

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

# 3 Современная

июль – сентябрь  
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>
Я. Пулинович	3	Саламандры
О. Михайлов	27	Красная комната
К. Костенко	51	Исчезнувший велосипедист
А. Щербак	63	Наследники
А. Куралех	95	Перемирие
		<i>Зарубежная драматургия</i>
Ш. Джонс	114	Возвращение шмеля
В. Аллен	145	Мотель “Медовый месяц”
		<i>Критика. Теория</i>
	154—182	В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, П. Богдановой, И. Болотян, О. Булгаковой, В. Канафеевой, Т. Купченко, С. Лебедева, В. Москвитина, И. Сафуанова, М. Сизовой)
О. Михайлов	183	“Предпочитаю копаться в истории” (интервью С. Новиковой)
Д. Данилов	188	“Страшен абсурд...” (интервью Е. Соловьевой)
П. Богданова	192	Размышления без эпатажа
Т. Журчева	197	Настоящее без будущего
Н. Якубова	200	Классика recycled...
		<i>История. Библиография</i>
А. Панфилова	206	Пульчинелла и другие
Э. Де Филиппо	211	Суббота, воскресенье, понедельник
Л. Старикова	245	Последнее создание великого комедианта
М. Левитин	251	Голос нашего поколения
И. Болотян	252	Преодолевая разрывы памяти
Г. Коваленко	254	“Острый галльский смысл”
А. Воронов	257	Над Волгой-рекой
		<i>Хроника. Информация</i>
		152—153, 204—205, 258—260

На обложке. Старый Неаполь. К публикациям на с. 206—244.  
2-я стр. обл. “Четвертый богатырь” Р. Белецкого в РАМТе. Постановка Н. Шумилкиной. 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

## “Зима тревоги нашей позади...”

Ну не можем мы без цитат! Особенно из драматургической классики: сами собой приходят в голову в подходящих случаях. А слова шекспировского героя, вынесенные в заголовок, точно выражают наше нынешнее состояние и настроение.

Да, зима выдалась нелегкой, прямо скажем. Мы переходили от полного отчаяния к надежде и снова погружались в крошечную беспросветность. Первый номер этого года готовили как последний в истории журнала, выпускали его на свой страх и риск. Не знали, дойдет ли к читателям второй, а если и дойдет, то в каком виде — может быть, только виртуальном...

Помощь пришла неожиданно и откуда не ждали. Мы и не слышали раньше о наших будущих спасителях, тем более не обращались к ним. Они сами нас нашли: обратили внимание на публикации в СМИ, увидели наше гибельное положение и решили познакомиться поближе.

И здесь я снова хочу поблагодарить вас, наши дорогие читатели, авторы, друзья журнала, всех, кто не остался равнодушным к его судьбе. Созданный вами общественный резонанс и был замечен той благотворительной организацией, название и эмблема которой красуется теперь на наших обложках рядом с логотипом “Современной драматургии”.

А теперь, как водится, несколько слов об этом номере и его авторах.

Десять лет назад появилась у нас в редакции совсем еще юная девочка с Урала, ученица Николая Коляды. Тогда мы готовили к печати ее “Наташину мечту”. Теперь она поставлена множеством театров России, а газета “Moscow Times” даже включила ее в десятку лучших русских пьес начала XXI века. Может быть, это преувеличение, только сейчас никто уже не рискнет оспаривать тот факт, что Ярослава Пулинович стала одним из самых заметных драматургов молодого (все еще) поколения. Более того, выросла в настоящую мастерицу, получила признание, ее имя появилось на столичных афишах. Вот и новой ее пьесой “Саламандры” уже интересуются крупные театры Москвы. А мы решили начать с нее этот номер.

Давно не появлялся на наших страницах Алексей Щербак, так интересно и ярко заявивший о себе пьесами “Поймать Апостола”, “Полковник Пилат” и особенно “Полустанком”, хорошо пошедшим по России. Думали, совсем забыл о нас в своей Риге, а тут он вдруг обрушил на нас целую грудку новых сочинений. Оказалось, все эти годы посылал их по неправильному адресу и думал о нас примерно то же, что и мы о нем. Были рады узнать, что у него в Латвии все хорошо: ставится на русской и латышской сцене, сочиняет мюзиклы, и сам Раймонд Паулс у него в соавторах. Из “пакета” его пьес мы выбрали только что законченных “Наследников”. Это криминальная драма как бы из “заграничной жизни”, с увлекательным сюжетом и серьезными мыслями о жизни вообще.

Олега Михайлова мы тоже знали довольно хорошо, но недавно он раскрылся перед нами с новой стороны: прикинулся начинающим автором, придумал ему фамилию Охотников и от его имени прислал в редакцию пару пьес, а мы их взяли и напечатали: талантливый дебютант. Подробности этой истории он рассказывает в интервью, публикуемом в этом номере вместе с его новой пьесой-страшилкой в жанре “городской легенды” под названием “Красная комната”.

Судьба пьес Константина Костенко, несмотря на их очевидные достоинства, до сих пор складывалась не очень удачно, театры их почти не замечали. Но в последнее время, кажется, лед тронулся: “Техническая неисправность” поставлена в Екатеринбурге, Тюмени, а сказка для взрослых “Принцип Леонарда” готовится к премьере в Челябинске. Приятно отметить, что обе пьесы были напечатаны у нас в журнале. Теперь мы предлагаем познакомиться с “Исчезнувшим велосипедистом”, легкой и остроумной “задачей по математике”, как обозначил ее сам Костя.

Алексей Куралех — новое имя в журнале. В прошлом году мы напечатали его “Шабашку”: действие происходит в последнее мирное лето в Донбассе, где живет наш автор. Теперь же он решил написать о войне: персонажи новой пьесы представляют противоположные стороны конфликта, и у каждой из них своя правда и своя боль. Совсем недавно “Перемирие” заняло первое место на конкурсе “Ремарка”. Поздравляем с первым успехом!

**Андрей Волчанский**, главный редактор

## Большой шутник

Уж не знаю, что говорила мама непутевому Аллену, когда он дразнил одноклассников на переменках, а перед уроком подкладывал училке кнопку под зад, но почему-то слышу: “Ты дошутисься!” А когда позднее его выгоняли из бруклинского колледжа и из Нью-Йоркского университета, вослед ему наверняка летело: “Ну вот и дошутился”. А ведь это были еще цветочки. Пройдет без малого шестьдесят лет, и приемная дочь Дилан Фэрроу публично обвинит его в сексуальных домогательствах к ней, маленькой девочке. Скандал и суд (кстати, закончившийся ничем) спровоцировали уход Вуди Аллена от известной актрисы и многолетней сожительницы Миа Фэрроу к другой их приемной дочери (еще один скверный анекдот), двадцатидвухлетней кореянке Сун-и Превен.

Люди, среди которых он давно живет, не всегда понимают и принимают его шутки. В лучшем случае терпят их на экране. А позубоскалить о сексе он всегда готов, хлебом не корми.

“Последний раз я входил в женщину во время посещения статуи Свободы”.

“Вы что, против мастурбации? Это же секс с тем, кого я люблю”.

“Секс чем-то напоминает мост. Если у тебя нет хорошего партнера, нужен хотя бы хороший расклад”.

“Любовь — вот ответ. Но пока ты его ждешь, секс поднимает такие интересные вопросы!”

“Секс бывает грязным, только когда ты все делаешь как надо”.

“У меня сильнейшее желание вернуться в утробу. Неважно чью”.

Свою профессиональную карьеру Вуди Аллен (настоящее имя Аллен Стюарт Кёнигсберг) начал со скетчей и юмористических рассказов. Попробовал себя в нью-йоркских богемных кабаках. И затем уже на театральных подмостках, опять же в комедийном жанре, как актер. Во второй половине шестидесятых на Бродвее прошли две его бурлескные пьесы, а позже состоялся и кинодебют в качестве сценариста и режиссера. На сегодняшний день счет его пьес и фильмов идет на десятки, они появляются на российских экранах почти ежегодно (прошлой зимой вышло “Волшебное колесо” с замечательным актерским дуэтом Джеймс Белуши — Кейт Уинслейт). И это не считая сборников остроумных рассказов, выходивших один за другим, в том числе и в нашей стране.

Конечно, оптимистом Вуди Аллена при всем желании не назовешь. Для него смех — в первую очередь над собой — это способ как-то преодолеть собственные комплексы и, говоря шире, просто выжить среди абсурда и бессмысленности. В Бога он не верит, остается рассчитывать только на себя.

“Жизнь, мне кажется, делится на ужасную и несчастную. Только две категории. Ужасная — это смертельная болезнь, слепота, увечья. Как люди выдерживают, я себе не представляю. Ну а несчастная — это про всех остальных. Так что скажите еще спасибо, что вы несчастный. Считайте, что вам крупно повезло”.

“Как я могу верить в Бога, когда на прошлой неделе каретка электрической пишущей машинки прищемила мне язык?”

“Я верю в то, что за нами наблюдает всевидящее око. И имя ему — правительство”.

“Вечность — это долгая история, особенно ближе к концу”.

Маленькая комедия «Отель “Медовый месяц”»<sup>1</sup> — еще одна коллекция шуток Вуди Аллена, прежде всего на его излюбленную тему.

**Сергей Таск**

<sup>1</sup> Это лишь вторая публикация знаменитого драматурга в нашем журнале. Первая состоялась в № 1 за 2000 год (“Парящая лампочка”). *Ред.*



Весной в Уфе прошли финальные мероприятия международного драматургического конкурса “Ремарка”. Среди других конкурсов у “Ремарки” свое неповторимое лицо. Ее финал каждый раз проходит в новом российском городе, а победители определяются отдельно среди авторов принимающего региона и среди всех остальных драматургов. Эта особенность связана с основной задачей конкурса, которая, по словам его организатора Олега Липовецкого, состоит в том, чтобы создать площадку для встречи современных пьес с региональными театрами.

В этом году авторы-финалисты представляли Уфу, Казань, Москву, Владивосток, Донецк, Тюмень, Херсон, Крым, Швецию. Читки исполняли театральные коллективы УГТТ “Нур”, “The театр”, “De Vifo”, стерлитамакский ГРДТ, ГАРДТ РБ, ТЮЗ города Уфы. Жюри “Ремарки” делегировало в Башкирию Олега Липовецкого, Родиона Белецкого, Павла Руднева, Кристину Матвиенко, Юлию Тупикину. Почти все члены жюри провели содержательные лекции, творческие встречи и мастер-классы. Но, конечно же, основное место в программе заняли читки победителей. Не имея возможности рассказать обо всех, отметим наиболее интересные.

В номинации “Приволжский федеральный округ” удачно дебютировала девятнадцатилетняя Екатерина Тимофеева с пьесой “Божья коровка летит на Марс”. А победителем номинации стала пьеса Игоря Яковлева “На Луне” — драма из жизни современных подростков. Ее главный герой страдает от своей некрасивой внешности, от неразделенной любви, от одиночества. Среди сверстников он чувствует себя словно в безвоздушном пространстве — “на Луне”, где никому нет дела до его жизни и его смерти. Пьеса начинается фейковым самоубийством героя в “Ютубе”, а заканчивается самоубийством ре-

### “Ремарка” в Уфе

альным. Несмотря на очевидный талант автора, отмеченный всеми экспертами, пьеса оставляет открытыми ряд вопросов. Изображая в спектакле предельно жестоко и натуралистично сцены насилия, мы изживаем боль или приумножаем ее?! Рассказывая о подростковом суициде, мы ставим диагноз страшному явлению или подспудно подталкиваем некрепшего тинейджера к такому способу решения проблем?! К тому же вопрос выхода пьесы “На Луне” к широкой зрительской аудитории повисает в воздухе из-за обилия ненормативной лексики в речи всех без исключения персонажей.

Та же проблема в пьесе “Рашиен Лалабай” Виктории Костюкевич (творческий псевдоним Викентий Брызъ), герои которой явно не осведомлены о последних установках на эту тему. “Рашиен Лалабай” — история современного Форреста Гампа с неоптимистичным финалом: так и не нашедшего себя героя в огромной мясорубке перемалывают на мясной фарш для пирожков. Впрочем, по большому счету, автор не оставляет своему герою особого выбора. Панорама жизни страны от 90-х до сегодняшнего дня, очерченная в пьесе, изображена живо, с юмором, но пронизана абсолютным пессимизмом и безнадегой. Лихие братки, лица с нетрадиционной сексуальной ориентацией, девушки, уходящие в проститутки, матери, бросающие детей, страшные бабки, сконцентрировавшие в себе все мракобесие последних двадцати лет... На фоне этого ужаса возможность стать ливерным пирожком — не худший вариант судьбы. Здесь можно увидеть спасительный выход, нечто вроде удачной реинкарнации, разрывающей порочное колесо сансары.

Артем Материнский — выпускник Школы документального кино Марины Разбежкиной — строит свою пьесу “Уроки музыки” по законам документального фильма. В центре пьесы конфликт учительницы и школьника, который расследует молодой прокурор. Короткие диалоги перемежаются с длинными

отрывками из судебных документов, медицинских экспертиз, официальных выступлений. Для одних зрителей обилие канцелярита показалось лишним, мешающим полноценному восприятию сюжета. Кто-то, напротив, увидел в этом нестандартный сюжетный ход, подчеркивающий несовместимость бюрократической государственной машины с живыми человеческими чувствами.

Победителем “Ремарки” в номинации “Весь мир” стала пьеса “Перемирие” донецкого автора Алексея Куралеха, посвященная теме войны в Донбассе. По сюжету два солдата-украинца и два “сепара” во время затишья получают приказ вместе восстановить на нейтралке разбитый снарядом дом. У каждого из четверых на войне — своя правда, своя боль и утраты, которые невозможно забыть. Но чтобы выполнить приказ и отстроить дом, им придется услышать и принять правду другого. Пьеса — попытка поговорить о возможности перемирия и примирения в гражданской войне если не в реальном плане, то в плане метафизическом.

Безусловной удачей организаторов конкурса в этом году стало появление новой номинации — “Маленькая ремарка”, собравшей пьесы для детей и подростков. Оказалось, что эта ниша сейчас актуальна и востребована. Две очень разные пьесы одинаково понравились зрителям и экспертам. “Всем кого касается” Даны Сидерос — история о том, как в элитный класс попали два нестандартных, “особых”, как принято теперь говорить, подростка и как несмотря на все сложности классу удалось принять чужаков и измениться самим. “Дыня” Керен Климовски (победа в номинации “Маленькая ремарка”) — рассказ о взаимоотношениях разведенных супругов с их повзрослевшей дочерью. В пьесе Сидерос больше социального беспокойства, автор стремится охватить широкий круг проблем современной школы. Мир Климовски более интимен, поэтичен, образен. “Всем кого касается” — это скорее джазовый оркестр, “Дыня” — пронзительная мелодия скрипки. Слушать и

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



то и другое одинаково интересно.

Подводя итоги, следует сказать, что в этом году “Ремарка” прекрасно справилась со своей задачей, став рабочей площадкой для самых разных

встреч: драматургов с критиками, новой драмы с традиционным театром, организаторов конкурса — с Минкультом и Центром драматургии и режиссуры Башкирии, поддержавших

“Ремарку” материально и организационно. И хочется верить, что большинство пьес-финалистов ждет впереди самая главная встреча — свидание со своим зрителем.

### Наш корр.

Спектакль под таким названием показал на сцене московского театра “МОСТ” нью-йоркский театр “STEPS” под руководством Славы Степнова.

Это еще один хороший и яркий пример того, как люди искусства, театра восстанавливают единое духовно-культурное пространство, не зависящее от государственных границ и конфликтов между странами и народами. И активно участвуют в этом те россияне, которых в смутные годы судьба увела в иные края. Но обретя другое гражданство, они остались нашими духовными соотечественниками и по мере сил и возможностей стараются прокладывать пути и связи в надграницном, надтерриториальном духовном мире.

О чем же может быть спектакль под названием “Спросите Иосифа”? Например, об Иосифе Джугашвили и его матери. Почему нет? Или, например, о библейском Иосифе Прекрасном... Заманчивый сюжет для сцены.

На второй минуте действия я полез в программку — проверить свои догадки. Пьеса (драматическая фантазия Славы Степнова и Романа Фрейда<sup>1</sup>) и спектакль обозначены так: “По мотивам “Чайки” А. Чехова и биографии Иосифа Бродского”.

Весь центр сцены постановщик Слава Степнов и сценограф (он же художник по костюмам) Виктор Пушкин заняли огромным письменным столом с примыкающими к нему стульями и другой мебелью. Стол завален книгами и рукописями, тут же чайник с чашками: здесь можно перекусить или даже хватануть водки из граненых стаканов. На заднем плане какие-то ширмы, из-за которых будут появляться персонажи. Словом, перед нами — писательский кабинет.

Бродский не любил театр, не воспринимал его, это известно. Но парадоксальным образом спектакль начинается со сцены из

### “Спросите Иосифа”

“Чайки”: актер и актриса в ролях Треплева и Нины Заречной репетируют начало Костиной пьесы — знаменитый монолог о мировой душе. Потом актер (Карло Мария Веларди) и актриса (Лиза Каймин) будут появляться в виде других персонажей, например, доктора и нескольких женщин, близких Бродскому. Появляются и исчезают отец поэта (Дэвид Варнер) и его мать (Елена Строганова). Почти все время на сцене пребывает странный персонаж (его играет Сергей Нагорный) — то он начальник ссыльного поэта, то некий Яков в Нью-Йорке. Именно с ним Иосиф ведет самые отчаянные споры. И во все эпизоды этот антагонист главного героя втаскивает бензопилу — и угрожая ею, и пытаясь перепилить бревно или стопку конфискованных у Бродского книг.

Конечно, все время на сцене сам Иосиф (Роман Фрейд) — в спорах с другими персонажами, с самим собою. В попытках сформулировать бытийные проблемы, задать самые существенные вопросы, на которые жизнь не дает ответов, но каждый сам решает, как быть, как поступить... Иосиф мучительно старается их найти — с издевательской самоиронией или не менее ироничными выпадами против остальных.

Пересекающиеся в спектакле разные житейские пласты, разные бытовые ситуации складываются в сложно осваиваемый материал. Временами темп замедляется — когда Иосиф “умствляет”: произносит монологи на философские, бытийные, максимально обобщенные темы. И совершенно иначе, очень напряженно пульсирует нерв действия в сценах споров с родителями, с женщинами, с врачом, с начальником. Самые проникновенные эпизоды, наверное, с родителями...

