекой — те самые шашки, которых давно не брал в руки Чичиков, представлены в виде полных рюмок, выпиваемых по ходу игры, да и без всякого ее хода. В спектакле звучат известные романсы, представляющие русскую дворянскую культуру времен Гоголя; в этой же связи губернаторская дочка, которую, по мнению весьма достойных дам из местного светского общества, якобы собирается похитить Чичиков, предстает перед зрителем в образе знаменитой “Всадницы” Крамского.

При завершении каждой сделки по покупке мертвых душ герои целуются с “дорогим Павлом Ивановичем” самозабвенно и всасос. Целование здесь — как выпивание души или ее остатков: после такого поцелуя происходит все большее омертвление человеческой сути, когда-то возможно в герое существовавшей.

Остались ли здесь, в этом пространстве живые души? Например, дети Манилова Алкид и Фемистоклос в спектакле — управляемые роботы (блестящая идея и воплощение), у кото-

рых то и дело заклинивают какие-то шестеренки, не срабатывает кнопочка на пульте управления: даже дети здесь уже не являются людьми, они тоже практически с рождения встраиваются в эту темную колдовскую систему, из которой, по мнению режиссера, нет выхода.

Актёрская команда состоит из представителей нескольких поколений. Здесь и ученики самого Анатолия Васильева — Игорь Яцко, Мария Зайкова, Гузель Ширяева, давно и плодотворно работающие вместе, и молодые актеры, которым в спектакле есть где разгуляться: запоминается каждый из нескольких разных, ярких, смешных созданных ими образов.

В финале спектакля Чичиков, распластанный навзничь на том самом вертящемся круге, на котором кареты уже нет, вращается, окруженный персонажами, вполголоса произносящими над ним строки из поэмы, главы о детстве героя. Был ли выбор у Чичикова-ребенка стать впоследствии другим человеком в тех реалиях, в которых он рожден и вырос? Моги ли он пойти по другому пути, обойтись без погружения в эти мутные круги нечистой силы, выплыть, не погрязнуть? Здесь побежденный герой уже не дает, не может дать ответа. Силы зла, мелкие и крупные, существуют в этой среде практически неизменно, они лишь только фиגлярствуют, актерствуют, принимают разные формы, примеривают разные позы, костюмы, движения. А человек сам, исключительно по своему выбору и желанию, попадает в эти сети. Их вихревой поток может только унести, переместиться куда-то дальше, в следующий город N, осесть на новом месте, где снова и снова с кем-то повторится та же история, и колесо истории, вращаясь на месте, снова никуда не поедет.

Ольга Булгакова

Из плена времени

“Сюзанна” Ю. Фоссе

Драматургия одного из самых известных современных норвежских писателей Юна Фоссе постепенно начинает проникать на российскую сцену. Целый ряд его пьес был переведен по инициативе “Школы драматического искусства”, и этот театр представил одну из них, “Сюзанну” (перевод и комментарии к тексту Елены Рачинской), рассказывающую о вдове великого драматурга Хенрика Ибсена.

Продуманные декорации и костюмы (художник Ася Скорик) сразу задают атмосферу Скандинавии второй половины девятнадцатого века, отчасти знакомую нам по некоторым фильмам Ингмара Бергмана и Альфа Шебергера, по картинам Эдварда Мунка. На сцене интерьер жилища с изящной мебелью, пианино, стол и три стулья посередине.

Здесь будут сидеть и говорить, перебивая друг друга, три воплощения Сюзанны. Первая — юная, двадцатилетняя (Алиса Рыжова), ожидающая первого прихода своего будущего жениха. Вторая — тридцатилетняя (Александрина Мерецкая), ожидающая возвращения с прогулки мужа с сыном в день семилетия ребенка. Третья (Евгения Симонова) — празднующая свой семидесятый день рождения и постоянно вспоминающая мужа, который уже похоронен. Все три сидят в одной комнате, за одним столом, хотя эпизоды этих ожиданий происходят в разных местах.

Юная Сюзанна Туресен вместе с мачехой, писательницей Магдаленой, основавшей в Бергене первый норвежский театр, ждет к обеду молодого директора этого театра Хенрика Ибсена именно в этом богатом купеческом городе на севере страны.

Тридцатилетняя Сюзанна ждет мужа с сыном в эмиграции, в Италии, в период написания драматургом первых прославивших его пьес “Бранд” и “Пер Гюнт”.

Место действия третьего эпизода — в Христиании, нынешнем Осло, столице родины драматурга, где он закончил свою жизнь и где осталась жить его вдова еще восемь лет, не выходя из дома.

В неторопливом, но эмоциональном разговоре этих трех воплощений Сюзанны, сопровождаемом то пением хора служанок, напоминающего хор из античных трагедий, то порывами ветра, распахивающими окна, перед зрителями — слушателями предстает картина всей жизни великого драматурга и его жены. Эта жизнь едина, не даром Сюзанна говорит: “Хенрик Ибсен — это я”. С момента, когда она, страдавшая комплексом неполноценности, считавшая себя некрасивой, слишком пухлой и крупной, все же твердо решила выйти замуж за Ибсена, все ее существование направлено на то, чтобы он полностью реализовал себя в творчестве. Именно она сделала его великим. Именно она взлелеяла, сохранила в нем нечто иное —

то невыразимое, что отличает человека от его материальной сущности.

Сам же Ибсен, появляющийся в спектакле лишь как силуэт в видеоинсталляции, описанный как неуверенный, вечно недовольный собой, недовольный своим творчеством и прожитой жизнью, предстает центральным персонажем, вокруг которого строится действие: если бы не он, не было бы драмы. И это несмотря на весь драматизм жизни героини, которой пришлось пережить нищету в молодости: даже руководя театрами в Бергене и Христиании, глава семьи очень мало зарабатывал. Бедность преследовала семью и в первые годы эмиграции в Италии — молодой жене приходилось перешивать одежду мужа для маленького сына и делать это на вырост. Сюзанна вспоминает пристрастие мужа к выпивке, его измены, увлечение юными девушками. Из ее воспоминаний приоткрывается творческая лаборатория писателя: понимаешь, что многие его произведения имеют корни в его собственной жизни. Кажется, что в Норе из “Кукольного дома” есть что-то от Сюзанны, а образы Гедды Габлер из одноименного произведения и Хильды в “Строителе Сольнесе” вобрали в себя черты юных девушек, окружавших драматурга уже в пожилом возрасте.

Флобер говорил: “Эмма Бовари — это я”. Из монологов Сюзанны становится понятно, что Ибсен мог сказать то же самое о многих своих героях — о Бранде и Пер Гюнте, строителе Сольнесе и докторе Стокмане и даже о Хельмере, муже Норы. Все они тем или иным образом воплощают драматизм жизни самого писателя.

Диалоги в пьесе сложные, с многочисленными повторами, рефренами, незаконченными фразами. Речь поэтическая, по стилистике пьеса напоминает произведения крупнейшего австрийского драматурга Томаса Бернхарда, притом что Юн Фоссе прекрасно владеет художественными средствами, присущими драматургии нашего времени.

Постановщики и исполнители сумели придать всем персонажам свое лицо, воплотить их выпукло и резко. Алиса Рыжова выразительно передает наивность и неуклюжесть неопытной молодой девушки, сумевшей разглядеть в молодом драматурге незаурядную личность и мечтающей сделать его своим мужем. Александрина Мерецкая, играющая молодую мать, борющуюся

юся с бедностью, показана как более опытная женщина, на которой держится благополучие семьи. Одет она довольно откровенно, с декольте — ей надо быть привлекательной для мужа.

Евгения Симонова, как первая скрипка в

оркестре, задает тон всему действию, именно она наносит “мазки”, завершающие картину жизни великого драматурга и его семьи, хотя картина эта все равно остается незавершенной — ведь подлинно творческая личность неисчерпаема.

Ильдар Сафуанов

В Центре им. Вс. Мейерхольда

Бес трагедии

“Родина” А. Стадникова

Этот спектакль начинался в буквальном смысле с вешалки: в вестибюле ЦиМа одно время стоял кофр для сбора одежды, исключительно черной. Потом художница Ваня Боуден создала из нее костюмы для сорока восьми перформеров, исключительно блондинок.

Таким образом, именно зрители заложили материальную, так сказать, основу “Родины”. Достроить ее до вершины — еще одна роль для публики: Шифра Каждан превратила зрительный зал в пирамиду-мавзолей, подвешенную за (как может показаться сперва) огромную косу к колосникам. Сидячие места по сторонам четырехгранной конструкции, по ее периметру — сцена. Впрочем, сценой является все пространство Большого зала ЦиМа, вот только что делать здесь зрителям, никто не сказал. Разве что в гардеробе, вручая “в обмен” на одежду программку, предупредили, что читать ее лучше сразу — это тоже часть спектакля: “Родина” Стадникова всегда начинается с вешалки.

Так режиссер, вопреки расхожему мнению, сложившемуся после ряда его работ, загодя готовит свою аудиторию, и готовит ее весьма искусно. Маринует и томит на протяжении первых двух часов и выпускает в открытые двери во втором отделении: тут даже спешивший зритель не портит картины, внося свежую струю в четко прописанную партитуру пьесы. Точнее, одной из них — тексты для читки актерами собрал Андрей Стадников: звучат стенограммы заседаний Российского футбольного союза в 2014 году, когда принимали в состав крымские команды, и бесконечных пленумов и съездов ВКП (б) в 1920-е, когда умирал Ильич и начинались расправы над троцкистским блоком. Плюс телефонный разговор бывшего мэра Бердска с местным предпринимателем, фрагменты из “Истории Пугачева” Пушкина, “Овода” Войнич и сценария

“Матрицы” Вачовски. Здесь, к слову, проходит водораздел между первым и вторым отделениями и — взрослением лирического героя Стадникова: изначально режиссер предполагал, что нарратив в спектакле создадут отрывки из советских книг, которые современный подросток нашел в библиотеке бабушки. Поэтому далее тут можно услышать отрывки из пьесы “Смерть Ленина” Фолькера Брауна и автобиографии Льва Троцкого. А также “Интернационал” Эжена Потье, “И вновь продолжается бой” Пахмутовой и Добронравова и “Красный смех” группы “Гражданская оборона”. Другую, музыкальную пьесу для перформеров сочинил композитор Дмитрий Власик — и ее нужно играть на ходу, буквально вышагивая в определенном порядке. Хотя и это непросто — перед каждым показом “Родины” схема строя, техника его репетитивности меняется, исполнителям приходится напрягаться, соблюдая порядок и порой совершая ошибки — они тоже заложены в идею сочинения. А высказывания уже самих перформеров послужили основой для декораций: на черных стенах зала — белые листы. Некоторые из них так и остаются белыми, то есть символически чистыми. Другие заполнены цитатами из, например, сценария Шпаликова или из переделанного стихотворения Евтушенко “Со мною вот что происходит / На Мавзолей никто не ходит...”. Встречаются более-менее оформленные рефлексии по поводу спектакля, короткие реплики “Белый марш”, “Все это

плохо кончится” или вот просто крик души: “Смерти нет. Режиссер какашка”. Предполагается, что все это прочтет в антракте зритель, и потому в фойе специально убраны стулья: сидеть ему полагается только на сцене — это и есть его способ существования в данном спектакле. За это в конце именно он (а не, наоборот, актеры) награждается аплодисментами. Прием не нов, но тут он ставит вопрос: где пролегает — да и есть ли она, нужна ли? — грань между современным иммерсивным и партиципаторным театром.

Хотя этих швов в “Родине” не видно и все органично вписывается в логику происходящего на сцене. В вышеописанном случае — демонстранты салютуют президиуму на трибуне Мавзолея. И одновременно отдают должное выдержке и даже определенному мужеству публики: отсидеть и пусть невольно, но отыграть четырехчасовую мизансцену про “народ безмолвствует”, пока сверху звучит диковатый винегрет архивных стенограмм, а внизу маршируют сорок восемь блондинок в черном. Хотя какое тут мужество — многие попросту не решаются выйти, зная, что придется дефилировать через всю сцену и у всех на виду. И двойственность ситуации, в которой оказался простой смертный, отличный повод для его же личных раздумий.

А непростых смертных, то есть героев в их изначальном, античном понимании, здесь не остается даже среди персонажей спектакля — творцы революции мельчают на глазах и словах, превращаясь в сутяг и не бог весь какого ума мифотворцев. Так, Сталины (а их тут двое — по разным углам галереи сидят в мундирах Алексей Розин и Сергей Купчиев), отказываясь откликаться на кличку Коба, простодушно бахвалятся, как в ссылке не мыли (в отличие от Дзержинского) посуду, а давали ее вылизывать собакам. И тут же рассказывают, как проходили на лыжах по пятьдесят верст за день, стреляя куропаток. Последнее — “брехня!”, на что указывают соратники по партии: ну не может горец столько пройти по снежной целине. Здесь надо отдать должное тонкому слуху Стадникова: не ради обличительного пафоса надерганы фразы из контекста — в этой цепи цитат на семантическом уровне звучит перебранка своры псов.

Она, кстати, слышна уже в чтении разговоров Футбольного союза — этот текст проговаривается актерами словно бы нехотя, че-

рез губу. Поначалу складывается впечатление, что каша во рту Аскара Нигамедзянова — не только метафора. Но после включения разговора экс-мэра Бердска с коммерсантом понимаешь, что это точная калька языка нынешней элиты: обрывочная и скомканная, опять же, лающая речь — больше эмоций, чем смысла. Эмоциональность высокого градуса держится и в дальнейшем, и видимо поэтому для режиссера так важно, что весь большевистский пантеон в “Родине” представляют преимущественно актрисы. Эта инверсия позволяет донести драматизм через партитуру: важно не кто, а как. Так, Анастасия Великородная, читая обличительный доклад Дзержинского, достигает запредельных высот метафизической истерики. А ведь Железный Феликс после такой же речи рухнул за смертью, едва отойдя от трибуны. Мария Погребничко, произнося монологи Томского, который застрелится в 1936-м, словно бы уже вещает из загробного мира. При этом все актеры глубоко погружены в разыгрываемый контекст: с ними проводил обстоятельные беседы режиссер, они самостоятельно изучали биографии своих персонажей и обстоятельства эпохи. И то, что это лично прочувствовано и пережито, нашло отражение в их костюмах: каждая актриса превратила свой комбинезон в униформу, украсив шеvronами и погонами из семейных вещей — бабушкиной скатертью, маминым платьем, ползунками и даже собачьим ошейником. “*Omnia mea...*”, — говорил Цицерон, но в “Родине” как бы уточняется: все, что мы можем носить с собой — это память. Своя ли, как у актрис, чужая, точнее даже навязанная, как у перформеров.

Рано или поздно и зритель начинает ворошить свои воспоминания или знания. Если, конечно, не уйдет в смартфон или своеобразную, вполне естественную в подобном положении протрацию. Или, по Жирару, медитацию на темы происхождения культуры, власти и насилия — этим, по сути, хотя и косвенно, считает он, и являются театральные представления. И лично меня от подобных рассуждений вернул к реальности выхваченный из пленарного потока вопрос Луначарскому о том, останутся ли в будущем трагедии в театре. “Трагедий не будет!” — отрезал нарком просвещения и автор работы “Основы позитивной эстетики” (1923), где, в частности, отмечал: “Где нет героического — там нет трагедии”. А уже вскоре после

того, как нарком опубликовал свой текст, героическое уже начало сходить на нет, уступая место как раз трагическому — в истории нашей Родины. Так жизнь в очередной раз (тут перефразиру-

ем Хармса) переиграла законы театра неизвестным для него способом. Но только театр и пока только таким образом заставляет сегодня обо всем этом поразмыслить.

Сергей Лебедев

Театральная терапия

“Солнечная линия” И. Вырыпаева

В сравнении с ранними текстами Вырыпаева, от “Снов” до “Июля”, его последующие тексты могли показаться сухими и выхолощенными. В них герои с условными именами, живущие в условной европейской стране, выясняли между собой и Богом отношения в каком-то безвоздушном пространстве, в котором не было ни 11 сентября, о котором так ярко говорили герои “Кислорода”, ни другой реальности, а только психическая словесная ткань между мужчинами и женщинами, такими неконкретными, что, казалось, они представляли собой только идеи мужчины и женщины. В “Солнечной линии”, поставленной Виктором Рыжаковым в ЦИМе, автор оказался убедителен как никогда, а режиссер показал, что такое настоящий современный психологический театр.

Да, герои этой пьесы все так же условны, но их имена уже говорящие — Вернер и Барбара, а у Барбары даже меховая шапка напоминает ту, что носила героиня Барбары Брыльской в “Иронии судьбы” (это, видимо, шутка режиссера). Да, они представляют собой условную семейную пару с кредитом и без детей, однако на этом условность кончается. Вырыпаев убедительно с психологической и текстовой точки зрения показал супружеский дефолт, который по ходу действия превращается в метафору борьбы человека с фигурами в его голове. И эту психологическую точность гениально отыгрывают актеры Юлия Пересильд и Андрей Бурковский.

Важно, что это комедия и это действительно смешно. Но и страшно местами, так как перед нами все тот же абьюз во всей красе, только показанный с другой стороны, чем в предшествующей премьере ЦИМа. Если в “Абьюзе” Натальи Зайцевой (об этом спектакле в следующей статье) мы видим, как неосознаваемая травма, случившаяся в детстве, не только отравляет существование героини, но лишает ее воли и даже жизни, то в “Солнечной линии” Вырыпаев показывает, что насилие всегда возникает в отношениях, где люди связаны обстоятельствами (общим кредитом, домом и т.п.), сильно недовольны друг другом, но при этом не могут расстаться из-за общей привязанности (которая не равна любви). “Не понимаю, почему это до сих пор со мной происходит? Но я, кажется, все еще чувствую влечение к тебе”, — говорит героиня.

Может показаться, что в той словесной перепалке, которую ведут Барбара и Вернер на кухне в пять утра (время при этом для них останавливается), зачинщики они оба — оба не слышат и не понимают друг друга. Однако провоцирует насилие в итоге Барбара, так как именно в ней больше недовольства изначально, именно ее идея, что “им не перейти эту солнечную линию” (то есть ее нелюбовь к ненавистной “половине” мужа): “Солнечный луч ровной линией разделил твое туловище на две части. <...> И вот тогда я вдруг подумала: вот в этом человеке есть две части. Одну часть я люблю, а вторую мне очень сложно переносить. <...> Две половины, с одной из которых я готова слиться в одно целое, а другая совсем, ну просто совсем несовместима со мной”. А первым совершает насилие — таскает как куклу Барбару по кухне тот, у кого меньше сдерживающих факторов для этого — Вернер: ведь он сильнее и ему гендером разрешено физически проявлять агрессию. Однако Барбара не отстает и отвечает Вернеру пощечину — это равные соперники. И не случайно в спектакле их кульминационная драка поставлена как комическая борьба на ринге боев без правил, хотя все равно дико видеть, как мужчина бьет женщину в живот несколько раз, даже в комедии.

Вне зависимости от того, кто первый начал, очевидно, что ситуация между супругами так запущена, что сделать что-либо

сложно. Каждый из них порывается в какой-то момент уйти, но не может остановиться. “Солнечную линию” они пытаются преодолеть — то воображая, что они танцуют (однако в дело вмешивается придуманный Барбарой чужой мужик), то пытаются отвечать на конкретные вопросы друг друга. Но ответы звучат как загадки и ни на йоту не приближают супругов к взаимопониманию: то у жены, то у мужа вдруг вырываются слова про “бо-о-о-о-ль” и “просранные семь лет жизни”. Скалки сменяются оскорбительными словами, ругань — поцелуем или дракой, обвинения — взаимными унижениями. Уже и зритель не верит, что эти пять часов утра когда-нибудь закончатся, потому что сюжет движется по принципу кумуляции, нанизывания

напряженных моментов без разрядки. Актеры сначала произносят свой текст отстраненно, утрированно, однако в процессе эмоционально вовлекаются, и когда Барбара и Вернер играют роли своих престарелых двоюродных родственников и наконец пересекают ту самую “солнечную линию”, зал взрывается аплодисментами облегчения.

“Цель этой пьесы — терапевтическая”, — заявляет сам автор. Однако думается, терапия этой вещи подойдет не только для пар, которые, конечно, узнают себя во многих диалогах Барбары и Вернера, но и для каждого зрителя. Ведь у всех найдется своя “солнечная линия” — та черта, за которой невозможно принять какую-то свою часть, такую невыносимую и чужую.

Жертвы и свидетели

“Абьюз” Н. Зайцевой

2017 год: в России приняты поправки о декриминализации побоев в отношении близких лиц. В социальных сетях прошли флешмобы #янебоюсьсказать и #тетоо. В Америке не утихает голливудская война с харассментом. Все явления так или иначе связаны с понятием “абьюз”, обозначающим насилие в любых его видах — психологическом, физическом, половом. Тема насилия также часто заявлялась как одна из важнейших на российских феминистских выставках. В таком контексте в ЦИМЕ прошла премьера пьесы Натальи Зайцевой (режиссер Иван Комаров). Прошла на Большой сцене с использованием качественных декораций, звука и техники, в переполненном зале.

Мало кто видел, но на тему домашнего насилия есть документальный спектакль проекта “Своя чужая” Самарско-Тольяттинской феминистской группы, объединяющий четыре реальные истории, рассказанные от первого лица. Он, в частности, был показан на Триеннале российского современного искусства в 2017 году. Давно, в 2003 году, был поставлен документальный спектакль по пьесе Елены Исаевой “Мой первый мужчина”, в котором женщины рассказывали о своих интимных связях с отцами. Хотя критики в то время называли этот спектакль “Театра.doc” самым безжалостным, проходил он довольно камерно, интимно. И вот, наконец, появляется большая театральная форма на эту тему, произведение, где главная героиня — жертва абьюза со стороны отца, где у нее отнимают ребенка по суду, где она в финале погибает — и которой я совершенно не сочувствую. Можно было бы абстрагироваться от личных проблем с идентификацией смотрящего, если бы сочувствие и соучастие не являлись важной частью такого рода спектаклей.

Когда мы приходим на событие, главной темой которого заявлен “абьюз”, среди героев мы сразу опознаем жертву. Это будет женщина не самой яркой внешности, обычная, с проблемами. Если человек рассказывает свою документальную историю, история насилия, произнесенная дрожащим голосом, запускает в зрителе механизм сочувствия и соучастия. Никакому нормальному человеку не хочется становиться свидетелем того, как другое человеческое существо били, унижали, насиловали. Поэтому зритель в финале всегда благодарен тем, кто пришел и рассказал свои личные истории, потому что сам факт наличия свидетеля (чаще свидетельницы, даже если их играют актеры) говорит о том, что вот эти жертвы пережили страшное, но вот они здесь, перед нами, они вырвались, они пришли рассказать и свидетельствовать, как они вышли из этой ситуации.

В “Абьюзе” Зайцевой героиня переживает травму, болезненное событие, которое не может осознать. Марина плохо себя чувству-

ет, видит кошмары, ходит в психологическую группу, но не понимает, что с ней происходит и почему. Аналогичное происходит и со зрителем: ему не очень понятно, что не так с этой молодой женщиной, зависимой от всех, непонятно, чем занимающейся, кроме как своей травмой. “Я не могу обслуживать твой образ жизни и твои панические атаки”, — заявляет ей мать, и ее хочется поддержать.

К тому же между сценами все время возникает какой-то — назовем его брехтовским — персонаж в узнаваемой, для тех кто хоть раз смотрел программу “Моя семья”, маске, который громко выкрикивает ремарки или комментирует происходящее на сцене. Буквально так: актеры разыграли драку; персонаж в маске кричит: “Плохо поставленная драка на авансцене! Интересно, что же будет дальше!” Кстати, играет этого персонажа завораживающая Юлия Шимолина. Она вытягивает своей харизмой ту натянутую остроту, которая возникает от произносимых комментариев и ремарок.

Марине помогает осознать ее травму друг-любownik, видимо психоаналитик, который вводит ее в состояние, где она видит себя в пять лет: как она заходит в дом, на обоях которого нарисовано много папоротника, как кто-то подходит сзади... Дальше зрителю все понятно. Какой-то мужчина изнасиловал девочку, осталось выяснить, кто это. Постепенно правда открывается. И чем дальше, тем больше Марина внешне превращается именно в девочку: на ее волосы нацепляют большой бант, на ноги несколько пар цветных колготок — так, чтобы они были спущены, щеки красят красным. Это уже не просто ребенок, это кукла, которой манипулируют окружающие. Ее поведение также остается детским. Взрослые вокруг нее (успешные в социуме мать и отец, даже бывший муж-алкоголик) действуют правовыми методами, когда хотят отобрать у нее ребенка. Проходит суд, опрашиваются свидетели. Наконец когда суд принимает решение ребенка отдать отцу, единственное, что может сделать Марина — устроить истерику своему другу, который советует ей правовые методы решения проблемы (подать апелляцию), вместо того чтобы срочно вывезти ее дочку за границу. “Ты стала сильнее”, — говорит ей ее друг и уходит. Взрослые не хотят больше помогать взрослой женщине, оставшейся там, все еще пятилетней.

“Быть жертвой, получать помощь и ничего не отдавать взамен. Как это удобно!” — кричит Маска. И честно говоря, совершенно непонятно: это она всерьез или это ирония по

отношению к тем, кто критикует жертв, крича “сама виновата”.

Наконец финальная часть спектакля решена совершенно в духе “Торжества” Томаса Винтерберга. На дне рождения отца, куда собираются все герои, а Маска играет роль распорядителя пира, Марина, все в том же кукольном наряде, сидя на коленях у отца, рассказывает гостям шокирующую правду и много раз повторяет: “Гори в аду, сдохни!” Однако развязки не происходит. “Вы закончили свой тост, Марина?” — буднично спрашивает Маска. Веселье продолжается, но уже за кадром. Подруга Марины Вера выходит на авансцену и рассказывает, что та как-то нелепо умерла, что сама Вера подростком влюбилась в отца Марины и он соблазнил ее несовершеннолетней, она забеременела, но хотя у нее случился выкидыш, они поженились; что потом она прочитала статью про абьюз и поняла, что все это время жила в нем, но вот сбежала и осталась совершенно одна. Приветливый мужской голос предлагает ей зайти, она уходит.

История получилась психологически натуралистичной, несмотря на элементы гротеска в постановке и попытку режиссера с помощью крупных планов расставить нужные акценты, то есть направить взгляд зрителя. Натуралистичной в том, что жертва неосознаваемого абьюза будет иметь много проблем в жизни, будет тяжким грузом для близких, будет постоянно застревать в стадии ребенка, не могущего за себя постоять так, как это могут сделать взрослые, и что, даже открыв правду, не всегда возможно испытать торжество. И дело даже не столько в том, что реального насильника довольно сложно наказать по суду в нашей системе правосудия, сколько в том, что образ этого насильника становится внутренней всемогущей фигурой, разрушающей жизнь жертвы. И заклинание “Гори в аду, сдохни!” — по спектаклю — уничтожает саму героиню: так много места занимала в ней эта фигура.

Так почему же я не испытала сочувствия к Марине? Не идентифицировалась с ней? Не смогла испытать ни малейшего зрительского удовольствия, случающегося от попадания в образ, деталь? Она не вызывает симпатии, она не в опасности (в относительной опасности ее ребенок, которого мы не видим), в ней совсем нет силы, и потому что я как взрослый человек решала бы ее проблемы более эффективными способами. Вот этого вот

— объективного для зрителя решения проблемы — в пьесе и спектакле нет. Выступление Веры в финале говорит нам о том, что “Абьюз”

Натали Зайцевой — это большой прыжок в страшную, неприятную тему, последствия которого, я думаю, нас еще поражают.

Автор рецензий — Ильмира Болотян

В Петрозаводске и Берлине

Комедия дель арте на Севере

***“Колесо Коломбины” по пьесе Л. и В. Ворон
в продюсерской компании “Земляничные поля”***

“Актерская пьеса” — это, конечно, не жанр, но все-таки направление в драматургии. Я имею в виду не только сочиненную актерами пьесу, но и сочинение для актеров. В такой пьесе должны быть роли. Чтобы исполнители не приставали к режиссеру с расспросами: “А что я здесь играю?” Должно быть действие. Чтобы режиссер знал, с чего начать, как развивать и куда вести спектакль. Вроде бы любая пьеса должна обладать подобными качествами, однако театр уже давно перестал быть “актероцентричным”.

Ставить пьесу для актера, “на актера” стало чуть ли не дурным тоном. Главные действующие лица традиционного театрального искусства оттеснены на обочину, центральная же фигура — режиссер — зачастую буквально понимает понятие “супермарионетка”. К тому же инструментарий постановщика изрядно обеднен (кто-то полагает — обогащен) видео и прочими спецэффектами.

Каждый театр решает эту проблему по-своему, но опыт показывает, что выигрывают те, кто делает ставку на актеров, поскольку в зале по-прежнему люди, которых волнуют человеческие страсти, характеры, судьбы.

Андрей Дежонов — давний воспитанник петербургской театральной школы, ученик Льва Додина, начинал как актер Молодежного театра на Фонтанке, играл в спектаклях Семена Спивака, Владимира Туманова и других. Актер “в анамнезе”, он и в режиссерской своей практике остался верен школе и традициям. В 2011 году его пригласили главным режиссером в Национальный театр Карелии. Похоже, в Петрозаводске Андрей пришелся ко двору. Поставил полтора десятка спектаклей, привозил их на гастроли в Петербург. Выпустил два актерских курса в Петрозаводской государственной консерватории им. А. Глазунова. Последний дипломный спектакль столь удался, что участникам не захотелось с ним расставаться. Оказавшись в “свободном полете”, “Колесо Колом-

бины” попало под крыло продюсерской компании “Земляничные поля”. У постановки немало поклонников в родном городе, поэтому рискнули показать ее еще и в Питере, на сцене Малого драматического театра — Театра Европы.

Так “Колесо Коломбины” докатилось до города, откуда лет пять назад “выкатилось”. Авторы пьесы Ирина и Леонид Ворон, питомцы все той же школы, которая ныне называется Российский институт сценических искусств (в пору нашей студенческой юности ЛГИТМиК, на Моховой), — актеры по образованию, драматургами стали по велению души. Сочиняли для себя и для друзей. Пережили немало премьер и на питерской сцене, и более чем в тридцати городах России и ближнего и дальнего зарубежья. Опубликовали сборник “Десять пьес”, что способствовало доброй молве о пьесах, которые интересно ставить и в которых играть одно удовольствие. Чаще это комедии (или “почти комедии”, как обозначают сами авторы), написанные со знанием сцены, актерской психологии и, что немаловажно, с опорой на жизненный опыт. Эти актерские пьесы не замкнуты в мире театра, но кровно с ним связаны. Как по другому поводу сказал поэт:

“Ты мир не можешь заменить.

Но ведь и он тебя — не может”¹.

Юношеским жизненным опытом и при-

¹ Н. Коржавин, 1952.

влекательно “Колесо Коломбины” — неудивительно, что начинающим актерам пьеса так приглянулась. Коломбина (Наталья Свешникова) сама рассказывает свою незатейливую историю, а помогают ей люди, которые попадают на ее жизненном пути. Как много знакомых пунктов на этой дороге... Случайные встречи, поездки, необдуманные поступки, первый попавшийся институт, непутевые спутники жизни, путешествие на картошку, рождение ребенка... Все это могло бы сложиться в унылую повесть о девушке-неудачнице или вылиться в назидательный рассказ о трудном вступлении во взрослую жизнь. Но действие разворачивается стремительно, а юмор, которым пьеса пропитана, подхваченный молодыми актерами, наполняет сюжет абсурдом, над которым не знаешь, плакать или смеяться.

Режиссер максимально отрывает эту вроде бы на быте замешанную историю от бытовых реалий — комедия дель арте помогает. Имена и названия сплошь оттуда, из солнечной Италии, а система отношений — отсюда, из не-солнечной России. Поэтому жизнь бьет ключом, но не всегда тем и так, как хотелось бы. Но именно так, как это происходило у Гольдони: Арлекино получает тумачи и удары палкой, но ни одного синяка или ссадины на его румяной физиономии не возникает.

Физиономии у петрозаводских ребят и девочек бледноваты (что не удивительно), зато девушки

все как на подбор длинноногие красавицы, а парни сплошь обаятельны и музыкальны. Пока шли репетиции, они сочинили для своих героев зонги (и стихи, и музыку), сами аккомпанируют себе на музыкальных инструментах (здесь даже не знаю, чье влияние сильнее — консерваторское или питерской школы, где на саксофоне или скрипке играют даже те, кому медведь на ухо наступил). В результате спектакль наполнился еще и их личными лирическими высказываниями, опыт героев, пришедших все-таки из 70-х, пополнился размышлениями и чувствами людей, вступающих в жизнь и профессию почти полвека спустя. О важнейших материях артисты говорят без пафоса и многозначительности, вопросы жизни и смерти обсуждают как бы невзначай, без стёба и пофигизма, однако с какой-то неожиданной зрелостью и отвагой открывают для себя цену если не счастья, то свободы.

Наверное, будь в основе спектакля какая-то другая пьеса, им было бы труднее так погрузиться в жизнь героев и перемешать ее с собственной. Но действие “Колеса Коломбины” происходит в театре. А в театре возможно все. И даже открытый финал, в котором, однако, поставлен вместо точки восклицательный знак. Да и какая может быть точка, какая *finita la commedia*, если жизнь в искусстве только начинается?!

Елена Алексеева

Слово безумца

“Записки сумасшедшего” Н. Гоголя в “Deutsches Theater”

Самуэль Финци, известный немецкий актер болгарского происхождения, впервые сыграл моноспектакль “Записки сумасшедшего” берлинского театра в постановке Ханны Рудольф в 2008 году, в возрасте сорока двух лет — а это как раз возраст Поприщина, героя гоголевской повести. По странному совпадению, именно в сорок два года и сам Гоголь впал в умопомрачение и сжег свои рукописи, так что написанный им в двадцатипятилетнем возрасте шедевр оказался в некотором смысле пророческим.

За девять лет, что прошли с премьеры до показа спектакля в рамках “Сезона Станиславского” в Москве, спектакль был показан на многочисленных сценах Европы, участвовал в театральных фестивалях и конкурсах. За эти годы спектакль не потерял в энергии и худо-

жественной выразительности. Как говорит сам актер, он часто импровизирует и постоянно находит источники вдохновения в гоголевском тексте.

После открытия занавеса на сцене видны одинокий стул и прикрытая темной пыль-

ной мешковиной нагруженная тележка (сценография Марайле Креттек). За этим нехитрым реквизитом еще один занавес, который не поднимется до самого финала. Однако пока даже начало представления задерживается. Кто-то сбоку ряду в седьмом начинает выражать возмущение: ведь он заплатил деньги, а спектакля до сих пор нет и обстановка какая-то странная. Далее звучит: “Я люблю бывать в театре. Как только грош заведется в кармане — никак не утерпишь не пойти”. А это уже цитата из “Записок сумасшедшего”, из середины. Проговорив все это по-русски без акцента, на сцену с трудом поднимается немолодой мужчина в мешковатом костюме (художник по костюмам Геральдина Арнольд) и уже по-немецки (текст в переводе Кая Боровски) начинает произносить исповедь-дневник.

Поначалу не ощущаются у него признаки сумасшествия, лишь эксцентричны отдельные замечания вроде: “Эка глупый народ французы! Ну чего хотят они? Взял бы, ей-богу, их всех, да и перепорол розгами!” — после чего актер иступленно бьет воображаемых французов дощечкой из стоящей на сцене повозки. Лишь постепенно вырисовываются странности: чрезмерное увлечение политикой, сарказм по отношению к коллегам и даже к начальникам (едкий тон, подхихивания). Герой не подчеркивает своей униженности и “трагедии маленького человека”, к чему мы привыкли благодаря школьным учебникам и литературоведческим комментариям. С самого начала он уверен в себе, и мания величия возникает не на пустом месте.

Значительное место в постановке занимает работа с предметами. Она контрапунктом сопровождает игру актера. В момент первых странностей (подслушанный разговор собачек) исполнитель сдергивает накидку со штабеля паркетных дощечек на тележке, потом время от времени берет ту или иную дощечку и играет с ней (кого-то в воображении

бьет, кому-то угрожает), но, успокоившись, педантично кладет на место.

Однако когда герой окончательно теряет рассудок, он разбрасывает всю кучу дощечек по полу, кладет на эту груды стул, пытается усесться на него как на трон и падает.

Поражает экономия выразительных средств: мимикой, скупыми движениями, едва заметными переменами в интонации актер рисует не только картину сумасшествия героя, но и окружающую его среду, гнетущую обстановку казенного учреждения, где Аксентий Иванович Поприщин служит (чинит перья для директора), пошлые разговоры людей вокруг, промозглую, отравляющую атмосферу большого города.

Вот актер иронически, презрительно смотрит на воображаемых соперников, противников, “французов”, вот, рассуждая о том, что “у всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями”, перевоплощается в петуха.

Финальный жалобный монолог Самуэль Финци произносит, как и начальные фразы, по-русски. Возможно, это связано не только с тем, что исполнитель владеет русским языком: во время гастролей спектакля в Париже некоторые куски звучали и по-французски — вероятно, для усиления эффекта в наиболее эмоциональные моменты.

Второй занавес в глубине поднимается, за ним открывается темная бездна, ожидающая героя. И он убегает от нее.

Уже спустившись со сцены и уходя в фойе, герой становится совершенно спокойным и будничным тоном спрашивает: “А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?” — и такое умиротворенное завершение представляется оправданным и усиливающим художественное воздействие.

Волшебство перевоплощения, глубина выражения мыслей и страданий человека в жестоком мире не оставляют зрителей равнодушными и по праву приносят успех спектаклю.

Ильдар Сафуанов

Мастерская

Сергей Медведев: “Своя реплика в человеческом хоре”

Беседу ведет Светлана Новикова

Драматург Сергей Медведев — потомственный ростовчанин. Он не только родился и живет в Ростове-на-Дону, но и хорошо знает его географию и историю, пишет о своем городе в журнале “Кто главный” (где, кстати, работает главным редактором). Первый его опыт в драматургии, сочиненный для ростовского ТЮЗа в 1994 году, не увидел сцены. Как драматург Медведев востребован с 2007 года, когда его пьеса “Парикмахерша” заняла второе место на конкурсе “Евразия”, была напечатана “Современной драматургией”, вошла в шорт-лист московского конкурса молодых драматургов “Премьера” и стала лауреатом “Новой драмы”. Она поставлена многими театрами России, а также в Германии и Венгрии. С тех пор “Современная драматургия” регулярно публикует его пьесы: “Представление о любви” (№ 3, 2008), “Жаба” (№ 3, 2009), “Шуба-дуба” (№ 4, 2011), “Секретный проект “Жуки-64” (№ 3, 2012), “Сила тока” (№ 3, 2013), “Квартирантка” (№ 3, 2015), “Месяц у моря” (№ 2, 2017), многие из них также обрели сценическую жизнь. В этом номере напечатана “Невидимка, или Жизнь и удивительные приключения одного художника”.

— Сергей, вы же физик по образованию. Кирилл Серебренников и известный театральный фотограф Владимир Луповской тоже начинали как физики. Каким-то образом, значит, физиков театр затягивает. Как вы перешли от физики к драматургии?

— Я хорошо учился в школе, побеждал в математических олимпиадах, меня интересовала физика и математика. И пошел на физфак, на квантовую физику, мне это было интересно. Физфак РГУ был, так сказать, передовым вузом. У нас читали такие экзотические курсы, как история кино, история искусств; молодые преподаватели, стажировавшиеся в Америке, читали лекции по истории сюрреализма, например. Театр эстрады физического факультета (откуда и вышел Серебренников, кстати) ставил рок-оперы, например “Хищные вещи века” (ездили за разрешением к Стругацким). С ТЭФФом конкурировал “Театр условностей” филфака, где играл Дмитрий Дибров, сейчас известный телеведущий. Я был редактором стенгазеты “Физик” (длиной пять метров), которая, как не трудно предположить, была посвящена современному искусству. На физфаке было хорошо, была такая творческая атмосфера. Но однажды мой научный руководитель сказал: для того чтобы серьезно заниматься наукой, ею нужно заниматься круглосуточно, отказавшись от всего остального. Я как-то очень серьезно отнесся к его словам и сказал, что, наверное, не смогу отказаться от всего остального. Тем более что мне тогда предложили вести дискотеку. А наша дискотека подразумевала еще и лекцию, надо было срочно искать материалы о Нине Хаген.

Но, с другой стороны, я никогда не рассматривал для себя возможность получения гуманитарного образования (филологического или журналистского) — хотелось быть подальше от идеологии.

— А когда я заканчивала школу, учитель физики мне сказал: не делай литературу профессией, а то посадят как диссидента; иди в науку и пиши для себя.

— А я вообще ни о какой драматургии не думал — столичные творческие вузы мне казались чем-то из области фантастики. Да и сказать человечеству мне было нечего.

Наверное, на физфак РГУ шли такие мальчишки-отличники (девочек у нас не было вообще), которые при других обстоятельствах, может быть, и попытались бы стать гуманитариями, но не видели для себя такой возможности.

— **Пятиметровая стенгазета — это производит впечатление. Так вот откуда корни вашего журнала “Кто главный”. Я посмотрела его, там довольно интересные материалы об истории города, о крае, о выдающихся людях. Скажите, вы пишете свои материалы как журналист — раб реальности или иногда как драматург, позволяя себе сочинительство?**

— В журнале я могу позволить себе многое. Во-первых, публикую там свои рассказы, а в 2007-м в нем даже была напечатана пьеса “Парикмахерша” (тогда я еще не был редактором, так что это не было саморекламой). Во-вторых, в каждом номере есть рубрика “Слова редактора” — какие-то наблюдения за жизнью, диалоги, сценки (в интернет-версии этого нет). Однажды, в непродолжительный период моего увлечения вербатимом, я опубликовал в журнале стенограмму заседания ростовского поэтического кружка — мне показалось, что это смешно (сейчас кажется, что я зря смеялся над этими людьми). Я тогда постоянно носил под свитером диктофон, записывал своих знакомых. Иногда получалось интересно. Помню, однажды ко мне домой пришел товарищ и сказал: “А я с мамой к вам приехал”. “А где же мама?” — удивились наши гости, так как в квартиру он вошел один. “А мама в урне”. Оказывается, он приехал в Ростов из Москвы, чтобы рассеять прах матери над Доном — так она завещала... Работая в журнале, а до этого в “Газете Дона”, я находил какие-то интересные сюжеты, темы, на рабочем столе компьютера у меня даже есть специальная папка “Идеи”. “Парикмахерша” родилась из читательского письма, “Шуба-дуба”, “Сила тока” — тоже. Практически в каждой пьесе есть моменты, так сказать, из газеты. Журналистика дает возможность узнать экзотические стороны жизни, встретиться с любопытными людьми.

— **Про спектакль “Парикмахерша” в театре “Практика” я когда-то писала. Там центральную роль играла моя любимая актриса Инга Оболдина. А пьесы “Шуба-дуба” и “Сила тока” прочитала недавно. В них мое воображение задевают женщины — со странностями, поставленные то ли мужчинами, то ли судьбой в неудобное положение. Эти женщины сильны умением терпеть и прощать. А мужчины слабы характером и их недостойны. Мне кажется, вы более критичны к мужчинам. Это ваш личный опыт?**

— Конечно, все, что я написал, основано на моем личном опыте, может быть, где-то есть и другая жизнь, но мне она неизвестна. Женщины “со странностями” и “недоделанные” мужчины — это примета сравнительно благополучных времен. Человеческие создания, дети детей, они испуганы этим миром, не знают, по каким правилам идет игра, что им делать. Но они пытаются как-то зацепиться друг за друга, видя в этом способ борьбы с энтропией. При этом мужчины растеряны в большей степени, чем женщины — женщины в вагоне поезда через полчаса после отправления ведут себя так, будто всю жизнь ехали в этом поезде. Мужчинам сложнее. Поэтому может создаться ощущение, что я к ним отношусь критичнее, чем к женщинам. Но это не так.

В другую эпоху перед этими мужчинами и женщинами стояли бы другие задачи, например просто физического выживания, их инфантилизм отошел бы на второй план.

Я сейчас пишу о писателе Виталии Семине, он мой земляк, ростовчанин. Перечитал его “Семеро в одном доме”, письма. Это начало 1960-х. Героиня “Семерых” просто выживает, а вот ее реальный прототип — теща писателя, судя по семинским письмам, уже немного другой человек, отчасти комический персонаж, так сказать, со странностями. Но в повести Семин не стал концентрироваться на ее странностях — не то было время, ему бы и в голову не пришло описать многодетную мать как инфантильную дамочку (а было бы интересно, кстати). А сейчас эти странности вышли на первый план. Так мне кажется.

— **Вы все пьесы писали о своем времени, о том, что знаете и наблюдаете. А тут отдаленное время. Это вам заказали инсценировку романа?**

— То, что я пишу про Семина, не имеет отношения к драматургии, это его популярная биография для журнала “Кто главный”. Я таких биографий написал уже около пятидесяти: от актера Александра Кайдановского и драматурга Владимира Киршона до художника Митрофана Грекова и писателя Гая Аматауни. Главное, чтобы человек имел отношение к Ростову. Довольно любопытное занятие, надо сказать. Сам выбираю героя, сам и пишу.

Биографии этих людей дают повод задуматься о смысле жизни (шучу).

— Ваша пьеса “Жуки-64”, посвященная брежневским временам, написана как политический памфлет. Кажется, это единственный пример данного жанра в вашем творчестве. К какому жанру вы относите монопьесу “Невидимка”, опубликованную в этом номере? Она очень изобретательна и здорово держит интригу.

— Трагикомедия, наверное. Ничего другого не приходит в голову. Ее написанию предшествовали следующие события — одновременно смешные и печальные. В Ростове в сентябре прошлого года показали спектакль-бродилку Всеволода Лисовского “Волшебная страна”. Критик Елена Ковальская написала хорошую рецензию на эту “Страну”. Но! В ее статье не было уделено должного внимания художнику, тот обиделся. В “Фейсбуке” развернулась дискуссия, художник упрекал Елену в незнании города и поверхностности. Действительно, он ведь не будет писать: “А что же это вы меня забыли, сволочи, а я тоже старался”. Я попытался стать на место этого человека, понять глубину его отчаяния и негодования... Как раз в эти дни я брал интервью у профессора Королевской консерватории Шотландии Льва Атласа (он тоже из Ростова). Профессор сказал, что когда они ставят у себя в Шотландии оперу или симфонию современного автора, то сразу предполагают, что она будет показана не больше трех раз. Три раза! Что уж говорить о России в целом и Ростове в частности. Я всегда сочувствовал современным композиторам: кто сегодня будет исполнять их оперы, балеты, симфонии? Только единицы могут рассчитывать хоть на какое-то внимание к себе. Драматурги в этом плане выглядят благополучными людьми, кстати. Последним толчком к “Невидимке” стали слова моей коллеги по редакции (у нее муж художник): мол, заказчик вернул мужу “портрет баржи” его работы, не понравилось, как нарисовано. А еще у меня есть знакомый, посвятивший значительную часть своей жизни экспериментам с самогоном, хотя мог заняться чем-нибудь поинтереснее, на мой взгляд (он, наверное, не согласится).

Я решил соединить в одном месте отчаявшихся творческих людей, посмотреть, как они будут взаимодействовать с окружающей средой.

— В московском Музее современного искусства выставлены произведения из собрания коллекционера Романа Бабичева “Модернизм без манифеста”. Там есть работы интересного художника Владимира Гринберга. Он начинал в Ростове, потом жил в Ленинграде, умер во время блокады. Вы не занимались его биографией?

— Что интересно, да. Тем более что я писал про его ученика Александра Шендерова, тоже ростовчанина, умершего в Ленинграде после войны. Меня, кстати, давно интересовал вопрос: кто занимался изготовлением белогвардейских плакатов в Ростове в 1918—1920-х годах? Некоторые из них выглядят достаточно авангардно. Я даже составлял список художников, живших в эти годы в Ростове: Греков, Сарьян... Может, и Гринберг поучаствовал.

— Вернемся к драматургии. Что у вас вызывает наибольшие трудности при написании пьесы: сюжет, характеры, диалог?

— Наверное, сюжет. Характеры могут довольно долго жить в голове, пока я не придумаю сюжет, в котором они смогут себя проявить. Может пройти год. Важно придумать даже не сюжет, а направление, в котором они будут действовать. Я почти никогда точно не знаю, чем все закончится. Довольно часто, чтобы зафиксировать ощущение, характер, фрагмент сюжета, я пишу рассказ с этими героями. “Жаба”, “Шуба-дуба”, “Сила тока” сначала были рассказами, но, кстати, заканчивались они не так, как написанные по их мотивам пьесы.

— В Москве и Санкт-Петербурге зимой прошли просмотры документального фильма “Последнее воскресенье августа”. Его тема — Холокост. Лет десять — двенадцать назад полякам пришлось признать свое добровольное участие в убийствах евреев во время немецкой оккупации, нередко ради присвоения их имущества¹. Теперь такое осознание происходит и в Литве. Процесс болезненный. Сначала была книга Руты Ванагайте “Наши”, потом Марш

¹ За последнее время настроения в Польше сильно изменились, на смену раскаянию пришло отрицание, подтверждаемое даже на государственном уровне. (Ред.)

скорби, организованный в 2016-м драматургом Мариусом Ивашкявичюсом и поэтом Георгием Ефремовым. Как вы думаете: разговоры на эту тяжелую тему необходимы нации или можно жить, не каясь и не испытывая стыда за преступления своих отцов и дедов?

— Ответ очевиден: говорить следует, это как лекарство для больного общества. Главный вопрос — как говорить. Тем более, если мы полагаем, что общество больное. Может быть, пилюлю следует подсластить? А может, не надо? Говорить средствами масс-культуры, обращаясь к каким-то инстинктам (фильмы “Список Шиндлера”, “Притяжение”, в конце концов)? Или просвещать? (Кстати, когда-то я работал корреспондентом портала “Семь-сорок”, и самый большой резонанс вызвала статья “Донские казаки пошли от евреев”: мы с ростовским краеведом Евгением Мовшовичем проанализировали происхождение казачьих фамилий — от Мелихова до Жидовина.) Обращаться к разуму или к чувствам? Может быть, надо объяснить людям, что ситуация “палач — жертва” может измениться в мгновение ока. Наверное, надо использовать все способы. Учитывая глубину бездны, перед которой мы сейчас стоим. Страшно стоять на краю. Ведь бездна обладает притягательностью. Как по-вашему?

— Меня всегда удивляет нежелание говорить на подобные темы. То есть люди полагают, что время уже вылечило всех “больных”? Или просто не хотят портить себе настроение? Мне кажется, что и Россия, и Европа “на раз” могут вернуться и к Освенциму, и к тридцать седьмому году, “делу врачей”, “космополитов” и т.д. и т.п. Что-то мне очень тревожно в этом плане. Система “свой — чужой”, к сожалению, заложена в природе человека и, как мы видим на примерах России и Европы, может стать доминирующей. И боюсь, уже становится. На самом деле надо прилагать огромные усилия, чтобы мир оставался хотя бы таким, каков он есть.

— Думаю, здесь один из самых действенных инструментов — гуманистическое искусство. Но к его восприятию надо готовить.

— Вычитала в интервью с греческим режиссером Димитросом Папаиоанну: “Ключевая задача театра — объяснять человеку устройство мира что сегодня, что две тысячи лет назад”. А в чем вы видите сегодняшнюю задачу театра?

— Я тоже обратил внимание на эти его слова. Подумал: есть же люди, которые знают ключевую задачу театра. Я не знаю, в чем она. Лично для меня театр — это возможность вставить свою реплику в человеческий хор, коллективный вой. Может быть, эта реплика поможет смягчению нравов.

— А в чем вы видите вашу миссию как редактора регионального издания?

— Миссия — слишком громко сказано. Я занимаюсь тем, что мне интересно. А отвечаю, так сказать, за культурно-краеведческую часть журнала. Отчасти это, наверное, от бабушки, которая работала в городском Бюро экскурсий и путешествий, так что у нас в доме всегда было много краеведческой литературы. К тому же однажды на складе бюро случился потоп, их библиотеку списали, и все эти книжки мы забрали к себе домой. И я все это прочитал. Мне это было интересно. Тем более что Ростов и окрестности — благодатная почва для краеведа: тут тебе и Боспорское царство, и древний Танаис, и казаки, и армяне, и евреи, и украинцы. Забавно же, что граница России с Турцией проходила по территории современного Ростова. Тут много такого. Я как роман читаю журналы заседаний ростовской Городской думы XIX века. И смешно, и печально, а какие персонажи! Мне это интересно. Идешь на работу и думаешь: в этом доме жил Серафимович, а вон там Погодин и Фадеев, здесь Мандельштам покупал шубу, здесь учился Солженицын, здесь был публичный дом, здесь торговал консервами Павел Чехов, а из того двора нацисты увезли на расстрел доктора Сабину Шпильрейн. Это интересней, чем просто идти по улице Шаумяна или Социалистической. Мне кажется, многим жителям города это тоже интересно, а пишут на эти темы не так уж много. Мы пытаемся заполнить этот пробел.

— У вашего журнала оригинальное название — “Кто главный”. Вам, наверно, приходилось разьяснять его смысл.

— Редко спрашивают. За двенадцать лет существования журнала люди привыкли к это-

му словосочетанию. Это как “Комсомольская правда” — ни комсомола, ни правды, просто бренд. Но для дотошных читателей у нас есть слоган, который идет после рекламного блока: “О людях, у которых стоит учиться”. Для тех, кому и этого мало, на обложке маленькими буквами написано: “Журнал о ростовской жизни”.

— **Кто читает ваш журнал?**

— Журнал мелкобуржуазный. По данным Gallup Media, трудовая активность ростовчан, читающих “Кто главный”, концентрируется преимущественно в сфере деятельности коммерческих организаций и на предприятиях (67,8%). В нашей аудитории собственники малого и среднего бизнеса (18,5%), топ-менеджмент (27,5%), специалисты (9,4%). Из числа неработающих 6,2% — студенты, 7,7% — домохозяйки. Наши читатели обладают высоким уровнем покупательской способности: при характеристике своего материального положения основная часть аудитории в графе “доход” указала “высокий” (61,3%) и “выше среднего” (32,5%).

— **Мы с вами спокойно перебрасываемся: вопрос — ответ, вопрос — ответ... А что может заставить вас потерять равновесие, взорваться от гнева или от восторга?**

— Равновесия стараюсь не терять ни при каких обстоятельствах. А взорваться (внутренне) от гнева могут заставить меня очень многие вещи. Прежде всего это всевозможные проявления глупости. У глупости много имен — безответственность, высокомерие, неумение просчитать последствия, фанатизм, низкая оценка человеческой жизни. У меня часто возникает ощущение, что я пассажир автобуса, которым управляет сумасшедший, а пассажиры не совсем адекватны. Однажды по ошибке сел в служебный автобус Общества слепых: стало не по себе, когда я сообразил, кто мои соседи. Это реальный факт. Но! Краеведение успокаивает — понимаешь, что раньше было хуже.

Восторг вызывает вид моря. Мы часто с женой садимся на маршрутку, доезжаем до Таганрога, выпиваем на берегу бутылку вина и возвращаемся. Особенно хорош Таганрогский залив в теплый ноябрьский день. Чтобы на термометре было под двадцать, и ты понимал: возможно, это последний теплый день в году. В такие моменты я думаю: может быть, я умер и это рай для невзыскательных людей?

Вера Бабичева: “Главная цель — не расставаться”

Беседу ведет Полина Богданова

В этом сезоне на курсе Сергея Голомазова в ГИТИСе играли два дипломных спектакля: “Шоппинг &” Марка Равенхилла и “Мещане” Максима Горького. Я посмотрела оба. Первый мне понравился, ребята хорошо работали. Но второй явился для меня абсолютной неожиданностью, это было что-то невероятное. Притом, что играется драматическая история, ты все время смеешься. Это какая-то психологическая эксцентрика, не могу никак иначе это определить. Такая степень свободы в игре, которую я не видела нигде. И я подумала, что “Творческое объединение мастеровских Голомазова” — уже готовый театр, не хуже, чем у Женовача. Только без помещения, без государственных или спонсорских денег. Сами зарабатывают, ездят по городам и странам. Удивительно! Я решила взять у педагога курса актрисы Театра на Малой Бронной Веры Бабичевой интервью и узнать эту историю поподробнее.

— **Когда и как вам пришла идея создать это творческое объединение?**

— Это абсолютно авантюрно-романтическая история, потому что когда мы заканчивали выпуск 2014 года и у нас были такие спектакли, как “Три сестры”, “Волки и овцы”, “Княжна Марья”, стало понятно, что их жалко бросать. Ведь актеры разбредаются по раз-

ным театрам, кто-то вообще уезжает. Собственно, так происходит на каждом выпуске. И прежде мы каким-то чудом ухитрялись сохранять наши дипломные спектакли года на два, на три. Играли в СТД, еще где-то. Это была моя частная инициатива. Спектакль “Тартюф” играли даже в филиале Театра Маяковского. А потом вопрос встал остро, все стали говорить: вот как это так, мы все разбежимся, у нас такие хорошие спектакли... А нас уже пригласили в Ригу и мы выступили там с каким-то бешеным успехом, потом пригласили на фестиваль “Апарт” в Петербург, где мы взяли все первые премии. И вдруг в нашей жизни появились новые люди, в основном с юридическим образованием, и как-то так получилось, что они решили организовать “Объединение”. Мне предложили быть председателем с правом финансовой подписи. Я хихикала, потому что решила, что я свадебный генерал, ничего не умею, ничего не знаю про то, как надо вести дела. Помню, пошла в бассейн, три часа плавала и думала, соглашаться или нет. И в результате решила: а почему бы не согласиться, что я теряю? И я согласилась. Голомазову мы ничего не говорили. Дальше начался процесс регистрации, он был довольно муторный. Собирали документы, что-то подписывали, это была такая игра. И я в глубине души думала: ну ладно, пусть, при этом понимая, что ничего из этого серьезного не может получиться. Потом стало ясно, что нас зарегистрировали официально и мы теперь “Театральное объединение мастерских Голомазова”, где я председатель. Ну хорошо. Мы договорились в СТД, что открываемся у них. Открылись, играли капустники при большом стечении народа. Это было очень интересно. Вечерами после этого играли спектакли, сначала “Волки и овцы”, потом “Три сестры”, потом “Княжну Марью”. Большое спасибо СТД. На нашем сайте выложены все интервью, там были известные люди, правда, критики не было. Но нам тогда все это было все равно. Было шампанское, мы были упоены успехом. Но я пропустила главное: надо же было сказать об этом Голомазову. Я не могла представить его реакции. Потом сказала. “Почему бы и нет?” — ответил он. Дальше он участвовал с ребятами в подготовке этого открытия, была написана очень хорошая история всех наших выпусков начиная с 1998 года, которая показывалась на бегущем экране, ночью был запущен сайт, который вот уже четыре года живет в Интернете, и очень неплохо живет. Мы его готовили, все лето я писала тексты к каждому курсу, о каждом курсе, мы открылись и начали играть. Но через какое-то время стало понятно, что надо делать что-то еще.

— **Вы руководили всем процессом?**

— Что вы, я была свадебным генералом, все без меня решалось, все без меня делалось, что я в этом понимаю! Но все-таки я проработала в театре много лет, и есть вещи, которые я все же понимаю, например, что происходит на гастролях, кое-что другое. И я стала приходить к людям, которые взяли на себя руководство (я их не называю, потому что мы в результате расстались), задавать им вопросы. Вдруг стала видеть, что деньги расходуются неправильно, что нет никакой экономии, что у руководства есть элемент не соучастия с актерами, а преследования каких-то своих интересов: вот мы это решили и мы это делаем. Это были нетеатральные люди, они плохо разбирались в творческих вопросах. Я до какого-то момента не решалась делать им замечания. Ну, вроде они тащат на себе эту машину... Я человек эмоциональный и в какой-то момент начала говорить: “Нет, пожалуйста, это не так, не надо это решать без меня, если вы меня назвали председателем, обсудим это со мной”. И в результате эти люди ушли, а я взяла дело в свои руки, мне стали помогать актеры.