Действо выстроено режиссе-

ром Славой Степновым таким образом, что этот кабинет писателя предстает чем-то вроде единственно реального, вещественного островка в пространстве окружающего мира — то ли тоже реального, то ли существующего в воображении, в фантазиях героя. Все эти “воображенные” персонажи пьес, прозы и стихов и реальные люди, о которых рассказано в письмах и воспоминаниях, появились, возникли именно здесь, в этом кабинете.

Но все же подразумевается, что где-то там, за ширмами, в мистическом, невидимом пространстве клубятся и пересекаются все времена и эпохи сразу, вдвинуты друг в друга самые разные места и события, встречаются и смешиваются никогда не встречавшиеся в реальной жизни люди... Весь этот мир живет в сознании, в памяти поэта, но ведь так же устроены память и сознание каждого из нас.

Этот спектакль — не только своеобразное сценическое переложение судьбы и биографии поэта Иосифа Бродского. Это, скорее, история человека, устраивающего некие промежуточные итоговые “разборки” с самим собой, пересматривающего и переоценивающего свою жизнь, свою противоречивую судьбу. Эти размышления о том, как пересекаются метафизика бытия и реальность обыденности, во многом отражают размышления и чувства авторов и участников спектакля: ведь подобно Бродскому они покинули страну, где родились и выросли, и живут, работают и творят в стране совершенно иной ментальности. Их душа и ум существуют в сложном противоборстве и противоречивом взаимопроникновении различных культур, образов жизни.

Собственно, об этом говорит сам Слава Степнов в короткой аннотации к спектаклю:

Окончание на стр. 204

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

# Критика. Теория

В пьесе и на сцене

## Московские премьеры

### Вежливый захват

*“Сережа очень тупой” Д. Данилова в  
“Мастерской Петра Фоменко”*

*Режиссер Алексей Кузьмин-Тарасов поставил новую пьесу известного прозаика Дмитрия Данилова<sup>1</sup>. Предыдущая его пьеса “Человек из Подольска” в режиссуре Михаила Угарова стала одним из важных событий прошлого сезона и только что получила “Золотую маску” в номинации “Драма. Работа драматурга”.*

Мастерски написанный текст “Сережа очень тупой” с его остроумным названием можно назвать социально-политической сатирой. Он показывает слепоту нашего общества, которое не желает замечать, как пугающе меняется реальность вокруг. Привычный мир видится Сереже (Андрей Михалев) и его жене Маше (Мария Большова) уютным и понятным местом, пространством, которое они могут обустроить в соответствии со своими прогрессивными вкусами. Маша — дизайнер интерьеров, Сережа — высококлассный программист. Она работает с реальным пространством для жизни, он — с виртуальной средой.

Пространство имеет ключевое значение в этом тексте, и сценография режиссеров и художника (Ольга Богатищева) детально проработана. Это квартира — лаконичная, модная, скромная, но насыщенная элементами футуристического дизайна. Она из разряда “умных” домов, предугадывающих желания хозяев, каждый раз подстраиваясь под ситуацию — поднимающаяся и опускающаяся лампа над диваном, полностью утапливающаяся в пол полка с вещами в коридоре. Сзади расположен лифт, спереди — “разговаривающая” со зрителями лента. Все движение происходит по горизонтали. Именно таким необычным образом двигается на сцене лифт и естественным образом справа налево двигается на ленте текст. Движение происходит в одной плоскос-

ти. Но отсутствие вертикали в данном случае не означает наличие демократии и открытости, а знаменует собой тупик.

Однажды к одному очень умному молодому и современному программисту по имени Сережа приходит Служба доставки — три курьера. Всех зовут Николаями Степановичами, фамилии — словно из теста на логику “исключи лишнее”: Скворцов, Лебедев и Птицын. Они представляют собой три разных поколения: совсем молодой Коля, семейный среднего возраста Николай и пожилой Николай Степанович. В своих портфелях они носят все — от веревки до лопаты и даже набор инструментов для медицинской операции. Все служили в армии, теперь работают в Службе доставки. И слово “служба” уже обретает немного более серьезное звучание. Женятся и учатся там же, дети их будут работать в этом же месте. Открытые, улыбчивые курьеры отвечают на любые вопросы. При всем различии, они совершенно одинаковые, эти солдаты Службы доставки. В спектакле они одеты в униформу приятного зеленого цвета. Это ярко-зеленый насыщенный цвет, но в их случае он ассоциируется не столько с экологией и свежестью, сколько с военной маскировкой. Именно такой оттенок зеленого не вызывает подозрения в городе. У всех курьеров костюмы немного разные, но при этом очень похожие.

<sup>1</sup> В этом номере публикуется беседа с ним. См. с. 188.

Спектакль исследует страх, возникающий от столкновения с непонятным, с проявлениями абсурда. Своеобразный уютный “фейсбучек”, каким видится мир Сереже и Маше, довольно наивно долго кажется им безопасным. Но когда реальность начинает искажаться, они испытывают ужас.

Курьеры (Василий Фирсов, Тагир Рахимов, Николай Орловский) пришли из мира, в котором язык тот же самый, но оттенки и смыслы совершенно иные. Прийти, передать посылку, вежливо попрощаться и уйти невозможно, потому что это означает “что ж мы как чужие”. “Будем в течение часа” означает “пробудем в квартире в течение часа”. Курьерам присуще навязчивое желание “помогать”, без спроса и предупреждения вторгаясь в чужое пространство, полное непонимание границ. Особенное значение для них имеет слово “родной”, которое то и дело всплывает в их речи. “Мы же не чужие”, “человеку надо помогать”, “мы же родные”. Вспоминаются советские штампы “родная страна”, “родной товарищ Сталин”. “Родной” — еще и слово, получившее особенное значение в настоящем, когда опять появились песни про “родные поля” и “просторы”. Иногда “родной” запросто становится просто “вежливым”. Этого слова в пьесе нет, но поведение главных героев иначе не назовешь. Но это другая, напористая и навязчивая “вежливость”, на деле являющаяся скрытой агрессией.

Офис Службы доставки, существующей, как выясняется, с советских времен, располагается на несуществующей улице Франка, которая одновременно известная улица Ивана Франко. Ханс Франк — адвокат, неоднократно защищавший фашистскую партию в суде, затем занимавший важные должности в нацистском правительстве. Можно сказать, что имя Франка замещает в пьесе имя Дзержинского. Франк рифмуется с песней про ножи, которую исполняют курьеры, а ножи эти отсылают к “Ночи длинных ножей”, что проливает свет на истинные цели Службы.

“Вежливость” курьеров — прежде всего психологический напор. Вынужденное гостеприимство, которое проявляют под давлением курьеров клиенты, обязательная для времяпрепровождения игра в “города” — вовсе не легкая светская обязанность. У всех этих игр оказываются неожиданно жесткие

правила, ставящие жертву в стрессовую ситуацию. Порой она оборачивается смертью. Это понятие в устах курьеров возникает в простонародно сниженном варианте в виде слова “помирать”, что особенно поражает главного героя. Слово это как-то особенно диссонирует с его миром. “Помирать” проявляется как подлинная грубая природа людей-упырей, вестников адского мира, вдруг неожиданно вторгшихся в его мир. Одна эта маленькая деталь уже вызывает множество ассоциаций — от Кафки до антиутопий Набокова. В соответствии с этой литературной традицией три курьера — три клоуна, три черта, явившиеся за душой: недаром они рассказывают, что они еще и похоронщики высшего класса, могут даже церковную службу провести. Они все очень разные, обаятельные и страшные, неживые, несмотря на нарочитое веселье и простоту. Роботы, марионетки, солдаты будущего, но не люди. Их может быть сто тысяч, как у Гоголя, а может быть легион.

Литературная игра, перевертыши, которыми насыщен текст, напоминающий романы Пелевина, выполняет не только игровую функцию. Она характеризует Службу и ее потенциал. Можно сказать, что Служба скрыта и одновременно очень открыта. Она понятна и прозрачна для тех, кто обладает знаниями, и незаметна для тех, кто неграмотен. Логика и способы действия Службы заставляют вспомнить скрывшегося за псевдонимом автора “Около ноля” и о развернувшейся вокруг романа дискуссии о простом и сложном человеке, а заодно и о постановщике спектакля по этому роману — Кирилле Серебренникове и осуществляемой вокруг него смертельной игре. Кстати, всех курьеры вполне себе сложны, их IQ равен ста сорока, это очень много.

Актеры играют курьеров в традициях психологического театра. Этим подчеркивается выморочность их логики, сводящей с ума обыкновенного человека. Ведь из мира Кафки, где все задокументировано и расписано правилами, выбраться невозможно. Главному герою повезло, потому что ему этот мир предложен сначала только на час. Но не стоит обманываться насчет их намерений, как делает жена главного героя и он сам, покупая вино в качестве антидота после того, как курьеры ушли. Око Службы невидимо, но

неотлучно следит на ними.

“Сережа очень тупой” — эта фраза жены всплывает у нее как характеристика сосредоточенности мужа на знаниях и уме. Он высококлассный программист, и его ум живет в пределах формальной логики и законов. Большую часть времени общения с курьерами Сережа находится в ступоре или в страхе, но математическая логика программиста помогает ему выжить. Он сбивает смертельную игру в “города”, заставляя курьеров повторяться и завершить игру. Жена как женщина и человек творческой специальности противопоставлена Сереже по типу ума. Ее женская и творческая логика позволяет ей сразу понять, что с курьерами что-то не так, хотя она опоздала и о ситуации ничего не знала. Маша ни о чем их не расспрашивает — только поит чаем, чтобы не злить. Но и эта система координат против Службы бессильна. Просто выбросить коробку, отнести подальше и забыть — эти действия не срабатывают, потому что посылка возвращается на место.

Посылка, как с ужасом обнаруживает Сережа, живая. И в этом факте сосредоточен личевский ужас. Большое лохматое черное чудовище мерещится внутри небольшой квадратной коробки, которое, словно джинн, наврное, свернулось там в клубок.

Само имя Сережа, помимо своей обыкновенности, стертости, почти аналоге обозначения имени “N” (что важно для абсурдистской пьесы), напоминает о творчестве Павла Пряжко, драматурга, также пользующегося приемами драмы абсурда. Можно, например, вспомнить Валеру, одного из героев его пьесы “Запертая дверь”. Он о себе говорит: “Я тишину люблю”. А пьеса Данилова начинается со слов

о том, что “не надо мешать Сереже работать”. Таинственная коробка, которую приносит Служба доставки, — тоже аллюзия на пьесу Пряжко о советском прошлом “Черная коробка”. Образ коробки и связанные с ним мотивы попадания в прошлое, замкнутый мир, из которого невозможно выбраться, клаустрофобической тошноты, угрозы среди понятного и обыденного есть и в “Сереже...”.

Режиссер работает с таким насыщенным текстом очень деликатно. Он избегает сложных приемов. Наоборот, словно скрывая свою работу, использует реалистичную актерскую игру и старается максимально сохранить смыслы, литературную игру, которыми наполнена пьеса. Лента с ремарками по переднему краю сцены неожиданно оказывается главной загадкой спектакля. Это неслышимый голос, который разговаривает со зрителями еще во время рассадки и на который никто не обращает внимания. На таких светящихся лентах обычно ничего важного и не бывает: необязательная информация, реклама. Странно становится, когда вдруг на ленте появляются слова с анализом психического состояния Сережи, когда курьеры уже ушли и ситуация, казалось, исчерпана. Кажется, что это авторский голос, ремарки, выведенные на сцену, как это часто бывает опять-таки в пьесах Пряжко. Потому что кто кроме автора может быть так всеведущ? Но просто функции автора уже забрали таинственные Они. Программки оказываются коробками, которые зрители возьмут домой, а пальто им вместо гардеробщиц раздадут вежливые специалисты Службы.

Татьяна Купченко

## Человек из протокола

### “Свидетельские показания” Д. Данилова в “Театре.doc”

*Прозаик и поэт Дмитрий Данилов, получив весной “Золотую маску” за свою первую пьесу “Человек из Подольска”, сразу же презентовал третью в “Театре.doc”<sup>1</sup>. Хотя текст написал еще в начале года, в январе, тут же отнес ее Михаилу Угарову и услышал: “Данилов, да вы с ума сошли! Вы же теперь драматург и должны думать о том, как это ставить. Ну где мы разместим тут двадцать человек?!” Все это высказал он в свойственной ему доброжелательной, хотя и не самой мягкой манере. И тут же предложил вписать... еще одного персонажа. Так в пьесе “Свидетельские показания” появился монолог главного героя, который изначально как выпал из окна, так и оставался за рамками повествования. О нем рассказывали те самые двадцать человек, когда-то каким-либо образом общавшиеся с ним лично.*

<sup>1</sup> Постановка предыдущей, “Сережа очень тупой”, рецензируется в этом номере. См. с. 154.



Угаров сразу решил, что играть этих свидетелей будут непрофессиональные актеры — хотя бы и люди с улицы. Придумал это и тут же призадумался: а где их столько взять? «В “Фейсбуке”», — предложил тогда помреж Шехватов.

Объявление о кастинге появилось 1 апреля, и за день на почту проекта пришло 160 заявок. Я увидел его на следующий день поздним вечером, послал — больше из азарта — письмо. А минут через двадцать, не покидая той же страницы, узнал о смерти Угарова...

Ответ на заявку пришел неделю спустя: вдова Михаила Угарова и директор “Театра.doc” Елена Гремина решила, что проект нужно довести до конца — так как все постановочные идеи были обсуждены и не раз, их воплощением займется Юрий Шехватов. В прошлом актер и администратор независимого белгородского молодежного театра “Новая сцена-2”, в “Док” он пришел как волонтер, постановщик читок “Любимовки”, а недавно дебютировал здесь с собственной пьесой “Бурсаки”. И что такое кастинг, а уж тем более распределение ролей, знает не понаслышке. “Я вот потому быстро и ушел в режиссуру, что так всю жизнь сидеть и ждать, что тебе достанется, а потом еще вымаливать лишнюю строчку у драматурга — не по мне”, — пошутил он о своей новой специализации. Хотя признался, что выбирать актеров для “Свидетельских показаний” было бы проще с Угаровым — тот сразу волшебным, алхимическим образом отделил бы “чистых от нечистых”. Шехватову пришлось работать с теми, кого взял сам, ориентируясь по их последним записям все в том же “Фейсбуке”.

На первую репетицию, которая оказалась и единственной, пришли архитектор и врач-сомнолог, копирайтер и сценарист, пара журналистов, редактор и педагог, да много кто еще, даже один театральный критик. В общем, собралось весьма разношерстное общество, как оно и представлено в пьесе Данилова.

Собственно “Свидетельские показания” — это набор в разной степени развернутых монологов, в каждом из которых идет рассказ о некоем молодом человеке. Таким, каким они его увидели, многие в первый и последний раз в жизни, и запомнили. У Данилова получился калейдоскоп разрозненных и

зачастую противоречивых характеристик, из которых цельного портрета погибшего никак не сложилось. Зато галерея портретов свидетелей пестра от подробностей и точно схваченных характеров.

Изобразить, точнее, почитать за наиболее интересных (тут сложно сказать “симпатичных”) персонажей Шехватов и предложил изначально участникам проекта. Выбор многих оказался точным попаданием если не в образ, то в характерную для той или иной страты тональность сразу. Голоса другим персонажам (они все у автора помечены лишь как “М” и “Ж”, соответственно их половой принадлежности) пришлось подбирать, прогоняя отрывок за отрывком. Зато тут четче обозначилась лежащая на поверхности пьесы идея о том, что даже говоря о других, каждый говорит лишь о себе. Еще неплохим, кажется, объяснением могла бы стать версия французско-американского антрополога Рене Жирара: личности как таковой не существует — она возникает лишь в момент коммуникации с другими. Любой человек появляется и проявляется только в общении.

Однако под текст Данилова прекрасно ложится любая теория личности. Ее хоть философское, хоть психологическое обоснование: “...и валяй, цитируй кого не лень”. Но каждая интерпретация, какой бы стройной она ни была, оказывается в ловушке, приготовленной в тексте автором: “Тут дело в том, что невозможно объяснить, что это вообще такое. Почему вот так вдруг хочется. Невозможно объяснить, непочему. Вот, понимаете, какая фигня”, — прорывается в “Свидетельских показаниях” голос погибшего. В проекте Угарова — Шехватова его исполнил единственный, специально приглашенный профессионал Александр Кудряшов. И то, как и с какой интонацией он это сделал на сцене “Дока”, привнесло в текст Данилова изрядную долю достоевщины. Звучит то ли голос из “баньки с пауками”, то ли речь о “возвращении билета”.

Впрочем, так ни разу и не названный настоящим именем герой и эту версию назвал бы скучной. Все в его жизни, кроме падения из окна, оказалось скукой — хорошо обеспеченный материально, он постоянно кочевал с одной малопрестижной должности на другую. Например, работал рядовым менед-

жером в супермаркете, изумляя вышестоящий персонал тем, что приезжал на дорогой, не по чину, иномарке. С сослуживцами вел себя не менее странно — с одними держал дистанцию и мог нахамить при ее нарушении, другим приносил кофе и вообще запомнился компанейским парнем с прекрасными, для застолья, исполнительскими данными. Так же и соседи по дому — одни видели в нем аккуратного, воспитанного молодого человека, другие — нечистоплотного грубияна, возможно, злоупотреблявшего чем-то покрепче алкоголя. Таких противоречий масса. Причем какой поворот в его биографии преподнесет очередной свидетель, не просчитать — очевидной для этого логики в тексте Данилова не найти. Такую же непредсказуемость постарался воссоздать во время читки и режиссер, рассадив участников на сцене в условно шахматном порядке. И задолго до входа в зал зрителей. Кто, о чем и как сейчас поведет разговор — для публики изначально тайна. Непрофессиональные актеры лишь профессионально сохраняли интригу — не переглядывались и не шуршали лишней бумагой. Короче, не обозначали ни себя, ни свою очередность ничем. А их выступления постепенно сводились к одному — личности, на вопросы о которой они отвечали неведомому следователю, крайне сомнительная и в целом человек — явный неудачник. Хотя под конец вдруг выяснилось,

что парень был одним из самых успешных детективщиков, писавший, правда, под вычурным псевдонимом. Но стоп — это уже откровенный спойлер. С другой стороны, будет ли повторная читка пьесы в “Доке”, неизвестно — все-таки еще раз собрать неактеров, никак не привязанных ни к данному театру, ни к этой профессии в целом, довольно сложно.