— **У вас есть очень интересный социальный проект “Особые люди”. Я была на вашем спектакле, который играется на Малой сцене. Как он появился?**

— Катя Дубакина, ведущая молодая актриса Театра на Малой Бронной, и Артемий Николаев, наш выпускник, режиссер, поехали в инклюзивный лагерь на Валдае, там столкнулись с проблемой родителей детей с аутизмом, потом рассказали обо всем, и нам стало понятно, что этим надо заняться в театре. Начали собирать материал по всему миру, в Интернете. Пошли в Центр лечебной педагогики, сотрудники которого готовы были нам

помогать. Потом вышли на самарского драматурга Александра Игнашова, вместе с ним придумали пьесу, которую потом переписал Артемий Николаев, сделал другой текст, но с тем же названием, и написал: “По мотивам пьесы Александра Игнашова”. Никто никаких денег ни с кого не требовал, потому что понимали, что нас впустили в тему, которая интересна и важна для людей. В общем, начали делать спектакль. Два месяца репетировали. Но наши актеры люди молодые, неопытные, и когда Сергей Анатольевич, наш худрук, посмотрел спектакль, ему стало понятно, что об этой теме нужно говорить немножко другим языком. Он мучился над этим материалом, долго сомневался, правильно ли делает. Потом пошел в Центр лечебной педагогики, провел там сутки и за десять дней переделал спектакль. Собственно, он сделал абсолютно новый спектакль, и тогда уже в него вошла я. Но идея, подбор материалов, написание текстов, поездки в инклюзивный лагерь — все это делали сами ребята, члены “Творческого объединения мастерских Голомазова”, работая при этом в разных театрах.

— **Проект появился в 2014 году и в него вошли выпускники 2014 года?**

— И 2014-го, и 2010-го, и даже некоторые 2006-го. Поразительно, что нам все шли на встречу, с нас никто не брал ни копейки. Мы начали играть на Открытой сцене на Поварской, 20. Туда приходили все, кто занимается этой проблемой, и те, кто занимается инклюзивным театром с детьми, приходили психологи, врачи. Эта тема может быть очень спекулятивной. Но когда все увидели, что мы занимаемся этим не спекулятивно, а честно, и что тут нет никакой нашей выгоды, то нас пустили в это пространство, и с этого момента кто-то назвал “Особых людей” нашей “Чайкой”. Это то, что сделало нас театром.

Я тогда вдруг поняла одну вещь: этим должны заниматься люди, для которых это жизненно необходимо. Люди, которые готовы положить жизнь. Это была я. Я начала это делать. И с этого момента все стало получаться, и не потому что я такая хорошая. Просто в этот момент стали появляться те люди, которые нам нужны. Вдруг появился запрос из Екатеринбурга на первые гастроли “Особых людей”. Мы поехали, и это было абсолютно новое рождение. Потому что это были первые гастроли нашего ТОМа. Мы играли в огромном зале. Тогда заработали первые деньги и были там не просто нужны, но вроде как необходимы. И я начала понимать, что надо делать. Надо просто этим заниматься. “Не люби себя в искусстве, а люби искусство в себе”. Надо писать, находить связи, надо распространять информацию, приглашать людей. Это очень тяжело, но когда что-то получается, это кайф. Это был вызов мне. И я его решила принять.

— **Вы рассказывали, что даже пошли учиться продюсерскому делу.**

— Да, я начала читать книжки. Я ходила на лекции — то сидела у Швыдкого в МГУ, то приходила на лекции к Кроку. Я приходила к самому Кроку и советовалась с ним. Рассказывала ему, и он говорил: “Все правильно делаешь, молодец, давай дальше”. Нам начали писать люди, начали поступать новые предложения. К этому времени сцену на Поварской закрыли. Но я убедила людей, которые туда пришли, что мы должны там играть. И нас оставили. Потом нас тоже выгнали. Тогда я пошла к Дмитрию Мозговому в СТД, и он нас пустил в Боярские палаты. А потом произошло открытие Малой сцены в Театре на Малой Бронной. Она началась с “Особых людей”. При этом мы не оставляли и другие спектакли.

Летом мы съездили в Авиньон — потому что спектакль “Волки и овцы” получил Гран-при на фестивале “Твой шанс”. И мы всем ТОМом рванули в Авиньон, и это тоже был счастливый момент, мы жили там все вместе, бегали на спектакли, смотрели, увидели все самое лучшее, напивались впечатлениями. А когда вернулись в Москву, я начала искать площадку, где играть спектакли, и нашла ее. Это был Дом актера на Арбате, мы играли там целый сезон, пока они не встали на ремонт.

Я ходила сначала одна, но потом поняла, что одна не справлюсь, и тогда мы придумали, что у каждого спектакля будет свой куратор. Катя Дубакина — куратор “Особых людей”, она это делает блестяще. Даша Бондаренко занимается спектаклем “Три сестры”, где иг-

рает Ирину, и тоже все делает отлично. Юлия Сопалева, играющая княжну Марью в “Княжне Марье”, куратор этого спектакля, и Тарас Белоусов, помощник Сергея Анатольевича, педагог, второй режиссер и куратор “Волков и овец”, тоже прекрасно справляются со своими обязанностями. Мне стало намного легче.

— **Я знаю, что вы много ездите по России и не только.**

— В прошлом сезоне на меня посыпались предложения гастролей. Просто посыпались. В основном они касались “Особых людей”. Прошлой зимой мы снова съездили в Екатеринбург, потом в Челябинск, Нежинск, Воронеж, в Латвию на фестиваль “Театр без границ”, где были единственными представителями России, играли “Особых людей” в лютеранском соборе. А в театральном зале — “Волки и овцы”. Мы теперь постоянно участвуем в этом фестивале. В прошлом же сезоне я познакомилась с директором Русского драматического театра в Абхазии, уникальной личностью, Ираклием Хинтба, с которым мы придумали большие гастроли ТОМа. Выехали в Абхазию в составе двадцати шести человек и все четыре спектакля сыграли на аншлагах. У нас не было ни единого медийного лица, только молодежь — вот это была последняя точка, когда стало понятно, что мы есть. Провели потрясающие гастроли, неделю на берегу моря в июне, и когда вернулись, уже не было мысли, что мы закроемся, и у меня не было мысли, что я с этим не буду справляться. Была мысль: где играть дальше? Пока все получается. Я понимаю, что мы все делаем правильно. Когда наступает ощущение тупика, значит, идем не в ту сторону. Я пришла в Театр-музей “Булгаковский дом”, и нас там приняли, мы играем там два раза в месяц — “Волки и овцы” и “Три сестры”. Таких прекрасных отзывов, как пишут там, я раньше не читала. У нас появилось очень много друзей, они составляют костяк зрительного зала, покупают билеты. Все, что получается, получается не случайно. Я теперь это знаю. На апрель запланированы гастроли в Иванове с “Особыми людьми”, в Хабаровск поедет тоже с ними. В Казани ведем переговоры по поводу “Княжны Марьи”.

— **В вашем репертуаре четыре спектакля?**

— Два из них, “Особые люди” и “Княжна Марья”, вошли в репертуар Театра на Малой Бронной. А “Три сестры” и “Волки и овцы” принадлежат только ТОМу.

— **Актеры работают в “Объединении” и одновременно в разных театрах Москвы?**

— Да, кто-то в Ермоловском, кто-то в Моссовете, кто-то в МХТ, МТЮЗе.

— **У Сергея Анатольевича нет возможности взять всех в театр?**

— Когда Голомазов десять лет назад получил театр, в труппу целиком вошел выпуск, игравший “Бесов” и “Кинеманию”. Из следующего выпуска пришли еще несколько человек. В 2014 году семеро, а из выпуска 2010 года девятнадцать человек. Сейчас двое из последнего выпуска уже репетируют в новом спектакле “Тиль”. Надеюсь, что войдут еще два. Но с каждым годом это становится все проблематичнее. Ведь театр не резиновый.

— **Почему же критика о вас не пишет?**

— Павел Руднев написал, что создание “Творческого объединения мастерских Голомазова” — событие сезона. Было очень приятно. А больше никто ничего не писал. Когда возникали театры Фоменко, Женовача, ГИТИС предоставлял им бесплатные площадки. Мы никогда ничего не получали бесплатно. За все платили.

— **Вы платите из заработанных средств?**

— Конечно, у нас нет спонсоров, какое-то время их искали, потом перестали. Но если раньше мы платили за каждую мелочь, то теперь нам очень многие помогают. Мы никогда не просим больших гонораров. Играем на тех условиях, которые нам предлагают, потому что для нас главная цель — не расставаться.

Регионы

Полина Богданова

Чувашская палитра

Поиск корней и народная правда

Работа Чувашского академического драматического театра имени К.В. Иванова, коллектива, отмечающего в этом сезоне свое столетие, обнаруживает сегодня интересные тенденции. Они проявляются прежде всего в обращении к исконно национальному самосознанию, поиску корней, а также к тому, что сегодня именуется неоязычеством.

Прошли те времена, когда на периферии ставили тот же репертуар, что и в Москве. Это было время централизма. Все самое лучше, передовое или то, что диктует властная идеология, концентрировалось в столице и затем кругами расходилось по всей стране. Мы ушли от этой социальной модели, сегодняшняя культурная и социальная жизнь представляет собой некое лоскутное одеяло. Каждая его часть — своя субкультура. Даже в самой театральной Москве сегодня нет единства. Разные театры работают на свою зрительскую аудиторию, и эта аудитория представляет именно субкультуру, то есть некое социальное образование, отличающееся от других социальных образований системой ценностей, возрастом, гендерными склонностями и прочим, а если говорить о национальной группе, то и своим языком, традициями, религиозными корнями. Сегодня каждая национальная республика представляет свою субкультуру.

Примером этому является национальный Чувашский театр имени К.В. Иванова. Я провела в этом театре неделю и увидела не один спектакль. Мне было очень интересно знакомиться с мировоззрением, системой ценностей и понятиями чувашей, которые выражает этот театр. Не могу сказать, что я увидела здесь какие-то новые эстетические влияния и поиски, какие-то революционные открытия. Но я увидела самобытный театр с хорошей крепкой труппой, прекрасными артистами, твердым и разумным художественным руководством. В общем, театр именно самобытный. Такой не увидишь в каком-то другом городе или республике. Было бы грешно и не слишком умно обвинять театр в эстетическом отставании от столицы или каких-то других коллективов. Мне было интересно понять достоинства этого театра именно изнутри его самого и в соответствии с этим увидеть его сильные и слабые стороны.

О том, что театр очень интересуется образом жизни, национальной самобытностью, верованиями своего народа, говорит такая важная в репертуаре постановка, как “Часы с

кукушкой” по пьесе М. Карягиной (постановка Валерия Яковлева). Корни чувашей, если следовать содержанию этого спектакля, лежат в деревне, где столетиями чуваша жили, трудились, воспитывали детей, где находятся могилы их предков. Культ предков вообще занимает очень важное место в народном мировоззрении. Поэтому в спектакле эти предки выведены, если можно так сказать, воочию. На сцене среди декорации, изображающей чувашскую деревню, живые изгороди, плетни, в определенные моменты действия появляются фигуры с закрытыми лицами и молчаливо присутствуют при общении и разговорах живых людей. Это момент, конечно, мистический, но мистика в народной вере чувашей играет большую роль.

В этом спектакле два центральных героя с одинаковыми именами: первый Гени (Сергей Иванов) и второй Гени (Петр Садовников). Они представляют собой две разные позиции в жизни. Первый Гени — житель деревни, он предан ей, здесь его корни, здесь похоронены предки. Артист Сергей Иванов создает очень человечный и обаятельный образ деревенского жителя, живущего гармоничной жизнью, близкого к природе и потому не имеющего тех проблем, которые есть у его городского приятеля. Второй Гени когда-то уехал из деревни, женился в городе, но городская жизнь его искалечила, лишила здоровья, изранила душу. В общем, он — пример того, как предательство своих корней уничтожает в человеке его исконную природу.

Пьеса Марины Карягиной по своему пафосу и смыслу близка творчеству русских деревенщиков, в частности В. Распутину. Кстати, его “Прощание с Матёрой” некогда ставил режиссер Валерий Яковлев, это произведение ему близко по духу.

Заключена ли в этих призывах деревенщиков социальная и нравственная правда? Или проповедь близости к деревне, природе и корням не более чем миф, сотворенный в условиях городской культуры, уставшей от самой себя? Это вопрос не праздный. Что касается

русской деревни, то она практически вся уничтожена еще в результате коллективизации, затем последующих десятилетий, когда из деревни уезжали в город все мало-мальски способные к труду люди. Думаю, что чувашская деревня даже в ее нынешнем виде имеет больше оснований восприниматься как некий идеальный мир, поскольку чувашский народ в большей степени сохранил свои деревенские корни и прослойка городского жителя в самом городе сегодня очень малочисленна.

Во всяком случае, спектакль “Часы с кукушкой” настаивает на том, что деревня для чувашей — мерило всех ценностей и средоточие правды. Поэтому в спектакль введены массовые сцены, в которых в поэтическом ключе изображена традиционная народная жизнь, народная культура с ее песнями, танцами, яркими живописными одеждами.

Есть в Чувашском национальном театре такой замечательный спектакль, как “Во мне душа Пихампара” в постановке Валерия Яковлева. Это мюзикл (композитор Юрий Григорьев, либретто Владислава Николаева), герои которого волки и действие происходит в лесу. Волков очень обаятельно и, если уместно такое определение, человечно играют актеры национальной чувашской труппы. Особенно хороша волчица по имени Чиперли в исполнении Анны Кудряшовой. Это красивое, гармоничное, истинно природное существо. Чиперли влюбляется в Саркаша (Василий Иванов), свободолюбивого, честного волка, который забирает Чиперли и уходит от стаи глубоко в лес и там, вдали от борьбы самолюбия и других издержек стадного существования, устраивает себе жилище. У Чиперли и Саркаша рождаются волчата.

В спектакле есть и другие интересные образы. Это злой, жестокий Пахмат в исполнении Арсения Дмитриева и легкомысленная, не очень принципиальная в вопросах нравственности Сипет (Эмилия Назарова).

Это спектакль, в котором важны не только отдельные индивидуальные соло, но и общий коллективный образ волков, олицетворяющих собой живую естественную природу, которую губят люди — охотники в камуфляжных костюмах с ружьями. В спектакле, таким образом, представлены два полюса — естественная природа и цивилизация в образах охотников. Пафос этой постановки — в защите природного мира, признании его ценности и целостности, которую нельзя нарушать и уничтожать. Эта философия переключается с преданностью чувашского народа своим деревенским корням, языческим верованиям, в которых природные силы играют очень большую роль.

В этом спектакле много массовых сцен, пластика, движение актеров отработаны пре-

восходно. На такой же высоте находится и пение — ведь это мюзикл и актерам здесь даны сольные музыкальные партии. Все вместе — и пение, и пластика — создает очень подвижный и красивый образ спектакля в очень поэтичных изумрудно-зеленого цвета декорациях. Последняя сцена, в которой охотники, уже успевшие перестрелять всю волчью стаю, находят маленьких волчат, оставшихся без родителей, полна подлинного трагизма и вызывает острые шемящие чувства жалости и сострадания.

Пафос защиты природы — сильная сторона мировоззрения чувашей. Сегодня в мире есть много “зеленых” движений, которые свидетельствуют, что развитие цивилизации и технического прогресса таит в себе серьезные проблемы не только для здоровья, но и для выживания человечества в целом. Поэтому скромный с точки зрения мировых масштабов Чувашский национальный театр встраивается в ведущие мировые тренды планеты.

Этот пафос не может быть безразличен и российскому социуму, в котором, к примеру, такая проблема, как развитие фермерства и сельского хозяйства, тоже имеет отношение к сохранению природных ресурсов земель и населения.

Так что неоязычество, которое сегодня активно заявляет о себе в среде малых народов России, говорит не только об уходе в старые древние верования, но и о заботе о настоящем и будущем не только самих малых народов, но и всей России.

Еще один интересный спектакль — “Не так живи, как хочется” по пьесе А.Н. Островского в постановке Наталии Сергеевой. Надо сразу сказать, что передача иного быта, культуры и характеров не всегда удается национальным театрам. Стиль игры Островского и в русском театре сегодня как будто утерян. Идет нарочитое осовременивание, а колорит классика пропадает. Спектакль Чувашского театра, особенно в первом действии, звучит не слишком выразительно. Актеры вроде бы ставят нужные акценты, пытаются передать характеры, но во всем этом нет нерва, чего-то такого, что бы заставило смотреть и слушать это сегодня. А во втором действии, которое играется на основе либретто по этой пьесе Островского (в его создании принимал участие сам автор пьесы), история оживляется, появляется темперамент, ритм.

Это история о том, как страсть сгубила человека. Петр (Сергей Павлов) оставил свою молодую жену из-за другой девушки по имени Груша (Анна Кудряшова). Груша смелее и энергичнее, чем покорная тихая Даша (Оксана Драгунова). Но режиссер строит действие так, что на Петра воздействуют не только характеры женщин, но какие-то темные бесов-

ские силы в образе Ерёмки (Алексей Герасимов). Вдруг как будто все завьюжилось, закружилось в хороводе Масленицы, и Петр, потевряв самообладание, ринулся в объятия своей пагубной страсти. Петр только игрушка в тисках колдовских сил, и прозрение к нему приходит поздно. В финале спектакля мы видим его покаяние. В соответствии с духом Островского назидательный финал придает спектаклю морализаторский оттенок. Но это нужно режиссеру, чтобы ясно и определенно высказаться о добре и зле, предостеречь против колдовства и ворожбы и утвердить нравственную позицию театра.

В спектакле “Без тебя и с тобой” режиссера Василия Иванова представлен некий метафизический взгляд на события современной жизни. История современных героев “обрамлена” сопроводительным сюжетом, в котором участвуют два ангела, белый (Валентина Иванова) и черный (Александр Демидов). Именно этим ангелам здесь принадлежит решающая роль в том, как складываются события пьесы, судьбы персонажей. Герои то попадают под действие благих сил, то оказываются впутанными в дьявольские сети. Отсюда, кстати, и недоработки драматурга, а вслед за ним и актеров, по части индивидуализации характеров. Персонаж получается неким человеком “вообще”, — вообще хорошим или вообще плохим. И хотя актеры играют профессионально, но некоторая схематичность, заданная пьесой, им мешает.

Как уже говорилось, пьеса Александра Партта пытается представить метафизический взгляд на судьбы людей. Эта позиция перекликается и с позицией, выраженной в спектакле по Островскому “Не так живи, как хочется”, где герой тоже попадает под действие неких потусторонних, колдовских черных сил. Такой взгляд базируется на древнем мифологическом сознании чувашей, на их религии. Однако и в православии присутствуют понятия о божественном предопределении, влиянии на жизнь людей, а также о бесовских кознях.

Несколько особняком в репертуаре Чувашского академического драматического театра стоит спектакль “Константин Иванов”, поставленный Валерием Яковлевым. Это, пользуясь известным выражением, визитная карточка театра. Спектакль посвящен 125-летию со дня рождения национального поэта Константина Иванова, имя которого носит театр. Пьеса написана в 1958 году известным театральным деятелем Чувашии, режиссером и драматургом И. Максимовым-Кошкинским.

События, о которых здесь рассказывается, происходят в начале XX века в симбирской чувашской школе, откуда вышла чувашская

народная интеллигенция, чувашские просветители и деятели культуры и искусства — автор чувашского алфавита, много сделавший для развития национальной культуры Иван Яковлев (Сергей Павлов), композитор Федор Павлов (Василий Иванов) и сам герой этой истории — поэт Константин Иванов (Валерий Карпов).

Это пьеса многофигурная, и помимо основных персонажей здесь представители простого народа, жители чувашской деревни, члены семьи поэта, его мать (Нина Яковлева), его возлюбленная Праски (Оксана Драгунова). Звучат народные песни, в массовых сценах занята вся труппа театра.

Это спектакль не только о самобытном национальном поэте, авторе знаменитого произведения “Нарспи”, но и о рождении чувашской интеллигенции. Спектакль утверждает силу культуры, художественного творчества, слова и музыки. Он отражает процесс пробудившегося самосознания народа, ощущения им своей судьбы. Это масштабное полотно посвящено теме культурного возрождения нации.

В позиции Чувашского академического театра ощущаешь национальную почву, на которой театр строит свою художественную политику. Сегодня это почва неоязычества (к которому, кстати, не имеет отношения спектакль “Константин Иванов”, он базируется на театральной национальной традиции 50–60-х годов XX века, где религиозные метафизические темы еще не звучали), возрождения исконных народных верований, которые органично вписываются в современную культуру. В ней сегодня происходит поиск национальных корней, утверждение национальной самобытности. С другой стороны, неоязычество свидетельствует, что былое единство культуры строилось во многом на нивелировании специфических национальных черт и отличий. Так называемая интернациональная культура, которой так славился Советский Союз, сегодня раскалывается, поскольку раскололась и советская идеология. Народы России нащупывают свой собственный путь, и в этом залог их успешного развития.

Неоязычество — явление неоднородное, в него входят не только стародавние верования, но и вполне адекватный современный взгляд на человека и культуру. В неоязычестве академического национального театра в Чебоксарах нет ухода в архаику, нет иррациональных страхов перед событиями современной действительности. А есть лишь то зерно, из которого в условиях сегодняшней культуры рождается и поэтизация деревни, и преклонение перед природным миром, и многое другое, что составляет сильную сторону мировоззрения этого театра.

Фестиваль, фестиваль!

В Чебоксарах прошел второй фестиваль национальных молодежных театров и ТЮЗов “Сказочная палитра”. В нем приняли участие восемь коллективов из Башкортостана, Татарстана, Чувашии, Республики Саха, Республики Марий Эл, из города Заречного Пензенской области.

В основном игрались сказки для детей младшего возраста. Были и молодежные спектакли, о которых хочется поговорить подробнее. Это “Любовный треугольник” Г. Челпира в чебоксарском ТЮЗе и “Таганок” Мустая Карима в Театре драмы из Стерлитамака.

Фестиваль — это всегда праздник. На фестивале съезжаются театры из разных городов. Происходит обмен опытом, демонстрация достижений. В задачу этого фестиваля входил показ тюзовских спектаклей из разных автономных республик, которые бы игрались на их родных языках. Дело в том, что родной язык для малых народов России — большая проблема. В городах тяга к национальному языку, как правило, снижается, на родном языке в основном разговаривают в деревнях. Это, очевидно, естественный процесс ассимиляции культур, их вхождения в общее большое пространство. И все же ценность национального языка не может быть нивелирована. Потому что язык это мышление, культура, способ адаптации к реальности, это, в конце концов, то глубинное своеобразие, которое отличает именно эту национальность.

Национальные спектакли для детей младшего возраста (а их было большинство) показали, что все демонстрируют примерно один уровень — и с точки зрения театральной эстетики, приемов, и с точки зрения драматургии и содержания. Уровень этот достаточно высокий. И это говорит о том, что детские театры у нас развиваются плодотворно. Материал спектаклей в основном — сказки.

На их фоне особый интерес представляли постановки современной чувашской пьесы и национальной классики.

Спектакль “Любовный треугольник” по пьесе Г. Челпира (режиссер Иосиф Дмитриев) — очень любопытная работа. Прежде всего потому, что это вполне удачная, состоявшаяся попытка создания современной чувашской пьесы. В Чувашии своя особенная жизнь, своя культура. Здесь нечего делать драматургам, работающим в тренде “новой драмы”. Это тренд в основном молодежной аудитории с радикальными требованиями к искусству, эта аудитория, как правило, присутствует в больших городах. Традиционной современной российской пьесы сегодня почти нет. Можно назвать только несколько фамилий

современных авторов. Но в целом проблема современной драматургии — самая большая из театральных проблем.

Эту проблему чебоксарский ТЮЗ решает по-своему. Здесь проходит драматургический семинар, который ставит своей задачей активизировать национальных авторов для создания пьес на национальном материале. Это очень позитивное мероприятие, которое уже дает свои плоды. Пьеса Г. Челпира как раз вышла из этого семинара.

В пьесе речь идет о девушке Наталье, которая не может забыть свою прежнюю любовь. Человек, которого она любит, уже женится и устраивает новую жизнь. Наталья не хочет с этим смириться и обращается к ворожее, чтобы та разорвала эти семейные узы. Мотив ворожбы, магии сегодня в Чувашии и других автономных республиках, где проживают малые народы, вполне бытовой и очень распространенный. К ворожеем, целителям обращаются в разных ситуациях и для того, чтобы поправить здоровье, и для того, чтобы решить проблемы взаимоотношений с другими людьми. Все это возникает на почве возвращения к исконным религиозным верованиям и свидетельствует о сложных социально-психологических проблемах, с которыми люди не могут справиться. Это своего рода расплата за прогресс, за ускоренные темпы развития социума, в котором с 30-х годов шел процесс индустриализации и модернизации. Малые народы России, включенные в этот процесс, с 90-х годов обратились к своим стародавним поверьям, возродили язычество, которое сегодня дает им более устойчивую позицию в жизни. Этот процесс специалисты называют архаизацией. Эти тенденции можно наблюдать и у русского населения, только выражаются они по-другому. Хотя магия, целительство и различные эзотерические практики в русской среде также находят широкое распространение.

Возвращаясь к пьесе Г. Челпира и спектаклю “Любовный треугольник”, надо сказать, что в основе лежит современный цивилизованный взгляд на вещи, а отсюда — отрицательное отношение к магическим практикам, к общей тенденции ухода в прошлое, в старые поверья. Героиня спектакля Наталья (Светлана Дмитриева) жестоко расплывается за обращение к ворожее, поскольку в магии открыты черные силы, разрушающие человеческую душу.

На протяжении действия Наталья испытывает много терзаний, ее желание разбить семью любимого человека с помощью колдовских черных чар предопределяет трагедию мо-

лодой женщины. Актриса очень глубоко и психологически убедительно передает терзания героини, которых могло бы не быть, если бы Наталья смирилась с потерей любимого человека. Но строптивость героини, ее желание мести уже само по себе несет в себе негативную энергию. В результате зло падает не только на тех, против кого она выставляет чары колдуны, но и на нее саму. В финале она погибает.

В спектакле есть несколько интересных ролей. Это и Калине (Татьяна Зайцева-Ильина), и Варлам (Леонид Яргейкин), Тихон (Дмитрий Михайлов) и другие.

В определенные моменты действия на сцене в бешеном ритме кружатся в красном зареве хороводы странных существ, среди которых отчетливо выделяются фигуры чертей. Режиссер работает не только психологическими средствами, но и пластикой, с помощью которой создаются выразительные образы и метафоры.

Надо отметить, что с художественной точки зрения режиссура в этом спектакле находится на высоте. В разреженном пространстве, где нет ни одной бытовой детали (художник Гулия Кабилова), режиссер выстраивает свой спектакль, решенный в жанре трагедии. Трагедия приподнимается над бытовым уровнем и звучит обобщенно. Поэтому «Любовный треугольник» — это не просто житейская история девушки по имени Наталья, но трагическое действо о разрушении человеческой души. Трагедия имеет романтический оттенок, выраженный в присутствии иррациональных сил зла, губящих человека.

На фестивале в Чебоксарах также был сыгран спектакль драматического театра из Стерлитамака «Таганок» по прозе Мустая Карима (режиссер-постановщик Антон Федоров).

Антон Федоров относится к поколению молодых режиссеров (1981 года рождения), он сравнительно недавний выпускник режиссерского факультета Щукинского училища (мастерская В.П. Поглазова), живет и работает в Москве. С 2017 года режиссер Современного Художественного театра, актер в театре «Около дома Станиславского».

Спектакль «Таганок» посвящен детству. Он развернут так, словно повзрослевшие ге-

рои повести Мустая Карима смотрят на самих себя, еще юных подростков, со стороны. (Подростков в спектакле играют стерлитамакские школьники, взрослых — артисты театра.) Детство как далекий и уже недостижимый мир, в котором были и радость, и грусть, и легкие недоразумения, и серьезные драматические события, в глазах режиссера обладает огромной ценностью. Антон Федоров поэтизирует этот мир. Образ башкирского аула, где происходит действие, режиссер лишает конкретных национальных примет и воссоздает как некий обобщенный образ далекого и прекрасного мира. Тут подчеркнуто природное начало. Неподвижные группы деревенских жителей застывают, словно на фотографии или на полотне художника, все полно поэзии, в облике женщин есть иконописность, внутренняя гармония, душевная красота.

Мир детства при этом не идиличен. Тут есть и приметы зла. Одна из таких примет воплощена в самой крупной детали оформления — бычьей голове, которая нависает сверху. И все же этот мир обладает природной и человеческой мудростью. Все в нем в итоге уравнивается, подростки проходят свои жизненные уроки и приобщаются к взрослой жизни. Взрослые, наблюдающие за подростками со стороны, словно проникаются детскими чувствами и заново переживают все перипетии юности, ищущей ответы на важные для человека вопросы.

Режиссер Антон Федоров, поэтизируя мир детства в башкирском ауле, смотрит на этот мир с дистанции другой культуры. Наполовину чуваш, родившийся в Башкортостане, он сегодня представитель российской режиссерской школы и работает как современный московский режиссер. Культурная дистанция дает ему возможность увековечить и возвысить мир, который он рисует в этом спектакле, поскольку он ему дорог, как дорого бывает зрелому человеку его прошлое, с дистанции лет оно приобретает возвышенные идилические черты.

Фестиваль в Чебоксарах, прошедший во второй раз, имеет огромное значение для города и его жителей. Столь представительный съезд гостей из разных республик и городов привлекает внимание все новых и новых зрителей.

Другие берега

Юлия Савиловская

Жизнь напоказ

Средства массовой информации и идентичность современного человека

Три великолепных, завораживающих и очень разных по задумке, жанру и эстетике спектакля прошли на лондонской сцене осенью — зимой 2017 года: “Сумеречная зона” (театр “Алмейда”), “Парламентская площадь” (театр “Буш”), “Сеть” (сцена “Литтлтон” Национального театра).

Их объединяла важнейшая задача — показать, как возникают в голове человека фантазии, идеи и страхи, спровоцированные просмотром передач на телеэкране или контента в Интернете, насколько человек может контролировать свое восприятие увиденного и на какие поступки может его спровоцировать та или иная картинка, передача, блог или материал. В наше время контент, поступающий из различных СМИ и социальных сетей, настолько многообразен, что невозможно даже пытаться оградить себя от него — более продуктивным окажется внимательное наблюдение за своими реакциями, чтобы понять и проконтролировать взаимодействие своего мозга с этими материалами. Известное выражение Маршалла Маклюэна “средство коммуникации есть сообщение” остается актуальным — меняются средства и формы связи (от радио и телевидения до Твиттера и Ватсапа) и соответственно меняются и месседжи, поступающие нам и перерабатываемые нами. Попытки театра, который тоже является особой формой коммуникации со зрителем, разобраться во взаимодействии средств массовой информации со зрителем невероятно интересны — тем более что при этом и сам театр вступает в контакт со своей аудиторией, создавая многослойные и часто непредсказуемые смыслы.

Спектакль “Сумеречная зона” (режиссер Ричард Джонс) прошел в театре “Алмейда” и сам по себе стал очень интересным опытом совмещения разных типов коммуникативных каналов, так как для постановки были адаптированы восемь эпизодов одноименного американского телесериала, которые были показаны на канале CBS с 1959 по 1964 год. Сериал был полностью черно-белым, хотя цветное телевидение уже существовало, — такое решение было принято для создания загадочной, мистической атмосферы, важной для сериала. Эпизоды по жанру были сочетанием научной фантастики, детективных историй, триллера и сказки, всегда включали в себя неожиданный поворот сюжета и финальный текст диктора, подводящий итоги увиденного и выводящий из него мораль. В этом финальном монологе зрителю предлагалось осознать, что увиденное им находится на стыке

фантазии и реальности, и каждый раз (это стало брендом серий) уточнялось, что такое может произойти только в “сумеречной зоне”. Таким образом, серые, черные и белые оттенки серий становились ее художественным решением, определявшим и место ее действия, и собственно саму эстетику всего происходящего — сюда отлично укладывалось уже упомянутое маклюэновское “средство коммуникации есть сообщение”.

Для данной постановки драматург Энн Уайтхед адаптировала всего лишь восемь эпизодов сериала (хотя их было около сотни) различных годов выпуска. Однако Уайтхед и режиссер Джонс приняли важное для постановки решение не пускать сценические версии эпизодов один за другим, а перемешать их в сложном коллаже, где прослеживается своя собственная драматургия, но который одновременно дает каждой истории быть рассказанной до конца. Каждая история уже в завязке прерывается своеобразными интерлюдиями — пантомимой с достаточно страшными масками, перестановками мебели, после которых следует начало или продолжение другой истории, а потом даже третьей. И только после этого мы возвращаемся к первой — для чего требуется держать в голове все восемь историй. Каждая из них имеет достаточно крупный повествовательный кусок, в ходе которого нам и рассказывается ее основное содержание, но до и после него обязательно будут перебивы, смешения нитей и сюжетов. Художник Пол Стейнберг остается верным черно-белым монохромным оттенкам телевизионного сериала. Но если на экране это выглядит более-менее естественно, то на современной театральной сцене многообразные оттенки белого, серого и черного во всем, включая костюмы, похожие на змеиную кожу, моментально создают уникальное сценическое пространство. Поначалу оно оказывается сложным и неудобным для восприятия — настолько оно кажется искусственным, нереальным. Это ощущение усиливается механистичными движениями актеров во время смены декораций (это предметы мебели и интерьера, необходимые для историй) — исполнители становятся похожими на роботов. Все это созда-

ет на сцене театра “Алмейда” не менее уникальную “сумеречную зону”, чем та, которая была создана на экране — мир искусственный, неестественный, но такой же пугающий, заволаживающий и манящий.

Сюжеты историй интересны, хотя для современного зрителя, чье воображение изощрилось в просмотре научной фантастики, все они не слишком замысловаты и во многом наивны. Тем не менее, благодаря созданной на сцене эстетике, как бы возводящей увиденное в многократную степень, в какие-то моменты эти сюжеты все равно вызывают сильный подсознательный страх или как минимум удивление. В одной из них мужчина (Джон Маркес) приходит на прием к психотерапевту и рассказывает ему о своей боязни уснуть (он не спит уже много ночей подряд), так как во сне его преследует девушка, которая станет причиной его смерти; однако он все же засыпает и умирает от разрыва сердца, а ассистентом психотерапевта оказывается та самая девушка из его сна. В другой истории девочка (Адрианна Бертола), залезая под кровать в поисках игрушки, пропадает в четвертом измерении, а ее отец (Козмо Джарвис) отваживается спасти ее, пока дверь в него не закрылась. В третьей молодой космонавт (Сэм Суэйнбери) посылают в полет, который продлится сорок лет, и чтобы пилот смог его выдержать, его заморозят, чтобы он вернулся таким же молодым. Перед самым вылетом он влюбляется в девушку (Франк Эшман), которая обещает его ждать, каким бы постаревшим он ни прилетел. Через некоторое время после его отлета средства заморозки стали доступными, и девушка через сорок лет предстает перед возлюбленным молодой, в то время как он, как оказывается, после непредусмотренной аварии вынужден был выйти из этого состояния, проведя сорок лет в полном одиночестве и постарев. В еще одной истории женщина (Эми Гриффитс) сталкивается с убийцей своей матери (Нил Хай), о сути прихода которого она постепенно начинает догадываться. В другом сюжете в баре находятся девять пассажиров автобуса, в то время как по подсчетам полиции их должно быть только восемь, а один — скорее всего марсианин, и идет расследование, кто же из них он. В конце марсианин вынимает из кармана третью руку, а бармен оказывается пришельцем с Венеры с глазом на голове (до этого скрываемым под шляпой), который тоже претендует на господство над землянами.

В еще одной истории космонавты (Мэтью Нидхэм, Козмо Джарвис и Оливер Алвин-Уилсон) возвращаются из полета и читают газетную статью о себе, но каждый раз на фотографии появляется разное число вернувшихся космонавтов — и параллельно с уменьшающимся количеством лиц в газете исчезают и персонажи на сцене. Еще в одном эпизоде две супружеские пары в момент объявления о приближающейся радиоактивной катастрофе пытаются убедить сво-

его соседа открыть им дверь своего подземного бункера. В страхе перед неминуемой смертью пары (афроамериканская и белая) ссорятся, озвучивая все скрытые предрассудки, связанные с расизмом, но после того как известие оказалось ложным, опять возвращаются к привычному дружескому тону. Общим для сюжетов является: постоянное присутствие скрытой и непонятной опасности, которая может возникнуть из пустоты; большое количество одиноких людей, теряющихся в борьбе со своим собственным сознанием; зависимость от безликих, но неумолимых приказов и новостей, поступающих сверху, и хрупкость человеческой жизни при встрече с неизвестностью. Также здесь много условно закрытых пространств — происходит еще одно зонирование сцены в уже созданной создателями спектакля всеобъемлющей “Сумеречной зоне”: все страшное происходит в закрытых комнатах, кабинетах врачей, заснеженных барах, которые оказываются пограничными пространствами, опасными для человека.

И действительно, если бы истории рассказывались с полной серьезностью, как, возможно, было в оригинальных телеэпизодах, было бы по-настоящему страшно следить за происходящим. Но разница между телеэпизодами и собственно спектаклем в “Алмейде” в том, что, погружая нас в эстетику сериала, создавая его подобие на сцене, создатели спектакля с первых же минут дают нам почувствовать иронию над происходящим. Конечно же, все это неестественно, как и кажется с первого взгляда, все выдержано в уже устаревшей черно-белой эстетике, все актеры выражают свои страхи и сомнения подчеркнуто трагическими или мистическими голосами, заставляя зал смеяться, а не застыть в ужасе. Перед нами проходит одновременно и создание, и деконструкция эстетики научно-фантастических телеэпизодов 1950 — 1960-х годов, времени, когда человечество только открывало космос и действительно замирало в страхе перед неизвестным, таящимся в черном пространстве сверху.

Перед нами в спектакле “Сумеречная зона” полностью раскрывается процесс появления страхов, фантазий, ужасов и кошмаров как персонажей сюжетов, так и собственно возможных зрителей этих серий в годы, когда они показывались. Мы, смеясь над подчеркнутой пафосностью происходящего, видим, как же, собственно, средства коммуникации манипулируют человеческим сознанием, и то, что это раскрывается на достаточно устаревших, далеких от нас телеэпизодах, делает этот процесс понятным, доступным, интересным. Возможно, от современных манипулятивных практик ни мы, ни актеры не смогли бы отстраниться с такой же легкостью, так как мы еще слишком сильно вовлечены в них как субъекты. А пока же мы учимся одновременно двигать свой разум в две противоположные стороны — с одной стороны, мы

инстинктивно следуем за тем, куда ведут нас создатели “Сумеречной зоны” как телесериала, а с другой — активно отстраняемся и смеемся над ними, обучаясь способам видеть их наивность с помощью создателей спектакля. Чтобы мы точно не ошиблись, куда же нам идти, в конце рассказчик (Джон Маркез) выходит на край авансцены и начинает общаться уже непосредственно с нами, зрителями. Он начинает говорить серьезным и мистическим тоном, но говорит нам о том, к чему вел весь спектакль: что мы не должны ни на минуту забывать, кто мы такие, что смотрим, где сидим и какого рода сконструированный мир только что развернулся перед нами. Монотонность, мнимая загадочность его голоса вступает в полное противоречие с теми ироничными, чуть ли не издевательскими смыслами, которые прямым текстом звучат в его словах. И это окончательное разрушение “четвертой стены”, из которой уже падал кирпич за кирпичиком на протяжении всего спектакля, пожалуй, самый завораживающий, похожий на сон и фантазию момент всего спектакля. Он напоминает о фильме “Другие”, когда персонажи, которые все время воспринимались нами как живые люди, сами оказываются мертвыми — и вот здесь-то вдруг становится слегка жутко присутствовать в этой “Сумеречной зоне” театра “Алмейда”, где никогда до конца непонятно, можно ли и должно ли верить и подключаться к происходящему на сцене, и где именно зритель ждет подвоха. Это потрясающее упражнение развития гибкости театрального восприятия и тренировки ощущения многослойности меняющейся сценической текстуры, мастерски воплощенной в очень целостной, но постоянно двоящейся и двоякой концепции спектакля.

Постановка “Парламентская площадь”, осуществленная театром “Ройял Эксчендж” совместно с театром “Буш” в ноябре — декабре 2017 года, исследует взаимоотношения между медиа-контентом и человеческой идентичностью в совершенно ином ракурсе. Автор пьесы — молодой драматург Джеймс Фритц, получивший престижную премию “Брантвуд” в области драматургии в 2015 году. Пьеса о бунте молодой женщины против современного мира, но парадокс заключается в том, что это бунт в первую очередь против той пугающей героини картинки, которая транслируется ей через средства массовой информации (радио, газеты и телевидение). Хотя мысли о двухгодовалой дочери, которую она должна оставить, не покидают ее, женщина по имени Кэт выходит утром из дома, чтобы сжечь себя перед всеми на Парламентской площади в центре Лондона. Она хочет, чтобы люди увидели, как ей плохо, и задумались о состоянии этого мира. Однако ее спасает проходящая мимо девушка. И после восстановления от тяжелых ожогов, окруженная общим непониманием причин ее поступка, Кэт живет со своим мужем и растит дочь. Однако в конце пьесы она

снова встречается именно с той девушкой — Кэтрин (имена неспроста похожи), которая когда-то спасла ее, и теперь эта девушка оказывается единственной, которая понимает, что такой поступок был действительно необходим, и теперь сжигает себя, попросив Кэт снять ее самосожжение на видеокамеру.

Эта сюжетная конструкция под конец уже легко угадывается зрителем, однако в целом драматург интересно экспериментирует с текстом, позволяя себе часто уходить от реалистического рисунка реальности и выстраивая интересные объемные эпизоды. Так, во время движения на площадь Кэт (Эстер Смит) на сцене не одна — она постоянно разговаривает со сценически воплощенным внутренним голосом (Лоис Чимимба). После этого пьеса возвращается в более привычные, реалистичные структуры: общение Кэт с матерью, мужем, врачом, физиотерапевтом. Но позже Джеймс Фритц еще раз уходит от обычного представления реальности, формируя стремительный коллаж дней, месяцев и лет, в ходе которых подрастает Джо (ее играет все та же Лоис Чимимба), дочь Кэт и ее мужа Томми (Дамола Аделаджа). Актеры, сидя на табуретках и иногда поворачиваясь друг к другу, стремительно бросают обрывки фраз из ежедневной реальности, иногда чередуя их пением “С днем рожденья тебя” для своей дочери. В конце диалог между Кэтрин (Серафина Бэх) и Кэт опять входит в обычные рамки диалога, в ходе которого достаточно прямо проговариваются важные для драматурга смыслы — потребность оставаться собой до конца и возросшая необходимость самосожжения для привлечения внимания общественности к той катастрофе, о которой говорят вокруг все СМИ (на этот раз включая Интернет). Пожалуй, конец оказывается слишком прямолинейным и не очень правдоподобным — в самосожжение Кэтрин верится с трудом, и к нему не хочется подключаться эмоционально, так как слишком отчетливо к нему приводит нас сам текст.

Режиссер и художник спектакля Флай Дэвис не оставляет на сцене почти ничего — почти все физические атрибуты происходящего должны быть нами додуманы, да возможно и не существуют вовсе, так как спектакль и пьеса сосредоточены на внутреннем восприятии мира молодой женщиной. Звонки от беспокоящихся родных, друзей и коллег поступают Кэт через большие колонки, нависающие над сценой, и только позже на сцене появляется больничная койка, с которой ей предстоит потихоньку вставать, и стул, с которым ей надо учиться двигаться. Но ожоги изображены условно — ноги и торс актрисы обвязаны плотной оранжевой тканью, от которой она не может освободиться и которая физически причиняет ей боль при каждом движении (отличная, честная работа Эстер Смит). Яркие работы всех актеров и интересные приемы в работе с конструкцией пьесы не оставля-

ют, однако, ощущения, что все могло быть интересней, если бы смыслы текста были спрятаны, а не брошены нам в лицо с такой же настойчивостью и уверенностью в своей правоте, как будто автор — это еще одна девушка, занимающаяся на сцене самосожжением. Также Фритц не заботится о деталях в обрисовке персонажей, и не очень понятно, сколько лет проходит между двумя выходами героинь на Парламентскую площадь и какие конкретно политические и общественные события так их испугали. В конце один раз упоминается пожар лондонской высотки Гренфелл-тауэр, но он выглядит лишь точной привязкой к сегодняшнему дню на фоне отсутствующих ранее подобных отсылок. В целом же пьеса достаточно интересна как образец высказывания молодого автора о возможном бунте против прессинга СМИ на наше сознание — но иногда выглядит как честный, но все-таки не совсем уверенный крик о помощи. Хочется надеяться, что никто из зрителей не воспринял акты самосожжения героинь как руководство к действию — а пьеса и здесь наивно оставляет этот вопрос неумело открытым, не до конца погружая это достаточно опасное заявление в область искусства, театра и размышления о происходящем в сегодняшнем мире.

Третья пьеса, тоже анализирующая взаимоотношения СМИ и человека, стала спектаклем “Сеть”, который, начав прокат осенью 2017 года, идет на сцене площадки “Литтлтон” Национального театра до конца марта 2018-го. Спектакль поставлен бельгийским режиссером Иво ван Хове, который осуществил уже достаточно большое количество постановок в разных театрах Лондона (“Янг Вик”, центр “Барбикан”, Национальный театр). В основу спектакля положен адаптированный драматургом Ли Холлом сценарий фильма “Сеть” (1976) режиссера Пэди Чаевски — в этом можно увидеть сходство проекта с “Сумеречной зоной” “Алмейды”. Спектакль создан ван Хове в сотрудничестве с его постоянным партнером — художником и сценографом Яном Версвейвельдом. Постоянное использование проекций снимаемого на сцене видео на экраны, изоцированное зонирование сценической площадки на различные прозрачные кубы, соответствующие пространствам телевизионной студии, а также присутствие настоящей публики, питающейся в течение всего спектакля в ресторане, становится визитной карточкой этого спектакля.

Пьеса рассказывает историю некой телевизионной сети UBS, у которой неумолимо падают рейтинги. При этом постоянный ведущий ее новостной рубрики Говард Бил (его играет Брайан Крэнстон, известный по сериалу “Во все тяжкие”) решает покончить жизнь самоубийством в прямом эфире — просто потому, что не нашел, зачем жить дальше. В скобках можно заметить ассоциативную связь с “Парламентской площадью”: ситуация идентичная той, что возника-

ет у Джеймса Фритца, и даже похожим образом закольцованная, но проработанная сценаристом и затем драматургом с гораздо большим изяществом и фантазией. И в итоге “Сеть” выглядит как бы парадоксальным ответом “Парламентской площади”, так как, по сути, отвечает на вопрос, поставленный там: а что если бы тебя и твой бунт против миропорядка и правда все услышали? Сначала Говард Бил увольняется с работы, но потом, после раздумий, приглашает обратно, разрешая ему высказывать свое недовольство жизнью в прямом эфире — Бил становится своеобразным Савонаролой, читающим проповеди с экрана. Страстные высказывания Била, транслируемые на огромных экранах, набирают популярность, и вот уже на тех же экранах появляются фотографии десятков и тысяч возмущенных зрителей, желающих устроить бунт вместе с ним. И тогда Бил обращается к зрительской аудитории театра “Литтлтон”, которая вдруг, как один, тоже встает со своих мест и начинает скандировать текст, который при этом бежит на экране: “Я возмущен всем до крайности и с меня достаточно”. Однако по мере движения спектакля речи Била становятся все более консервативными, отрицающими всякое инакомыслие и подозрительно напоминающие речи Дональда Трампа (видимо, это сознательная параллель) в своем протесте против присутствия в стране “лиц арабского происхождения”. Однако такие речи вступают в конфликт с деньгами, которые питают существование всей телевизионной сети, — а поступают они именно из арабских стран. И после свидания с богоподобным человеком, выезжающим, как “бог из машины”, на приступке откуда-то сверху и объясняющим ему, что никакой идеологии кроме денег в мире не существует, разбушевавшийся Говард Бил оказывается окончательно негодным сети и его убивают — в прямом эфире. В принципе это достаточно наглядная и достаточно саркастическая иллюстрация того, что могло бы произойти с Кэт из “Парламентской площади”, если бы она довела свое дело до конца.

Самое интересное в “Сети” — взаимодействие собственно месседжа и средств коммуникации, которые используют создатели спектакля для его донесения. Как и в “Сумеречной зоне”, средства оказываются важнее и интереснее центральной идеи, которая с определенного момента несмотря на изящность сюжетных поворотов оказывается так же легко предугадываемой, как и в “Парламентской площади”. И опять же, как и доказывал Маклюэн, средства коммуникации и передачи смыслов оказываются месседжем сами по себе. Это не спектакль о бунтаре, решившем высказаться путем прямого телевизионного эфира. Скорее, это театральное обнажение того факта, что мы очень любим наблюдать друг за другом, получаем от этого огромное удовольствие и часто предпочитаем это наблюдение

и фиксирование изменений на экране (телевизора, компьютера, возможно окна) собственно жизни и конкретным действиям. Конечно же, ван Хове передает этот месседж путем создания на площадке “Литтлтон” многослойного и многоуровневого аквариума, где все наблюдают друг за другом. За Говардом Билом и другими работниками студии постоянно наблюдают их же коллеги, так как по такому принципу построена телевизионная студия. За людьми в студии — как теми, которые готовятся к эфиру, так и их коллегами, следящими за ними сбоку, в свою очередь, наблюдает группа ресторанных поваров, которая, выстроившись у стойки, напоминающей длинную ленту советской столовой, в режиме нон-стоп готовит и выставляет для официантов блюда. За поварами и за всем тем, что происходит в студии (которую и представляет собой почти вся сцена) и на оставшихся пространствах сцены справа, наблюдает группа тех, кто заплатил девятую часть фунтов и пришел поесть в настоящем ресторане этого спектакля. Иммерсивный билет в ресторан “Фудворк” (игра слов с названием спектакля “Сеть”, “Network”) можно купить на сайте Национального театра вместо обычного. Этим зрителям выносятся блюда, их вилки и ножи стучат, еда исчезает у них во рту — это живые люди, такие же, как мы, но и они тоже наблюдают за происходящим на сцене внимательно и сосредоточенно, не забывая при этом положить в рот очередной кусок рыбы или десерта. А мы, обычные зрители, сидящие и стоящие в зале (в связи с дефицитом билетов есть и стоячие места), наблюдаем за всеми ними, иногда наслаждаясь и нашими интерактивными моментами — актер Брайан Крэнстон несколько раз обращается именно к нам, спускаясь со сцены и разговаривая именно с нами. При этом мы можем видеть проекции наших лиц на экранах перед нами и, сначала опешив, получаем удовольствие от того, что теперь это мы — на больших экранах Национального театра. Культура вуайеризма (подглядывания) здесь окончательно закольцовывается. Более того, мы даже просто рады факту присутствия на этом действе, потому что оказаться здесь было не так легко — все места на спектакль раскуплены наперед, а очереди за билетами, продающимися в день спектакля, выстраиваются с пяти утра.

В дополнение к этому (если предыдущего было недостаточно) мы участвуем в культуре вуайеризма в самом точном смысле этого слова, наблюдая за развивающимися отношениями еще одной пары персонажей. Между молодой циничной и амбициозной Дианой Кристенсен (Мишель Докерти), которая хочет достигнуть высоких позиций в управлении телевизионной

сетью, и пятидесятилетним менеджером высшего звена той же сети Максом Шумахером (Дуглас Хеншелл) возникает случайная связь, которая для мужчины перерастает в серьезные чувства и уход из семьи. Интересно наблюдать, как конкуренция и борьба за место под солнцем в иерархии карьерной системы сопрягаются с ростками эмоций, которые почти задушила в себе девушка. Самая интересная с точки зрения совмещения разных пространств и театральных объемов сцена начинается с прохода актеров по набережной перед Национальным театром (они разговаривают, ведут диалог своих персонажей, при этом их снимает видеокамера и транслирует все на экраны “Литтлтона”). После этого они входят в театр, проходят через его коридоры (мы все это видим, а они продолжают разговаривать), входят на сцену, садятся за один из столиков ресторана “Фудворк” и на глазах у едоков и всей аудитории начинают заниматься сексом. После этого Диана деловито и привычно застегивается и покидает зал — все это происходит быстро и размеренно, действия совершаются без особых раздумий и напоминают движения машин. Поведение героев — собственно, модель всех нас, зрителей спектакля и в целом современных людей. Мы больше не стесняемся того, что наши действия и поступки могут быть подсмотренными другими или окажутся транслируемыми на экраны и мониторы. Нет, мы не чувствуем себя обнаженными перед этими камерами, мы рады, довольны этим, мы делаем все, чтобы оказываться там как можно чаще и дольше, чтобы нас увидело и “лайкнуло” как можно больше зрителей. Мы, возможно как Говард Бил и Кэт, теперь готовы совершать героические поступки только тогда, когда на нас смотрит хоть кто-нибудь, и наше мужество и наша экстраординарность увеличатся в геометрической пропорции с количеством людей, наблюдающих за нашими действиями. И если “Сумеречная зона” показала, как экраны манипулируют нашими эмоциями, а “Парламентская площадь” попробовала заставить поверить, что бунт против СМИ — это героизм, “Сеть” саркастически взрывает любую возможность естественного существования и показывает нашу полную зависимость от средств коммуникации и медиа, в рамках которых, под воздействием которых и в постоянном взаимодействии с которыми формируются и проходят наши жизни. Достаточно страшное заявление и гораздо более точно отражающее современную жизнь, чем на поверку условная и тоже ироничная сюжетная конструкция, связанная с самоубийством человека, читающего новости в прямом эфире. А настоящее послание как всегда оказалось заложено в самом средстве его передачи.

Наталья Якубова

“Wien Modern”: между дантовским Адом и повседневностью

Австрийский фестиваль современной музыки “Wien Modern” — огромное статусное мероприятие, занимающее весь ноябрь и прихватывающее последние дни октября и первые — декабря. Мероприятия концентрируются в престижном “Винер Концертхаус”, на втором месте стоит театральный зал Музейного квартала, однако, может быть, половина всех “ивентов” проходит в местах так или иначе альтернативных.

Тему юбилейного, тридцатого по счету фестиваля можно перевести как “Картины в голове”, или же “Держа в уме картины”. Впрочем, чаще всего “в уме” предлагалось держать не застывшую картину, а некий пространственный образ. В программе фестиваля доминировали произведения, требующие “звуковой режиссуры”, переворачивающие метафору об “архитектуре как застывшей музыке” (в этом смысле современная музыка — это растекающаяся, творящаяся здесь и сейчас архитектура). Наиболее полно концепция так понятой музыки выражена в программе “Le Encantadas” Ольги Нойвирт. Этим словом (в переводе “зачарованные”) Герман Мельвиль назвал Галапагосские острова; в своем же произведении Ольга Нойвирт приглашает “в акустическое путешествие по звуковому архипелагу”, в основу которого, однако, положено исследование и воссоздание — при помощи современных научных методов — акустики церкви Сан Лоренцо в Венеции, а также звука колоколов, раздающегося над лагуной. Венеция была для Нойвирт в течение ряда лет “родиной по выбору”, а в церкви Сан Лоренцо, в возрасте шестнадцати лет она впервые слышала “Прометея” Луиджи Ноно.

Так соединяется прошлое и настоящее. Но и разнообразные пласты прошлого. Фестиваль открывал показ фильма Абея Ганса “Я обвиняю” (1919), осмысляющего только что закончившуюся Первую мировую, переводящую события “вчера” в измерение мистическое, глобальное, что только усиливала внеземная, густо приправленная электроникой музыка Филиппа Шеллера. Если понять, что все это еще разыгрывается строго в Хэллоуин, можно понять, почему мне не досталось билета на многочасовое действо “Noche de los Muertos — Proyecciones”, отсылающее к соответствующему мексиканскому празднику (автором действия значится видео-и звукоартистка Билли Роис). Однако, пожалуй, самый парадоксальный в этом смысле “ивент” — это столь же “ударное” для фестиваля этого года событие — своеобразный пост-Хэллоуин с «Плотом “Медузы”» Ганса Вернера Хенце, которым (на третий день) фестиваль официально открывался.

Оратория была заказана в 1966 году, но в 1967-м погиб Че Гевара, и Хенце объявил произведение реквиемом по революционеру. Премьера намечалась на 9 декабря 1968 года, но в гамбургский концертный зал в этот день прибыли не только оркестр, солисты Эдда Грубер и Дитрих Фишер-Дискау, а также целых три хора, но и члены берлинской студенческой группы “Культура и революция” (автобусы им организовал сам композитор), которые должны были подхватить заканчивающую ораторию речевку “Хо! Хо! Хо! Ши Мин!” и увенчать премьеру протестной акцией. Однако студенты, по всей видимости, ждать не хотели, и красные флаги и портреты Че Гевары оказались уже в самом начале около дирижерского пульта, что в свою очередь вызвало протест ряда хористов, отказавшихся участвовать в исполнении. Затем, как вспоминают очевидцы, в концертном зале появились около ста полицейских, принявших унимать студентов, и день вошел в историю как один из самых знаменитых скандалов, связанных с “новой музыкой”. Премьера не состоялась, а заказчик — Северогерманское радиотелевещание — транслировал по радио запись с генеральной репетиции.

Многое в этом скандале на самом деле парадоксально. Пока Хенце готовился к своим радикальным акциям, его одновременно атаковали слева — за недостаточный радикализм его эстетики. Само произведение написано во вполне знакомом жанре возвышенной оратории, и “репортаж” более чем столетней давности, встроенный в музыкальную ткань (его исполняет Чтец), по мысли автора, должен вызывать параллели не только с современностью, но и со знакомыми “мифологизирующими” образами: тексты отдельных номеров взяты все из дантовского “Ада”. На торжественном концерте, открывавшем “Wien Modern”, нравоучительные упреки брехтизирующего Чтеца (Свен-Эрик Бехтольф) по поводу правительств, всегда предающих свой народ, казались в этой ситуации какой-то либеральной демагогией, а финальное скандирование “Хо! Хо! Хо Ши Мин!”, из-за которого когда-то и разгорелся сыр-бор, прозвучало все-таки крайне нелепо.

Насколько когда-то провокационная музыка стала сегодня истеблишментом, добычей снобов и гурманов, насколько она несмотря ни на что остается живым делом, доступным и открытым слушателю вообще? Юбилейный фестиваль, как представляется, стремился ответить на все эти вопросы. Стремился — так же, как и “Винерфествохен” — выйти и на другую, не снобистскую публику, устраивая бесплатные мероприятия, обычно в местах абсолютно альтернативных (как спортзал или парк), разыгрывая билеты в лотерее, и, кажется, привлекая зрителей по каким-то совсем особым каналам. Так, женщина в чадре на афише концерта, посвященного основателю “Wien Modern” Клаудио Аббадо (и приуроченного к 200-летию венского Университета музыки и драматических искусств), каким-то образом отозвалась необычно большим процентом соответствующим образом одетых девушек в зале. Первая часть концерта, однако, не предвещала ничего экстраординарного: под руководством Илана Волкова музыканты Симфонического оркестра им. Веберна и студенты Парижской консерватории словно сдавали экзамен по высшей математике, разыгрывая суперусложненную партитуру Дюфура “Переправа через Стикс по Патениру”; многим из них непрерывно приходилось так или иначе препарировать свои инструменты; настроение тоже продолжило дантовские мотивы. Затем Жан-Этьен Сотти исполнил виртуозный Концерт для аккордеона с оркестром Жоржа Апергиса, еще более сгустивший атмосферу призрачной безысходности. А вот затем последовало нечто неожиданное. Стабильная концертная форма словно стала разъезжаться и трещать по швам. Почему — стало как-то окончательно ясно, когда на сцену для поклонов вышли создательницы следующего произведения: написавшая музыку Ирис тер Шипхорст и Хельга Утц, скомпилировавшая (в основном из средневековой арабской поэзии) текст, а также поставившая зрелище, — обе в каких-то немислимых кофточках, совсем “неконцертных” юбках. Вроде бы это ерунда, но многое объяснило. “Форма” (концертные *формальности*) и в самом произведении словно отступили назад; более того — были заатакованы. Для начала из рядов задрапированных дам, столь густо усеявших зрительный зал на этом именно концерте, встала одна и... словно перебила начавшуюся вроде бы “нормальную современную музыку” своей декламацией. Потом демонстративно прошагала из зрительного зала, да так, что ее шаги еще долго доносились с лестницы, а музыканты в это время как бы недоуменно переговаривались... Наконец эта “одна из нас” появляется на балконе, откуда декламирует под аккомпанемент уже “знающих, что делать” музыкантов очередную порцию древнеарабской поэзии. В какой-то момент “легким движением руки”

сбрасывает свою строгую восточную одежду, чтобы обнаружить под ней платье в цветочек... Потом опять ее наденет, потом перейдет на другой балкон.

Все это, быть может, с точки зрения театра и несколько наивно, однако действует в концертном зале как порыв свежего ветра. Произведение Шипхорст и Утц названо “Воображаемым по Лакану”, и что действительно его создательницам — вместе с выступающей с мелодекламацией Саломеей Каммер — удается, так это успешно отвлечь нас от процесса исполнения все еще суперсложной партитуры и отдать себя потоку “воображаемого”. “В этом проекте речь идет не о том, чтобы положить эти тексты на музыку, а о том, чтобы создать для них пространство и облечь их в плоть”, — пишет Ирис тер Шипхорст в буклете. Пишет также о том, что и актриса, и музыканты должны “пропустить через свое тело”, “заразиться” этой музыкой — только тогда возникнет то, что она называет “пространством резонанса”. Цель — “аккумуляция аффективной телесной энергии”, которая могла бы вспыхнуть “искрой” при соприкосновении со зрительским опытом.