Зато можно ожидать постановки на любой другой площадке — Данилов, судя по успеху его первой пьесы и премьерам второй “Сережа очень тупой”, один из самых востребованных ныне авторов в российском театре. И сегодня он предлагает снова вернуться к разговору о человеке. В контексте нашего времени и конкретных, пусть порой и выходящими абсурдными, ситуаций. В уже третьем драматургическом тексте он исследует, как, из чего, каких пазлов и в какой момент складывается личность. В чем ее уникальность и какими элементами или параметрами она определяется в настоящее время. Ответа у Данилова нет — лишь новый, ломающий стереотипы взгляд на привычные вещи.

**P.S.** Номер уже готовился к печати, когда пришла трагическая весть: скоропостижно скончалась Елена Гремина — через полтора месяца после смерти Михаила Угарова.

Сергей Лебедев

## Жизнь пунктиром

### “Улетающий Монахов” по А. Битову в МТЮЗе

*У режиссера Сергея Аронина счет на Битова ведется с еще дипломного “Пушкинского дома” в 2010-м, когда этой почти четырехчасовой постановке студентов курса Каменьковича — Крымова стало тесно в стенах родного ГИТИСа и ее пустил на Старую сцену своей “Мастерской” Петр Фоменко. Четыре года спустя “Эстеты” Аронина, в том числе по битовскому “Человеку в пейзаже”, после недолгого скитания нашли пристанище “Под крышей” Театра Моссовета. В нынешнем, 2018-м, “Улетающий Монахов” этого молодого режиссера по произведениям того же автора прописался во флигеле МТЮЗа. А в промежутках Аронин поставил еще свыше двадцати спектаклей и почти в каждом из них сам сыграл не без удовольствия.*

Удовольствие, а также сопутствующие ему задор и свобода определяют, пожалуй, актерскую и режиссерскую манеру Аронина в его, как он сам их определяет, “легких и незатейливых постановках”. В любом из своих занятий он выглядит прямым наследником рус-

ского психологического театра, в то же время это наследие иронично переосмысляющим. И где он всерьез, а где только шутит и даже паясничает, зрителю остается лишь догадываться. Ведь помимо режиссерского диплома у Аронина в “анамнезе” кандидат-

ская по искусствоведению, несколько поэтических сборников и немалый преподавательский стаж — свою биографию он вынес на публику еще в спектакле “Поэтому” по пьесе Саши Денисовой и с той поры не устает ее корректировать в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Так же и образ рафинированного интеллигента кочует с ним из театра в театр. “Его на миг придумала бумага — / Чуть-чуть безумец, несколько эстет” — это все о нем сказал другой поэт, хотя и по другому поводу. Но в любом случае выбор материала для дебюта на сцене МТЮЗа уже кажется очередной попыткой и самоопределения, и самопародии Аронина. “Улетающий Монахов” — маска, у которой теперь есть и сценическое имя.

“Улетающий Монахов” — цикл ранних, начала шестидесятых, произведений Андрея Битова, собранный им в девяностые в “роман-пунктир”. Это истории взросления и незрелости молодого человека, навсегда остающегося в плену мальчишеской иллюзии о взаимной любви к девушке гораздо старше и опытнее его. С возрастом он не просто понимает всю наивность своих представлений и глупость своего положения, но и оказывается в зеркальном отображении столь знакомых, прожитых ситуаций. И при всем этом “мальчик” так и не может отказаться от погони за ускользающим образом, не сумеет “принадлежать самому себе”.

В массе во многом отрицательных отзывов той поры, когда создавалось “жизнеописание” Монахова, можно найти упреки и в схематизме, и в отсутствии психологизма, и даже “плоти психоанализа”. А сам автор тогда же один из своих рассказов назвал “стерильным”. Аронин, опять же не без иронии называя себя главным в театре “специалистом по Битову”, возможно, учел и эти определения в своем сценическом тексте — но с противоположным знаком. Так, давним соавтором спектаклей Аронина художником Екатериной Ряховской создано стерильное пространство, равно отсылающее как к “гордой советской бедности” описанной эпохи, так и к модному сегодня минимализму. Из декораций здесь только лист бумаги — раньше такая называлась упаковочной, а ныне — крафтовой. Прикрепленный к стремянке лист выполняет функции и ширмы, и афиши, точнее, титров. А под другим (вид

сверху, углом) — это еще и *tabula rasa*, закрепленная на плоскости письменного стола. Недаром спектакль начинает рассказчик (Илья Смирнов) словами из битовского (не входящего в “улетающий” цикл) “Автобуса”: “Хорошо бы начать книгу, которую надо писать всю жизнь... То есть не надо, а можно писать всю жизнь: пиши себе и пиши. Ты кончишься и она кончится”. Эта книга и пишется перед взором собравшейся публики — здесь персонажи и пейзажи возникают из пустоты, из только намеченной автором схемы. Так пунктир превращается в прием, а черновые наброски корректируются уже по ходу действия: появляющийся, к примеру, фронт (Сергей Погосян) внезапно заменяется рассказчиком на бабку в исполнении того же актера — натянув шейный платок на голову, тот обращает наигранный молодежательский лоск в старушечий треск. Это обнажение приема — еще и способ обозначить смешение и обыгрывание, на грани пародии, различных театральных жанров. Например, постдраматического театра: персонажи “Улетающего...” легко взаимозаменяемы, одну только Асю, возлюбленную Монахова, играют три актрисы. А кому как не автору работы “Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX—XXI веков” это делать?

Но в целом Аронин создает преимущественно игровой театр, где актеры существуют с максимальной психологической достоверностью, хотя дистанция между исполнителем и персонажем весьма здесь ощутима. Для того чтобы войти в роль и выйти из нее, актеру достаточно буквально только шага. Но не чеканно обозначенного, как, скажем, в театре Брехта, а легкого, как кивок-согласие на турвальса. Так, например, выходит Оксана Лагутина, играющая маму главного героя. И так же выступает его вторая жена в исполнении Алены Стебуновой. Куда существеннее трансформации самого Монахова — впервые появляясь на сцене в амплуа уже столь знакомого инфантильного чудака, персонаж Сергея Аронина взрослеет, точнее, стареет, “стирается сам об себя” по ходу действия, приобретает степенные манеры состоявшегося мужчины. Но при этом сохраняет, иногда просто за счет блеска в глазах, мальчишескую жажду самоутверждения. А когда к финалу узнает о смерти своей первой возлюбленной, все его

устремления мгновенно истаивают, превращаясь в тот самый пунктир — нечего больше доказывать. Некому. Но становится совсем уже очевидно: никогда и не нужно было.

Эта работа только что принятого в труппу МТЮЗа Сергея Аронина становится в один ряд с такими спектаклями театра, как “Плешивый Амур” Генриетты Яновской и “День

рождения Смирновой” Саши Толстошевой. Таким образом, в репертуаре театра появилась не просто коллекция из произведений ярких представителей “другой прозы”, а полноценный триптих о людях, “ушибленных” ли Богом, социальным устройством или же просто потерявших себя в ходе жизненных исканий.

Сергей Лебедев

## Свадебный букет

*“Свадьба” по Б. Брехту, М. Зоценко, М. Жванецкому, И. Ильфу и Е. Петрову, А. Чехову в театре “Современник”*

*В “Современнике” сыграли “Свадьбу” — на пять пар приходится шесть авторов, у одного из которых позаимствовано два текста и личный образ для финального аккорда. В создателях указан единственный режиссер, в сценах же угадываются как минимум трое.*

Так, оказывается, шутят не только в Одессе — это новый прием Егора Перегудова, не только известного театрального режиссера и педагога, но и профессионального переводчика-синхрониста. Раньше он разделял эти специальности: сам ставил спектакли в РАТИ и РАМТе, “Сатириконе” и “Современнике”, а пьесы в собственном переложении отдавал коллегам в Театр Пушкина и “Табакерку”. А теперь все смешал: перевел авторов не только произведений, но и спектаклей с одного режиссерского языка на другой, то есть свой, режиссерский. Это оказалось смелым, но не самым благодарным экспериментом. Зрителю тут, с одной стороны, приятна радость узнавания, с другой — его дезориентирует “смесь французского с нижегородским”. Точнее, немецкого с петербургским.

“Свадьба” — спектакль по текстам знаменитых авторов. Все они, за исключением, пожалуй, лишь “Мещанской свадьбы” Брехта, специально переведенной Перегудовым для своего спектакля, хорошо известны даже нетеатралам — не раз экранизировались или использовались в радиопостановках и вообще давно растасканы на цитаты и даже анекдоты. Все это, разумеется, Перегудов в своей постановке предусмотрел. И в чем-то использовал напрямую, не утруждая себя и публику свежими решениями, а где-то предложил взгляд на привычные вещи сквозь призму чужого опыта.

Например, чеховские рассказы “О том, как я в законный брак вступил”, открывающий

первое отделение, и лекция “К сведению мужей”, разыгранная в начале второго акта, — типичные образцы литературного театра. Фронтальные мизансцены, минимум выразительных средств — просто, наглядно, понятно. Брехта так показать уже сложнее — на час завладеть вниманием публики (не только “Современника”) таким решением (и текстом) практически невозможно. Могучее для этого средство — прием Могучего, использованный им при постановке “Алисы” в БДТ: застольные беседы персонажей в ярких париках дыбом (“Золотая маска-2015” за работу художника). И пусть не все столичные зрители посещают фестивальные спектакли, зато “модные” видели многие. К таковым с некоторых пор относят “Сказки Пушкина” Роберта Уилсона в Театре Наций, и некое родство эстетик эта часть публики обнаруживает и обсуждает затем весь антракт. Хотя вернее говорить о принципиальной разнице в подходах: при чисто внешних сходных чертах у Перегудова нет “двойного кодирования”, рассчитанного и на профана, и на просвещенного зрителя — он именно что переводит с языка высокого искусства на общедоступный. То есть делает авангард мейнстримом. Тоже своего рода воспитание, в том числе и вкуса у публики — если, конечно, есть такая задача у режиссера.

Во второй части “Свадьбы”, где помимо упомянутого Чехова играется еще и “Сильное чувство” Ильфа и Петрова, легко найти



аллюзии на постановки Юрия Бутусова — от застолья в “Макбет. Кино” до наряда и макияжа невесты и парящих шаров из “Барабанов в ночи”. К слову, во время просмотра предыдущей постановки Перегудова “Поздняя любовь” меня не покидало ощущение, что режиссер азартно спорит с постановкой той же пьесы Дмитрием Крымовым, но чаще в той же запальчивости просто ее цитирует. Впрочем, и в первом, и во втором случае этому есть и более простое объяснение — как-то по поводу другого своего спектакля Егор Перегудов сказал, что вместе с актерами он должен «рассказать историю средствами того театра, который нам сегодня интересен, и это не имеет ничего общего с литературным “умничанием”». В общем, как говорил еще Давенпорт Адамс, хороший художник копирует, а уж гениальный... Ну, продолжение благодаря Пикассо известно, пожалуй, всем.

Несмотря на то что в “Свадьбе” собраны тексты очень разных авторов и сценические решения для них предложены столь же разные, здесь прослеживается четкая логика — спектакль начинается с поиска и встречи любимой, а заканчивается счастливым воссоединением влюбленных. А чтобы сшить всю эту эклектику в единое повествовательное полотно, Перегудов начал действие цитатами из песни на стихи Софьи Парнок “Вижу: ты выходишь из трамвая — вся любимая”, спетой в начале спектакля, и репликой отца из “Свадьбы” Зошенко: “В прежнее время я свободно четверть мог выкушать”.

Звучащие там и сям, они создают впечатление, что несмотря на меняющийся антураж персонажи на сцене все те же — просто, как нередко и в жизни случается, кочуют с одной свадьбы на другую.

Мало ли кого иной раз может занести на чужое торжество. Так на сцену, а затем и в ложу “Современника” выносит похоронный оркестр, а после — и самого Антон Палыча в компании Льва Николаича. Правда, появляются они, точнее проявляются, частями — сначала актеры Иван Забелин и Никита Ефремов представляются, соответственно, именами классиков, а спустя время, вроде бы тихонечко выпивая в углу стола, оказываются уже заgrimированными под них. И вот тут уже вся свадьба превращается в настоящий аттракцион — если браки заключаются на небесах, то и влюбленные у Перегудова парят под колосниками на тросах. И грозный соперник жениха Лифшиц, держащий в страхе гостей, оказывается человеком весьма миниатюрных размеров (Вано Миронян). Весь в белом появляется долгожданный иностранец — темнокожий Адлер Бессалах. А “инженеры человеческих душ” в открытую хлещут водку из раструба патефона — с таким рогом изобилия людям для счастья не слишком уж много и надо. К этой нехитрой сентенции подводит весь спектакль — грандиозный масштаб такого мероприятия, как свадьба, не просто утомителен для всех ее участников, но в целом не нужен его главным виновникам.

Сергей Лебедев

## Кому нужны “новые формы”?

*“По Чехову. Три сестры” в Центре им. Вс. Мейерхольда*

*История работы “Июльансамбля” Виктора Рыжакова над спектаклем “По Чехову. Три сестры” представляется весьма характерной после его просмотра. Кажется, в самой форме спектакля воплотился процесс неутомимого поиска, который продолжается и до сих пор не закончился — даже после премьерного показа.*

И хотя спектакль выпущен как полноценная премьера, и режиссер, и артисты в этой работе все еще пребывают в состоянии “work-in-progress”. Кого-то может раздражать такая незавершенность и концептуальная вариативность. Но на это можно посмотреть и иначе. Например, как на живое течение жизни, которое не подогнать под законченные концепции. И да, которое иногда вызывает в нас ощущение дискомфорта.

Театр “Июльансамбль” художественный руководитель Виктор Рыжаков создал вместе со своими выпускниками Школы-студии МХАТ 2016 года. Нередкий уже для современного театра случай, когда курс под руководством своего мастера настолько срабатывается и находит свой собственный стиль, что начинает позиционировать себя как целостный художественный коллектив. В случае со Школой-студией МХАТ Виктор Ры-

жаков апеллирует еще и к студийной традиции, называя свой коллектив 9-й студией МХТ и ставя его в один ряд с 1-й студией Станиславского, 3-й студией Вахтангова, “Седьмой студией” Кирилла Серебренникова и 8-й студией Дмитрия Брусникина.

Откровенно студийный характер, собственно, и несет на себе спектакль “По Чехову. Три сестры”. Работа над спектаклем была начата еще в студенческие годы, о чем режиссер предупреждает зрителей в своем вступительном слове. Хотя, в общем-то, подобное словесное оправдание формы впоследствии кажется даже излишним — когда за естественным студенческим задором и драйвом начинаешь различать в спектакле, как строятся взаимоотношения артистов с драматическим материалом и — шире — театральным и культурным контекстом вокруг него.

Виктор Рыжаков ставит спектакль “по Чехову”. То есть это, очевидно, не Чехов, но все же около, вокруг и по его мотивам. А еще по следам чеховской традиции, вековых трактовок, калейдоскопа штампов и всего поставленного по Чехову и даже всех возможных фантазий на тему. Такая, по крайней мере, картина вырисовывается примерно к середине спектакля, когда образы героев, проносящиеся перед зрителями по сцене, вдруг начинают кочевать от актера к актеру, менять форму и обрывать новым содержанием, совершать подмены или создавать двойников и прочее и прочее. В конце концов, все это бесчисленное количество форм, нарастая, доводится до абсурда, как будто призванного обнулить, расщепить все наслоения и обнажить суть. То есть душу этой истории, истории трех сестер, которая по-прежнему не оставляет в покое режиссеров, артистов и зрителей.

Собственно, в этом, наверное, и состоит поиск, который ведут артисты “Июльансамбля” вот уже несколько лет. И неудивительно, что поиск этот так затянулся, учитывая путь, который ими был избран. Пробраться к истокам через лабиринты смыслов, наложенных временем, дело, возможно, и неблагодарное, зато, судя по игре артистов, весьма увлекательное. Тут театр в полной мере оправдывает свое название, демонстрируя точное существование в ансамбле. Особенно ловко актеры в спектакле перебрасываются ролями. При этом иногда персонажами обмениваются на самом деле, а иногда оказывается, что эту под-

мену на сцене совершает не актер, а сам персонаж. То Андрей Прозоров, представляя подполковника Вершинина, продолжает сцену уже репликами самого подполковника. То “реальный”, прежде безмолствовавший Вершинин предпринимает безуспешные попытки “перехватить” свою роль обратно. Каждой из сестер здесь также выпадает шанс побыть какое-то время на месте другой. Иногда обман раскрывается быстро, как в любовной сцене Маши с Вершининым, где вдруг оказывается, что место Маши заняла изголодавшаяся по мужской ласке Ольга. Иногда сестры меняются местами совсем незаметно. А порой в обмане участвуют сами персонажи, как, например, Тузенбах, когда в очередной сцене признания Соленого в любви к Ирине незаметно занимает место его возлюбленной.

Такая нестабильность, “незакрепленность” за актерами их ролей открывает широкое поле для осмысления персонажей. Даже больше: отвергает саму идею присвоения герою какого-то окончательного характера. Тогда процесс воплощения роли превращается в бесконечную увлекательную игру и жонглирование теми или иными проявлениями характера от ситуации к ситуации. И так же, как проживание заново чеховских штампов и осмеяние стереотипов трактовок, это открывает пространство вариантов для преодоления концепций и форм. Будь то старые, новые или только нарочито выдаваемые за новые формы.

В этом смысле внешне спектакль может показаться излишне формальным. Слишком много задействовано эффектов, слишком утрированные, яркие образы, вплоть до героев комиксов, как Соленый в образе Джокера, или попсовых музыкальных мотивов. Но при этом формальным спектакль никак уж точно не назовешь. Это некая квинтэссенция формы, проявляющая то, что как раз предшествует форме. Ведь за внешней буффонадой, абсурдом, сюрреализмом (ни одно из определений, кажется, лишним не будет) здесь скрывается глубокая горечь и остро переживаемая тоска по настоящему человеческому содержанию. Тоска о подлинных чувствах, которых так жаждут, но не способны в себе отыскать чеховские герои и поиск которых предприняли артисты “Июльансамбля”.