Буклет, однако, содержит и такие размышления Ирис тер Шипхорст о соотношении слова и музыки (“В музыке... всегда есть что-то от немоты...”, в конце концов музыка — это “психосоматическая реакция” на невозможность вербального выражения), которые должны нас предостеречь от предположения, что современная музыка только тогда становится делом вновь живым, субверсивным и, говоря попросту, имеющим отношение к вопросу не только формы, но и содержания, когда входит в симбиоз со словом.

Впрочем, и примеров чистого “симбиоза” было вполне достаточно. Пожалуй, в основном таковой предстала опера “Антилопа” Йоганнеса Марии Штауда (спектакль венской “Нойер опер” в копродукции с фестивалем и рядом немецких и французских театров режиссера Доминик Мента); зарисовки набухающих в среде “офисного планктона” психозов были вполне удачными, но выход на другой уровень — ознаменованный переходом главного героя-аутсайдера на неведомый древний язык — все же оказался маловнятен, а главное, музыкально не найден, поскольку музыка-то по сути тут принципиально не изменилась. Крайне симпатичны были произведения, прозвучавшие в программе “Молодой музыки”: мини-опера для детских голосов “Моя комната до вчерашнего дня” Пии Парма и “Строительство Вавилонской башни”, заявленное как коллективное произведение Александра Краля и Хора венских девочек. Последнее, разумеется, проблематизировало “симбиоз”, однако скорее в игровой и иронической манере. Не была забыта и классика музыкального авангарда — театр “Си-

рене” показал “Путешествие”, которое в обрамлении ряда мини-спектаклей и перформативных акций (зрители должны были путешествовать по этажам бывшего здания имперской почты) представило реконструкцию новаторского проекта конца 1950-х, где должна была соединиться абсурдистская драматургия Жана Тибодо и музыка Жана Барраке (а также произведения ряда парижских живописцев), но который так никогда и не был осуществлен.

Наконец, пожалуй, самым остроумным выражением “симбиоза” стал “Кодекс XII” Ричарда Барретта “для пяти и более” импровизирующих музыкантов. Мне трудно представить, что записано в партитуре Барретта, которая, по всей видимости, объяснила музыкантам, как стать альтер эго актеров, разыгрывающих текст небольшой застольной драмы (действие происходит в пивной, с неизменными цезурами в виде дружно и со звоном смыкающихся кружек), но это было блистательно.

Сама идея “симбиоза” между словом и музыкой была, однако, довольно сильно проблематизирована в спектакле агентства “Echoraum” под названием “One Shot Train”. Мы опять путешествуем по странным помещениям странного старинного дома, как нам говорят — бывшей фабрики игрушек. Швейцарец Франсуа Саран, известный своими работами в жанре “мокьюментари”, уверяет нас, что провел тщательнейшие исследования этого внешне ничем не приметного дома. Нас проводят по затемненным помещениям, из которых лишь одно напоминает небольшой зрительный залчик, остальные — то склад, то подвал, то чердак... Музыканты квинтета “Эуноя” разбросаны по разным помещениям, а голос в наушниках подсказывает нам, как мы должны понимать извлекаемую ими загадочную музыку. Причем извлекаемую из загадочных инструментов, похожих на протезы: так, не видно ударных инструментов, по которым били бы палочки в руках Луизы Марксен, у виолончели Эллен Фэллоуфильд словно ампутировали нижнюю часть, приделав сбоку рожок трубы, а лицо играющего на электропианино Клеменса Хунд-Гёшеля скрыто за экраном с анимацией (точнее, превращено этой анимацией в огромные губы), зато визуальная ценность рук при этом невероятно подскочила — о чем свидетельствуют также и жесты, уже никак со звукоизвлечением не связанные. Это театр тех, кого принято считать “исполнителями” и абстрагировать воспроизводимые ими звуки от их телесного присутствия. Однако соответствие жеста музыкальной фразе постулируется уже в первом зале, где, как нам говорят, фрау Причекова тестирует производимых тут огромных кукол (конечно, невидимых): “У каждого сустава — свой звук”. Этот постулат, однако, вскоре раскроет нам свою двусмысленность, когда наш гид поведет нас по второму кругу: те-

перь речь пойдет не о куклах, те же самые движения будут ложиться на совсем другой текст, и милая сказка о заброшенной фабрике кукол предстанет фантазмагорией об имперских амбициях Австро-Венгрии. Так, тот же самый зал, где фрау Причекова проверяла кукол, объявляется ее империи, тайным парламентом, где импровизируются ее законы: что ни жест — то новый закон. Химерическая фигура некоего Урсена Астрапенде, который в “круге первом” представлял всего лишь безумным механиком, начинившим пространство “Echoraum” идущими в разнобой часами (и когда-то они вдруг все вместе пробьют “последний час”), в “круге втором” предстает серым кардиналом империи, использующим свои изобретения для тотальной слежки и ссылающим “деликвентов” в карцер... писать там торжественные марши. В коридорах же нам внушается, что теперь мы слышим не тиканье механизмов, а стечения угнетенных (в том и числе дам полусвета)...

Что все это все же скорее эстетическая шутка, раскрывает последний сбор в концертном зале всех зрителей и всех исполнителей. Урсен Астрапенде объявляется тут еще и верховным музыкальным теоретиком придунайской монархии, чья теория гласит: “Звук сам по себе не содержит никакого смысла. Он может быть оживлен лишь чем-то немusическим, что его окрашивает и превращает в музыку. Но возможно, что так дело обстоит и со всем другим: осязание, вкус, обоняние, слух — это, пожалуй, неразделимые фрагменты нашей души. Что уж бессмысленно — это пытаться их оторвать друг от друга”. Урсен Астрапенде мечтал, таким образом, о музыке как о синэстетическом искусстве. Действо Франсуа Сарана, однако, если и доказывает эту теорию, то от обратного. Музыка оказывается в нем, безусловно, связана со всеми нашими чувствами — что, однако, не мешает нам понять, насколько наше ее восприятие может быть манипулируемо просто словом...

Если вернуться к “архитектурной” метафоре, “One Shot Train” создавал архитектуру призрачную и двусмысленную. По сравнению с ней монументальным творением кажется “Часовня Ротко” Мортон Фельдмана. Композитор сочинил ее в 1972 году в память о своем друге художнике Марке Ротко, который, покончив жизнь самоубийством двумя годами ранее, никогда не увидел свершившимся творения, замышлявшегося как венец его творчества — экуменической часовни в Хьюстоне, штат Техас. Медитативное пространство часовни определяют четырнадцать огромных полотен мастера, да и проектировалось это здание под придирчивым контролем живописца. В Вене минималистская музыка Фельдмана была призвана выстроить “часовню Ротко” внутри приходского храма, вписанного Томасом Рейнтхаллером в знаменитый

проект жилого парка Альт-Эрлаа. Храм в Альт-Эрлаа также имеет форму восьмиугольника и минималистичен во внутреннем убранстве. В течение получаса хор и музыканты под управлением Йоханнеса Химетсбергера (продукция самого фестиваля “Wien Modern”) словно длинными и протяжными “мазками” это пространство закрашивают, вытягивают его в бесконечность... На свои (в репродукции, может, кажущиеся монотонными и одномерными) полотно Ротко накладывал до двадцати слоев краски. Так и эта музыка: уплотняет воздух и словно насыщает его. Чтобы потом в нем — как награда за сосредоточенность и отрешенность — материализовалось словно давно забытое “я”. Таков в партитуре Фельдмана финальный мотив виолы (в Вене эту партию исполняла альтистка Даниэла Янежич) — мелодия, которую сам композитор называл “квази-еврейской”, признаваясь, что записал ее еще в возрасте пятнадцати лет.

Совершенно поразительную встречу “я-настоящего” и “я-прошлого” представлял концерт Гидона Кремера, в программе которого было произведение другого гиганта музыкального авангарда — Луиджи Ноно. “La Lontananza-nostalgica-utopica-futura” (“Ностальгически-утопическая даль будущего”) была создана композитором для знаменитого скрипача в 1988 году, это одно из последних его произведений. Сам Кремер рассказал о его создании так: “Джиджи просил меня просто играть. Три, четыре, пять часов в день. По его замыслу я мог излагать в звуках все что хотел. Мы только договорились по возможности избегать привычного — например, хорошо известных мне произведений. Короче говоря, я должен был импровизировать, хотя именно этому никогда не учился. Я извлекал из скрипки звуки и искал связи между ними. <...> Я передвигался со скрипкой по залу или стоял, вспоминая былые звучания и отыскивая новые, а в общем-то вслушиваясь в свой внутренний голос. Это был в высшей степени необычный способ работы с композитором. <...> В эти фрейбургские дни я и понятия не имел, что сыгранные и записанные на магнитную ленту звуки уже превратились в составную часть будущего произведения. И сам я, и мои поиски в пространстве звуков стали его инструментом”¹.

Сегодня эта фонограмма звучит во время исполнения сольной партии так же, как она звучала в 1988 году. То есть не так же — композитор оставил большую свободу артисту, который во время концерта будет отвечать за электронику (в Вене это был Виллус Керас). Однако, как сказал один из лондонских рецензентов по поводу совсем другого исполнения, “призрак

Кремера преследует это произведение”². На этот раз призрак еще раз повстречался с самим Кремером: блуждающим между пюпитрами, прислушивающимся к себе самому образца 1988 года, раз за разом вгрызающимся в то, что написал для него его друг. С одной стороны, это просто иллюстрация к тому, что Кремер сказал в одном интервью: “Со всех сторон “обложен флажками” прожитого”, — добавив — “Нужно постоянно перерождаться. In tempus praesens — вот рецепт”. С другой стороны — образ странничества, заложенный уже в подзаголовке, который, возможно, правильно было бы перевести так: “Мадригалы для тех, кто будет странствовать с Кремером”. Красивый образ, в который, как нетрудно заметить, имела тенденцию переливаться на фестивале “архитектурная” метафора. Вспомним хотя бы (опять же навеянное Луиджи Ноно) произведение Ольги Нойвирт.

Однако организаторы фестиваля заставили нас попутешествовать не только ментально и даже не только внутри старых имперских учреждений и квазифабрик, почувствовать себя не только экскурсантами, но и странниками. Один из уикендов и был буквально посвящен такому странничеству. В субботу — между теннисным залом большого спортивного комплекса, уже упомянутой пивной и домом престарелых, в воскресенье — по лесопарку, вдоль заросшей речушки. Конфронтация искусства — столь часто заявляющего, что черпает из жизни — с самой протекающей рядом жизнью. Случайные прохожие, смотрящие с того берега реки на стоящих в воде перкуссионистов и на сопровождающую их толпу, благоговейно прислушивающуюся к деликатным соприкосновениям диковинных инструментов — с водой; крики проходящей мимо хозяйки непослушной собаки: “Бандито! Бандито!” Опоздавшая на концерт старушка в доме для престарелых, невольно аккомпанирующая своей отрешенной речью нараспев — хрупкой попытке воссоздать в музыке явление “диссоциативности” (Тамара Фрибел, Dissosiative Said). Ее более включенные в ситуацию сверстницы, которые пришли сюда, в зал, обычно служащий им столовой, чтобы ернически переглядываться, пересмеиваться и, может быть, в конце концов, встать и, сказав: “Я, кажется, недостаточно умна для всего этого”, прошагать к выходу... Во всех этих environments “новая музыка” словно проверяет себя на живучесть, на то, что она не только “выдержит” в изолированных, стерильных условиях концертного зала (т.е. там, где именно она и создает заново звуковую среду, порой придавая эстетическое качество самому факту искусственного воспроизведения звуков обы-

¹ Гидон Кремер. Обертоны. Москва: “Аграф”, 2001. С. 240 — 241.

² Tim Rutherford-Johnson. The ghost of the avant garde, The Guardian Classical Music Blog. Apr. 23, 2012.

денности), но что она, эта музыка сможет “помериться силами” и с самой этой обыденностью, случайностью, хаосом, наконец органикой, которую крайняя искусственность сегодняшней музыки остранивает настолько, что, с одной стороны, чувствуешь себя инопланетянином в этом лесу или в этом доме престарелых, с другой стороны — готов с умилением броситься в объятия этой “уходящей природы”.

Лучшим примером такой “поверки обыденностью” стали для меня “Фрагменты из Кафки” Дьердя Куртага для сопрано и скрипки. В середине 1980-х годов шестидесятилетний тогда венгерский композитор написал этот шедевр камерной музыки, ставший сегодня классикой: цикл из сорока номеров на основе разрозненных строчек из дневников и писем Кафки. Одни из них носят характер афоризмов, порой даже хорошо известных (например, из “Размышлений об истинном пути”), другие — меланхолических зарисовок (“Как тропа осенью...” или “Цветок висел...”), третьи — словно капли, из которых состоит море повседневности (“Спал, проснулся, спал, проснулся, жалкая жизнь”); порой это вырванные из контекста осколки разговоров (“Ничего подобного, ничего подобного”), порой — абсурдистские парадоксы (“Один раз я сломал ногу; ничего более прекрасного в моей жизни не происходило”). Этот цикл словно дайджест ненаписанной оперы, чей сюжет намеренно от нас скрыт: перед нами то и дело высказывают “верхушки айсбергов”, наполненные предельной экспрессией восклицания, словно то и дело растворяющиеся во тьме.

Несколько лет назад прекрасная женская компания — сопрано Каролин Мельцер, скрипачка Нури Штарк и зарекомендовавшие себя во множестве театральных проектов видеорежиссеры Изабель Робсон и Сузан Винценц — сделала для берлинского Еврейского музея инсталляцию “Roundhouse Reverbe”. Снятые для последней мини-фильмы служат сегодня фоном для концертного существования Мельцер и Штарк (чрезвычайно раскованного, творческого и автоироничного): в фильмах, впрочем, они же проявляют себя как талантливые актрисы.

Мы опять в странствии. Две девушки, с Кафкой — Куртагом в рюкзаке, а одна еще и со скрипкой в футляре, отправляются в путешествие по Миттель-Европе. Той “срединной” Европе, что где-то безнадежно застряла, где всё — вспомним хотя бы Франсуа Сарана с той же темой — безнадежно повторяется по кругу. Маршрут — Балтийское побережье, от его польской части аж до Калининграда. Заброшенные станции, обшарпанные дома, доисторическая техника в депо, пустые электрички... В одной из них исполняется экзотическое обещание самому (самой) себе: “Я не позволю себя утомить. Я прыгну в свою новеллу, даже если это искром-

сает мне лицо”. Фрагмент о лошади, пробившей головой крышу в комнате (“Облачное небо лениво обтекало могучие контуры, и с шелестом развевалась на ветру грива”), поется в загадочном заброшенном зале с огромным разрушенным куполом. Наверняка это здание — шедевр индустриального века, века надежд и великих иллюзий. Сейчас — бессмысленный фрагмент “постиндустриального” пейзажа, руина ушедшего мира. Впрочем, кое-какие из фрагментов разыгрываются на фоне чистенько убранной площади с новостроем в “древнерусском” стиле, а в другом Каролин Мельцер тоскливо смотрит из окна кафе как официантка, одетая в строгую красно-синюю униформу... Рядом девушка в такой же униформе, но без безотчетной грусти в глазах привычно продает беляши, расстегаи и “лепешку с мясом по-турецки”. Понятное дело, однако, что в цикле нет никакого поступательного движения, а лучше всего его суть выражает фрагмент “Снова я, снова я...”. Поэтические строчки из рабочих тетрадей Кафки (“Снова я, снова я сослан в даль, сослан в даль. // Горы, доли, ширь степей мне пройти придется”) разыгрываются в банальной сценографии провинциального промрынка, по-старомодному пестрящего самодельными вывесками. Героини в смешных платьях бегают по круговой лестнице от лавок — вниз, к банкомату и затем вновь обратно наверх...

Невозможно отделаться от мысли, что девушки экспроприировали мужскую субъектную позицию, избавили понятие “жизненной суеты” от философской абстрактности, и даже “творческие порывы” (“Я прыгну в свою новеллу...”) в их устах приобрели не просто характер самоиронии, а именно этот оттенок присвоения / узурпирования какой-нибудь там проводницей / официанткой / вагоновожатой... совсем уж не вяжущихся с их “судьбой” претензий на креативность. Что и говорить, остроумный комментарий к мучившему Кафку образу женственности.

И хотя сходные темы возникали и во время других фестивальных событий (как, например, в “Обольщении”, соединившем авторское чтение Марлен Штреевиц и авторское исполнение (фортепиано и электроника) Катарини Клемент, или же в синтетическом действе Дженифер Валше под столь знаменательным названием “Everything is important”), для меня именно удивительный вечер с Мельцер и Штарк словно связал воедино все главные нити фестиваля: путешествие, вызов обыденности, проблематичность взаимоотношений между словом и музыкой и, наконец, между музыкой и “призрачной” архитектурой. Между разными пластами прошлого — и между настоящим, неизбежно этим прошлым пронизанным.

Перечитывая заново

Галина Коваленко

Профессиональный триумф

К 90-летию Эдварда Олби

Его не стало 16 сентября 2016 года. Поздний дебют драматурга состоялся в Европе в 1959 году в Шиллеровском театре в Западном Берлине: Эрвин Пискатор поставил “Случай в зоопарке” в один вечер с “Последней лентой Крэппа” всемирно известного Беккета. В 1960 году пьеса Олби появилась на офф-Бродвее. В 1963-м он дебютировал на Бродвее драмой “Кто боится Вирджинии Вулф?”, которая принесла ему мировую славу и большие деньги, потраченные на создание мастерской молодых драматургов, откуда вышли многие, включая Сэма Шепарда. Помогая становлению начинающих, Олби помнил свои многолетние мытарства.

В середине 1960-х он стал лидером драматургического поколения и получил свою первую премию Пулицера за “Шаткое равновесие” (1966). В 1968 году создал экспериментальную пьесу “Ящик и цитаты из председателя Мао Цзэдуна”, напугавшую критику и публику, хотя в этой странной авангардистской диалогии явственно слышались чеховские ноты. Следующее десятилетие Олби начал с самой “чеховской” своей пьесы “Все кончено”: эти ее черты подчеркивала режиссура Джона Гилгуда. В семидесятые, отмеченные, в отличие от “бурных” шестидесятых, спадом общественных движений и разочарованием в авангардистских экспериментах, Олби создал самые лирические свои пьесы. За “Морской пейзаж” (1976) он получил вторую Пулицеровскую премию. В восьмидесятые после нескольких громких провалов на десятилетие исчез из театральной жизни страны, переключившись на педагогику и мастер-классы в университетах. Его триумфальное возвращение на американскую сцену связано с драмой “Три высокие женщины” (1991). Пьеса “Коза, или Кто такая Сильвия?” (2002) вызвала столь же громкий резонанс, как и “Кто боится Вирджинии Вулф?”, и широко ставилась по всему миру.

В Америке Олби по-прежнему воспринимается как европейский драматург. Безусловно, он опирался на традиции европейского театра, но невозможно отказывать ему в том, что, оставаясь верным жанру семейной пьесы, он продолжил основные традиции американской драмы. Имея в виду этот жанр, английский критик Бенедикт Найтингейл упрекал американскую драматургию в “перегрузке пеленками”¹. Ему вторил Мартин Эсслин в своей статье “Умер! И ни разу не назвал меня мамой!”². Юджин О’Нил придал семейной пьесе размах трагедии, Эдвард Олби, следуя за Чеховым, — драмы.

В последние годы Олби писал одноактные пьесы, был их блестящим мастером. “Семейная жизнь” (2004) — предыстория “Случая в зоопарке”, одна из последних “Три-Близнеца-Три” (“Me, Myself & I”) — гротескный абсурдистский фарс. Он обогатил современный театр, предоставив безграничные возможности режиссерам и актерам. Внимательные критики ставят его рядом с О’Нилом, прощая ему (или не замечая) европейский “акцент”. Олби создал канон современной американской пьесы, из которого вышел, например, знаменитый “Август: округ Осейдж” Трейси Леттса.

Любовь и жизнь

Мировая премьера пьесы “Три высокие женщины” (“Three Tall Women”) состоялась в 1991 году в Вене в Английском театре в постановке автора. Австрия отмечала тогда 200-летие со дня смерти Моцарта, но эта

премьера не прошла незамеченной. Австрийский посол в США прокомментировал: “Моцарт — кумир Вены, но мистер Олби для нас желанный автор”³.

В январе 1994 года пьеса была сыграна в

¹ Brustein P. Combating Amnesia. Brustein R. Who Needs Theatre. Dramatic Opinions. N.Y., AMS Press, 1987. P. 79.

² Esslin M. Dead! And Never Called Me Mother. The Missing Dimension in American Drama. N.Y., AMS Press, 1993. P. 189.

³ Richards D. Edward Albee and the Road Not Taken. Broadway’s Playwright in Exile is an Idol. The New York Times, June 16, 1991.

офф-бродвейском "Vineyard Theatre". Одна из рецензий называлась "Реабилитация Олби"¹. Драматург в третий раз стал лауреатом Пулитцеровской премии.

Поводом к написанию пьесы стала смерть его девяностолетней приемной матери Френсис Олби, до замужества сногшибательной манекенщицы. Они настолько не ладили, что он ушел из дома. «Мы с матерью не любили и не доверяли друг другу долгое время. Ее любимая фраза: "Подожди, стукнет тебе восемнадцать, ты у меня пулей отсюда вылетишь"»². Эта фраза звучит в пьесе. Однако Олби восставал против биографической интерпретации его пьес. В предисловии к первому изданию он писал: "Я знал тему — моя приемная мать, которую я знал с младенчества и в течение шестидесяти лет, до ее смерти, и она, вероятно, знала меня в такой же степени. Вероятно. Я знал, что не буду писать о мести — это было бы нечестно, и я не собирался мстить. Все эти годы мы ухитрялись делать друг друга несчастными, но это было для меня в прошлом, хотя не думаю, что она так считала. У меня нет болезненного желания ей мстить; многое в ней мне не нравилось: я не выносил ее предрасудков, ее ненависти, шизофрении, но я восхищался ее гордостью, ее чувством собственного достоинства. К девяноста годам она начала быстро сдавать физически и интеллектуально. Меня потрясала ее жажда жизни, она держалась только благодаря силе воли, отказываясь умирать. <...> Я сделал то, что хотел: объективно создал вымышленный образ, отражающий в каждом повороте, в каждом событии ту, которую я хорошо знал. <...> Я сочинял, переводя реальные факты в литературные <...> мне было интересно писать, я был захвачен ужасом и печалью, которые я воссоздавал"³.

События разворачиваются в "богатой" (эпитет "wealthy" заключен в кавычки) спальне во французском стиле. Умирающая женщина девяноста двух лет упрямо борется со смертью, убежденная, что к ней придет сын, покинувший дом в восемнадцать: "Он взял свою жизнь и одну сумку и ушел"⁴. Женщина названа "А". В спальне ее секретарь "В" пятидесяти двух лет и ее двадцатилетний адвокат "С". В финале первого

акта с "А" происходит удар. Во втором акте ее неподвижное тело (муляж) лежит в постели. Сама же она находится на сцене и включается в действие. Три женщины воплощают "А" на разных стадиях возраста, раскрывая ее драму незаурядной женщины. С первых шагов ее жизненного пути началась борьба за выживание всеми доступными, не всегда праведными методами. Далее предательство любимой сестры, нелюбовь состарившейся матери, выхаживание больного мужа, "пингвина-коротышки". Проведя детство и юность в бедности, она любит деньги, питает страсть к драгоценностям и часто несправедлива: "Меня ненавидели все, потому что я была здорова, я должна была быть здоровой. <...> Он ушел из дому. Сбежал. Потому что я была здорова. Кто-то должен был быть здоровым. Если бы не я <...>"⁵.

Центральная смысловая точка первого акта — ее воспоминания о муже, который был смешным, остроумным и хорошо пел. Монолог о браслете занимает в сюжете такое же место, как "История о Джерри и собаке" в "Случае в зоопарке" и "История о кошке" в "Шатком равновесии". Это интимный момент их супружеской жизни. Она сидела перед зеркалом, на ней были только драгоценности: "Я увидела его в зеркале <...> нет, не могу говорить! <...> На его пи-пи висел новый браслет. Он подошел ко мне совсем близко, это был прекрасный браслет. Я никогда не видела такого великолепия. Браслет был очень широкий и усыпан бриллиантами. Он подошел ко мне еще ближе, его пи-пи коснулся моего плеча, он был коротышка, а я высокая. Хочешь? И он ткнул меня своим пи-пи... я повернулась, его пи-пи был такой маленький. Не могу говорить, понимаю, это ужасно. Он был маленький, и на нем был браслет. Он двигался все ближе и ближе, к моему лицу: хочешь его? Тебе понравится. Я сказала: нет! Не могу! Пойми, не могу! Он стоял — его пи-пи обвис, браслет соскользнул мне на колени. Прямо в меня. Возьми его, сказал он, и вышел"⁶.

Деспотичная, сексуальная, угнетающая близких, она иногда становится застенчивой (чего стоит это "пи-пи"!), милосердной, все понимающей.

Во втором акте "А" вступает в диалог с

¹ *Brustein R.* The Rehabilitation of Edward Albee. New Republic, vol. 2 Press10, No 14, 1994. P. 264, April.

² *Ibidem.*

³ *Albee Ed.* Three Tall Women. Introduction. Plume/Penguin, 1995. P. 4.

⁴ *Albee Ed.* Three Tall Women. The Collected Plays of Edward Albee. 3 vol. N.Y., Overlook Duckworth, 2004—5. Vol.3. P. 370.

⁵ *Ibidem.* P. 350.

⁶ *Ibidem.* P.347.

“В” и “С”, иными словами, сама с собой в разные периоды жизни. Уход сына происходит в эпоху “В”, когда она впервые задумывается о жизни: “Родители, учителя и все остальные, вы лжете нам. Вы скрываете от нас, что все поменялось — у прекрасного принца мораль крысы, и нам придется жить с этой моралью <...> или примерно с такой или создавать видимость любви”¹.

Возникает атмосфера пьес Беккета: ожидание сына сливается с ожиданием смерти. Словно в “Последней ленте Крэппа” Олби соединил прошлое и настоящее, молодость и старость в одном временном отрезке, но в отличие от Беккета он создал витальный образ. Благодаря своей витальности “А” принимает смерть по-христиански, хотя не ведает об этом и не думает ни о Боге, ни о душе. Она ждет сына, и он приходит, садится у ее постели, безмолвный, виноватый, любящий: “Он вернулся. Двадцать с лишним лет не показывался. Долго же мы дулись друг на друга. Когда умер отец, он не пришел. А ко мне пришел...”². Это напоминает возвращение библейского блудного сына: “Сын был мертв и ожил, пропад и нашелся” (Лука, 15; 21).

Она уходит из жизни, примиренная с сыном и с собой. Ее минуты сочтены, и она сосредотачивается: “Конец — время сосредоточиться на счастливейших мгновениях, будь благословенен конец”. Последняя реплика “А” обращена к публике: “Я ухожу. Это счастливейший миг. (Берет “В” и “С” за руки.) Когда все сделано. Когда мы останавливаемся. Когда мы можем остановиться”³.

Уход “А” лиричен и пронизан светом в отличие от подобных ситуаций в пьесах Беккета “Шаги”, “Приходят и уходят”, “Колыбельная” с их мрачной, пугающей безысходностью атмосферой. Невозможно согласиться с мнением, что “Олби одомашнивает (domesticate) драматические территории, которые Беккет столь безжалостно и новаторски изучил. После Беккета они стали доступными”⁴.

Эти территории были изучены еще Метерлинком и Чеховым. Беккет придал им форму философской абстракции, Олби их конкретизировал, привнес иронию и напряженный сдержанный лиризм, усиленный приходом сына, который не произносит ни слова.

Олби рассказывал: “Я закончил первый акт, и вдруг неожиданно появился персонаж, абсолютно безмолвный. Прежде чем приступить к работе, я все обдумываю, но этого персонажа у меня не было. К моему величайшему удивлению, на сцене оказался мальчик. Помню, я перестал работать и сказал: “Любопытно! Откуда ты взялся?” Я доверяю тому, что во мне возникает”⁵.

Спектакль поставил Лоуренс Сахаров, известный постановщик Чехова. О “Трех высоких женщинах” он высказался кратко: спектакль “о женщине, которая не нравится в первом акте и нравится во втором”⁶.

Олби ответил более пространно: “Мы с Сахаров работали вместе. У нас была Майра Картер (исполнительница “А”) с первого дня репетиций в Вене. У Ларри было два наставника касательно природы пьесы, ее ритмов, настроения и прочего. Я не пытался ему что-то предлагать, лишь изредка вмешивался, если он отходил от оригинала. Когда затягивались смешные моменты, я просил Ларри не увлекаться. Пьеса не так уж уморительно смешна. Она тонкая, у нее “шаткое равновесие”, и если его нарушить, тогда “все кончено”⁷.

Глубокий анализ в статье “Сыновья и матери” в журнале “New Yorker” дал Джон Лар, назвав спектакль одним из лучших в Нью-Йорке. Он сосредоточился на отношениях матери и сына: “Пьеса — свидетельство о печальном желании сына быть любимым, но свободным”. Работу Майры Картер он называет “героической”. Она показала девяти-стодвухлетнюю “А” “со всеми ее унижениями — недержанием, потерей памяти, беспорядком, раскаянием. Каждое слово Олби полно мысли и удивительной музыки. Она рычит, шумно протестует, болтает, поет <...> Ее лицо прекрасно, время от времени оно освещается детским восторгом, напоминая, как она была очаровательна <...> Самый впечатляющий эпизод — приход сына в пальто ученика привилегированной частной школы (“А” замечает, что он уходил из дома в этом же пальто). С зажатыми в руке фрезиями он садится у постели матери, и она, впадая в кому, произносит: “Он вернулся, он никогда нас не любил, но он вернулся <...> двадцать с лишним лет не показывался”. Лоуренс Саха-

¹ Ibidem. P. 372.

² Ibidem. P. 370.

³ Ibidem. P. 384.

⁴ Hutchings W. Three Tall Women. World Literature Today. Vol. 69, No 4, Autumn 1995. P. 800.

⁵ Samuels S. Interview with Albee. Yes is Better than No. American Theatre, September 1994. P. 38.

⁶ Интервью с Лоуренсом Сахаров в честь 75-летия Олби. Телеканал “Культура”, 12 марта 2003 года.

⁷ Samuels S. Interview with Albee. P. 38.

роу блистательно решил эту сцену с потрясающей правдой. Молчание сына — метафора непреодолимой пропасти между родителями и ребенком. Это блестящая драматическая находка Олби: ребенок всегда вне нарциссического объятия родителя. Его видят, но не слышат”¹. Печальный, но верный вывод.

Лар отдает должное Мариан Селдес в роли “В”: «Остроумная, восхитительная, с осторожными движениями, как у ночного лемура, она сутулится, как будто согнулась под тяжестью своих лет и “А”. Свою ключевую фразу “Так оно и идет” она произносит со смирением и в то же время легкомысленно, передавая экзистенциальное страдание “А”»².

Роберт Брустин отметил: “Пьеса экзистенциальной остроты. Режиссура Лоуренса Сахароу усиливает это настроение. <...> Образ “А”, полный человечности, — личный и профессиональный триумф Олби”³.

Еженедельник “The Nation” писал: “Олби вновь обратился к своим прежним горьким семейным с космическими диссонансами темам. <...> Хотя режиссура Сахароу великолепна, возможно, прав Ингмар Бергман, сказав, что лучшие пьесы Олби не нуждаются в режиссере, как камерной музыке не нужен дирижер”⁴.

Тем не менее, Олби всегда работал с режиссерами или ставил сам. Сахароу он доверил поставить очень личную пьесу, подведшую черту под большим периодом его жизни: “Все мои пьесы о людях, опоздавших на поезд и потерпевших банкротство слишком молодыми. К концу жизни они сожалеют о том, чего не сделали, и о том, что сделали. Я понял, что большинство живет так, как будто они никогда не умрут. Они несутся по жизни и только иногда задумываются. Есть только две темы, о которых стоит писать, — жизнь и смерть”⁵.

На русской сцене эта пьеса ставится редко и неудачно, если не считать первой постановки 1997 года. Это был спектакль блистательной петербургской актрисы, звезды Театра Комедии имени Н.П. Акимова и к тому

времени уже его вдовы Елены Юнгер. Человек большой культуры, она сама перевела пьесу. Ей было восемьдесят семь лет, и тема пьесы ей была близка: “В детстве для меня самым таинственным и любимым было Рождество. Я ждала этот праздник. Теперь я жду смерти, как тот детский праздник. Из моего круга никого не осталось, а тайна осталась только одна — смерть. Мне интересно”⁶.

Актриса чутко уловила и воплотила музыкальную структуру пьесы, воссоздав “любовь и жизнь женщины”, как в вокальном цикле Роберта Шумана — Адельберта Шамиссо. Елена Юнгер представила современную версию этой вечной темы, показав глубинную жизнь героини, полную диссонансов, соединив бытовое и надбытовое, лирическое и житейское. В сложнейшем монологе о браслете, пронизанном эротическими откровениями, Елена Юнгер потрясающе создавала образ мужа, персонажа несценического, превратив его в реальное, исполненное внутреннего драматизма лицо. Обожающий драгоценности и знающий в них толк, он одаривает ими жену. Актриса воссоздает миг, когда он понимает, что жена не любит его. Его смирение и деликатность трогают и делают возможной их совместную жизнь. Актриса изумительно чувствовала юмор Олби, граничащий с гротеском. Надменная и смешная, резкая и добрая, умна и изрекающая банальности, ненавидящая и прощающая — такой была героиня Елены Юнгер. Создавая образ женщины такого масштаба, актриса вложила в него себя и свою жизнь, что корреспондируется с признаниями Олби. На вопрос, сколько времени он писал эту пьесу, он ответил: “Всю жизнь”⁷.

Спектакль, в котором были заняты Ирина Григорьева, Наталья Мавроди и Роман Романцов (режиссер Станислав Концевич), был явлением на петербургской сцене. Его камерность исключала громкий резонанс. Спектакль выпускался вне театра, но остался в театральной истории Петербурга, свидетельствуя, что идея Ингмара Бергмана о том, что лучшие пьесы Олби не нуждаются в режиссере, не столь уж парадоксальна.

¹ Lahr D. Sons and Mothers. The New Yorker. Vol. LXX, No. 13, 16 May 1994. P. 103.

² Ibidem. P. 105.

³ Brustein R. The Rehabilitation of Edward Albee. P. 207—208.

⁴ Appelo T. Three Tall Women. The Nation, 14 March 1994.

⁵ Richards D. Edward Albee and the Road not taken. Broadway’s Playwright in Exile is an Idol Abroad. The New York Times, June 16, 1991.

⁶ Гвоздицкий В. Звезда Юнгер. Искусство кино, 2016, № 4. С. 48.

⁷ Albee Ed. Three Tall Women. Introduction. Plume/Penguin, 1995. P. 2



Чувашский государственный академический драматический театр им. К.В. Иванова — старейший среди национальных театров России. В 2017 году он открыл свой юбилейный 100-й сезон

Чем больше мы вчитываемся в его вековую историю, полную ярких премьер, гастролей по стране и памятных побед на фестивалях международного, федерального и республиканского уровня, тем яснее становится его огромное значение в развитии культуры Чувашии и всего чувашского народа, а следовательно, и многонациональной культуры России.

Творческая жизнь юбиляра началась в Казани 14 (27) января 1918 года премьерой пьесы А. Островского «Не так живи, как хочешь», переведенной на чувашский язык и поставленной основателем театра, талантливым актером и режиссером И. Максимовым-Кошкинским. Уже в том первом спектакле ощущалось острое стремление коллектива соединить в своем творчестве лучшие достижения русского классического театра с элементами национальной культуры: действие пьесы перенесли из Москвы в чувашскую деревню, украсив его народными песнями, танцами и обрядами, а актеров одели в национальные костюмы.

В 1920 году театр переехал в Чебоксары. Основу репертуара составляли пьесы русских и зарубежных классиков А. Сухово-Кобылина, Н. Гоголя, Д. Фонвизина, Л. Толстого, Ф. Шиллера, Ж.-Б. Мольера, переведенные на чувашский язык, и сочинения национальных драматургов Ф. Павлова, А. Эсхеля, Я. Ухсая, Н. Терентьева. Неоднократно ставилась поэма «Нарспи», созданная классиком чувашской поэзии К. Ивановым, чье имя гордо носит театр, и по праву считающаяся символом чувашского народа.

Навсегда остались в памяти театралов спектакли «Тихий

Столетний юбилей

Дон» по М. Шолохову (1981) и «Власть тьмы» Л. Толстого (1987), «Двенадцатая ночь» (1970) и «Виндзорские проказницы» (1983) У. Шекспира, «Кровавая свадьба» (1974) и «Дом Бернарды Альбы» (2003) Ф.Г. Лорки, пленявшие правдивостью, глубиной и вместе с тем доступностью языка.

Репертуарную сокровищницу невозможно представить без пьесы М. Горького «На дне», поставленной в 1987 году, сыгранной на сцене Московского Художественного академического театра им. М. Горького и рассмотренной столетними критиками в контексте постановок К. Станиславского, Г. Товстоногова и А. Эфроса. Поистине крупными победами были постановки драмы Б. Чиндыкова «Ежевика вдоль плетня» (1990), признанной лучшим спектаклем I Международного фестиваля «Туганлык», пьесы Н. Терентьева «Земля и девушка» (1973), названной московскими рецензентами «самой цельной постановкой театра», и повести В. Распутина «Прощание с Матерой» (1993), премьера которой была сыграна не у себя дома в Чебоксарах, а на сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге.

Этапной для труппы стала необычная по стилистике и языку постановка пьесы современного чувашского драматурга А. Тарасова «Свет далекого счастья» (2001), возникшая на рубеже XX и XXI веков. В 2004 году художественный руководитель театра, режиссер, народный артист СССР, заслуженный деятель искусств России и Чувашии, лауреат премии «Золотая маска» «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства» В. Яковлев, композитор, заслуженный деятель искусств Чувашии Н. Казаков и исполнители главных ролей заслуженный артист России Г. Большаков, народная артистка Чувашии В. Ситова и заслуженная артистка Чувашии С. Андреева были удостоены за создание

этого спектакля Государственной премии России.

Важнейший фактор профессионального успеха — прочная актерская база, сформировавшаяся из воспитанников чувашских студий ведущих театральных вузов страны. В 1947 и 1961 годах труппа пополнилась выпускниками Государственного института театрального искусства им. А.В. Луначарского (руководители курсов — прославленные мхатовцы, народные артисты СССР М. Тарханов и В. Орлов); в 1972 году — Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (руководитель — заслуженный деятель искусств России А. Кацман); в 1983, 1993 и 2002 годах — Высшего театрального училища им. М.С. Щепкина (руководители — заслуженные деятели искусств Чувашии В. Смирнов и В. Селезнев). В 2011 году в труппу были приняты выпускники Чувашского государственного института культуры и искусств, воспитанные в мастерской В. Яковлева, около 40 лет возглавляющего Чувашский театр.

Золотыми буквами в театральную летопись республики вписаны имена народных артистов СССР Б. Алексеева и А. Ургалкина, народного артиста России и Чувашии В. Родионова, заслуженных артистов России О. Ырзэм и Е. Никитина, Г. Терентьева и Г. Большакова, народных артистов Чувашии Е. Шорниковой и П. Иванова, режиссеров — заслуженного деятеля искусств Чувашии К. Иванова и заслуженного деятеля искусств России и Чувашии, лауреата Государственной премии России Л. Родионова, художников — заслуженных деятелей искусств Чувашии П. Дмитриева и Е. Бургулова, заслуженных художников Чувашии Н. Максимова, В. Мазанова и Ю. Матросова.

Одним из главных признаков востребованности труппы по-прежнему остаются гастролы в городах и районах не только Чу-

Окончание на с. 258

История. Библиография

Антон Демин Последний шедевр

Предлагаемый текст продолжает публикацию переводов пьес Жана Жироду, начатую “Современной драматургией” в 2004 году¹.

Драма “Содом и Гоморра” была задумана писателем в 1938 году, а упоминания о ней появляются в его письмах и заметках начиная с 1939-го. Деятельность Жироду на посту генерального комиссара информации (август 1939—март 1940) и начало Второй мировой войны в сентябре 1939 года заставили его отложить сочинение. Тяжело пережив разгром французской армии и подписание унижительного мирного договора 22 июня 1940 года, драматург завершил пьесу в первые дни 1941-го. На протяжении следующих трех лет он искал возможности поставить ее на сцене. Наконец ему удалось договориться с труппой Жака Эберто и актрисой Эдвигой Фейер, чтобы объявить постановку на сезон 1943—1944 годов. Труппа многолетнего друга Жироду режиссера Луи Жуве находилась в это время в длительном турне по странам Латинской Америки и поэтому не могла взять на себя подготовку премьеры во Франции. В ноябре 1942 года пьеса была подана в немецкий цензурный комитет, который потребовал вычеркнуть несколько мест, в том числе упоминание Авраама и Сары. После премьеры 11 октября 1943 года пьеса получила противоречивую прессу, хотя все без исключения критики восхищались декорациями и костюмами Кристиана Берара, игрой актеров, а двадцатилетний Жерар Филип, исполнявший роль Ангела, впервые получил восторженный прием и стал настоящей звездой. Световое решение спектакля, поставленного Жоржем Дукингом, выполнил известный театральный деятель российского происхождения Борис Кохно, а музыку написал один из самых значительных французских композиторов Артур Онеггер. Спектакль с успехом шел весь сезон 1943—1944 годов. Он состоялся, в частности, и 31 января 1944 года, когда в результате острой кишечной инфекции, в которой многие до сих пор подозревают отравление, организованное нацистскими спецслужбами, скоропостижно скончался автор пьесы. В том сезоне драма была сыграна 214 раз. Она оказалась единственной новой пьесой Жироду, поставленной во время оккупации. Впоследствии, в отличие от других его сочинений, она возобновлялась на мировой

сцене крайне редко, хотя была полностью переведена на английский язык (1961) и фрагментарно — на немецкий.

В замысле автора важную роль сыграли события его личной жизни, друзей и общества в целом. К началу 1940-х годов отношения драматурга с женой Сюзанной становились все более формальными: супруги появлялись вместе у друзей и на людях, гостили у матери Жироду, но почти не жили вместе. В 1941 году он оставил жене квартиру на набережной Орсе и поселился отдельно в отеле “Кастилия”. С 1939 года длилась его любовная связь с молодой журналисткой Изабель Монтеру, вызывавшая приступы бурной ревности у жены, а ему дарившая творческое вдохновение. Однако он не торопился разводиться с женой, хотя Изабель требовала этого.

Постановка “Содома и Гоморры” ознаменовалась улучшением отношений Жироду с Сюзанной: их часто видели вместе в театральном зале, а Морис Мартен дю Гар (двоюродный племянник романиста Роже) в своих записках отмечает, что Сюзанна во время представления ловила в репликах персонажей отзвуки воспоминаний, споров, критики, самокритики и различных сцен из их супружеской жизни, “украшенные золотыми венцами или отуманенные тенью, умашенные библейскими ароматами”. Для Изабель же постановка драмы стала поводом к окончательному разрыву. Она восприняла пьесу как похвалу трудному и горькому счастью супружества и поняла, что Жан никогда не будет принадлежать ей.

Перед глазами драматурга был другой яркий пример мучительного сожительства в яростных спорах и несогласиях, забываемых лишь для совместной работы, — союз Луи Жуве с Мадлен Озрэ, лучшей актрисой его труппы, создавшей образы почти всех главных героинь Жироду. С другой стороны, он видел пример весьма счастливого супружества актеров, когда измены разыгрывались только на сцене. Встреча с четой знаменитых американских театральных актеров Альфредом Лантом и Лин Фонтейн в 1939 году пода-

¹ № 4. С. 200—248 (“Добавление к Путешествию Кука”, “Парижский экспромт”, “Песнь песней”, “Аполлон Беллакский”).

ла Жироду мысль написать для них пьесу о библейских Самсоне и Далиле. Полный горького сарказма эпизод с участием этих героев вошел в окончательный текст “Содома и Гоморры”.

Ощущение надвигающейся катастрофы, неотступно тяготившее французское общество с конца 1930-х годов и остро переживаемое Жироду, сделалось эмоциональным и сценическим фоном действия. Драматург отмечал, что война вдруг разделила два пола — как накануне потопа или сошествия небесного огня, — и каждый из них стал действовать без участия или поддержки другого. Война создала некую чудовищную пару: с одной стороны все мужское, с другой — все женское. Будто сбылось поэтическое пророчество Альфреда де Виньи в его стихотворении “Гнев Самсона”

(1839):

“Но скоро каждого
ждет ненавистный
дом:

Гоморра —
женщинам,
а для мужчин —
Содом;
Бросая издали
разгневанные
взгляды,
Два пола
встретят смерть,
хотя и будут
рядом”.

(Пер. Д. Проткина,
2009.)

Образы плотской однополой любви, столь прочно связанные в обыденном сознании с историей гибели двух ханаанских городов, сведены к минимуму. Герои уединяются в однополом обществе лишь потому, что больше не могут найти общего языка со своими супругами.

После разгрома Франции летом 1940 года Жироду написал к своей пьесе “Прелюдию”, проникнутую острыми политическими намеками и саркастически отвечающую на речи маршала Ф. Петена, призывавшего всех французов чувствовать себя виновными в политическом и военном крахе их страны и сотрудничать с оккупантами, подчиняясь их требованиям и сохраняя видимость благополучия.

Ожесточенная стычка двух полов, отчаянное желание главной героини сказать собственное слово и иметь собственное мнение наперекор очевидности, здравому смыслу и безопасности Вселенной получила знаменательное разреше-

ние в социально-политической реальности. В самый разгар борьбы за освобождение Франции (апрель 1944) решением Временного правительства под руководством Шарля де Голля женщинам было предоставлено полное избирательное право в стране; через год они впервые смогли им воспользоваться.

Несмотря на библейский антураж, “Содом и Гоморра”, как и более ранняя трагедия “Юдифь” (1931), — пьеса о современности и современниках. Ее сюжет движут насущные проблемы: новая волна эмансипации женщин, кризис брака и ощущение близкой политической и военной катастрофы. В пьесе в изобилии рассыпаны реминисценции из более ранних произведений самого Жироду.

Финал ее напрямую перекликается с его драмой “Электра”, где героиня, боровшаяся за справедливое отмщение смерти своего отца, видит в разрушении родного Аргоса, разграбляемого коринфскими воинами, торжество правды — как она говорит, “зарю”. Сходным образом в “Содоме и Гоморре” последние слова Лии среди поражаемого громом небесным города также обращены к “зарю”. Ради своей правды, своего ощущения мироздания героиня готова принести его в жертву. Сходна структура двух пьес: два акта, разделенные элегическим и одновременно ироническим монологом

Садовника. Специфические мотивы, часто встречающиеся в произведениях Жироду, также затронуты в этой драме: парадоксальное обсуждение истинных и ложных ценностей, видимости и сути, подчеркнутое предпочтение сугубо личного счастья и благополучия идеалам самопожертвования ради вышших и общественных интересов. Здесь Жироду недвусмысленно полемизирует с другим видным драматургом, своим современником Полем Клоделем. В ноябре 1943 года тот впервые представил на сцене “Комеди Франсез” свою грандиозную христианскую драматическую эпопею “Атласный башмачок” (опубликована в 1929), проникнутую идеями самоотречения и отказа от плотской любви во имя искупления грехов и спасения. Действие



ее, помещенное в эпоху и места испанской Конкисты, охватывает двадцать пять лет исторического времени, множество стран, множество персонажей, содержит разноплановые сцены — от трагедийных до фарсовых и мистических и в полной версии длится около одиннадцати часов. Автор рекомендовал исполнять ее в течение четырех театральных вечеров подобно “Кольцу Нибелунгов” Вагнера.

Действие пьесы Жироду разворачивается в последний день перед разрушением Содома и Гоморры, счет идет не на годы, а на минуты. Внимание сосредоточено на двух супружеских парах, готовых к измене и обмену партнерами, и, еще пристальнее, — на остром споре, который главная героиня ведет со своим мужем и ангелом об истинном и ложном семейном счастье, от которого зависит судьба злосчастных городов. Лия решительно и последовательно отвергает любое самоотречение, в этом она, сама того не ведая, согласна с Богом, и это ведет ее к торжеству даже в гибели: “Спасибо, небо! Какая заря!” — восклицает она, поражаемая громом небесным среди развалин родного города и гибели всех своих сограждан. Концентрация и чистота трагического действия сближает драму Жироду с еще одной важной премьерой 1943 года — стихотворной трагедией Жана Кокто “Ринальд и Армида”. Здесь число действующих лиц сведено к четырем: пара героев-любowników и пара их наперсников, а супружеская измена и супружеская верность равно ведут к смерти и безумию.

Жанровой ориентации на французскую классическую трагедию в духе Расина, с ее аскетической обстановкой, концентрированным действием, построенным на психологических коллизиях и перипетиях, сопутствует речевое оформление драмы. Словесная ткань и ее развертывание перед зрителями представляют здесь особый интерес. Некоторые рецензенты первой постановки даже ставили в укор режиссеру некоторую суетливость сценического действия, отвлекавшего зрителей от текста Жироду, воспринимаемого как самостоятельная ценность. Свое понимание словесного оформления драмы писатель изложил в одноактной пьесе “Парижский экспромт” устами своего неизменного постановщика и друга Луи Жуве. Он призывает использовать сложно построенные предложения, развитые периоды, поэтические образы, отвлеченные рассуждения, создающие богатое разнообразное художественное полотно, как в драматургии античности, Возрождения и классической эпохи. Эта позиция была отчетливо полемичной по отношению к эстетике реалистической “хорошо сделанной драмы” рубежа XIX—XX веков, а также к тенденции упрощения драматической литературы и сближения ее с художественным языком зрелищных искусств в

первой половине XX века, особенно с кино, где происходило решительное вытеснение средств словесной выразительности в пользу зрительных образов. Драматурги во Франции в определенной мере оказались в ситуации, сходной с положением, создавшимся в далекие 1660-е годы, когда ставшую уже традиционной литературную трагедию стремительно начало теснить новое искусство оперы, имевшее во главе угла зрелищные эффекты и подчинившее им литературную часть драмы. И тогда с красочным подвижным шумным оперным театром Ж.-Б. Люлли и Ф. Кино успешно, хотя и недолго, соперничала строгая, основанная лишь на архитектонике драматического действия, правде человеческих страстей и красоте александрийского стиха трагедия Расина.

Языковая программа, сформулированная в “Парижском экспромте”, была итогом напряженной и богатой литературной деятельности Жироду, она реализована и в последних его пьесах, в том числе “Содоме и Гоморре”. Автор создает здесь сложную стилистическую амальгаму, отвечающую основному художественному заданию: показать жизнь современников через призму библейского предания. Стилистика пьесы — причудливый сплав высокой лирики, библейского слога, судебного красноречия, зачастую являющихся в облике резкой пародии и бытовых, нередко сниженных интонаций. Автор не отказывает себе в оригинальных, экстравагантных, не сразу доходящих до неподготовленного зрителя образах и ходах мысли, не уступает запросам ложно понимаемой доступности. Он деятельно преобразует привычные синтаксические конструкции и схемы лексической сочетаемости слов, постоянно увлекая зрителя к трудному сотворчеству понимания.

Заявленная теоретическая позиция по вопросам языка драматургии и ее художественные плоды, конечно, были небесспорны. Некоторые журналисты после премьеры “Содома и Гоморры” задавались вопросом: “Разве это театр?”, и называли ее “весьма неудобоваримый пастиш, несмотря на блистательные арабески”, упрекали в обилии “завитков, кружев и ухищрений”. Другие называли драму одним из самых значительных, насыщенных смыслом произведений, которых ждали уже давно, и считали, что эти два часа сценического времени стали, может быть, самыми значительными в их зрительской жизни.

Для перевода и предисловия использовано издание: *Giraudoux J. Théâtre complet / éd. établie, présentée et annotée par Guy Teissier; préf. de Jean-Pierre Giraudoux. Paris, 1991.*

Связь времен

Мария Молчанова

Русская революция и европейский театр

Евреинов, Пискалатор и современная немецкая сцена

Бурные события начала XX века нашли свое повсеместное воплощение в мировом искусстве в целом и в сфере театра в частности. Тот объективный момент своеобразной театрализации действительности, который всегда присутствует в истории, в первые десятилетия прошлого столетия оказывается в центре внимания многих театральных деятелей, как практиков, так и теоретиков.

Новое понимание миметизма, отказ от традиционного условно реалистического или иллюзионистского (по мнению Р. Барта¹) видения мира повлекло за собой и стремление к ре-театрализации театра, ставшего оплотом академизма. Эта интенция к возвращению театра к своим, преимущественно ритуальным, истокам выражалась в стремлении преодолеть границу между жизнью и искусством. Так, сфера театра начала открываться другим формам культурной практики, например политике. Представление о театре как средстве духовного воспитания зрителей, уходящее своими корнями в философские идеи Гете и концепцию “эстетического государства” Шиллера, в первой четверти XX века снова приобретает актуальность. Театру возвращается статус дидактической и просветительской кафедры, с которой только появившийся профессиональный режиссер-творец являет зрителям свой образ мира. Такая культуртрегерская концепция получает второе дыхание во многом благодаря новым техническим возможностям, которые производят подлинную революцию в театре и очень активно начинают использоваться режиссерами-новаторами. Так, сам по себе синтетический характер зрелища усиливает свое качество медиальности, становясь, по выражению современного американского теоретика театра Сэмюэла Вебера², “местом онтологического, эпистемологического, этического, политического” бытования. Произошел фактически поворот от готового произведения к важности процессуального события (*vom Werk zum Ereignis*³), свидетелями становления которого будут зрители.

Немалую роль в практическом освоении новых режиссерских приемов сыграли события октября 1917 года в России, став объектом глубочайшей рефлексии и вдохновения. Использование средств театра при организации мас-

штабных публичных акций и мероприятий, несомненно, играло ключевую роль в идеологической доктрине молодого Советского государства. Мифологизация недавних исторических событий фиксировала их в национальном сознании, с одной стороны, и, с другой стороны, предлагала свою версию их интерпретации, которая впоследствии становилась канонической и общепринятой. В 1920 году режиссеру, драматургу и теоретику театра Николаю Николаевичу Евреинову была поручена организация масштабного театрализованного зрелища, приуроченного к трехлетней годовщине Октябрьской революции. В качестве помощников режиссера и сценографов в команду вошли художник и сценограф Юрий Павлович Анненков, театральный критик и литературовед Константин Николаевич Державин, режиссер-теоретик Александр Рафаилович Кугель, конференсье Николай Васильевич Петров. Этому торжественному символическому зрелищу предшествовали три театрализованных мероприятия: мистерии “Гимн освобожденного труда” и “К мировой коммуне”, а также миниатюра “Блокада России”. Эти действия своей формой отсылали к средневековым массовым зрелищам, опираясь при этом на такие постановочные приемы, как simultaneity сценического действия, “цеховая” иерархичность в организации большого количества статистов, глубокая аллегоричность. Современники однозначно трактовали такую революцию как “восстание рабов против угнетателей”⁴.

Основная концепция Евреинова заключалась в активном взаимодействии с естественной средой — пространством Зимнего дворца и Дворцовой площади. В постановке вдоль здания Генерального штаба полукру-

¹ См.: Барт Р. Эффект реальности. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392—400.

² См. Weber S. Theatricality as Medium. Fordham University Press, 2004. P. 414 p.

³ Более подробно об этом эпистемологическом повороте см.: Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., ABCdesign, 2013. С. 312.

⁴ Гвоздев А.А., Пиотровский Адр. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Л., 1933. Т. 1. С. 270.

гом располагались два деревянных помоста с установленными на них плоскостными декорациями работы Анненкова. На противоположной стороне площади должны были укрываться “юнкера”, защитники Зимнего, которые в определенные моменты действия вступали в игру. Режиссерский пульта находился в центре площади, у Александровской колонны. Неподалеку, также на площади, находились отгороженные трибуны со зрителями. Такая организация пространства по своей структуре отсылает к кольцевой схеме мистериальных построений, когда в пространстве игры выстраивался помост в виде кольца, на этом помосте последовательно располагались места действия, а зритель находился внутри кольца-круга.

Подобный принцип разворачивания действия своей масштабностью и включенностью множества деталей, с внедрением в театральную машинерию новых технологических приемов, нашел свое отражение в мизансценах на динамической конвейерной ленте или поворотном круге. Использование этих механизмов способствовало “эпизации” представляемых на сцене событий, а зрителей делало не просто наблюдателями, но соучастниками разыгрываемого представления, отдающимися во власть, по выражению Фрейда, “равномерно парящего надо всем внимания”. Кажущееся отсутствие иерархии компенсируется смысловым детерминизмом, разделяющим мир спектакля на несколько четко очерченных групп персонажей.

Задуманная Евреиновым грандиозная по своим масштабам акция предполагала участие множества статистов — всего задействовано было более восьми тысяч человек, среди которых не только профессиональные артисты, но и откомандированные с фронтов моряки и красноармейцы. Символическая структура действия базировалась на развертывании нескольких сценических площадок, на каждой из которых попеременно происходило действие. Тут важно их плакатное, манифестирующее наименование: “белая” площадка, на которой события “должны были ставиться в комедийном стиле”¹, “красная” площадка — “в тонах героической драмы” и третья — реальный фон Зимнего дворца “в тонах батального зрелища”. Так Евреинов достигал цели создания принципиально нового сценического произведения, основанного на полифонии стилей и режиссерских приемов, активно заимствуемых из самых разнообразных театральных традиций. Динамичность действию придавал своеобразный “монтажный” метод постановки, осуществляемый режиссером, располагавшимся в центре

разыгрываемого действия. Кстати, аллегория режиссера как театрального машиниста, управляющего актерами-марионетками, — один из наиболее популярных концептов философии театрального искусства, начиная с демиургического представления о гениальном Творце у романтиков до знаменитой теоретической работы английского режиссера-новатора Гордона Крэга. Режиссер по контрасту “монтировал” живописные картины, представленные на “белой” и “красной” платформах, то погружая их попеременно во тьму, то ярко освещая “тот кусок театральной сцены, к которому следует приковать внимание зрителя”. Важно, что Евреинов стремился к единому целостному восприятию создаваемой им картины мира, а потому отказ от симультанной зрительской рецепции, предполагающей фрагментированное восприятие, во “Взятии Зимнего” играет принципиальную роль. Отметим, что применяемый Евреиновым монтажный принцип, по сути, синонимичен “параллельному монтажу” Эйзенштейна: “То, что контрапунктом дается восприятию в готовой одновременности, здесь достигается большим творческим напряжением воспринимающего: контрапункт складывается уже внутри самого восприятия”².

Цель достижения сильнейшего эмоционального эффекта, аристотелевского катарсиса поддерживалась четко выверенной светозвуковой партитурой постановки, а “оркестр шумов” был призван аккомпанировать действию. “Красная” и “белая” площадки попеременно погружались в соответствующую световую ауру. Накануне штурма Зимнего, когда преимущество оказывалось на стороне большевиков, мощный поток красного света из более чем ста пятидесяти прожекторов “распространялся на обе эстрады, на мост и на саму площадь”. После бегства защитников “белого” лагеря одновременно озарялись окна Зимнего, обозначая, что именно там скрылись члены Временного правительства. И под звуки канонады “Авроры” три отряда “красноармейцев” одновременно бросались через площадь на штурм Зимнего, к ним присоединялись автомобили и бронетехника и артиллерийская батарея в Александровском саду. Так, зрители оказывались в эпицентре событий.

Вслед за штурмом сценическое действие переносилось в здание Зимнего дворца, который сам становился персонажем постановки, “грандиозным действующим лицом,

¹ Здесь и далее цит. по: Евреинов Н.Н. Взятие Зимнего дворца. // Красный милиционер, 1920, № 14. С. 5.

² Эйзенштейн С.М. Монтаж. М., Искусство, 2000. С. 368.

которое выявит свою мимику и внутренние переживания”. “Он был весь темный. Но как только восставшие врывались во двор, прожектора начинали метаться по крыше. Дворец сразу же превращался в силуэт, и тотчас же во всех его окнах вспыхивал свет. В окнах были спущены белые шторы, а на их фоне — приемом театра китайских теней — разыгрывались маленькие пантомимы боя”. В финале после победы восставших свет всех прожекторов устремлялся на красное знамя, взвивавшееся над Зимним. Оркестр исполнял “Интернационал”, подхватываемый многотысячной толпой участников и зрителей.