Временами начинает казаться, что это бешено мчащееся действие, как разогнавшийся поезд, дойдя до предельного напряжения, должно, наконец, потерпеть крушение. И тогда, может быть, за всей этой бутафорией можно будет докопаться до сути. Что ж, метод вполне оправданный. Чтобы от чего-то освободиться, иногда единственный способ — довести это до абсурда и прожить до конца. Так утрируют в спектакле актрисы Ирина Обручкова, Алевтина Тукан и Варвара Феофанова переживания сестер Прозоровых в одной из первых сцен, вспоминая день смерти отца. Все три в черных платках, зловещими голосами на фоне грозового неба напоминающие грозных богинь судьбы, они проносят свои монологи. Конечно, этот оперный гипертрофированный драматизм здесь выглядит и звучит абсолютным абсурдом и только обнажает излишнюю экзальтированность и пафос сестер.

Скорость сценического действия в спектакле и впрямь, кажется, нарастает чем дальше, тем больше и не предполагает ни промежуточных, ни конечной станций. И если жизнь — это движение, а театр — воплощенное течение жизни, то ритм этот весьма отвечает сегодняшним реалиям. Конечно же, это спектакль о нашей жизни. Жизни, которая часто превращается в бег по кругу, а мы этого не замечаем, постоянно бежим от чего-то или за чем-то, а в процессе совсем забываем, куда и откуда бежали.

Так вряд ли замечают героини спектакля (но, конечно же, не артисты), что проживают по нескольку раз одни и те же сцены. Что бегут друг за другом по кругу, обегая под станками

зрительный зал, а по пути теряют ориентиры и путают роли преследователя и беглеца. А может быть, давно уже и забыли сестры, что все-таки успели однажды на нужный поезд и выбрались-таки в Москву? Ведь не зря режиссер закольцовывает композицию спектакля, начиная и заканчивая действие бегом вслед уходящему поезду. И если жизнь, показанная в спектакле, это и наша московская жизнь (по версии режиссера), то значит, это отчасти “сбывшаяся мечта” сестер Прозоровых. И значит, нам здесь мечтать уже совсем не о чем. А уходящий поезд — сплошная иллюзия.

Раз уж границы пространства в спектакле оказываются такими шаткими и нечеткими, что тогда говорить о времени. Нам кажется, что вначале мы видим совершенно чеховских персонажей. Но постепенно они обретают черты наших современников, меняя костюмы, поведение, ценности, способ думать и чувствовать... И вот к финалу мы видим то, о чем мечтали когда-то сестры: “...что будет через сто или двести лет?” И хотя время в спектакле не определено окончательно, движение его ощутимо испытывают на себе персонажи. Некогда прекрасные люди, с изначально чистыми душевными порывами и жадной любви, под действием времени (смены времен и эпох) облекаются в искаженные и даже абсурдные формы.

Конечно, это не спектакль вне времени, но время здесь как будто присутствует в своем всеобъемлющем аспекте. И при этом очень хорошо ощущается — в течении самой жизни, которая движется и меняется вместе с его течением.

**Виктория Канафеева**

## Нехоженой тропой

### *“Сказки Венского леса” Э. фон Хорвата в Театре им. Маяковского*

*Режиссер Никита Кобелев выбрал для постановки самую, пожалуй, репертуарную пьесу известного австрийского драматурга. В Германии ее ставят в больших и малых городах, в профессиональных и любительских, студенческих и школьных театрах. Она многократно экранизирована и для телевидения, и для кино, наиболее известен художественный фильм 1979 года в постановке Максимилиана Шелла по сценарию известного английского драматурга Кристофера Хэмптона. Таким образом, в немецкоязычном (и не только) театре сложились традиции в постановке этой пьесы, от которых можно отталкиваться, которым можно следовать или, наоборот, нарушать. У нас же пока нет традиций, связанных не только с этой пьесой, но и вообще с творчеством Эдена фон Хорвата.*

Австрийской драматургии вообще не везет в нашей стране. До недавнего времени не было даже переводов безусловных классиков, основателей “венской народной комедии” Иоганна Нестроя и Фердинанда Раймунда. Хотя еще до перестройки усилиями советских германистов были переведены произведения всех значимых австрийских драматургов первой половины и середины двадцатого века — того же Хорвата, Франца Теодора Чокора, Фердинанда Брукнера и даже Фрица Хохвельдера, на нашу сцену они почти не попадали. Лишь после того, как на Чеховском фестивале 2010 года парижский театр “Де ля Виль” показал спектакль по пьесе Хорвата “Казимир и Каролина”, ее поставили петербургский Театр имени Ленсовета и Омский драмтеатр. Но и это был лишь всплеск, и один из интереснейших драматургов двадцатого века, которого в немецкоязычных странах и вообще на Западе ставят едва ли меньше, чем Брехта, вновь был предан забвению. Таким образом, Театр Маяковского и режиссер Никита Кобелев выступили своего рода первопроходцами.

Тема пьесы — жизнь мелкой буржуазии с разнообразными напастями — как нельзя более актуальна и сегодня, в том числе и для нашей страны. Вкратце сюжет заключается в том, что Марианна (Анастасия Дьячук), молоденькая дочка владельца магазина игрушек Леопольда Цауберкенига (Сергей Рубеко), в день помолвки с женихом — соседом и другом детства, молодым мясником Оскаром (Алексей Сергеев) сбегает от него с авантюристом, игроком на скачках Альфредом (Вячеслав Ковалев). У парочки рождается младенец. Попытки жить честным трудом ни к чему не приводят, и Альфред отвозит ребенка к своей матери (Александра Ровенских) и бабушке (Майя Полянских), живущим в пригороде, Марианну отправляет танцевать в вульгарное варьете, а сам возвращается к букмекерской деятельности.

В кульминационной сцене отец и соседи неожиданно обнаруживают Марианну, танцующую обнаженной в ночном клубе; к тому же ее обвиняют в мелкой краже и сажают в кутузку.

Младенца в деревне злая бабка оставляет на сквозняке, и он, простудившись, умирает. Свободную теперь (в том числе и от ребенка) Марианну сохранивший верность Оскар берет в жены. Такой вот хеппи-энд. На протяжении

всего представления зловещей фигурой маячит воинственный прусский студент Эрих (Михаил Кремер). Поначалу он — рассуждающий об искусстве сноб, потом как будто стращивает с себя, как шелуху, “культурный слой” и превращается в некоего зомби: то и дело отдает самому себе воинские команды, произносит расистские лозунги и тренируется в стрельбе.

Автор обозначил жанр своего произведения, как и некоторых других своих пьес, как Volksstück, т.е. “народная комедия” в традициях Нестроя. Но, как верно замечали и сам Хорват, и философ Т. Адорно, в творчестве драматургов двадцатого века народная комедия окончательно перешла в свою противоположность: если в фарсах Раймунда и Нестроя еще можно было усмотреть добрый юмор и идиллию, то теперь они уступили место высмеиванию и обличению лавочников и прочих обывателей — питательной среды для агрессии, “войны всех против всех”.

В постановке Н. Кобелева обличения, пожалуй, несколько больше, чем высмеивания. Черными красками изображены и комбинатор Альфред, и будущий нацист Эрих, и особенно — страшная бабушка, прямо-таки исчадие ада.

В отличие от большинства известных постановок, где Альфред воплощается как элегантный городской прощелыга, а мясник Оскар — неотесанный, непривлекательный увалень, в постановке Театра имени Маяковского персонажи выглядят иначе: Альфред выглядит хамоватым “братком” в кожаной куртке из наших “лихих девяностых”, а Оскар — деликатным парнишкой, скромным в сравнении со своим нагловатым подручным Гавличеком (Евгений Матвеев). Трудно понять, как юная и романтическая Марианна могла предпочесть такого Альфреда своему жениху.

В пьесе Хорвата характер бабушки наделен целым рядом смешных, буффонадных черт: она, обидевшись, выплескивает простоквашу из горшка, изображает козу в перерыве с сыном, играет народные мелодии на цитре. В спектакле фарсовые черты приглушены, бабушка выглядит неодушевленным роботом, отчего образ становится особенно зловещим.

Традиционно сыграны роли обывателей



— чудаковатого, жизнерадостного и вспльчивого Цауберкенига, любвеобильной стареющей Валерии (Юлия Силаева), праздного отставного вояки ротмистра (Игорь Марычев). Именно эта троица составляет ансамбль, воплощающий образ мелкобуржуазной среды, губящей все живое.

Можно спорить о трактовке некоторых

ролей, характеров, о шероховатостях стиля в образном строе, где гротескные фигуры соседствуют с традиционными амплуа, но в целом спектакль прозвучал как интересное высказывание не только о жизни мещан в давно минувшие дни в далекой стране, но и о судьбе человека и общества в современном мире.

Ильдар Сафуанов

## Жажда сближения

### “Близость” П. Марбера<sup>1</sup> в “Театральном особняке”

*Худрук этого коллектива Леонид Краснов поставил нашумевшую в свое время пьесу, смысл которой в том, что телесная близость чаще всего разделяет, а не сближает души — если человек не может справиться со своим эгоизмом, не способен услышать и почувствовать душу другого...*

Случайным образом переплелись жизни четверых молодых людей — журналиста и начинающего писателя Дэна, стриптизерки Алисы, начинающего стильного фотографа Анны и самого старшего и житейски опытного среди них — врача-дерматолога Ларри. Игры амбиций, эгоизма, неумение справиться с соблазнами, подмена настоящих привязанностей данью физиологии. Лишь Алиса пытается справиться с эгоцентризмом — она жаждет настоящей любви, взаимной, и готова быть жертвенной и терпеливой.

Провокативность такого сюжета и обобщенного в нем житейского материала — вызов для театра и актеров и для зрителя. С самого начала театру необходимо устанавливать со зрителем предельный уровень доверительности — “заманить” в пространство спектакля.

На заднем плане несколько стояков-вешалок с костюмами персонажей плюс четыре стула. Актеры расставляют их на переднем плане — как требуется для очередного эпизода. Заканчивая его, артисты выходят из образов и объявляют следующую сцену, называют место, время действия и тех, кто сейчас тут появится. Затем они уходят за вешалки и там переодеваются к следующему эпизоду, а переодевшись, сидят или стоят между вешалками, наблюдая за происходящим на переднем плане, оставаясь в двух совмещенных обликах, “вдвинутых” один в другой — как исполнители, включенные в работу своих партнеров, и как персонажи, наблюдающие за тем, что происходит с другими.

Мы, зрители, словно наблюдаем за тем, как театр создает спектакль: перед нами и само действие, и его закулисы, где актеры переводят дух и заряжаются для новых выходов.

Метафора, произнесенная еще Шекспиром: мир — театр и люди в нем — актеры. В житейских ситуациях проявляется отдельные свойства конкретного человека. В течение суток каждому приходится менять обличье, маски, роли — и по своей воле, и вынужденно.

Режиссер дополнительно усложняет форму: почти все мизансцены фронтальны, герои общаются через зал, обращая реплики не друг к другу, а к публике. То есть и сами актеры, и их персонажи напрямую общаются со зрителями.

И публика почти сразу включается в мир чувств персонажей. Актерам в такой манере существовать сложно. “Представленческий” театр и театр тонких психологических переживаний слиты тут воедино. Остраненность соединена с перевоплощением. Но все четверо актеров отлично существуют в этой сложной форме.

Зрители увлечены с самой первой сцены — знакомства Алисы и Дэна. Татьяна Ястребова (Алиса) начинает роль в манере, совершенно неожиданной для тех, кто видел прежние ее работы. Алиса у Ястребовой умна и хитра — прикидывается недалекой простушкой, хихикает, строит глазки и гримасы, внимательно приглядываясь к Дэну. Ее поведение гротескно, она вроде бы балуется, насмешничает, но в то же время умудряется так повести разговор, что Дэн раскрывается пе-

<sup>1</sup> См. “Современная драматургия”, № 4, 1999 г.

ред ней и оба они обнаруживают внутреннюю близость. Он для нее рыцарь, она для него принцесса. И когда они говорят это друг другу, Алиса очень нежна и серьезна: она нашла, она выбрала... Потом Алиса будет умной и хитрой, вульгарной и светской, расчетливо интригующей — и душевно открытой, беззащитной. Она борется за Дэна — не за телесную близость с ним, а за свою любовь.

Дэн (Александр Гурьянов) — притормозенный увалень. Он прислушивается только к себе, ему тягостно открытое и самоотверженное чувство Алисы. Он все время выстраивает барьер между ней и собой: “Мне надо побыть одному... Мне надо подумать”. Он то как бы выпрашивает у Анны привязанность к себе, то вяло жалует ее на свое душевное неустройство. Он податлив и уступчив и перед напором Ларри. Темперамент его в открытую проявляется только тогда, когда он выясняет подробности измены Анны с Ларри и детали его взаимоотношений с Алисой.

Анна (Екатерина Виноградова) — манкая, игриво-лукавая, тонкая, сдержанная. Это в некотором роде страдательная фигура, зависящая от прихотей других персонажей, но и от собственной нестойкости перед соблазнами. Хотя она всего лишь хочет построить спокойную, устроенную семейную жизнь с тем человеком, с которым ей хорошо. Но против соблазнов плоти, против собственного самообмана не может устоять — как и против житейских ситуаций, вынуждающих поступать не так, как хочется.

“Злой гений” в этой истории — Ларри. Дмитрий Таранов напористо и темпераментно выстраивает образ эгоцентрика-искусителя, откровенного эгоиста и увлеченного манипулятора чужими судьбами. Он интригует и шантажирует, потому что ему нравится подминать под себя других, заставлять их уступать его желаниям. Он чем-то напоминает Зилова из “Утиной охоты”: если у кого-то налаживается личная жизнь и душевное благополучие — надо все это непременно поломать. Ларри должен непременно добиться того, чтобы другой (особенно женщина) стал от него зависим. Но добившись этого, тут же унизит, растопчет, отвернется. Ларри в исполнении Дмитрия Таранова лукаво и темпераментно играет в откровенность, в открытость, честность — но это всего лишь средства манипуляции други-

ми людьми.

Краснов смешал два перевода пьесы (Сергея Волынца и Гаянэ Багдасарян) и сократил в ней ряд моментов, в чем-то спрямляя, но и обостряя ее. В пьесе есть мотивы поиска возвышенности отношений, а в варианте текста, ставшего основой спектакля, главный мотив поведения персонажей — эгоизм и главная причина интереса к другому — откровенное физическое влечение. Упрощенный до предела сюжет свелся во многом к банальной истине: истинная близость людей заключена не в телесных контактах. Если в пьесе после общения в приватной комнате стриптиз-клуба Алиса отвергает домогательства Ларри, то в спектакле Алиса, отчаявшись от разрыва с Дэном, устает от одиночества, отдается Ларри.

Это меняет смысл и всей пьесы, и особенно предфинальной сцены. Ларри сказал Дэну, что Алиса с ним спала (по пьесе, соврал, чтобы отомстить Дэну за то, что Алиса вернулась к нему). Дэн простил Алису, но она не простила его — за то, что он поверил в ее измену, в ее слабость. И она исчезает: любовь умерла. Но так, повторяю, по пьесе. В спектакле же Дэн простил реальную измену. Тут на Татьяну Ястребову сваливается противоречивая задача: если все слова Алисы о том, что секс сам по себе ничего не значит, лживы и двусмысленны — так же, как слова и поступки других персонажей, — чем тогда Алиса отличается от них? Такая же эгоистка, уступающая соблазнам плоти.

Но Татьяна Ястребова — Алиса “переводит стрелки” на себя, поднимая сюжет на трагедийный уровень. Эта Алиса должна исчезнуть, потому что она обманулась в избраннике. И в себе. Этот самообман невыносим. “В чем эта любовь, где она?!” — кричит в финале Алиса. Не Дэну задает она вопрос, не имеющий буквального ответа — себя спрашивает. И зрителей.

Возможно, эту сцену Ястребовой и Гурьянову — Дэну стоило бы провести не на открытом темпераменте, более сдержанно. Наверное, имело бы смысл уточнить нюансы и оттенки и в других моментах спектакля. Но это пожелания артистам и режиссеру, что называется, на вырост. Спектакль развивается и делается глубже от показа к показу. Зрители принимают его горячо и заинтересованно.

**Валерий Бегунов**

## Новости Театра Армии

### Прожитое не уйдет

“Дом под снос” А. Крыма

*Этот спектакль идет на Малой сцене ЦАТРА. В лирической комедии о преодолении двумя пенсионерами своего одиночества проступила драматическая проблема: как молодое поколение выдавливает из своей жизни старших, паразитируя на их наследии.*

Исходное событие — сын железнодорожника-пенсионера Степана Николаевича, давно овдовевшего, решил устроить судьбу отца. Это же пришло в голову дочери одинокой пенсионерки-учительницы Софьи Александровны. Железнодорожник поначалу гневно протестовал против замысла сына. Но увидев учительницу, сразу глубоко и всерьез “запал” на нее.

Гостье явно не нравится это ее возможное новое пристанище — старая пятиэтажка прямо у железнодорожных путей. Пролетают поезда, и все трясется, и невозможно разговаривать. Степан Николаевич видит, что гостье неприятна ее роль “невесты”. Он чувствует: есть неведомая подоплека. А Софья Николаевна отвергает ухаживания хозяина, ибо знает подоплеку, но ей неясно: хозяин понимает, в чем дело, и притворяется? Или вправду не ведает ни о чем?

Как трудно выяснять отношения, когда все словно продувается суетой окружающей жизни! В самый неподходящий момент — поезда... вроде мимо, но они ломают вроде бы налаживающийся контакт.

Режиссер Андрей Бадулин и художник-постановщик Мария Вольская (она же художник по костюмам) создали конструкции, больше похожие на цеха старого завода. Бетонные стояки, балки-перекрытия... Но тут же обстановка жилой квартиры: старый кухонный шкаф, газовая плита, обеденный стол. Словно выгороженная где-нибудь комната отдыха, обустроенная комфортно, по-домашнему, как жильё. (Прежде это делалось стихийно, теперь “по науке”, с участием психологов и дизайнеров.)

Смысл понятен: прожитая жизнь не отпускает от себя никого. Она в нас. Она — истинное наследство, передаваемое новым поколениям. А не только построенные дома, созданные вещи, накопленные финансы...