Современники отмечали, что главным героем постановки был революционный восторг, хотя размышления на тему, был ли это душевный порыв или госзаказ, ведутся до сих пор. Отметим, что за год до еврейновского действия был опубликован декрет Ленина о национализации театров. Тем самым управление зрелищным делом стало централизованным, а сценическое искусство — стратегическим направлением государственной важности. Революция берет искусство на вооружение, служение мифу о ней становится важнейшей задачей искусства. Если верить хроникам, пантомима на Дворцовой площади собрала 25 — 26 октября 1920 года сто тысяч зрителей. В момент кульминации они оказались настолько вовлечены в сценическое действие, что кинулись на штурм Зимнего вместе с актерами — рухнула стена, разделявшая событие театральное и реальное. Повинуясь закону больших масштабов, театральный вымысел и массовая зрелищность приняли формы символических “ритуальных” утопий. Хаос организовался в структурированное пространство, рождавшее так выгодную идеологическую подмену. В преимущественно аграрной России малочисленный “красный пролетариат” стал многомиллионным “народом”, а незамеченный, не осмысленный массами большевистский переворот — громогласным и пафосным всенародным волеизъявлением.

В Веймарской республике, также находившейся на грани серьезных революционных потрясений, режиссер и теоретик театра Эрвин Пискатор заложил традицию политического театра, которая продолжается вплоть до наших дней. Он внедрил полностью обновленную эстетику, содержащую ясное политическое высказывание, способное стимулировать гражданское сознание зрителей. Пискатор отверг предположение, что политический театр должен использовать простые эстетические средства для того, чтобы смысл постановок не потерялся даже в глазах невнимательного обывателя. Наоборот, он требовал от зрителя повы-

шенного внимания, провоцирующего сложные мыслительные процессы. Таким образом, в его театре были неразрывно переплетены политическая и эстетическая составляющие. Эта новаторская эстетика, изобретаемая заново в каждой постановке, должна была оказывать сильное политическое влияние.

Пискатор не называл свой театр искусством, однако внедрил новые художественные приспособления, призванные пробудить интерес зрителей. Он разрабатывал новую драматургию, руководствуясь принципом монтажа и спецификой машинерии, такой как динамическая архитектура сцены, проекции, звуковые эффекты и кинематограф. Чтобы описать свою новую театральную форму, Пискатор придумал термин “эпический театр”, который позднее ошибочно был приписан Брехту. Пискатор попытался создать политический театр для разной публики при помощи разнообразных новаторских средств. Называя себя “революционером-марксистом”, он ставил своей целью стимулировать агитацию среди зрителей, провоцируя их на ответную реакцию. Наиболее характерной стала постановка “День России” — политическое ревю, показанное в октябре 1920 года берлинским зрителям. Труппа Пискатора была набрана в основном из самостоятельных актеров. Постоянного помещения у них не было, чаще всего они играли в рабочих клубах. Уже поэтому декорации не могли быть громоздкими: использовались плакаты, наспех нарисованные лозунги и карикатуры. Действие разворачивалось на фоне географической карты и монтировалось из мелких эпизодов, жанрово неоднородных. Принцип коллажа был воспринят у дадаистов, но приобрел новое содержание, лишившись беспредметности. Фактически речь шла об отношении представителей различных социальных слоев к революции в России. Действие комментировалось и напрямую, при помощи специально введенного персонажа-резонера, и косвенно — при помощи сопоставления с событиями иного рода, в других странах и в другие эпохи.

В постановке 1927 года пьесы Алексея Николаевича Толстого и Павла Елисеевича Щеголева “Заговор императрицы” (спектакль шел под названием “Распутин, Романовы, война и восставший против них народ”) Пискатор применял “сегментно-глобусную сцену” — “конструкцию, которая не требовала занавеса для многочисленных перемен декораций”¹. Архитектура сцены име-

¹ Пискатор Э. Политический театр. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1934. С. 46.

ла первостепенное значение. Она в основном служила двум целям. С одной стороны, она должна была четко указывать на основные перипетии пьесы, а с другой — содержать в себе специальные осветительные технологии, проекции и фильмы, что способствовало стремительным переменам декораций, simultанному изображению сценических действий и аудиовизуального материала. Сценограф Трауготт Мюллер построил полую полусферическую конструкцию восемнадцати метров в диаметре и семи с половиной высотой, поверхность которой могла быть использована как экран для проекции, чтобы одновременно показать до трех фильмов. Еще больше экранов было установлено на порталной раме, куда проецировался “календарь” с датами, относящимися к историческим событиям, сопровождая текст соответствующими объяснениями. Сценические конструкции Пискатора функционировали в качестве мобильной технической архитектуры и в этом смысле представляли собой четырехмерные пространства. Более того, они создавали simultанность восприятия действий и событий, которые происходили в пространственной и временной удаленности друг от друга.

Пискатор активно использовал кинематографические приемы, они решали проблемы, возникающие при работе с эпической драматургией. Требование показывать на сцене комплексные социальные взаимосвязи вместо индивидуальных человеческих судеб предполагало новые формы сценического изображения. Кино идеально выполняло эту функцию при изложении событий всемирной истории, становясь аудиовизуальным фоном для разыгрываемых событий, но и дополняя сценическую реальность еще одним уровнем восприятия. Например, в одном фрагменте спектакля, когда на сцене царица и ее советники планировали арестовать представителей народа и сокрушить революционные ячейки, фильм на экране simultанно показывал Ленина, мчащегося в закрытом вагоне по Германии навстречу революции.

Монтаж стал ключевым драматургическим приемом. Он служил множеству целей, которые сегодня проблематично понять из-за недостатка источников. Как и в случае с документальным кино, монтаж стал крайне полезным в объяснении исторического контекста. В прологе к спектаклю “Распутин, Романовы...” на экранах показывали портреты русских царей вплоть до Николая II, в то время как на экран проецировались короткие комментарии к этим изображениям, например: “умер внезапно”, “умер в безумии”, “закончил жизнь самоубийством”. Монтажные склейки призваны были

также подчеркивать разницу между индивидуальными и коллективными действиями. Пока царь раскладывал на сцене батальные фотографии, проекция на свод показывала мертвых и изуродованных солдат (возможно именно эти фотографии коллекционировал царь) и поверх этого появлялась цитата из письма царя царице: “Жизнь, которую я веду, находясь во главе моих армий, так здорова и действует на меня таким живительным образом!”

Монтажные элементы должны были вызывать у зрителя прямо противоположные, полярные реакции, призывая нащупать новые пути восприятия того, что они видят на сцене. Их заставляли не только идентифицировать разношерстные эпизоды, но и сопоставлять их друг с другом, наделяя полностью новым значением. В то время как правящий класс все еще предполагал, что именно он определяет ход истории и может управлять ею в соответствии со своими собственными планами, силы революции уже бесповоротно были приведены в действие, чтобы низвергнуть эксплуататоров.

Автору статьи удалось в Берлине встретиться с известным историком театра и руководителем “Центра изучения перформативных культур” профессором Эрикой Фишер-Лихте, которая предложила свой концепт визуализации революции в театре. Сегодня дать четкое определение революции в контексте театральной эстетики весьма проблематично, ведь постоянно продуцируются все новые и новые сценические и визуальные формы. Есть театры, которые именуют себя революционными, а есть те, эстетика которых может считаться революционной. К примеру, в Берлине есть “Центр политической красоты (Zentrum der politischen Schönheit)”. Он проводит своеобразные акционистские мероприятия, например организует публичные захоронения мигрантов, которые погибли у берегов Италии, так и не добравшись в Европу, и тела которых не нашли погребения, то есть устраивает им персональные могилы. В Германии есть специальные мусульманские кладбища и имамы, готовые произнести молитвы над умершими. Возникает вопрос: это реальные похороны или политическая демонстрация? Чем больше мы об этом думаем, тем больше приходим к выводу, что не знаем, были ли в гробах реальные тела умерших и что думал об этом имам, происходила настоящая панихида или он просто играл свою роль. Никто кроме организаторов Центра не может нам прояснить, реальные трупы были в гробах или это просто куклы. Так театральность проникает

в сферу политики, а сама политика начинает пониматься в контексте театрализации. Такие вещи в целом можно назвать революционными, потому что они заставляют нас задуматься над тем, что не так в нашем обществе, но при этом они не предлагают однозначно спасительного лекарства. Они совершают реальные действия (real actments), провокативные и вызывающие политические высказывания, которые во многом апеллируют к опытам Евреинова и Пискарева 1920-х годов.

19 октября прошлого года в честь столетия русской революции немецко-швейцарский режиссер Мило Рау представил в берлинском театре “Шаубюне” свою версию трагических событий, точнее их последствий, — спектакль “Ленин”. Первое, что приковывало внимание зрителей, это главный персонаж постановки в исполнении актрисы Урсулы Ларди, проводящий свои последние дни жизни на подмосковной даче в Горках. Сценическое действие разворачивается сразу на двух уровнях: на планшете поворотного круга расположен разрез ленинского дома, комнаты, в которых происходят разыгрываемые события. Одновременно это же действие транслируется на большой экран, установленный над сценой, на который в режиме онлайн монтируются крупные кадры главных действующих лиц. Ленин пребывает в кругу своих приближенных, некоторые из них — его заклятые враги: Иосиф Сталин, Надежда Крупская, личный врач вождя Гетье, Троцкий и Луначарский.

Спектакль открывается натуралистической сценой, когда больному Ленину измеряют температуру, раздевая его догола. В этой бледной обнаженной плоти, перенесенной на холст с камерой, всеобщий человеческий опыт умирания воплотился в женском теле, подрывая традиционную маскулинность. Женская плоть здесь ни в коем случае не объект вождения, а просто умирающее тело. Эта сцена четко визуализирует приемы Мило Рау, которого можно охарактеризовать как левого, даже активистского режиссера: он транспарентно, со скрупулезностью исследователя препарирует такие конвенциональные театральные дискурсы, как документальный театр или театр политический.

Следуя духу и букве института европейского парламентаризма и демократических конвенций, персонажи постановок Рау вовлекаются в споры и ожесточенные дискуссии друг с другом, ведут переговоры в соответствии с реальными правовыми принципами. Режиссер часто говорит о “глобальном реализме” как о своей эстетической стратегии, когда “сам процесс

представления становится реальным”. Спектакль наделяется статусом документального свидетельства: например, его нашумевшая акция “Трибунал Конго” 2015 года, когда под объективами камер сотрудники полиции в Мутаруле, деревне в восточной части Конго, убивали десятки детей и женщин.

В “Ленине” Рау создает сценическое произведение в жанре ретро-реализма, не пренебрегая при этом нарочито китчевой нюансировкой: с помощью видеокамер сцены, происходящие в отдаленных комнатах ленинской дачи, проецируются на большой экран, что превращает всю игру в исторический блокбастер, как будто снятый в Голливуде — с большим количеством крупных планов и переживаемых по Станиславскому эмоций. Мило Рау показывает последние годы Ленина, который превратился теперь в бедного разлагающегося пациента, парализованного, заикающегося и давящегося предлагаемой ему пищей. Мозг и прошлое тускнеют, рабочий телефон вождя уже давно отключен Сталиным, зловеще призывающим его “умереть медленно”. В этом бесконечном диалоге-переключке между 1917 и 2017 годами, между актером и ролью, между историческими фигурами и стереотипами о них Мило Рау открывает пространство для размышлений о путях истории и революционных потрясениях.

Октябрьская революция, которая сто лет назад провозгласила освобождение мира от угнетения, лишилась своего лидера, но при этом уже давно умерла как утопия. На сцене “Шаубюне” этот момент фиксируется в виде сконструированного, иконографического и гипернатуралистического переосмысления: как будто именно так, при помощи гипнотического исступления можно изгнать давно забытые идеалы или искупить их потерю.

“Ленин” с Урсулой Ларди в главной роли явился прелюдией к целому ряду мероприятий. Одним из них стала масштабная акция “Генеральная Ассамблея”, с которой Мило Рау выступил 5 ноября. Ее целью стало создание “глобального парламента” из шестидесяти депутатов, обсуждающих и принимающих “Устав XXI века”, в котором сформулированы основные социальные, экологические, технологические и политические вопросы и требования. Так, из воспоминаний о штурме Зимнего дворца рождается желание штурмовать Рейхстаг, чтобы “символически бросить вызов новому избранному парламенту Германии”.



“Непрочитанный текст”

Владимир Павлович Гуркин: драматург, актер, режиссер

[Электронный ресурс]: информ.-библиогр. электрон.

изд. / сост. Л.А. Мирманова при участии Л.А. Казанцевой;

Иркут. обл., Иркут. обл.

гос. универсал. науч. б-ка им. И.И. Молчанова-Сибирского.

Иркутск: ИОГУНБ, 2016. 2 электронно-опт. диска (DVD-ROM).

Имя Владимира Гуркина у большинства из нас привычно ассоциируется с его знаменитой пьесой “Любовь и голуби”. А между тем Гуркин это не столько “Голуби”, сколько “непрочитанный текст”¹, неизученная биография, целая terra incognita, ждущая своих заинтересованных, равнодушных исследователей — филологов, театроведов, историков, искусствоведов...

Творческая жизнь Владимира Павловича была насыщенной и многосторонней, но никак не ровной и гладкой. В молодости, в 1970-е, — актер, блиставший на сценах Иркутска, Омска, Благовещенска. Позже — драматург, чью первую пьесу “Андрюша” в 1980 году власти признали идеологически вредной, а спектакль по ней запретили после тринадцатого показа.

Эта пьеса, написанная в 1979-м, впервые была опубликована лишь через 35 лет после написания. А ведь один из ее главных героев — Александр Вампилов, с которым Гуркин познакомился еще в 1960-е и дружил до самой его смерти. Но вот парадокс: отечественное вампироведение насчитывает тысячи работ, но ни в одной из них нет упоминания о Танове, под именем которого выведен Вампилов в “Андрюше”.

С 1980-х годов Владимир Гуркин — активный участник, а с 2005 года руководитель Лаборатории современной драматургии Сибири, Урала и Дальнего Востока. Он же один из организаторов в 1990-е годы фестиваля “Любимов-

ка”, много сил отдавший поддержке и помощи молодым драматургам.

В творческом наследии Гуркина одиннадцать пьес. Но при жизни был издан всего один маленький сборник, включивший лишь четыре названия². Небольшими тиражами в свое время разошлись редкие отдельные издания пьес и публикации в сборниках. В 2014 году, после смерти драматурга, в Москве был выпущен второй сборник, уже из восьми пьес³. При этом до сих пор широко читателю незнаком целый ряд работ Гуркина — не только драматурга, но и сценариста, инсценировщика. Человек очень скромный, совершенно не тщеславный, Владимир Павлович не умел и не хотел “пробивать” свои произведения. Он верил: жизнь сама все расставит по местам.

К сожалению, до сих пор нет не только полного издания работ Гуркина, но и полноценной биографии драматурга. Почти нет серьезных литературоведческих работ. К таковым можно отнести лишь статью искусствоведа Т.Г. Бусаргиной “Зажигаю днем свечу...”⁴, работу филолога И.И. Плехановой “Почему Владимир Гуркин не писал трагикомедий?...”⁵ и публикацию иркутской писательницы С. Михеевой “Ветер удивления”⁶.

При этом на малой родине Гуркина, в Иркутске и Черемхове, хранится достаточно много редких, интересных документов, связанных с его жизнью и творчеством. Чтобы

¹ По определению искусствоведа Т.Г. Бусаргиной. (Здесь и далее прим. авт.)

² Любовь и голуби: Пьесы для театра. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. 302 с.

³ Любовь и голуби: Пьесы. Воспоминания о драматурге. М.: Время, 2014. 768 с.

⁴ В сб. Владимир Павлович Гуркин: драматург, актер, режиссер. Библиогр. материалы к электрон. изд. Иркутск, 2016. С. 11—40.

⁵ Там же. С. 41—51.

⁶ См.: Литература: электронный литературный журнал. 2017, 21 марта (№ 94). URL: http://litteratura.org/issue_publicism/2188-cvetlana-miheeva-veter-udivleniya.html.

их сберечь, сохранить для изучения, чтобы ввести, наконец, творчество замечательного драматурга в научный дискурс, в Иркутской областной научной библиотеке подготовили и выпустили первое в России информационно-библиографическое издание о Гуркине как драматурге, актере, сценаристе и режиссере. Хочется подчеркнуть: это издание — не только первая в России библиография, посвященная В.П. Гуркину, но и первое в стране электронное библиографическое издание, включающее большой массив архивных документов. Электронный формат позволил представить копии значительного числа рукописей драматурга (черновиков, писем, автобиографий, дарственных надписей и т. д.), а также театральных программ, афиш, фотографий, фильмов, телепередач, видео- и аудиозаписей.

Были задействованы материалы из Государственного архива Иркутской области, архивов Иркутского ТЮЗа, Черемховского драмтеатра, Омского театра драмы, московского “Современника”, из личного архива семьи Гуркиных.

Копии газетно-журнальных публикаций, необходимых для просмотра *de visu*, присылали нам почти со всех концов бывшего Советского Союза — от Дальнего Востока до Прибалтики и от Украины до Казахстана. Отсканированные копии большинства старых публикаций тоже вошли в наше издание.

Вначале эта работа задумывалась как чисто библиографическая, но в итоге переросла в целый исследовательский проект. Главная причина — многочисленные лакуны и противоречия в имеющихся на сегодняшний день публикациях.

Так, у авторов многих работ не было единого мнения даже насчет места рождения Владимира Павловича. Родиной драматурга называли Иркутск, Хабаровск, Пермь, Черемхово... Пришлось посылать официальный запрос в органы ЗАГСа.

Нами было уточнено количество пьес, написанных драматургом. До 2016 года Гуркин официально считался автором восьми пьес: “Зажигаю днем свечу... (Андрюша)” (1979), “Любовь и голуби” (1980), “Музыканты” (1984), “Шел медведь по лесу” (1988), “Золотой человек” (1991), “Плач в пригоршню” (1992), “Прибайкальская кадрили” (1996), “Саня, Ваня, с ними Римас (Веселая вода печали)” (2005).

После поисков, проведенных библиографами ИОГУНБ, к этим восьми пьесам прибавилось еще три: “Риск” (1984), “Русская Дальневосточная” (1990), “Доктор Живаго” (2000).

Пьеса “Риск” была написана Гуркиным по мотивам произведений Олега Куваева. В советское время велись споры насчет ее авторства, заседала даже специальная литературная комиссия, которая признала автором пьесы Гур-

кина. В Российском государственном архиве литературы и искусства мы обнаружили несколько документов, где автором пьесы также назван Владимир Гуркин.

“Доктор Живаго” был создан Гуркиным по роману Пастернака для Московского Художественного театра им. А.П. Чехова по заказу О.Н. Ефремова. Но из-за смерти Олега Николаевича постановка не состоялась. В машинописной рукописи, хранящейся в семейном архиве Гуркиных, недостает нескольких страниц. Зато в архиве Черемховского драматического театра имеется черновик всей пьесы. Думаем, если бы за дело взялись профессиональные филологи, пьесу можно было бы восстановить целиком. И как знать, нашелся бы режиссер, взявший ее к постановке в театре...

“Русская Дальневосточная” как самостоятельное произведение была до последнего времени никому не известна. Сведения о ней были найдены нами в Сводном каталоге библиотек России. Сохранилось всего несколько печатных экземпляров издания. И хотя все три картины “Дальневосточной” в 1992 году вошли в “роман для театра” “Плач в пригоршню”, все же думаем, что пьеса имеет право и на свое собственное существование. Новое “рождение” пьесы состоялось после ее публикации во втором номере иркутского журнала “Сибирь” за 2016 год.

По сюжету “Русская Дальневосточная” очень автобиографична. Это история маленького Володи Гуркина (в пьесе Сани) и его мамы, об их непростой жизни в Хабаровске в трудные 1950-е годы и судьбоносной встрече с молодым сержантом-сверхсрочником Павлом Гуркиным (Аркадием), ставшим вскоре отцом для Володи.

В архиве Черемховского театра сохранился старый снимок молодого военного, похожего на Павла Гуркина. Были определенные сомнения: он ли это. Чтобы их разрешить, мы обратились за помощью к иркутским экспертам-криминалистам с просьбой провести портретную экспертизу. Для сравнения предоставили другие снимки Павла Васильевича Гуркина. Ответ был однозначен: на всех снимках одно и то же лицо. Значит у нас есть теперь на руках не только самая ранняя фотография отчима Володи, но и портрет прототипа одного из главных героев “Русской Дальневосточной”.

Существовал в нашей работе целый ряд других спорных моментов, требующих прояснения. Например, вопрос о месте и времени первой постановки легендарной пьесы “Любовь и голуби”. Казалось бы, здесь все ясно: первыми поставили пьесу москвичи в

театре “Современник”. Но почему тогда омские издания утверждают, что впервые пьеса была поставлена в их городе? И есть еще интервью иркутского режиссера Александра Ищенко, вспоминавшего о своей постановке “Голубей” в Казахстане в 1980 году.

Пришлось снова поднимать документы: публикации, театральные программы, посылать запрос в Казахстан. Зато теперь с полным правом можно утверждать: первая премьера пьесы “Любовь и голуби” состоялась в московском театре “Современник” 10 июля 1982 года.

Очень хотелось нам сохранить информацию о памятных местах, связанных с жизнью Гуркина в Иркутске. Ведь это наша общая театральная история, и даже шире — история русской культуры. Семья Гуркиных в Иркутске дружила и тесно общалась со многими иркутскими писателями, артистами, художниками, журналистами. С тем же Вампиловым, Валентином Распутиным, Геннадием Машкиным, Ростиславом Филипповым... Но ни в одной иркутской книге или статье мы не нашли точных сведений о местонахождении бывших зданий Иркутского театрального училища, его общежития или общежития Иркутского ТЮЗа. Хорошо, что во время изысканий у нас была возможность получить консультации у Людмилы и Екатерины Гуркиных. Они-то и подсказали нам точные адреса “гуркинских мест” в Иркутске. А вот снимки этих зданий нам пришлось делать самим.

Кстати, соседкой по комнате в общежитии Иркутского ТЮЗа у Гуркиных в 1970-е годы была Ксения Грушвицкая, ленинградский режиссер, одна из лучших в стране постановщиков сказок Е. Шварца. Гуркин называл ее своей “духовной мамой”. Она первая заметила у молодого артиста литературный талант и настойчиво советовала ему писать. Ему единственному давала читать запрещенную и полузапрещенную в то время литературу: Булгакова, Солженицына, Бродского, Михаила Чехова. В память о Грушвицкой Гуркин дал главному герою пьесы “Музыканты” фамилию Ксенин.

Если внимательно вчитаться, то в этой пьесе можно заметить явную перекличку двух сюжетов. Один — рассказ о краже у героя пьесы Ксенина макета Музея декабристов. Другой, из жизни, связан с пропажей из ленинградского архива Ксении Грушвицкой пьесы Б. Голлера “Сто братьев Бестужевых”, посвященной декабристам. Спектакль по этой пьесе Ксения Владимировна мечтала поставить на сцене Иркутского ТЮЗа. Не получилось — отказало руководство театра, после чего Грушвицкая навсегда уехала из Иркутска. А спустя годы пропавшая пьеса вдруг всплыла в постановках ленинградского режиссера Михаила Богина, в том числе и на сцене Иркутского ТЮЗа.

Нельзя исключить, что, вводя в свою пьесу “декабристский” сюжет, Гуркин косвенно пытался восстановить справедливость в отношении человека, которого глубоко уважал и ценил.

Интересна история, связанная еще с одним памятным местом Иркутска — старым мостом через Ангару. Летом 1970 года, чтобы заработать денег на свадьбу, Володя Гуркин устроился в рабочую бригаду, занимавшуюся его покраской. Надо сказать, что это не обычный мост, а официальный памятник Ленину, возведенный после смерти вождя на деньги, собранные простыми иркутянами. Можно сказать, что Ленин в каком-то смысле помог Владимиру Гуркину жениться.

Фотографии памятных мест в Иркутске и Черемхове выделены в электронном издании в специальную подборку. Она является частью раздела “Фотогалерея”, включающего также многочисленные фотографии из семейного архива Гуркиных.

Найти интересующие вас сведения и документы в электронном издании можно несколькими способами. Первый — обратиться к тематическим подборкам диска. Кроме “Фотогалереи” это “Автографы”, “Просцениум”, “ТВзгляд”, “Архивные коллекции”, “Коллекция ИОГУНБ”.

В разделе “Автографы” можно увидеть подлинники рукописей Владимира Павловича и его современников — писателя Валентина Распутина, драматурга Михаила Рошина, режиссера Ксении Грушвицкой, актрисы Ии Саввиной. В “Просцениуме” помимо списка актерских работ Владимира Гуркина размещены копии афиш и театральные программ спектаклей, в которых играл Гуркин-актер и поставленных по его пьесам. “ТВзгляд” знакомит с тремя фильмами Иркутской и Черемховской телестудий. В них о Владимире Павловиче рассказывают его мама Валентина Петровна, жена Людмила и дочь Екатерина, режиссер и друг Дмитрий Брусникин, иркутские литераторы Владимир Скиф и Валентина Семенова, черемховские друзья Владимир Патис и Александр Попов.

Чтобы наглядно показать читателю все имеющиеся в нашем распоряжении архивные материалы, их тоже собрали в самостоятельном разделе. “Архивные коллекции” состоят из библиографических описаний, часть которых имеет отсылки к отсканированным изображениям подлинных документов: рукописей, фотографий, театальных программ, афиш, гастрольных газет и пр.

Самая крупная из коллекций находится, конечно, в архиве Черемховского драматического театра. Это, в частности, рабочая тет-

радь Гуркина с черновыми набросками пьес конца 1990-х годов, его служебные документы, многочисленные театральные программы, в том числе с дарственными надписями и автографами артистов, режиссеров. Не менее ценную подборку составляют материалы, присланные Омским академическим театром драмы: копии автобиографий, служебных документов, театральных программ, газетных вырезок, фотографий. Целый ряд отсканированных документов получили мы из личного архива семьи Гуркиных: фотографии, рукописи, письма Валентина Распутина и Михаила Рошина, воспоминания актрисы Ии Саввиной и многое другое.

Кроме вышеназванных “архивный” блок включает документы из Государственного архива Иркутской области, Государственного архива Пермского края, архивов музеев МХАТа, театра “Современник” (Москва), Иркутского ТЮЗа, Культурного центра А. Вампилова (Иркутск).

Нередко интересные материалы присылали нам в дополнение к ответу на какой-либо стандартный библиографический запрос. Так появились на диске архивные материалы Курского отделения Союза театральных деятелей России, а также личные воспоминания Лидии Ракетской и Сергея Овчинникова из Омска.

В ходе работы над изданием в ИОГУНБ скопился и свой собственный небольшой документальный фонд, куда вошли письма из Пермского ЗАГСа (о месте рождения В.П. Гуркина), материалы экспертизы фотографии П.В. Гуркина (из Экспертно-криминалистического центра ГУВД по Иркутской области), копии пьес “Русская Дальневосточная” и “Риск”, воспоминания Людмилы Борисовны и Екатерины Владимировны Гуркиных. Недавно этот список пополнился более чем тридцатью подлинными письмами драматурга, переданными его дочерью в дар библиотеке.

Еще один способ поиска информации — обратиться к библиографическому указателю, материалы которого сгруппированы в шести основных разделах: “Произведения Гуркина”, “Литература о жизни и творчестве”, “С памятью о драматурге”, “Образ Гуркина в изобразительном искусстве”, “Образ Гуркина в поэзии”, “Справочно-библиографическая и методическая литература”.

Многие библиографические описания в указателе имеют гиперссылки на текстовые изображения — электронные копии публикаций, в том числе и тридцати-сорокалетней давности. В описании печатных (бумажных) публикаций,

имеющих электронные аналоги в сети Интернет, тоже делаются соответствующие отсылки. При этом с первоисточниками из иркутских газет (“Восточно-Сибирская правда”, “Советская молодежь” и др.) можно ознакомиться, обратившись к электронной библиотеке “Хроники Приангарья”, свободный доступ к которой имеется с сайта ИОГУНБ: <http://www.irklib.ru/>.

Наиболее объемными являются три первых раздела указателя. В первом собраны сведения о работах драматурга, в том числе неопубликованных. Во втором освещается творческая биография Гуркина как драматурга, актера, режиссера, театрального деятеля. Раскрывается его роль в создании и руководстве Лабораторией современной драматургии Сибири, Урала и Дальнего Востока. Значительное место отводится материалам о театральных постановках (более 400 записей).

Хочется поделиться здесь вот каким наблюдением. Несмотря на кажущуюся простоту пьес Гуркина, сделать по ним хорошую постановку удастся не всем. Об этом свидетельствует хотя бы история омской постановки пьесы “Саня, Ваня, с ними Римас”. В 2005 году режиссер Евгений Марчелли пытался поставить эту пьесу в духе европейского психологического театра. Не получилось. Судя по всему, и сам Гуркин не слишком охотно принимал эксперименты над своим текстом. Премьера была отменена всего за неделю до назначенного срока¹.

К счастью, не все режиссеры пытались Гуркина “переломить”. Вот что писала ему в 1988 году режиссер из Кронштадта Римма Ланская, поставившая на сцене Драматического театра Балтийского флота спектакль “Любовь и голуби”: “С большим, нет, огромным удовольствием работали над Вашей пьесой. Критик Аркадьев сказал: “Видел не менее пятнадцати спектаклей по этой пьесе. Это первый спектакль, лишенный пошлости” (цитата дословная). Впервые в жизни не вымарала из пьесы ни единого слова”².

Не этим ли объясняется и такой проследивающийся в публикациях факт: зрителей зачастую более трогают постановки пьес Гуркина в народных театрах (очень бережно относящихся к тексту автора), чем спектакли больших профессиональных коллективов с вековыми традициями?

Следом за библиографией театральных

¹ Марчелли Е. Сибирско-итальянское ЧП / Беседовала Э. Кадырова // Труд. 2005, 19 окт. С. 7 (Омский вып.).

² Владимир Павлович Гуркин: драматург, актер, режиссер. Библиогр. материалы к электрон. изд. С. 138.

постановок в указателе идут материалы о фильмах, снятых по пьесам и сценариям драматурга: “Любовь и голуби” (1984), “Неизвестная” (1988), “Хоровод” (1994), “Роковые яйца” (1995), “Кадриль” (1999), “Люди добрые” (2009).

Третий раздел указателя знакомит с памятными местами и событиями, связанными с именем драматурга. В их числе хочется отметить фестиваль “Театральная провинция”, проводимый с 2014 года на базе Черемховского драматического театра имени В.П. Гуркина.