Но тех, кто все это создал, новая жизнь

выдавливает на обочину. Поезда летят мимо, мешая персонажам общаться друг с другом. Хозяин и гостья в эти мгновения подходят к окну и просто провожают взглядом мелькающие вагоны. Каждое совместное стояние у окна — словно рефрен к предыдущему эпизоду-куплету. Но именно эти сбивающие с толку перебивки и сближают постепенно хозяина и гостью.

За дуэтом замечательных артистов — Алины Покровской (Софья Александровна) и Сергея Колесникова (Степан Николаевич) следишь все более увлеченно. Именно общение их персонажей, выстраивание характеров, их сближение, сопротивление этому сближению и, наконец, неудержимое стремление навстречу друг другу и есть, собственно, сам спектакль, разворачивающийся перед нами.

Каждый устал от своего одиночества. Но Степан Николаевич более открыт, напорист. Он был однолюбом, пока жива была первая и единственная любовь. Но за годы вдовства в нем проступили скрытые задатки отпетого ловеласа. Не бабник, не ходок... но как охмуряет! Как по-своему грубовато, но увлеченно и чутко флиртует! Да, он грубоват, порой житейски циничен. Но Сергей Колесников делает своего персонажа внутренне более интеллигентным и тактичным, чем предполагает его опыт голодного детства, трудной жизни, работы помощником машиниста, проводника, а затем и бригадира проводников. Его обаяние продавлиывает железобетонную отстраненность гостьи.

Софья Александровна в исполнении Алины Покровской гораздо более закрыта и насторожена: она ведь знает подоплеку. И к тому же в ней проступает “училка”, причем истинная, которая еще и воспитательница. Она все время подчеркивает несурзность и “несветскость” манер хозяина квартиры, “топорщится” от любой ерунды, у нее масса

комплексов и предубеждений. Каждый раз, начиная оттаивать, поддаваясь напору и обаянию хозяина, сама себя одергивает. Но ей-то труднее — она ведь в гораздо большей зависимости от ситуации, созданной ее дочерью и сыном железнодорожника. Она должна обрести свою долю в чужом жилье. Но у самой ничего своего уже нет, кроме отложенных на похороны денег.

Критический момент наступает, когда гостья видит, что хозяин не знает истинной подоплеки, и открывает ему суть дела. А она такая: дочери Софьи Александровны нужна их квартира, целиком и полностью. Она хочет пристроить мать к этому железнодорожнику: якобы его дом пойдет на снос, и если хозяин квартиры пропишет гостью, то оба получат по “однушке”. Ситуацию эту подстроил сын железнодорожника. Отцу сказал, что нашел ему кандидату в супруги, взял деньги с учительницы и ее дочери за “услугу”, но отцу про деньги не сказал. И про то, что учительница не замуж собралась, а просто прописаться — за деньги. Деньги же потратил на машину. И дочь учительницы тоже успела истратить на покупку авто ее “похоронные”...

Почти трагедия: молодые выкидывают тех, благодаря кому они имеют свое достояние. Но именно с этого момента спектакль становится особенно лиричным и почти залихватски комедийным. Реплики — упреки молодым обыгрываются Алиной Покровской и Сергеем Колесниковым почти с антрепризной лихостью. Колесников просто купается в этой возможности поиронизировать, и его человеческое и актерское стремление высказаться об окружающей дури отлично ложится в рисунок роли. Алина Покровская тонко подыгрывает партнеру и виртуозно ведет свою столь же важную в этом дуэте партию Софьи Александровны. Отчаяние героини уступает новой надежде, она все больше открывается хозяину, чисто по-женски дает ему возможность проявить себя, постараться утешить, согреть. И как же этот человек распускает хвост! Ерничает, сыплет шутками, а по сути — ухаживает самым нежным образом.

Опытнейшие мастера Колесников и Покровская вместе с режиссером, как положено по школе психологического реализма, очень

точно выстраивают образы своих персонажей и перемены в их отношениях — все более теплых и трогательных. Как привлекательны они — и пенсионер-железнодорожник, и пенсионерка-учительница! Им сочувствуешь и желаешь им счастья.

А может ли оно быть на исходе жизни? В спектакле есть еще один персонаж — персонализация циничной жесткости жизни. В полузатемнениях-перебивках по дому то и дело проходит некто, будто бы стационарный обходчик (Вадим Караваев). С нейтральным, но деловым видом он освещивает фонарем, высматривает... порой хватает что-то с тарелок.

Но по законам жанра в комедии о любви должен быть счастливый конец для героев, и он же — возмездие интриганам. Оно заключается в том, что дом вправду решено снести, и очень скоро. Жильцы получают новые квартиры. А душевное возмещение железнодорожнику и учительнице будет в том, что они обретут утешение друг в друге и спутников на всю оставшуюся им жизнь.

И тут режиссер с актерами откровенно уходят в другой жанр — условную музыкальную мелодраму. Появляется гармонь, Степан Николаевич и Софья Александровна поют песню за песней, танцуют, яркий свет меняется на романтический полумрак... Спектакль как бы не может расстаться со своими зрителями, но и зрители не хотят с ним расставаться.

Да, можно в какой-то степени сомневаться, что реалии давно ушедших советских времен, того быта, которыми насыщена и пропитана пьеса, как-то отзовутся в душах нынешних зрителей. Можно упрекнуть пьесу в некоторой затянутости, в излишней уступке расчету на массовую развлекательность. Можно даже посотовать на то, что в спектакле получается как бы несколько финалов. Но все это несущественно. Перед нами редкий случай на наших сценах — по-настоящему добрый и человечный спектакль. Правдивый в очень суровых и жестких вещах, но помогающий справляться с ними — через незлую иронию и пробуждение сочувствия к своим трогательным персонажам.

**Валерий Москвитин**



## Пространство для экспериментальности

*“Пятая колонна” Э. Хемингуэя, “Диссидент” А. Дымовской,  
“Омлет” А. Вислова и “Саламандры” Я. Пулинович в ЦАТРА*

*Театр Армии возвращается с периферии. Здесь открыли Экспериментальную сцену, пригласили молодых режиссеров и обратились к новой драме.*

Долгое время Центральный академический театр Российской Армии (ЦАТРА) по ряду причин оставался чуть ли не на окраине театральной столицы. И не в силу своего географического положения — в былые годы оно не мешало ему считаться форпостом современной драматургии. На его сцене шли новые пьесы Алексея Арбузова и Виктора Розова. Здесь дебютировали Александр Володин с “Фабричной девчонкой” и Ион Друцэ с “Каса маре”. Григорий Горин отдал сюда свою только что написанную пьесу про “того самого” Мюнхгаузена, и “Фантазии Фарятьева” Аллы Соколовой в Москве впервые поставили именно на тогдашней площади Коммуны.

Вернуть если не утраченный статус, то актуальную повестку в его репертуар поможет Театру Армии новая площадка, в которую превратили бывший буфафорский цех — его капитально отремонтировали, создав современное пространство на 75 мест. Экспериментальная, как значится на входе в подъезд № 10, или Нижняя, как пишется на сайте, сцена открылась “Пятой колонной” — постановкой Галины Зальцман по одноименной пьесе Эрнеста Хемингуэя.

Хемингуэй писал ее в 1936 году в Испании под обстрелами — эта атмосфера сохранена и в спектакле: грохочет и сверкает не только на сцене, но и за спинами сидящих по периметру сцены зрителей. В остальном это режиссерская трактовка текста, где от “фирменной” романтики нет и следа. Есть четкое, разнесенное, чуть ли не разметанное очередным взрывом по углам сцены разделение на “долг” и “досуг”: первому отведена белая ванна, где герой просыпается с похмельем и свежими газетами, второму — постель с черным бельем, где тот засыпает в объятиях блондинки. И он, контрразведчик Филип (Максим Чиков), здесь не обаятельный мерзавец-выпиваха, о подлинной деятельности которого не догадывается даже его пассия (Елена Сванидзе), а волевой и расчетливый офицер, лишь позволяющий себе отвлекаться

на виски и женщин. Но ради служебного долга, не особо задумываясь, и расстреляет любого, и расстанется с очередной любимой (бывшую подругу Аниту играет Татьяна Морозова). Такое решение отчасти перекликается с авторским жанром режиссера “монокромом с выстрелами”, в котором Зальцман поставила “Банду аутсайдеров” по фильму Годара, вошедшую во внеконкурсную программу “Золотой маски” этого года. Но здесь, уйдя от годаровского минимализма, она наделила постановку третьестепенными персонажами в касках. Впрочем, их беготня с армейскими мешками или без них вносит хоть какое-то оживление в однообразные “выходы с репликами” главных действующих лиц. Этот довольно примитивный схематизм можно принять и за оригинальную задумку, хотя более емкий и выразительный способ существования актеров позволил бы и с пространством обойтись куда как экономнее.

Слабо освоенная сцена подпортила впечатление и от первого показа “Диссидента” в постановке всегда, казалось, точного и в мелочах Глеба Черепанова. Для этого спектакля художник Тимофей Рябушинский придумал выгородку в кровавых тонах, а публику усадил за столики с лампами под алыми абажурами — она также должна погрузиться в милитаристский угар пьесы Аллы Дымовской. Удалось это отчасти — немалая часть замысла оказалась скрыта особенностями декорации: о том, что происходит в постельных сценах и зонгах, разыгранных в нише “арьера”, сильно смещенной к левому краю, правая часть зрительного зала могла лишь догадываться. В отдельных случаях это прием довольно эффектный, но вряд ли он входил в планы режиссера данного спектакля.

В целом “Диссидент” Дымовской — это пастиш, в котором автор, а вслед за ним и режиссер заигрывают с известными образцами и образами. Здесь рассказывается история семьи, каждый член которой принимает решение — участвовать или не участвовать в патриотической истерии и, как следствие,

развязанной затем войне. Эту пьесу Черепанов поставил как музыкальный трагифарс в стилистике немецкого кабаре: выбеленные лица, клоунские маски. И немецкого же (а также шведского) немого киноэкспрессионизма: действие то и дело перебивается черно-белыми флешбэками, снятыми под Мурнау и Шестрома и показанными на простыне, заблаговременно растянутой клоунами. Персонажи классических фильмов затем “оживают” на сцене — инкарнацией Носферату оказывается монах Мартин (Роман Радов), а возница Хольм воплощается в Фредрике (Денис Кутузов). Стилизацией, даже, скорее, пародией здесь выглядит и главный герой: несмотря на то что Георг (Денис Демин) — марионетка с подведенными глазами, прототипом его образа явно послужил философ и теоретик культуры Вальтер Беньямин (и в этом немалая заслуга художника по костюмам Анастасии Бугаевой). Не случайно, видимо, и в альтернативном финале, также спроецированном на простыню, он, в отличие от сценического хеппи-энда, кончает жизнь самоубийством.

Если спектакли Зальцман и Черепанова — переосмысление военной и войсковой специфики театра и даже новый поворот этой тематики (оба, к слову, работали и над спектаклем об истории ЦАТРА «Театр “Звезда”»), то драматургический и режиссерский дебют критика Александра Вислова — уже рефлексия над сутью актерской и профессии, и судьбы. Не исключено, что его пьеса “Омлет” и написана с оглядкой на сам ЦАТРА, закулисы которого ему известно еще по армейской службе здесь же, в театральной роте. В итоге у него получился спектакль в спектакле: на сцене — Гамлет, за кулисами с ним, точнее, с ними — персонажем и его исполнителем, спорят актеры, играющие второстепенные роли. Хотя “омлет”, конечно, не ахти какая рифма к “Гамлету”. Но Вислов и на лавры, скажем, Стоппарда с его “Розенкранцем и Гильденстерном” вряд ли претендует. Он описал и показал хорошо ему известную “кухню” заштатных театров — именно кухню, где искусство давно обросло бытом, актеры, ничтоже сумняшся, халтурят на сцене, но в примерке мечтают о больших ролях у известных режиссеров, с их драйвом и самоотдачей. И с не меньшим самозабвением готовы жарить простую яичницу — чем, собственно, и заняты его Аркадий

— Розенкранц (Артем Каминский) и Гена — Гильденстерн (Сергей Данилевич) в ожидании своего выхода на сцену. Или невыхода — давно идущий спектакль оказывается столь отлаженным механизмом, что укороченная реплика или вовсе отсутствующий персонаж на его ход никак не влияют. А сами актеры порой не видят разницы между игрой на сцене и за ее пределами. И никакой режиссер этим счастливым несчастливцевым тут не указ.

Без такого руководства и без репетиций вообще решил обойтись заслуженный артист России Владимир Еремин в своем проекте с говорящим названием “До режиссера”. На один вечер он собрал на Экспериментальной сцене актеров ЦАТРА для читки пьесы Ярославы Пулинович “Саламандры”<sup>1</sup>. В своем новом тексте одна из самых известных учениц Николая Коляды исследует семейный вопрос — что держит вместе зачастую очень разных людей, как распадаются эти связи и какие причины могут их заставить вновь собраться под одной крышей. Причем семья тут мыслится шире, чем просто “ячейка общества” — в пьесе попутно поднимаются проблемы родного языка и национальной культуры. В ее основе — история наследников крупного литератора, который при жизни вроде бы даже претендовал на Нобелевскую премию, но чье творчество после смерти оказалось никому не нужным. И бывшая семья, разбежавшаяся еще за пять лет до его кончины — кто в столицу, а кто и за океан, — собирается лишь для того, чтобы продать деревенский дом писателя. А узнав, что он не интересует ни одного риелтора, ни местную администрацию, обещавшую выкупить его под музей, возвращается восвояси, не отметив даже сороковины.

В читке “Саламандр” распределение ролей, музыкальное и световое оформление Еремин взял на себя, во всем прочем полностью полагаясь на профессионализм коллег. И как ни странно, но этот “дорежиссерский” проект оказался наиболее выверенной работой из пока увиденных на Экспериментальной сцене. Эту читку с предложенными актерскими этюдами, точнее даже готовыми ролями, особенно в исполнении Ксении Хитровой, Екатерины Сахаровой и Софьи Гуськовой, мож-

<sup>1</sup> Публикуется в этом номере, с. 3.

но считать полноценной заявкой на многообещающий спектакль. И если “До режиссера” станет стартом к постановке этой пьесы, а также последующих работ, то Экспериментальную сцену стоило открывать уже только ради этого проекта.

А ведь помимо читок и спектаклей в но-

вом пространстве Театра Армии планируется проводить творческие вечера, мастер-классы, встречи с режиссерами и артистами. Также среди ближайших премьер — постановки театрального педагога Татьяны Морозовой и пробующего свои силы в режиссуре актера Сергея Смирнова.

Сергей Лебедев

## *В Республике Коми и Новосибирске, Тель-Авиве и Берлине*

### Путь в архаику

#### *“Идущие к свету” А. Попова в ТЮЗе г. Зареченска*

*Вопрос о национальной драматургии малых народов всегда стоит очень остро. Пьеса А. Попова “Идущие к свету”, написанная не так давно, дает интересный повод для размышлений не только о драматургии, но и о некоторых общих тенденциях в культуре.*

Не буду вдаваться в сложные темы происхождения религии малых народов, населяющих Россию, тем более что религиозные корни, к примеру, хакасов отличаются от религиозных основ чувашей, башкир или коми. Речь сейчас не о происхождении религии, а о ее бытовании в современном мире. Есть такое понятие “народная религиозность”, именно об этом и стоит сегодня порассуждать. Спектакль зареченского ТЮЗа дает к этому интересный материал.

Не секрет, что народная религиозность сегодня во многом связана с магием и магическими практиками. Они очень распространены в быту даже у русских, а не только у чувашей или коми. Сегодня в Интернете и газетах можно встретить объявления, в которых всякого рода целители, колдуны или экстрасенсы обещают массу услуг населению — снять порчу, приворожить любимого и пр. Люди этим пользуются, верят в это и не видят в этом ничего предосудительного. Даже на телевидении есть любимая народом передача “Битва экстрасенсов”. Вот это и есть так называемая “народная религиозность”, то есть современная низовая массовая культура, которая не является религией в полном значении этого слова, а является неким эрзацем религии, к которому прибегают наименее образованные слои населения.

Именно эта низовая религиозность питает творчество драматурга А. Попова, автора

“Идущих к свету”. Пьесу эту сегодня ставят на периферии. Сам драматург утверждает, что пьеса написана о добре и зле, о выборе человеком своего пути. Но все это общие слова. А если говорить конкретно, то героями здесь являются черный и белый колдун, девушка, на которую навели порчу, еще одна девушка, которая хочет заполучить дар черной колдуньи. И все это написано не в жанре сказки. Хотя совершенно непонятно, в какую эпоху, в какое время происходит действие. А история такова: молодая супружеская пара идет в лес к Белому магу снять порчу, которую кто-то наложил на женщину. Там, не найдя себе пропитания, муж и жена вынимают из чужих капканов пойманных птиц, потом встречают Белого мага, охотника, которому и принадлежат эти капканы. Он сердится на молодых людей и обрекает их на вечное хождение вслед за пущенной им осиновой пулей. И вот они ходят по сцене, круг за кругом, и каждый раз оказываются в одном и том же месте. Они не знают, сколько кругов им еще предстоит пройти, и бредут покорно, избывая свою вину за украденную добычу Белого мага. Так проходит много времени, муж и жена успевают родить детей и умереть. И теперь уже их дети совершают все эти бесконечные круги, потому что должны искупить грех своих предков.

Очевидно, в теме стародавнего греха предков сокрыта какая-то тайна народа коми и

сами представители этого народа, должно быть, знают об этом. Но из пьесы совершенно непонятно, что это за грех. И можно ли из, в общем, не очень серьезной провинности, заключающейся в том, что голодные люди воспользовались плодами чужой охоты, обрекать целый народ на неизживаемое чувство вины и греха?

Не будем сейчас вдаваться в то, как трактуется грех в христианстве. Скажем только в самых общих словах, что он возникает в связи с непослушанием Адама и Евы Богу. Возможно, эта супружеская пара в пьесе Попова — тоже подобие библейских Адама и Евы, только в языческом варианте. Если это так, то тема греха усложняется, укрупняется и предстает как аналог родового греха народа. Но только, повторяю, грех этот не раскрыт драматургом и потому выглядит натушно, искусственно. И вообще перенос древних верований на современную почву — вещь весьма сомнительная. Она говорит о погружении в некие архаические пласты сознания. Эти архаические пласты сознания — примета современной культуры и религии, как она преподносится человеку. Вместо того чтобы смотреть в будущее, человек обращается к прошлому, уходит в него, в самую древность и начинает жить в мире мифов. Это обрекает человека на потерю контакта с реальностью, на подмену психологических и этических понятий магическими колдовскими манипуляциями.