Сориентироваться во всем массиве библиографических описаний помогают три вспомогательных указателя — именной, географический и алфавитный указатель заглавий произведений Гуркина. Предваряют библиографию уже упоминавшиеся здесь работы Т.Г. Бусаргиной и И.И. Плехановой — лучшие на сегодняшний день литературоведческие исследования, посвященные творчеству драматурга.

Несколько слов о создании подборки афоризмов Гуркина “Формула доброты”. Знакомясь при отборе материалов для указателя с выступлениями драматурга, читая его интервью, поневоле задерживаешься взглядом на отдельных высказываниях, поражаешься точности мысли, ее глубине, афористичности:

“Когда человек говорит искренне, то даже если он неправ, он все равно прав. Потому что сердце всегда право”. “Человеку, у которого есть Дом, есть смысл жить. Если у человека нет чувства Дома — это несчастный, трагический человек...”. “Без совести ничто не имеет смысла. Каким бы человек ни обладал даром, все теряет смысл, если в человеке не живет стыдящаяся душа. Душа, готовая постыдиться...”.

Сначала выписали одно высказывание, потом второе, третье, и скоро у нас была уже небольшая антология, достаточно ярко характеризующая жизненную философию автора.

Работа над библиографией Гуркина в ИОГУНБ завершена, и очень хочется надеяться, что труд наш не был напрасен, что творчество Владимира Павловича Гуркина будет наконец тщательно изучено и оценено по достоинству, что будут еще и новые книги, и новые постановки...

Продолжение не заставило себя ждать. Уже после издания в Иркутске библиографии Гуркина вышла в свет (на английском языке) новая работа о нем, написанная филологом из Казан-

ского федерального университета Т.Н. Бреевой¹.

Осенью 2017 года в репертуаре Международного театрального фестиваля им. А. Вампилова в Иркутске впервые за время существования фестиваля значились сразу две постановки по пьесам Гуркина: “Саня, Ваня, с ними Римас” Камчатского театра драмы и комедии и “Музыканты” Черемховского драматического театра, носящего имя драматурга. Как отмечают театралы, эти спектакли были наиболее посещаемыми.

Еще раньше, в июне 2017 года Иркутский музыкальный театр им. Н.М. Загурского представил зрителям премьеру мюзикла “Любовь и голуби” (музыка А. Семенова, стихи С. Плотова). Его постановка готовится и в Москве.

На премьерах в Иркутске и Черемхове присутствовали приехавшие из Москвы Людмила и Екатерина Гуркины. Вскоре они сообщили нам о новых находках в семейном архиве. В Черемхове было обнаружено письмо бабы Шуры (Александры Ивановны Краснощековой, двоюродной бабушки В.П. Гуркина). Это та самая баба Шура, Александра, что была прообразом героинь пьес “Любовь и голуби” и “Саня, Ваня, с ними Римас”. Характеризуя ее письмо как очень образное, эмоциональное, Екатерина Гуркина отметила: “Вот откуда есть пошла гуркинская драматургия”.

Еще одна недавняя находка в семейном архиве Гуркиных — синопсис фильма “Его день” (2002). Фильм по нему не был снят, а сам синопсис нигде не публиковался. Между тем это тоже своеобразный небольшой шедевр, который вполне мог бы стать основой для съемок фильма о самом драматурге.

Два десятилетия назад, в 1998-м, художественный руководитель Пермского драмтеатра Иван Тимофеевич Бобылев написал Гуркину: “Люди Ваших пьес рассказали мне, что создал их добрый, прекрасный и талантливый человек. Встреча с Вами все подтвердила. Здравствуйте, Владимир Павлович!”

Думаем, еще не раз, читая пьесы Гуркина, встречаясь на сцене или экране с его героями, мы скажем так же: “Здравствуйте, Владимир Павлович! Спасибо Вам за ту доброту и свет, что принесли Вы нам своей жизнью и творчеством!”

Людмила Мирманова

¹ Бреева Т.Н. Традиционализм через призму неосентименталистского дискурса (на примере драматургии В. Гуркина) // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. Красноярск, 2016. Т. 9, № 5. С. 1174—1180.

Приложение

Публикуемый нами текст не вошел в информационно-библиографическое электронное издание “Владимир Павлович Гуркин: драматург, актер, режиссер”, так как был обнаружен в семейном архиве уже по завершении работы над ним. Это нечто вроде заявки на будущий многосерийный фильм, которому так и не суждено было появиться, да и сценарий его, вероятно, не был написан. Тем не менее, он представляет ценность для всех, кто интересуется жизнью и творчеством Владимира Гуркина. Мы публикуем его с разрешения жены драматурга Людмилы Борисовны и его дочери Екатерины Владимировны в память о нашем замечательном незабываемом друге.

Владимир Гуркин Его день (Синопсис)

История, которую я хочу предложить, банальна. Банальна в высоком и вечном смысле сюжета жизни большинства: родился, учился, женился, работал, завел детей, вырастил их, схоронил родителей, умер. Таков порядок вещей бывает свойствен и людям выдающимся. Разве не банален сюжет Пушкина? Родился, учился, работал, женился, нарожал детей, погиб в результате драки... Интересно существование в сюжетах, изумляющее глубиной проживания, неожиданными поворотами в отношениях, реакцией на события. Открытием новых-старых тайн в человеческой природе.

Наш герой не гений, созвучен действительности, но не конформист. Бунтарем тоже не назовешь. Любит свою землю, свой край, но “дурным патриотизмом” не страдает. Однако в отличие от замечательного грузинского философа, заявившего “если мой народ не прав, значит я буду против своего народа”, он поступил бы иначе. От “какова жизнь, таков и я” постепенно стал приходить к тому, что именно его стиль, мышление, поступки каким-то образом преобразовывают жизнь в ту или иную сторону. Были и сомнения, и шарахания: банальные метания более-менее образованного и советского человека — российского интеллигента. Интеллигента в первом поколении. Это важно.

История располагается в четырех десятках лет, начиная с шестидесятых. Это дает возможность в интриге перевести центр внимания зрителя с вопроса “что будет?” в интерес открытий и узнаваний “что стало”.

Каждая часть истории соответствует десятилетию. Из каждого десятилетия берутся определяющие дальнейшую жизнь события.

- 1 часть, шестидесятые годы. СТУДЕНЧЕСТВО
- 2 часть, семидесятые годы. АРМИЯ
- 3 часть, восьмидесятые годы. ТВОРЧЕСТВО
- 4 часть, девяностые годы. СЛАВА

СТУДЕНЧЕСТВО (60-е годы)

Все началось с того, что семнадцатилетний человек решил стать актером вопреки желанию родителей. Жил он в маленьком провинциальном городке. Мать и отец — простые рабочие люди, и карьера инженера для сына казалась самым счастливым исходом. Сын решил иначе. В доме скандал, едва не приведший к разрыву отношений. В конце концов родители смирились и отпустили своего наивного, вполне советского мальчика, в жизнь.

Уехал в большой город; пройдя серьезный конкурс, был зачислен на первый курс. Увидев себя в списках поступивших, счастлив был необыкновенно, но тут же навалились грусть и тревога. Понять причину их возникновения не мог до тех пор, пока не оказался на мосту, ведущему к железнодорожному вокзалу. Из динамика слышался женский голос, объявляющий о прибытии и убытии поездов.

Услышал об отправлении идущего домой и понял, отчего давили грусть и тревога. Надвигалась чужая, пугающая неизвестностью новая жизнь. Жизнь без матери и отца. Без родных улиц с пружинящими тротуарами, без гонок с пацанвой на великах, без надежности и уюта. Заплакал. Стоял, перегнувшись через парапет, и плакал в вызолоченную закатом реку.

Сзади похлопали по спине. Оглянулся. Знакомый парень. Все экзамены сдавали в одной группе. Как и он, пошел пройтись по набережной и забрел на мост. Стали друзьями.

Студенчество: первый стакан водки, первая женщина, первые настоящие враги... Первые открытия масштабности жизни, крушение иллюзий, возникновение новых. Много было веселого и смешного, и совсем не смешного, и совсем не веселого. Женился на однокурснице, родился ребенок. На следующий день после рождения сына забрали в армию.

АРМИЯ (70-е годы)

Об армии рассказано много сладкого и пафосного, горького и безнадежного. Правда не там и не там... Не подумайте о середине. Там ее тоже нет. Она вне качественной оценки, как и жизнь. Она самодостаточна. Для молодого человека армия — время потрясающей концентрации душевной работы. Кто-то ее не выдерживает, но большинство все-таки не ломается. Именно здесь по-настоящему приходит великая банальная мудрость “и это пройдет” к даже не подозревавшим о Соломоне. Тому, кто быстрее приходит к подобному пониманию, легче переносить и голод, и холод, и дедовщину, и разлуку с близкими. Легче справляться с приступами отчаяния. Борьба с отчаянием и ярчайшие вспышки надежд — вот окрас солдатских дней. Вот почему спустя годы будет вспоминать армию как благодатное пространство самых острых и глубоких переживаний. Ну а сейчас и дедовщина, и самоволки, и даже перспектива попасть под трибунал; но “и это пройдет”. Вернется к жене и сыну, вернется в уже по-настоящему взрослую жизнь.

ТВОРЧЕСТВО (80-е годы)

Он был одаренный человек. Армия даже увеличила его одаренность, переведя в ранг таланта сферу чувств, воображения, удовольствие от процесса думания. На работе его ценили, зритель любил. Он верил в свою планиду и никогда не опускал рук. Не было денег — шел грузчиком в магазин или на ликеро-водочный завод, подрабатывал в новогодние дни на детских утренниках Дедом Морозом. В поисках более интересной работы переезжал с семьей из города в город, начал ставить спектакли, занялся литературной работой.

Появился второй ребенок. Жена ревновала. Ревновала к работе, ревновала к женщинам. Относительное право на ревность к женщинам было. Он увлекался, но поскольку был по природе однолюбом, никогда увлечения не приобретали серьезных форм. Жена это чувствовала и до опасной черты ссор не доводила. Она была неглупая женщина. Поэтому какие бы скандалы, иногда вплоть до рукоприкладства, ни возникали в семье, в недрах их душ жило знание о неразрывности их природ. Любовь, наверное, все-таки ушла, но ушла так, как уходит от однолюбков: укутала их душевники в некий кокон со свойствами воздуха: есть он — его не замечаешь, нет — задыхаешься от удушья.

Так они и жили до тех пор, пока на них не обрушилась слава.

СЛАВА (90-е годы)

МОСКОВСКИЙ ПАРНАС. Встречи, знакомства, творческие проекты, воплощения, дань богеме, планы... Но все это постепенно стало терять осмысленность, превращаясь в самоцель. Возникал вопрос: а зачем?

Отношения с повзрослевшими детьми выстраивались совсем не так, как мечталось, “кокон со свойствами воздуха” сильно поистерся и лишь в редкие дни едва-едва ощущался — скорее походил на воспоминания. Парнас пришел в разброд и шатание; да это уже и не Парнас вовсе, а неизвестно что. И бродят по нему невесты откуда расплодившиеся аполлончики с сытыми бойкими глазками, дудящие то в ту трубу, то в эту. Неважно в какую, лишь бы не опоздать, не недоест, не недополучить. Недо, недо, недо. А в сущности, трясаясь от страха перед своим завтрашним днем. Недоднём.

Он уходит с “Парнаса”. Призывает старых друзей-товарищей на общие дела, но и здесь все переменялось. Кто-то спрятался во власти, в политике, кто-то в коммерции, а кто-то, не сумев распорядиться шальными деньгами, для начала утонул в пьянстве, а затем открыл пальбу по всему свету, напоследок снеся голову и себе. Другие, не нашедшие пристанища нигде и ни в чем, обнищав, тихо сходили с ума от своих детей наркоманов и пьяниц, запивали сами. А затем, как пишут в газетах, “все произошло на бытовой почве...”.

Пришлось и самому хлебнуть лиха. Тоже пил, потом бросал, взрывался неудержимой активностью и что-то организовывал, бежал останавливать, спасать, привлекать, уставал и опять пил, и опять бросал. Однажды стало страшно. Куда это я и что со мной? Куда ты и что с тобой, жизнь наша? Почему так трагически скучно и неинтересно стало жить? Каков я, такова и жизнь? Или какова жизнь, таков и я? Или у мироздания кончились тайны и больше никаких великих иллюзий? Жизнь ужасна? Прекрасна? Где правда? Посередине? Да нет. Совсем в другом месте. И вычислить ее невозможно. Можно почуть, ухватив сердцем, прочувствовать и уже не терять. Как в молодости, но уже с усилием.

И оказывается, не кончились великие тайны и ждут открытия, и новые иллюзии, потому что еще не вечер, еще не кончен день, а только перевалил на вторую половину. Вновь, как в молодости, как в детстве, заволновалась душа в предчувствии возвращения утерянной радости жить, радости смыслов. Значит вперед в молодость, поближе к детству.

Такси. Дорога в аэропорт. Самолет. Другой аэропорт. Такси. Река. Его река. Перегнулся через паранет. Покачиваются вытянутые по течению длинные пряди водорослей; буруны у быков, вызолоченная закатом вода. Из динамика с вокзала женский голос: "От четвертой платформы отправляется пригородный поезд..." Его поезд! Кто-то похлопал ладонью по спине. Оглянулся. Мятый пиджачок, мятая рубашка, мятый галстук, мятая лицо в чеховской бороде. Мятая жизнь с виноватыми слезящимися глазами.

Мятый. Не заболели?

Он. Что?

Мятый. Стоите, согнулись. Подумал, вдруг плохо.

Он. Да нет-нет. Просто стою, смотрю.

Мятый. А-а, любуетесь? Хорошая река. Красивая. Согласны?

Он. Уходит. Все, пошел...

Мятый. Кто?

Он. Поезд уходит. Домой. Там мой дом.

Мятый. Да? Хорошо. А не поехали?

Он. Уже поехал. Вот, еду.

Мятый. Да? Н-ну, хорошо.

Он. Хорошо.

Мятый. Вы извините, конечно, если нетрудно... Можно попросить...

Он. Сколько?

Мятый. Много не надо. Ни в коем случае...

Он. Сколько?

Мятый. Мне маленько. Тут у меня на днях ожидается...

Он. Держи. *(Протянул купюру.)* Хватит?

Мятый *(растерянно)*. Ох ты... Это как?.. Спасибо... А вы... Все понял. Не буду. *(Прячет деньги.)* У меня тоже тут... на днях ожидается... Значит едете? Мне бы тоже... Надо бы.

Он. Поезжай...

Мятый. Э-э, мне далеко.

Он. Пока не поздно.

Мятый. Самолетом, знаете ли...

Он. Ну и лети.

Мятый. Как? Как это сразу...

Он. Если очень надо.

Мятый. Дак... Просто безумно желательно...

А вот с какого конца ухватиться, даже не знаешь... Вот как? Не знаете?

Он. Сейчас... Сейчас объясню. *(Пауза.)* Ты только повнимательней.

Мятый. Да-да-да.

Он. Сосредоточиться. Сначала сосредоточиться. Понимаешь? Подожди.

Потом выдохнуть, выдохнуть все и... Опять набрать дыхания. Нового дыхания. Тогда вот здесь вдруг радость... В груди вдруг радость появляется. Понимаешь?

Мятый. Так-так. Так.

Он. Чувствуешь? Плечи расправь, пусть все пространство займет Сейчас-сейчас. Вот, вот. Понимаешь?

Мятый. Понимаю, конечно понимаю.

Он. Набрал дыхания. Набрал полностью, почти счастлив. И главное — легкость! Легкость!

Мятый. Точно, легкость.

Он. Можешь все! Нет невозможного! Разбегаешься и... Смотри внимательно.

Мятый. Смотрю-смотрю.

Он. Бегу.

Мятый. Давай!

Он разбежался, легко вспрыгнул на паранет, оттолкнулся и полетел. Почти мгновенно догнал электричку, пролетел над крышами вагонов, уже в одиночестве несется над железнодорожным полотном. Мелькают леса, полустанки, поля, села-города, опять леса. Вот и его городок. Вокзал, центральная улица, теперь поворот на Кузнечную, еще поворот и мимо школы, в которой учился, затем мимо хлебного, пролетел над заброшенным переездом, свернул направо в улочку с почерневшими от времени домами. Это его улица, а вот почти у самого леса и родной дом с родными ставнями, палисадником, калиткой, воротами. У ворот на лавочке постаревшие отец и мать. Замер. Увидели его. В глазах испуг, неверие, узнавание, нечаянная радость, вытянутые навстречу руки, счастливый стариковский бег к седому сыну. Мама... Папа... Хорошие мои, здравствуйте.

Владимир Гуркин. Москва. 6 июля 2002 года

Р. S. История состоит из четырех частей. Но каждая часть, в свою очередь, может заключать в себе четыре полноценных серии. В итоге — 16 серий о второй половине 20-го века через судьбу послевоенного поколения.



Окончание.

Начало на с. 219

вашии, но и всей России. В числе значимых событий последних лет — выступления в московском театре “Содружество актеров Таганки” (2003, 2008, 2013, 2017), Санкт-Петербургском академическом театре им. Ленсовета (2006), показы спектаклей в Орле (VI Театральный фестиваль “Русская классика. Пушкин. Тургенев”, 1999), Ярославле (III Международный театральный фестиваль “Волкову, Волкову, Волкову всем мы обязаны”, 2002), Ульяновске (2008, 2011), Стерлитамаке (2009, Дни культуры Чувашской Республики в Республике Башкортостан, 2012), Нижнем Новгороде (2013), Оренбурге (I Фестиваль театров Приволжского федерального округа, 2014), Казани (VII Международный театральный фестиваль национальной драматургии им. К. Тинчурина, 2014), Йошкар-Оле (2008, 2011, 2012, 2015, 2017).

Доброй традицией стали поездки в Казань на Международный театральный фестиваль тюрк-

ских народов “Науруз”, где коллектив представляет спектакли на сценах Татарского государственного академического театра им. Г. Камала и Татарского театра драмы и комедии им. К. Тинчурина, получая высокую оценку критиков и зрителей. В их числе драмы “Свет далекого счастья” (2002) и “День очищения” (2015) А. Тарасова, “Дом Бернарды Альбы” Ф.Г. Лорки (2005), “Голос печального вяза” Д. Гордеева и Г. Кириллова (2009), комедии “Ханума” А. Цагарели (2011) и “Баба Шанель” Н. Коляды (2013).

Не проходит без участия коллектива из Чувашии и Международный фестиваль тюркоязычных театров “Туганлык” в Уфе. Яркий отклик у публики и членов жюри вызвали спектакль “Морозное дыхание метели” по рассказам И. Бунина, показанный в Государственном академическом русском драматическом театре Башкортостана (2006), и драма М. Карягиной “Часы с кукушкой”, сыгранная на сцене Башкирского государственного академического театра драмы им. М. Гафури (2017).

Памятной наградой для труппы стал Гран-при VII Международного фестиваля современной

драматургии “Коляда-Plays” (Екатеринбург, 2013), где Чувашский театр выступил со спектаклем “Баба Шанель” в постановке актрисы и начинающего режиссера, заслуженной артистки Чувашии Н. Сергеевой, по приглашению одного из ведущих современных драматургов Н. Коляды. Блистательный актерский квинтет в составе народной артистки СССР, лауреата премии “Золотая маска” “За выдающийся вклад в развитие театрального искусства” В. Кузьминой, народных артисток России и Чувашии Н. Григорьевой и Н. Яковлевой, заслуженной артистки России, народной артистки Чувашии Л. Федоровой и заслуженной артистки Чувашии В. Петровой произвел небывалый фурор.

Вступив в XXI век, Чувашский театр продолжает волновать многообразием красок, глубиной мысли и самобытностью языка. Сохраняя и развивая лучшие традиции русского психологического театра, труппа вместе с тем находится в активном поиске новых векторов развития национального сценического искусства, отвечая тенденциям современного театрального процесса.

Мария Митина

Минувшей зимой на учредительном съезде в Москве была создана новая общественная организация — Гильдия драматургов России.

О создании подобного общественного объединения авторов, пишущих произведения для сцены или занимающихся переводами зарубежных пьес на русский язык, речь шла давно. Чуть ли еще не с советских времен многие драматурги хотели бы выделиться в отдельную профессиональную организацию. Заметно усилилось обсуждение этой идеи — создание драматургического объединения или ассоциации на основе индивидуального членства — во время перестройки. Оно не утихло во все последующие годы. Даже возника-

Гильдия драматургов России: планы и задачи

ло что-то вроде инициативных групп и делались первые подходы... нет, даже не к реализации этой идеи, но к определению путей и возможностей ее воплощения.

В итоге инициативная группа, сложившаяся из москвичей и петербуржцев (кстати, основных инициаторов нынешней работы по созданию объединения) с подключением новосибирцев, сумела

на этот раз довести дело до конца. Вернее, до учреждения Гильдии. Далее предстояла работа по официальной регистрации нового общественно-профессиональ-

ного объединения.

На учредительном съезде, прошедшем в Центральном Доме журналиста, присутствовали представители Москвы, Нижнего Новгорода и ряда других городов и регионов. Петербуржцы и новосибирцы участвовали в работе съезда и процедурах голосования по виртуальной связи — скайпу (трансляция происходящего в реальном времени выводилась на большие мониторы в Москве, Петербурге и Новосибирске).

На съезде были приняты программные документы — Устав и Положение, избранный президиум и секретариат. На завершающем этапе по созданию Гильдии к работе подключился прозаик и драматург Юрий Поляков. Он также

принял участие в работе учредительного съезда и был избран главой президиума.

Гильдия намерена действовать на пользу всем драматургам, без различия вкусовых, стилевых, жанровых, тематических, групповых пристрастий, служить общему делу защиты и развития драматургии в России и продвижения новых пьес на российские сцены.

В планах — широчайший спектр информационно-организационной работы: например, создание сайта с индивидуальными страницами авторов и интернет-библиотеки пьес российских драматургов; проведение тематических “круглых столов” и конференций; активное сотрудничество со всем спектром СМИ, включая электронные; защита прав драматургов и работа в сфере авторского права; проведение конкурсов и фестивалей новых пьес; создание нового журнала, посвященного драматургии и спектаклям по современным пьесам — не в пику существующим изданиям, в частности “Современной драматургии”, но со своим направлением и занимающего собственную нишу.

В связи с этим хочется тут остановиться несколько подробнее на некоторых проблемах, связанных с продвижением новых пьес на российские сцены.

Для начала — о журналах. Во-первых, публикация пьес в журналах или сборниках привлекает к ним внимание театров и постановщиков гораздо активнее, чем размещение в Интернете или рассылка по электронной почте. Во-вторых, журнал — это трибуна, с которой ведется разговор о текущей театральной жизни, и публицистика (в том числе кри-

тика новых пьес и критика спектаклей, по ним поставленных), что очень важно для всех участников театрального и культурно-художественного процесса.

В-третьих, наряду с электронными версиями и интернет-СМИ самых разных форм и направлений существование журналов в печатном виде по-прежнему необходимо; это показывает и реальная социокультурная практика, и различные социологические и статистические исследования — интерес к печатным версиям газет, журналов и книг не угасает.

В каждой сфере деятельности журналов нужно как минимум два. Это не столько конкуренция, сколько предъявление разных точек зрения. Но что попусту рассуждать об этом! Даже Министерство культуры и Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям печати практически не развивают поддержку существующих культурологических и искусствоведческих журналов по искусству — в том числе в нашей театральной сфере. Это наглядно показывает история трудного выживания журнала “Современная драматургия” в последние годы.

Еще более животрепещущая и острая проблема, в решении которой придется неизбежно принимать участие новой Гильдии (и любому другому подобному общественно-профессиональному объединению в сфере драматургии), — защита авторских прав. Не просто популяризация новых пьес и продвижение их в печать и на сцену, но именно активная работа в качестве агента или агентства, продвигающего пьесы, отслеживающего их бытие в театральном процессе, защищающего права авторов, помогающего заключать

грамотные, достойные договоры, получать гонорары и сборы с проката, оказывающего необходимую юридическую поддержку и т.д.

С учетом просторов нашей страны — это масштабная, сложнейшая, многоплановая, многопрофильная комплексная работа. Притом что у нас по-прежнему господствует пренебрежение любыми формами правовых действий в отношении авторских прав и интеллектуальной собственности. Интеллектуальное пиратство любого вида процветает, оно популярно до невероятности. В сфере авторских прав (на театре вовсю) торжествует правовой нигилизм, им заражены и театры, и многие режиссеры, директора и антрепренеры. С этой работой все меньше справляется РАО (Российское авторское общество). В течение долгих лет по мере усложнения многообразия нашей жизни вообще и театральной в частности, по мере развития новых отношений в обществе и вхождения в мировое правовое поле в сфере авторских прав РАО все чаще сдавало свои позиции (и без того не очень уверенно чувствуя себя на них). Теперь же, после смены руководства и изменения его структуры, после того, как к руководству РАО пришли в основном представители музыкального и эстрадно-сценического мира, проблемы с соблюдением авторских прав в сфере театра, и особенно в сфере драматургии, обострились до крайности.

Впереди у новорожденной Гильдии российских драматургов непростое будущее. Но оно вполне может оказаться славным. Желаем удачи новому начинанию.

Наш инф.

Надежды драматургов

Зимой этого года на Арт-площадке московского Дома книги на Новом Арбате состоялось очередное заседание Клуба мастеров современной прозы “Литера К”.

В рамках этой творческой встречи литературно-публицистический и просветительский журнал “Клаузура” и издательст-

во “Ниаландо” провели презентацию второго выпуска сборника драматургических произведений современных российских авторов

“Лучшие современные одноактные пьесы-2017”, подготовленного редакцией “Клаузуры” и изданного в “Ниаландо”.

Это уже второй подобный сборник. Первый был пробным, и то, насколько быстро разошелся его тираж, показало: проект успешен. Он нужен и важен для те-

атров и драматургов. Выступая перед собравшимися, главный редактор “Ниландо” и “Клаузуры” Д.Г. Плынов сообщил: проект будет продолжен и сборники одноактных пьес будут выпускаться ежегодно.

В нынешний сборник за 2017 год вошло девятнадцать пьес тринадцати драматургов из Москвы и других городов России. Среди них и маститые авторы, за плечами которых постановки и книги, — члены творческих литературных союзов, лауреаты различных драматургических конкурсов, и относительно новые и неизвестные литераторы.

Организаторы заседания и презентации посчитали, что “звездой” презентации сборника новых драматургических произведений российских авторов должно быть участие того, чей профессиональный интерес как раз и обращен к новой драматургии. Поэтому в качестве особого почетного гостя на заседание клуба “Литера К” был приглашен Иосиф Леонидович Райхельгауз — организатор и художественный руководитель московского театра “Школа современной пьесы”. На его сцене впервые были сыграны драматургические произведения Семена Злотникова, Евгения Гришковца, Бориса Акунина, Людмилы Улицкой и многих других известнейших и популярных современных авторов. Этот театр также — базовая площадка успешно существующего уже немало лет Международного конкурса современной драматургии “Действующие лица”.

И.Л. Райхельгауз начал разговор с того, что выпуск сборников одноактных пьес ныне вполне актуальный проект, отвечающий определенным тенденциям сценической практики. Все больше режиссеров, театров, продюсеров и антреприз проявляют интерес именно к спектаклям в одно действие, длительностью менее двух часов (но чаще всего в час-полтора). Соответственно, усиливается интерес и к короткой пьесе.

Но тут, подчеркнул режиссер,

надо иметь в виду следующее. За интересом к короткой пьесе кроется не только проблема компактного действия, плотной, разнообразной структуры или задач проката. Дело в том, что режиссерам хочется иметь в руках такую драматургическую основу, которая оставляет достаточно места, творческого пространства для того, чтобы постановщик мог как следует “разгуляться”.

Естественно, из зала тут же была подана напрашивающаяся реплика: давно известно, что режиссеру в его творческом самовыражении мешает именно тот текст, который они воплощают на сцене.

Райхельгауз ответил так: да, увы, приходится с этим мириться или считаться и принимать как данность все более нарастающую и расширяющуюся тенденцию в практике театра наших дней: пьеса переходит в категорию “повода для постановки”. Да, основа, да, мощный толчок для творческого воображения участников создания спектакля, постановочной группы и, прежде всего, режиссера-постановщика. Нередки спектакли, так сказать, “по мотивам пьесы”. Режиссер хочет быть полностью свободен в своем творческом порыве. Он, прежде всего, — настоящий и главный автор спектакля.

Райхельгауз подчеркнул: при том что он сам еще со студенческой скамьи проявлял интерес к постановке прежде всего современной драматургии, и что, беря к постановке какую-либо пьесу, старается сохранить текст ее до буквы, до запятой, и что максимум допустимого для театра — сокращать текст с согласия автора, но не переписывать его, но тем не менее... В творчестве своих учеников и своих молодых коллег-режиссеров (да и в практике маститых постановщиков) он все более наблюдает эту тенденцию: режиссер — автор, сочинитель спектакля. И текст ему нужен лишь как повод, как совокупность каких-то идей и мотивов. А иногда привычно сложенный и пропи-

санный драматургический текст ему и вовсе не нужен. Вместе с актерами режиссер импровизирует-сочиняет на репетициях тот сюжет, ту последовательность сценических событий, которая и становится спектаклем.

Говорил Райхельгауз и о другой, все более явной и яркой современной сценическо-постановочной тенденции: театральное действие все более становится именно зрелищем, все более превращается в визуальную реальность. Главным идеологом и движителем в сочинении, в создании спектакля становится сценарист, художник-постановщик. Его идеи и предложения определяют и форму действия, и жанр, и стилистику. В общем, тот образный метатекст, который и будет донесен со сцены до зрителя. В этом случае художник не просто приносит эскизы и макеты декораций, эскизы костюмов, грима и аксессуаров. Он в полной мере определяет постановочные решения, которые влияют на режиссуру и актерскую игру. Художник-постановщик постоянно присутствует на репетициях, включается в их ход и направленность — словом, активно участвует в создании спектакля.

Расставаясь с участниками встречи, Иосиф Райхельгауз с явной заинтересованностью взял с собою и первый, и второй сборники одноактных пьес. Он заверил, что внимательно прочитает и изучит опубликованные в них произведения. И, как говорится, “на посошок” добавил: быть может, даже театр “ШСП” и его семинар молодой режиссуры совместно с журналом “Клаузура” проведут вечер презентаций-показов пьес, опубликованных в сборниках. И если все сложится, то и с участием авторов.

Это был тот нечастый случай, когда новые, только что опубликованные пьесы попали, что называется, по принадлежности именно к тем, кто более всего ими интересуется и стремится осваивать для сцены современную драматургию.

В. Б.