В пьесе, как уже было сказано, есть не только Белый маг, но и Черная колдунья, которая творит зло. Ее дару завидует другая молодая героиня пьесы и, в конце концов, обретает этот дар. О черном колдовстве автор пьесы и режиссер рассуждают как о некоей данности, знакомой и обыденной вещи. И надо также сказать, что зло в этом спектакле обладает большей силой притягательности, нежели добро, поскольку роли Черной колдуньи и девушки, желающей перенять ее злой дар, написаны и сыграны с большей силой и пафосом.

Театр юного зрителя города Зареченска вполне серьезно рассуждает о проблемах порчи и сглаза, колдовства, магии. Когда вы смотрите спектакль, впечатление возникает такое, что вы попали в какой-то доисторический мир, где нет примет современной жизни, нет современного человека, а есть некие существа с их страхом перед иррациональным и таинственным Злом, рабской покорностью

судьбе и верой в то, что человек не в состоянии искупить грех своих предков и так и существует в вечном движении по замкнутому кругу, без надежды на спасение. Эта покорность судьбе наводит на грустные размышления. Думаю, что она сформировалась не сегодня, ее истоки в прошлом малого народа коми, который, конечно, жил очень непростой жизнью среди русского населения.

Впрочем, я уже упоминала, что вера в магию, колдовство и сглаз сегодня есть и у русских. В нашем современном обществе словно бы из самых толщ и глубин народной жизни всплыли эти иррациональные древние верования, которые подспудно, в скрытом виде существовали и раньше, но не выходили на поверхность. Они говорят о человеческой и социальной пассивности людей, но также, с другой стороны, и о потребности составить некую умопостигаемую картину мира, которая после краха социалистических ценностей была разрушена. В пестрой картине современности в поисках недостающей духовности люди стали обращаться к разным религиям и верованиям, к буддизму, ведовству, а также магическим культам и практикам. Не секрет, что и в православии, в среде верующих, то есть в той же сфере народной религиозности, сегодня ощущаются некие магические влияния. Это примета современной жизни, в которой наметился выход за границы религиозных традиций и уход в архаику. Все это как будто свидетельствует о нравственном регрессе общества. Хотя проблема эта не так проста.

Тема погружения в архаические верования и мифы сегодня обсуждается в культурологии. Современная реальность постмодерна, разбившись на множество субкультур и разрушив традиционную для советского периода централизацию, представила множество вариантов архаики, особенно в среде таких народов, как башкиры, чуваша, чеченцы, финно-угры и отдельные сибирские этносы. Архаика в современном индустриальном обществе возникает словно бы в противовес модернизационным тенденциям. С одной стороны, она является результатом тех процессов, которые происходили в связи с распадом СССР, то есть определила тенденцию возвращения к родовым нацио-

нальным истокам. С другой стороны, архаика — это компенсаторная реакция в основном депрессивных районов, население которых не выдерживает сверхнапряжения и ритмов современной цивилизации. Откат отдельных субкультур назад, в прошлое — это противоположная сторона маятника, который с 30-х годов раскачивался в сторону ускоренного технического прогресса. И становится очевидным, что технический прогресс сам по себе еще не является гарантией интеллектуального, морального и культурного роста населения. Сверхнапряжение чревато декомпенсаторными явлениями.

Возвращаясь к спектаклю “Идущие к свету”, стоит с удивлением отметить, что молодежная публика восприняла эту пьесу с большим воодушевлением. Звучали бурные аплодисменты, чуть ли не крики “браво”. Это говорит о единстве восприятия реальности театра и зрителя, об общем культурном уровне, о единых устремлениях в понимании действительности. Возникает впечатление, что для молодежного зрителя, так же как для героини спектакля, обладание магическими практиками ведьмы таит в себе определенный соблазн, что наводит на еще более тревожные размышления о состоянии умов современного человека. Мы живем сегодня в жестоком мире, и обычный средний человек, не имеющий опоры в культуре, не справляющийся со сложностью современной действительности, где поколеблены еще и традиционные нравственные ценности, хочет прибегнуть к неким вполне доступным методам защиты, содержащимся в ма-

гических практиках. Конечно, можно еще раз “нажать” и “запретить”, как это происходило не раз в истории России, когда малые народы подвергались насильственному обращению в православие. Но их собственная исконная вера только уходила на дно и там, затаившись, все же подпитывала людей своими понятиями и практиками. Сегодня она вышла на поверхность, и думаю, что в этом явлении все же есть и положительное начало: оно заключается в том, что народу надо предоставить возможность испить до дна чашу своих чаяний и иллюзий, чтобы постепенно окультуриться, подняться над стародавними поверьями и войти в цивилизованный мир. Хотя, с другой стороны, в России исторически всегда существовало двоеверие: официальная религия и народная, которая сохраняла себя на протяжении столетий. Так что результат этих процессов архаизации сознания в отдельных субкультурах пока предугадать никто не может. Приведет ли это к тупиковой ситуации, поставив депрессивные районы на грань выживания, или даст, в конечном счете, новые силы и энергию, чтобы двигаться дальше? Вполне вероятен второй вариант. Только надо учесть, что российский социум, расколовшись на отдельные субкультуры, отныне будет развиваться неравномерно. И если прежде в советском социуме существовал центр и периферия, то с 90-х годов стала возникать культурная и национальная чересполосица, разные районы могут отставать друг от друга уже не на десятки, как казалось раньше, а на сотни лет.

Полина Богданова

## Ковер-монитор, или Воспоминания об идентичности “Поцелуй” Г. Кальдерона в театре “Красный факел”

*Автор пьесы с таким невинно-заманчивым названием современный чилийский драматург Гильермо Кальдерон сосредоточился вовсе не на перипетиях любви, а на сирийской трагедии. В премьерном спектакле режиссера Юрия Урнова остается открытым вопрос: нужно ли искусство, когда идет война? Способен ли театр противопоставить что-либо ужасу разрушений и смертей?*

Гильермо Кальдерон — однофамилец испанского классика Педро Кальдерона — давно известен как деятель театра и кино далеко за пределами Чили, в частности, востребован Голливудом. Актер, режиссер, продюсер,

сценарист, он написал “Поцелуй” по заказу “Dusseldorfer Schauspielhaus”, где сам и поставил спектакль в 2014 году. Режиссер Юрий Урнов — выпускник ГИТИСа, на рубеже девяностых и “нулевых” активно иссле-



довавший “новую драму” в России, последнее десятилетие жил и работал в США. “Поцелуй” в его постановке был представлен вашингтонским театром “Woolly Mammoth”. Воплощая пьесу на Малой сцене “Красного факела” в собственном переводе, постановщик убрал обценную лексику и несколько сместил акценты. К 2018 году ситуация в Сирии не изменилась, точнее, усугубилась: в разбомбленной стране давно сломлено протестное движение, сопротивлявшееся режиму Асада, интеллигенция растворилась в лагерях беженцев или физически уничтожена. Политический конфликт привел к гуманитарной катастрофе, непостижимой для людей, живущих далеко от войны, — эта тема отчетливо заявлена в спектакле.

Сценическое пространство от потолка до пола убрано разнообразными ориентальными коврами и ковриками — не новыми, а пожившими, аутентичными. В центре диван, над которым тоже цветет орнамент ковра, порой превращающегося в экран, монитор, своеобразный увеличитель, blow up.

Однажды четверо молодых людей в Дамаске, две пары — Хадиль и Бана, Ахмед и Юсиф — собирались приятно провести вечер за просмотром сериала и вкусной едой. Планы нарушает парень Баны, явившийся пораньше в дом красавицы Хадиль (актриса Линда Ахметзянова в этом образе легка и изящна, как газель из восточных сказок). Гость признается ей в любви, а далее о сильных чувствах твердит хозяйке дома “законный” ухажер. Соперники идут на уловки, улучая возможность побыть наедине с Хадиль, требуют взаимности, зовут замуж. Девушка раздваивается в благосклонности к обоим, одаривает “женихов” (актеры Георгий Болонев и Павел Поляков) пылкостью слов, сменяющихся сомнениями. Экстравагантная Бана прибывает со съемок в “мыльной опере” с опозданием. Она жаждет сочувствия, рассказывая, что по пути ее остановил поцелуй, нервничает, подозревает, ревнует, закатывает глаза и устраивает сцены. Комедия положений перетекает в подобие абсурда и заканчивается как будто трагедией: Хадиль внезапно умирает — словно от избытка любви, разорвавшей ее сердце.

Таков зачин “пьесы в пьесе”. В подобную нелепицу невозможно было бы поверить, но ее оправдывают прекрасно оснащенные, подвижные внешне и внутренне, мимически и пластически артисты, ежесекундно выдающие

живые импровизационные реакции. Следить за ними увлекательно, и публика, щедрая на аплодисменты, не ожидает подвоха, когда в первом (ненастоящем) финале четверка персонажей выходит на поклон. По сюжету пьесы-перевертыша они — европейские актеры, сыгравшие сочинение сирийской писательницы, найденное в Сети, и намерены на глазах у изумленных зрителей выйти на связь с автором по скайпу.

Вторая часть спектакля коррелирует с документальным театром, стилизована под “doc”. Исполнители ролей сгрудились возле ноутбука. Возбуждение витает в воздухе, актеры и режиссерша Лаура, сыгравшая Бану (актриса Ирина Кривонос), норовят завладеть микрофоном. На ювре-мониторе крупным планом — тихая женщина в хиджабе, медлящая с ответами. Она не интригует, а стремится точнее донести то, что происходит в реальности, где не важен успех или неуспех на сцене. Цитирую ее: “Пьеса эта, прежде всего, фантазия. Наша страна была полностью разрушена, наши жизни были изломаны, поэтому пьеса пытается создать пространство для ностальгии. Пьеса создает воображаемый мир, в котором единственная проблема это... любовь. А для нас романтическая любовь — это способ вспомнить о нашей идентичности, о нашем прошлом и потосковать о нашей потерянной стране”.

Выясняется, что автора пьесы нет в живых, актеры ведут диалог с ее сестрой, которой удалось укрыться в Ливии с помощью Красного Креста. А пьесу “Voosa” (“Поцелуй” в переводе) сыграли всего лишь раз в уцелевшей от бомбежек квартире, потому что все театры закрылись. И вообще “поцелуем” в Дамаске иносказательно нарекли насилие, которому постоянно подвергались женщины на улицах столицы. Реплики нежной Хадиль недаром сумбурны (в ремарках повторяется “кашляет”): она жертва газовой атаки — отсюда спутанность сознания и затем гибель от отравления.

В третьей части из декорации изъяты, грубо сорваны ковры, обнажившие выщербленные пулями, покореженные бетонные опоры с торчащей арматурой. Слышны отзвуки взрывов, сверху сыплется пыль, порой падают камни. Сценограф Михаил Качман (руководитель художественно-постановочной ма-

гистратуры в Университете Мэриленда, США) смоделировал изувеченное войной мироздание, пошатнувшееся без покровов, устоев и традиций. В изменившихся обстоятельствах, с новым знанием актеры стремятся сыграть тот же текст. Пробуют разные подходы, ускоряют темп, лихорадочно имитируя разные состояния, однако терпят фиаско. Снова пробуют и бросают, и так до полного изнеможения, подобно “гибели всерьез”. Финала как точки над “Г” в спектакле нет, вместо него — чернота ночи и звучание сирийской колыбельной военного времени. В ней мать напевно, без надрыва и пафоса клянется ребенку: “Я лучше дам себя резать, чем буду жить под властью этого тирана”.

Актрисы Дарья Емельянова и Линда Ахметзянова, менявшиеся ролями в двух составах, выучили текст роли “женщины в хиджабе” на арабском языке, с очень точным интонированием. Их слова, сама мелодика речи передают толику правды о стране, объята войной, на фоне романтизированной истории об актерской доблести.

Эмоциональный строй “Поцелуя” во многом обусловило музыкальное оформление Максима Мисютина, использовавшего лучшие эстрадные хиты всего арабского мира — ближневосточной и североафриканской аранжированной музыки, соединив ее с проникновенной негромкой колыбельной.

Ирина Ульянина

## Общая дорога, единая история

### “Дорожные знаки” О. Якоби и Г. Яхалом в театре “Габима”

*В московском Театре имени Евг. Вахтангова состоялись гастроли старейшего израильского театра “Габима”. Вахтанговская сцена — не случайный выбор для показа его спектаклей: сто лет назад, в 1917 году, Евгений Багратионович Вахтангов по поручению Станиславского принял руководство театральной студией; инициатор ее возникновения еврейский актер Наум Цемах, мечтал о театре, спектакли которого зазвучали бы на иврите. Самая известная постановка тогдашней “Габимы”, “Гадибук”, также была осуществлена самим Вахтанговым. Десять спектаклей репертуара театра до 1931 года были поставлены русскими режиссерами, в их числе Алексей Дикий и Михаил Чехов.*

В середине 1920-х годов, после окончания больших европейских и американских гастролей, большинство актеров “Габимы” переехали в Палестину, и с тех пор деятельность этого театра связана непосредственно с историей возникновения и становления Государства Израиль.

В последующие годы произошло мощное развитие израильской режиссуры и драматургии. Культурные связи между израильским театром и российским переживали разные времена, но сохранились и не прекращаются до сих пор: стоит вспомнить, например, поставленный в 1987 году Юрием Петровичем Любимовым на сцене “Габимы” спектакль “Закат” по одноименной пьесе Бабеля.

В январе 1990 года театр “Габима” выступил в Москве, став первым театром из Израиля, прибывшим на гастроли в Советский Союз. Вахтанговцы также бывали на гастро-

лях в Израиле; в новейшей его истории в Тель-Авиве был показан спектакль нынешнего художественного руководителя Римаса Туминаса “Улыбнись нам, Господи” по произведениям писателя еврейского происхождения Григория Кановича, почти вся русскоязычная проза которого посвящена жизни литовского еврейства.

В 1956 году театр, начинавший свою деятельность без постоянного помещения, организованный на первых порах по принципу кибуца (общая собственность, совместное руководство театром и его репертуарной политикой), получил статус национального, был удостоен высшей государственной награды — Национальной премии Израиля и получил собственное, специально построенное для него здание. Таким образом, нынешние гастроли “Габимы” ознаменовали собой празднование сразу трех важных дат в жизни

театра и страны: 100-летие самого театра, 70 лет Государству Израиль и 60 лет со дня присвоения театру статуса Национального.

“Дорожные знаки” — один из представленных московской публике спектаклей. Режиссер Моше Кептен поставил автобиографический спектакль по пьесе Орена Якоби и Гиоры Яхалом о жизни и драматической судьбе известнейшего израильского поэта и композитора Номи Шемер. Именно она является автором знаменитой песни “Золотой Иерусалим” — одного этого факта было бы достаточно, чтобы обеспечить себе заметное место в культурной истории Израиля. Однако на счету этой замечательной женщины не менее тысячи песен, ее вклад в музыкальное и поэтическое богатство страны огромен.

Почему эта история называется “Дорожные знаки”? В начале спектакля Номи Шемер предстает в последние годы своей жизни (семидесятилетнюю поэтессу играет Сандра Саде). Это был драматический период ее жизни, когда разбитая тяжелыми недугами Номи особенно тяжело переживала обвинение в плагиате: ее уличили в том, что мелодия самой знаменитой, самой любимой ее песни заимствована. Нелегко было ей отстаивать свои права на сочиненную ею мелодию, ни много ни мало — тридцать семь лет она отрицала подобные обвинения. В этот период Номи вспоминает всю свою жизнь: четыре актрисы представляют четыре временных периода судьбы героини — это наиболее знаковые отрезки ее дороги, ее жизненного пути.

Первая веха: юная талантливая и амбициозная девушка, которой еще не исполнилось и восемнадцати лет, отправляется к знаменитому профессору музыки в Тель-Авив. Отправляется из родного кибуца, где живет и работает вместе с другими членами замкнутой общины, жизнь которой подчинена суровым общественным законам и где личный интерес не принято ставить выше коллективного. Актриса Шила Халаеф, одетая в шорты (обычная одежда в кибуце) или белое платьице (к профессору в шортах не поедешь), с прической косичками, замечательно играет молодую, целеустремленную, открытую миру и новым горизонтам Номи.

Когда героиня, пройдя огромный творческий конкурс, узнает, что принята на учебу (шутка ли: профессор берет только одного ученика в год, и Номи становится именно той

единственной ученицей), она подает заявление в правление кибуца с просьбой отпустить ее в Тель-Авив. Члены совета поначалу и слышать ничего не хотят об этом: на дворе 1948 год, идет война, кибуц обстреливается со всех сторон, и одноклассники Номи погибают в боях за независимость только что образовавшегося нового государства. Но ведь они сами называли ее с детства гением и гордостью кибуца! В конце концов, решение принято положительное, судьба Номи решена. Она переезжает в Тель-Авив — большой город по меркам девушки, выросшей в небольшом поселении, построенный приехавшими в Палестину еврейскими переселенцами буквально с нуля, на песке — город, который вскоре стал для нее родным (однако и связей с кибуцем она не теряла на протяжении всей своей жизни).

Следующая остановка: Номи (Ревитал Зальтсман, яркая, красивая актриса) в сорок лет стала суперзнаменитостью после появления песни “Золотой Иерусалим”, ставшей неофициальным гимном Израиля. (Песня написана в 1967 году, после окончания Шестидневной войны, в результате которой практически весь Иерусалим стал территорией Государства Израиль.) Несмотря на заслуженную славу — ее песню не только исполняют официально, но и поют на любой вечеринке — героиня относится к себе с изрядной долей юмора; в этот период ее жизни она показана не только как талантливый музыкант и поэт, но и как красивая женщина, чье женское счастье не раз изменяло ей, однако не раз и улыбалось. Много людей окружали Номи Шемер, она была модной фигурой в кругах тель-авивской богемы. Кто-то пользовался ее связями для достижения своих личных целей, кому-то просто престижно было завести роман с известной поэтессой или быть приглашенным на прием в ее доме, войти в круг приближенных, погреться в лучах ее славы. Однако именно в этот период среди множества желающих познакомиться с ней мужчин (очень забавно выстроены режиссером мизансцены знакомства героини с возможными кандидатами на ее руку и сердце) Номи находит мужа и верного друга на всю оставшуюся жизнь — Мордехая Хоровица (актер Дов Райзер).

Настоящих друзей у Номи было мало. Да и с лучшей подругой, которая была рядом с юных лет, произошел болезненный разрыв: их на несколько лет развели политические взгляды. Этот период жизни героини показан актрисой Дафной Декель, играющей пятидесятилетнюю Номи и внешне похожей на нее. Номи Шемер всегда считала, что земля Израиля должна принадлежать еврейскому народу. В 70-е годы такие взгляды были расценены чуть ли не как экстремистские, но она не могла думать по-другому, не хотела забывать своих друзей, погибших за независимость и само существование этой страны. Тем не менее, пережив негативное отношение общества, уход друзей, отмены концертов, именно в этот период своей жизни поэта, не боявшаяся отстаивать свою точку зрения, была удостоена Национальной премии Израиля.

“Дорожные знаки” нельзя назвать в полной мере мюзиклом, хотя со сцены звучит много прекрасных и очень разных песен на стихи Номи Шемер (композитор Йосси Бен Нун). Спектакль построен нелинейно, воспоминания Номи разных лет сменяют друг друга, раскрывая новые нюансы жизни героини и заставляя все с большим интересом узнавать разные аспекты ее личности. Это ясный, трогательный, теплый спектакль, во время которого переживаешь вместе с героиней все взлеты и падения, все победы и неудачи, заставляющие зрителя искренне плакать или смеяться.

Декорации сценографа Шани Тур легко меняются в зависимости от мизансцены. Центральное место на сцене в течение всего спектакля занимает рояль — основной творческий инструмент главной героини. По периметру “растут” камыши — напоминание о родном для Номи кибуце “Киннерет”, расположенном на берегу одноименного озера (одно из четырех названий которого — Галилейское море). Когда героиня переезжает в Тель-Авив, на сцене появляются таблички с названиями городских улиц: Бялик, Дизенгоф.

Актерские работы складываются в пре-

красный музыкальный и драматический ансамбль. Каждая актриса, играющая Номи, индивидуальна, но игра всех четверых объединяется в единый образ мощной и многогранной личности.

В этом спектакле явно или как бы исподволь звучат три очень близкие истории: путь Государства Израиль, драматический, тяжелый, подчас трагический; нелегкая судьба театратора, начавшего свою жизнь в революционной Москве, пережившего многие конфликты и расколы, и продолжившаяся в Палестине, где он стал гордостью своей страны; жизнь отдельно взятого человека, поэта и композитора, прошедшей путь от девочки из кибуца, приехавшей под обстрелом в Тель-Авив, чтобы осуществить свою мечту, добиться успеха, стать национальным достоянием.

Это три пересекающиеся, сросшиеся корнями и ветвями, кровеносными сосудами истории. Все это вехи истории государства, возникновение и существование которого в тех условиях, в которых оно вопреки всему живет и процветает, кажется практически невозможным (в начале пути высказывались мнения, что эта страна не проживет и трех лет). В одной из своих песен Номи Шемер описала некую страну Небывалию, которая, как она считала, существует только в ее творчестве. Но это не так: Государство Израиль и есть та самая страна, о которой мечтала героиня этой истории, она воплотилась, она есть, она живет.

Сотрудничество “Габимы” и Театра им. Вахтангова продолжится и после этих юбилейных, знаковых гастролей: в планах Римаса Туминаса ни больше ни меньше — восстановление знаменитого спектакля “Гадибук”, который после первой премьеры с огромным успехом шел на сцене “Габимы” сорок пять лет и впоследствии был восстановлен к восьмидесятилетию этого театра. Теперь, если все удастся — а этого бы очень хотелось, — российские зрители получат возможность увидеть тот легендарный спектакль.

**Ольга Булгакова**





ют и воробьи, и психотерапевты в сумасшедшем доме, и ангелы, и сама Смерть (Альмут Цильхер).

Несмотря на нелогичные, казалось бы, решения — отказ от подробного воплощения драматического содержания, суть которого скороговоркой излагается в первой части, необычное освещение (громадные световые панели светят прямо в зал), странное распределение ролей (некоторые актеры играют по несколько ролей и в то же время образы Франца и Мицци воплощаются двумя парами исполнителей), — спектакль производит глубокое воздействие на зрителей. Синтетические художественные средства — видеопроекции, заставляющие вспомнить графику Георга Гросса и художников-экспрессионистов, современная и традиционная (например, вальс А. Хачатуряна из фильма “Маскарад”) музыка, смешение гротеска, мистики и

пафоса создают атмосферу калейдоскопического многообразия жизни большого города, в какой-то мере схожую с атмосферой “Улисса” Джеймса Джойса (не случайно, видимо, Себастьян Хартманн уже в этом году инсценировал в том же Немецком театре “Улисса”).

Однако, на наш взгляд, главное достоинство спектакля все же игра исполнителей — и А. Делера в роли неунывающего главного героя, и Э. Эккерта в ролях Нохума и Рейнхольда, и Катрин Вихманн, воплотившей женские образы Минны и Мицци, и саркастического Рассказчика (Мориц Грове) — словом, всего ансамбля из дюжины великолепных артистов. Главным образом благодаря им спектакль держит внимание публики на протяжении четырех с половиной часов и оставляет надолго запоминающееся впечатление.

Ильдар Сафуанов

## “Другой театр” в Санкт-Петербурге

### Караоке в опере, или Опера в караоке

“Адоран и Гавр” С. Акимовой в “ДК Розы”

*Независимая театральная компания “Группа лиц по предумышленному сговору” фактически существует с 2015 года, и началась она с благотворительной постановки “Монолог вагины” Ив Энцлер в рамках кампании V-Day. Это один из немногих коллективов, которые не только открыто заявляют о своей социальной и политической ангажированности, называя себя “феминистским театром левых взглядов”, но и последовательно воплощают в жизнь принципы равенства в искусстве, переворачивая с ног на голову все зрительские и профессиональные стереотипы. Одна из последних постановок “Группы лиц...” — первая в мире опера-караоке “Адоран и Гавр”, где исполнителем становится каждый зритель.*

В компании участвуют люди разных профессий и разного социального положения: студенты, активисты, художники, архитекторы, композиторы, музыканты, офисные сотрудники, ученые, молодые матери, представители ЛГБТ-сообщества, психологи и даже сотрудники государственных ведомств. Форматы сложные для непрофессионалов: балет, опера, интервенции в городское пространство, акции.

Композитор оперы “Адоран и Гавр” Элина Лебедзе только после нескольких встреч с коллективом осознала, что исполнители не знают даже нот, не говоря о том, что ни у кого из них нет музыкального образования. После первого шока ей показалось интерес-

ным взаимодействовать без посредника — без партитуры, с теми голосами, что есть у исполнителей. Аналогично работают режиссер (Соня КрайнихВзглядов Акимова) и хореографы коллектива (Виталий Глухов и Татьяна Лузай): внимание на баланс, вес тела, его тяжесть, внимание на доверие, общее дыхание, общую динамику — так происходит выработка “коллективного тела” участников.

Как непрофессионалы могут вдруг начать петь? Судя по тому, что авторы оперы делали со зрителями, те, во-первых, сначала должны просто позволить себе петь. Во-вторых, важно поймать “состояние животного”: смочь зарычать, взвизгнуть, зашипеть — “научить-

ся действовать всем человеком”, как говорит в одном из интервью режиссер.

Единственные профессионалы в постановке — музыканты: Дмитрий Бакун (альт), Антонина Позднякова (скрипка), Искандер Ханнапов (виолончель).

Для постановок коллектив выбирает обычную актуальную или болезненную повестку: фемицизм, насилие, антифашизм, блокада Ленинграда. Опера “Адоран и Гавр” возникла как реакция на пакет Яровой (два законопроекта, декларированные их авторами как имеющие антитеррористическую направленность, были приняты в РФ в июле 2016 года) и изначально называлась “Враги народа”. С принятием этого закона, по версии перформеров, “врагами” становятся все творческие свободомыслящие люди, возникает острый конфликт между государством и свободой художника. Бесстрашным и радикальным предстает в опере режиссер Адоран и его труппа. Он произносит свой манифест, и поначалу его артисты переговариваются: “Что за бред?”, “Сомнительно”, “Спорно”, “Не согласна”, “Страшно, но...”.

— Хотят ли люди ужасаться? — спрашивает режиссер труппу и зрителей. — Формирует ли театр ощущение настоящего?..

Это, конечно, не так. Изменим. Необходимо злое искусство.

Идея театра утрачена. Единственное, что реально воздействует на человека, — это жестокость.

Режиссер призывает делать театр, доведенный до крайности и предела. Он представляет собой классического модерниста, который верит, что искусство имеет силу менять реальный ход вещей. И конечно, искусство не должно нравиться цензуре. Скоро вся труппа вторит режиссеру: “Нужен прежде, прежде всего театр, который нас разбудит: разбудит и наши нервы, и наше сердце”.

А что зрители? Как только зал заполнен, выходит дирижер (Кристина Килинкардис-Коробейникова) и объясняет правила. Именно она руководит хором зрителей, пообещав, что каждый станет полноценным участником оперы и будет петь; жестами показывает, когда, как и с какой скоростью и интонацией звучать. И зрители поют, исполняют тексты, хлопают и топают. Их партии действительно отдельно прописаны в либретто. Например, в сцене “Перед премьерой” они по

указанию дирижера произносят: “Сегодня премьеры”, “А есть контрамарка?”, “Билетов нет в продаже”, “У меня лишний, продам недорого” и т.д. В это время “прокурор” заходит в зал и начинает скандалить с одним из зрителей: “У меня контрамарка! Подите прочь!” Все это не выглядит как дурной неуместный интерактив, наоборот, становится органичной частью спектакля.

Конечно, есть здесь и любовная линия. Сама опера начинается в постели любовников: режиссера и его поклонника Гавра, который в финале оказывается человеком, предавшим любовь ради буквы закона. К слову, текст возник благодаря коллективным усилиям режиссера Софьи Акимовой, композитора Элины Лебедзе и других участников группы. Он построен на игре с речевыми штампами: канцеляризмами чиновников и судей, штампами из разговоров режиссера с труппой, общения между художниками, реакции зрителей и т.д. Бытовые мелочи, перенесенные в “большой формат” оперы, звучат не только комично, они акцентируют внимание на тех проблемах, которые постоянно решают представители богемы и творческой среды. Вот как это выглядит:

— Одолжите денег — за мастерскую платить нечем!

— А я... А я... Нарисовала колесо, непохожее, на колесо!

— Ты просто не умеешь рисовать — сначала научись передавать объем карандашом. И драпировки.

— Мы тонем в религиозном искусстве!

В абстрактных сюжетах!

В академизме!

Мы многое испробовали — не работает!

В конце концов, художники решают убить министра культуры — и это-то и оказывается содержанием нового спектакля Адорана. Опера в опере. Премьера проходит успешно, но на следующий день министра культуры действительно находят мертвым, а любовник режиссера Гавр оказывается государственным обвинителем... Финал предсказать, в общем, легко. Довольно трогательно решена сцена “Письмо родителем из застенков”. Здесь перформеры перестают петь и интонировать, а будничным голосом озвучивают реплики тех писем, которые они написали своим родным во вре-

мя подготовки к показу (что бы они захотели сказать им, если бы оказались в тюрьме).

“Адоран и Гавр” и деятельность всего коллектива убедительно показывают, что опера может существовать без дорогих костюмов и машинерии, без оркестра в сто человек, но зато с активным участием публики. Это к тому же один из немногих спектаклей, где исполнители грубо нарушают личное пространство зрителей: в сцене “Бесы” в полной темноте они накидывают им ткань на голову, светят фонариками в глаза, накидывают на шею платки и затягивают их, кричат прямо в ухо, трясут. Таким образом, видимо, режиссер и перформеры хотели показать, что имел в виду под жестокостью в театре Адоран. Однако у

большинства зрителей подобные действия перформеров вызвали хохот из-за сильной балаганной составляющей этой сцены.

Сама опера-караоке представляет собой своеобразную метафору. С одной стороны, она действительно разрушает стереотип “опера не для всех”. С другой — легко отсылает к политическим аналогиям. Отказываясь петь, мы принимаем на веру, что пение нам недоступно. Отказываясь использовать свое право голоса, мы отдаем его тем, кто забрал себе это право.

Возвращая голос самим себе и зрителям в опере “Адоран и Гавр”, компания “Группа лиц по предумышленному сговору” призывает вернуть себе и политический голос.

Ильмира Болотян

## От себя к себе — и снова по кругу

*“Квартира. Разговоры”. Театральный проект фонда “Альма Матер” в партнерстве с центром “Антон тут рядом” (режиссер Борис Павлович, продюсер Ника Пархомовская)*

*За последние десять лет на театральной карте России появилось устойчивое количество иммерсивных спектаклей в больших и солидных театрах. Горизонтальная работа захватывает лучшие режиссерские головы и перетягивает на свою сторону молодых драматургов. Кажется, что пройдет совсем немного времени и в театральном искусстве наступит полный социализм, о котором столетие назад так мечталось Всеволоду Мейерхольду: театр выйдет за пределы сцены коробки и... А вот об этом самом “и” хотелось бы поговорить более подробно.*

Всю зиму на Мойке, 40 в просторной квартире “некогда жившего там обэриута” собираются гости. Мимо черного хода Театра эстрады, по лестнице наверх, позвонить в колокольчик — примерно такой инструкции нужно следовать, прежде чем попасть в квартиру. А дальше начинается самое интересное — диалог между актерами и зрителями, людьми с расстройством аутистического спектра и другими ментальными особенностями и без — и так по кругу. Замкнутая композиция первой части открытого всем ветрам драматургического сюжета, где гости (они же зрители) свободно перемещаются по комнатам, складывается как будто по доброй воле участника процесса. Именно слово “процесс” здесь приобретает особое значение. Процесс знакомства с библиотекой, где наравне с инсталляциями мирно соседствует книжный шкаф с подборкой всевозможной литературы, привезенной и принесенной участниками и гостями проекта. Это и осанистая ста-

рославянская Библия в тяжелом кожаном переплете, и сборник Введенского, и рассказы Алексея Толстого. Письменный стол с удобно разместившимся за ним как будто Хармсом (Стасом — студентом из “Антон тут рядом”), деревянный пюпитр, печатная машинка, уютные диваны и фронт-офф — граммофон и его хозяин Паша (еще один актер с аутизмом). Вещи и предметы перемещаются в житейской круговерти панпсихизма, время перестает иметь свою доминантную значимость и словно превращается в прустовскую бесконечность бытия. Существование человека и предмета, человека и человека, наконец, человека с самим собой воплощается в едином целом героя и пространства.

Квартира становится местом, где не играют заранее прописанные режиссером мизансцены, а в режиме хеппинга проживают вместе с гостями всякий раз новые ситуации. Поскольку ход событий — телефонные звон-

ки Маши (студентки центра “Антон тут рядом”) и вариативное чтение стихов обэриутов Антоном (студентом центра “Антон тут рядом”) со зрителем — предсказать невозможно.

И здесь я позволю себе сделать небольшое лирическое отступление. Энное количество дней назад замечательный польский театровед Дариуш Косиньский (педагог Краковского Ягеллонского университета) высказал невероятно важную вещь о театре как способе прокола заданного пространства перформанса. То есть все мы, так или иначе, перформеры по жизни. И пожалуй, только театральное пространство, способное по своей антропологической природе демонстрировать перформативность всего и вся, заставляет нас посмотреть в бесконечность собственной перформативности. Ужаснуться или улыбнуться в ответ и обнулиться до неузнаваемости. То есть, говоря прежним, на мой взгляд, совершенно некоррелятным для такого типа театра языком, испытать катарсис XXI века — перереформативаться на месте.

Иммерсивный театр благодаря своей предельно разомкнутой природе (под разомкнутостью я, безусловно, не подразумеваю отсутствия сюжета, событий и перипетий) позволяет зрителю в удобном ему хронометраже совершить это непростое путешествие от себя к себе и обратно. Будь то встреча в библиотеке, о которой я писала выше, или совместное чаепитие на кухне, или игра в нарезанные слова (эдакая поэтическая машина по выработке смыслов, столь любимая уже более поздними русскими концептуалистами) — все это выступает в роли коллективной медитации по чувствованию себя, где ты (как зритель / человек) сталкиваешься с иной природой вещей и событий. Под инаковостью подразумеваю людей с отличным от нас диапазоном возможностей и совершенно другой “оптикой на мир”.

И здесь важно заметить, что в квартире проводниками вашей личной дороги выступают, с одной стороны, студенты центра “Антон тут рядом”, ранее уже принимавшие участие в спектакле Бориса Павловича “Язык птиц” в БДТ и перекочевавшие в Квартиру. Плюс

творческая команда проекта: актеры, режиссер, музыканты, художники, драматург. И — что не менее важно — группа добровольных исследователей и аналитиков театра, состоящая из антрополога, культуролога, психолога и двух театроведов. Именно они исследуют разными способами (наблюдениями, интервью, дневниковой фиксацией) события Квартиры. В рамках совместных встреч и разговоров ими вырабатывается новый терминологический аппарат для иммерсивного, но я бы сказала шире — современного театрального искусства. В частности, антропологом Мариной Исраиловой была выделена очень важная категория “изоритмии”<sup>1</sup> театрального пространства квартиры, где каждый участник находится и в общем, и в своем собственном ритме с происходящим и, как следствие, моделирует в рамках театрального пространства идеальную, комфортную для человека модель мироздания в целом (без диктата и тирании).

Делая небольшую временную петлю в сторону “изоритмии”, важно заметить, что со-бытие актеров и зрителей визуализируется во второй части разговоров, где по просьбе участников внутри нескольких комнат выкладывается из досок длинный стол, расставляются стулья (в том числе раньше ловко подвешенные на стене), раздаются листы с текстом народной песни “Ох вы звери, мои звери, звери лютые мои”, Анна Вишнякова садится за фортепиано и все нараспев (по мере сил и музыкальных способностей) пропевают / произносят текст.

В детской Маша по воображаемому телефону отвечает на любые ваши вопросы. В маленькой печке возле стены горит огонь, на кухне заваривается чай, за окнами темнеет. Маша встает из-за стола и “вспоминает” текст Липавского, обэриутский и как будто лично ею написанный.

Время засыпает и просыпается в своей циклической длительности. Театр обретает и как будто снова теряет свои границы.

**Мария Сизова**

<sup>1</sup> Термин Р. Барта, впервые озвученный в “Нулевой степени письма”: изоритмия — одинаковый ритм. Прежде применялся к музыкальной композиции.

## Мастерская

### Олег Михайлов: “Предпочитаю копать в истории”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Олег Михайлов (он же Охотников) — человек с немалым жизненным опытом. Родился в Екатеринбурге (тогда еще Свердловске), там же получил актерское образование, но профессиональным артистом не стал. Работал на радио, сначала в своем городе, потом в Санкт-Петербурге, куда переехал позже. Писал и успешно продолжает писать пьесы и сценарии. Лауреат множества конкурсов драматургии: “Ремарка”, “Маленькая премьера”, “Действующие лица”, “Евразия”, “Свободный театр”, а также “Badenweiler” — это для русскоязычных авторов, живущих за границей: Михайлов обитает сейчас в Харькове. Ставится во многих городах России и Украины, его пьесы переведены на английский, эстонский и украинский языки, их читки-презентации проходили в Москве, Киеве, Минске, Штутгарте, Лондоне и Нью-Йорке. В “Современной драматургии” напечатаны “Пельмени”, “Шутка Баха”, “Мои мертвецы”, “Белый шум”, “Солнце № 2”, “Купание Слона”, в этом номере публикуется “Красная комната”.*

— Олег, я заметила, что гендерные проблемы — ваша любимая тема, вам интересны как персонажи геи, трансвеститы. Чем вызвано такое внимание? Тем, что наше общество не проявляет толерантности и эти люди нуждаются в особом сочувствии и защите?

— Ну, о гомосексуалистах, лесбиянках и трансвеститах я не пишу уже больше десяти лет. Впрочем, прошлым летом “оскоромился”: в соавторстве с Керен Климовски написал пьесу “Дорожный товарищ” о проблемах шведских подростков. Ключевое слово здесь “Швеция”, так как Керен живет в Мальмё и наш с ней совместный драматургический опыт ориентирован все же на европейский театр. Я сомневаюсь, что мои “Шутка Баха”, “Пельмени” и некоторые другие будут когда-нибудь поставлены в России. На память мне останутся только публикации в “Современной драматургии”.

Что касается тем для пьес, то очень мне нравятся слова Льва Рубинштейна: “Я в любом случае того, кто эпатирует, предпочту тому, кто его этапирует”. Написано это было во время процесса над “Пусси Райот”, но это универсальная точка зрения. И мне она близка.

— Да-да, “милость к падшим” — **непременный тест на звание русского писателя.**

— На порядочного человека. А как же? В сочувствии и защите нуждаются все, кто вынужден терпеть несправедливость. Гендерные же проблемы намного шире, нежели толерантное отношение к сексуальным меньшинствам. Женщине до сих пор приходится доказывать, что она человек, а не “прекрасный пол”.

— Вы это и делаете в “Дамской улице” и “Клятвенных девах”. Но если героини “Дамской улицы” — известные исторические персоны, жены декабристов, то в “Клятвенных девах” у вас — мало кому известные албанские бурнеши. Я слышала, что где-то есть традиция для женщин, берущих на себя ответственность за семью, перенимать мужские манеры, носить мужскую одежду и даже мужское имя. Выглядят они как мужчины, но физиологически остаются женщинами. Не знала, что это практикуется в Албании. И тем более не задумывалась, как это сказывается на таких семьях. Вы раскрыли такой ад! Как к вам пришла эта тема?

— На банкете в орловском театре “Свободное пространство”, где пару лет назад поставили “Клятвенные девы”, мне также задали этот вопрос. Я честно ответил. Актеры были разочарованы. И тут же придумали историю, что я путешествовал по Албании, отстал от автобуса и заночевал в одной из горных деревушек в доме бурнеши. И там еще были какие-то приключения, уже не вспомню... Реальность, разумеется, скучнее. Я давно соби-



рался написать пьесу только на женщин. Но мне хотелось какого-то эффектного трюка. Ничего не могу поделаться, но мне нравятся переодевания на сцене, хотя многие считают “театральный трансвестизм” вульгарным и пошлым. Поскольку мужчин в женщин я уже переодевал в “Шутке Баха”, то теперь предстояло женщину одеть мужчиной. Но зачем? Как? По какому поводу? И вот тогда я совершенно случайно увидел в Сети фотографии реальных албанских бурнеш, сделанные американкой Джил Питерс. Это, конечно, была бомба. Поразительные лица! И тогда я стал по крупицам собирать информацию об Албании, бурнешах, кровной мести и тому подобных вещах. Где-то год ушел на сбор материала, большинство из которого в пьесу, разумеется, не вошло, но для меня было главным, что я сам это знаю. В какой-то момент стало понятно, что уже пора, отступать некуда... И через три дня пьеса была готова.

— Ваши “Клятвенные девы” меня очень заинтересовали. Пьеса напомнила мне две вещи: “Дом Бернарды Альбы” Лорки с его жестоким реализмом и “Шоколад на крутом кипятке” мексиканской писательницы Лауры Эскивель. Лорка написал “Дом Бернарды Альбы”, свою последнюю пьесу, в 1936 году, когда в Испании началась гражданская война, отсюда и безумная, мрачная атмосфера пьесы. Лаура Эскивель — носитель латиноамериканского ярко-красочного, фантазийного ощущения мира. Время действия — мексиканская революция 1910—1917 годов. И героиня, хотя и лишённая права на замужество (потому что старшая дочь обязана остаться ухаживать за матерью), погружена в романтический поток жизни. В европейской традиции — финиш, выхода нет, трагедия. В латиноамериканской — мистический огонь незаконной любви, в его пламени сгорают любовники. В вашей пьесе время сегодняшнее. Да, в Албании и по сей день существуют бурнеш. Но в наше время роль женщины, ее жизнь зависят от нее самой. Как может семья в XXI веке жить, как в XVIII? Чем это объясняется? Косностью албанской деревни? Отчего такая смиренность ваших героинь?

— Я сразу уточню, что действие пьесы происходит не в отдаленной деревне, а в столице. И это многих смущает. На одном из семинаров мне предлагали перенести всю историю подальше от большого города. Действительно, сложно представить себе “Средневековье”, когда у тебя за окном небоскребы. Но... Вот смотрите. Я родился и вырос в Свердловске, теперь это Екатеринбург. А на заводских окраинах, в бывших рабочих поселках, куда пришли и новые дома, и супермаркеты, там все еще Свердловск. И в этом “городе, которого нет” продолжают жить люди. Те самые, из “совка”. И живут они по законам и понятиям, которые формировались еще в 30-е годы прошлого века. Они не ездят в центр, где теперь Екатеринбург. Им это не нужно, хотя есть метро. Они не ходят в модные кофейни (их там просто нет, а если и открываются, то быстро разоряются), не покупают в магазинах диетические и органические продукты (поэтому вы их в тамошних магазинах и не найдете), суши и прочие деликатесы в таких районах не приживаются, а поминки там справляют в грязных столовых, где вполне сносно кормят и можно приносить свою водку. Вот, кстати, про эту “призрачную цивилизацию”, про этих людей, жизнь которых с рождения связана с большими заводами, хочу написать пьесу. Но она будет еще мрачнее “Клятвенных дев”.

Теперь о смирении героинь. Свободу ведь не отбирают сразу. Это происходит очень медленно. И если мы сравним себя с нами самими, ну хотя бы начала “нулевых”, то мы обнаружим, что от нашей свободы практически ничего не осталось. А начинается все обычно с того, что мы сами делегируем часть нашей свободы в обмен на безопасность, кров и еду. На стабильность. А затем, поступившись, как нам казалось, малым, мы отдаем все больше и больше. Вот и героини пьесы много лет назад оказались в таких условиях, когда дом дяди Кеки и его защита и покровительство оказались нужны им для выживания. Они сами пришли в этот дом и были благодарны дяде Кеке за то, что он их принял. Но за все надо платить. И каждая из них заплатила огромную цену.

— **Какие свои пьесы считаете программными?**

— Дайте подумать... “Подлинную историю фрекен Бок”. И “Красную комнату”. Она была написана в довольно непростое для меня время, когда возникло глубокое внутреннее убеждение, что я больше не могу и не хочу писать про современную Россию: настолько все происходящее в стране стало казаться бесперспективным. Отсюда городок в пьесе и

городок, где время как бы остановилось после распада Советского Союза. И страшные люди, которые его населяют, существующие по законам стаи. При этом пьеса-то получилась довольно веселая. Но с тех пор ничего про современность я не написал. Предпочитаю копаться в истории.

— А “Белый шум”, про журналистов? Приход ОМОНа в редакцию производит сильное впечатление...

— Это написано довольно давно, шесть лет назад. “Белый шум” — моя боль. Мне нравится эта пьеса, но я точно знаю, что ее никто не поставит. Даже “Телеграмму” ставят с опаской некой, хотя там все прикрыто именем Гайдара.

— У подруги моей мамы Нелли Морозовой вышла книга “Мое пристрастие к Диккенсу” о ее репрессированных родителях и через семью — об истории страны. Морозова писала “в стол”, уверенная, что это никогда не будет опубликовано. Однако на исходе советских лет книгу напечатали. А недавно вышло еще два издания! Никогда не говорите “никогда”, Олег.

— Увы, сейчас маятник движется в обратную сторону. Но я все равно оптимист.

— Мне интересно, как вы выбираете героев своих пьес. Я поняла из ваших постов в “Фейсбуке”, что вы пишете (или пока только собираете материал) об Алексее Каплере. Этот человек далек от ваших других героев. Чем он вас завлек?

— Банальность, наверное, скажу, но я не ищу героев, они сами ко мне приходят. С фотографиями, как это было в случае “Клятвенных дев”, с какими-то прекрасными портретами, с личными письмами, неожиданными воспоминаниями, удивительными (для меня) фактами. И тут главное — потянуть за эту ниточку, чтобы клубочек размотался до конца.

Я вообще очень люблю историю. И истории людей, связанные с большой мировой историей. И мне одинаково интересны и жены декабристов, и встреча Лермонтова и Белинского (“Солнце № 2”), и баснописец-оборотень Иван Крылов (“Нави Волык — капитанский сын”), и звезда немого кино Мария Лейко, и расстрелянный театр “Скатувэ”. В каждом случае я пытаюсь воссоздать для себя ту или иную историческую эпоху, вникнуть в какие-то детали, мелочи...

Что касается Алексея Каплера, то материалы я собираю не о нем, а об актрисе Валентине Токарской. У нее головокружительно трагическая судьба. Эта женщина была звездой, потом прошла немецкий плен и сталинские лагеря, была дважды предана мужчинами, которых любила. И одним из них был Каплер. История его романа с юной дочерью Сталина тоже меня занимает, я бы хотел сделать Светлану Аллилуеву одной из героинь пьесы. Но пока не хочу загадывать. Вообще, давно обратил внимание, что меня больше увлекает процесс сбора материала, сопоставление разрозненных сведений из разных источников, сравнение “показаний” свидетелей. Это для меня самое интересное. Писать же пьесы я не люблю, поэтому стараюсь это делать как можно быстрее.

— Когда вы пишете о реальном человеке, то подгоняете его под сложившуюся у вас концепцию пьесы или исходите из его жизни со всеми известными вам деталями?

— Когда драматург работает с историческим материалом, он всегда ограничен канвой жизни своего героя. Но вот эти рамки, они для меня самое интересное. Конечно, у меня всегда есть концепция. Но! Если она верна, то герой сам вознаграждает меня, “рассказывая” именно то, что мне нужно. Так было с Иваном Андреевичем Крыловым — человеком столь же известным, столь и закрытым. Пробраться к реальному Крылову оказалось очень непростым делом. Да и концепция пьесы была, мягко скажем, нахальная. Я придумал, что Крылов был медведем-оборотнем. Ну то есть он не родился таким, а его в детстве прокляли, а потом он скрывал свою “медвежью” сущность за маской лентяя и обжоры. Собственно, “оборотничество” и скрытность Крылова отмечали многие его современники, этого человека никто не разгадал, он ото всех ускользнул и для всех остался загадкой. Я там массу всего напридумывал, но при этом строго соответствовал немногим достоверно известным фактам из жизни Крылова. Это, пожалуй, была самая увлекательная работа.

В случае с “Дамской улицей” все было еще сложнее. Мне надо было разбить иконописный и какой-то приторно-сусальный образ жен декабристов. Работа была кропотливая. Тем более что на сцене опять одни только женщины. Но с женщинами мне всегда легче работать, пьеса написалась быстро.

— Вы “радийный” человек со стажем, у вас чуткое ухо, в ваших пьесах отличный диалог. Не выработалась ли у вас усталость от речевого потока? У Генриха Бёлля есть рассказ “Молчание доктора Мурке”, где герой, работающий на радио, вырезает (тогда были бобины, я еще помню их) и монтирует паузы и заставляет любимую девушку слушать эти паузы.

— Про паузы — замечательно! Бобины, кстати, я тоже прекрасно помню, монтировал на них. Вообще, магия радио, как мне кажется, состоит еще и в том, что слушатель никогда не знает, что происходит в студии в тот момент, когда возникают паузы, повисает молчание. А там может происходить что угодно.

Я иногда (зачем-то) перечитываю свои ранние пьесы. И однажды заметил, что там просто море разлитое уточняющих ремарок. Ну то есть я как бы подсказываю актерам, как им говорить и как реагировать. Это глупость несусветная. С годами меня стали устраивать только две ремарки — *пауза* и *молчание*.

Очень полюбил тишину. Не работаю на радио уже десять лет и все это время почти не слушаю музыку. Не могу просто. А уж работать под музыку для меня суший ад. Плеером пользуюсь только на беговой дорожке. И голоса людей, их разговоры тоже стали раздражать. Если еду куда-то поездом, то просто вставляю беруши. Потому что слова — они ничего не значат. Гораздо интереснее наблюдать за людьми в режиме “немое кино”. Это говорит о них гораздо больше, чем их слова.

И я очень понимаю героя рассказа, о котором вы вспомнили. Он сам монтировал эти паузы, сам создавал свою тишину, каждая пауза для него несет информацию и что-то значит. Это прекрасно.

— В каких-то интервью я вычитала, что вы и сейчас зарабатываете на жизнь не пьесами, а службой на радио.

— Радио — это был большой отрезок биографии, почти пятнадцать лет. А сейчас я только драматург. И менять эту профессию пока не собираюсь.

— Ваша монопьеса про Ивана Андреевича Крылова меня очаровала: фантазийная фábула, блестящий язык, тщательная работа с историческим материалом и масса выдумки. И притом — актуальность. Как же вам пришло в голову представить знаменитого баснописца оборотнем-медведем? Я живу в Москве на Патриарших, где стоит памятник ему и его героям: мартышкам, ослам и прочим. А сам Иван Андреевич вальяжно восседает в кресле, снисходительно наблюдая за всеми. От этого Крылова до вашего героя ой как далеко!

— Согласен с вами. Я больше люблю памятник Крылову в Летнем саду Петербурга. При этом почему-то всегда воспринимал отдельно саму фигуру Ивана Андреевича (безумно одинокую) и постамент со всеми этими зверушками. Постамент мне всегда казался лишним, хотя дети его обожают. Так вот Крылов. Знаете, я много лет прожил в Петербурге, а там особое отношение к блокаде Ленинграда. И Крылов в детстве оказался практически в таком же осажденном городе, когда ему совершенно нечего было есть. И я как-то внутренне для себя понял, почему этот человек всю жизнь никак не мог наесться. Вот это вот его известное обжорство — оно, как мне кажется, оттуда. И это был первый мой шаг к Крылову. Потом, когда я начал изучать его биографию, открылись какие-то поразительные вещи. Например, что жизнь его поделена на две половины. Как и у любимых мною Юрия Олеши и Николая Эрдмана. Олеша ничего крупного и значительного не написал после разгрома ГосТиМа, где Мейерхольд поставил его прекрасную пьесу “Список благодарений”. А Эрдман после ареста вообще не писал больше пьес. Крайне удручающее впечатление оставила у меня известная книга “И.А. Крылов в воспоминаниях современников”. Как же так? Люди годами ежедневно общались с человеком, а рассказать о нем могут только какие-то анекдоты, причем одни и те же. Крылов спрятал от людей свое детство и юность, а взамен показал созданный им самим же образ неряхи, лентяя и чревоугодника. Этот образ ведь совершенно не вяжется с его ранними вещами. Например, с “Почтой духов”, где все живо, пылко, легко и остроумно. А главное, безумно смело. Куда делся этот человек? В чем его драма? А человека просто испугали. Настолько сильно, что он уехал из Петербурга и несколько лет скитался по России. Была ли на самом деле его встреча с Екатериной Второй, после которой это произошло? Никто точно не знает. Но в пьесе она есть. Там у меня вообще очень мало выдумки, кроме, собственно, образа медве-

дя-оборотня. На этот ход, кстати, тоже навела картинка. Художник Орловский как-то в шутку изобразил Крылова медведем с человеческим лицом. И вот тут у меня все сошлось: да, Крылов был оборотнем.

— Расскажу свой любимый анекдот. Альберт Эйнштейн после смерти получает бонус — аудиенцию у Господа. Тот говорит: “Ты заслуживаешь награды, Альберт, проси чего хочешь”. Эйнштейн: “Покажи мне формулу Вселенной. (Смотрит.) О Господи, у тебя там ошибка!” Господь: “Я знаю”. А вот если б вы получили возможность высказать три желания, о чем бы вы попросили?

— “Кубики” на животе, “Золотую маску” и вечную жизнь. Поскольку с исполнением первых двух желаний я постараюсь справиться сам, а третье невозможно, то у Бога я бы попросил чуть меньше несправедливости в мире, который он создал.

— А я бы добавила: и меньше агрессивности в людях. Скажите, Олег, а с кем из ваших персонажей у вас больше общего?

— Вот честно, не знаю. Я почти всех их люблю. Или хотя бы сочувствую, но вот чтобы общее... В каждом, наверное, есть что-то от меня. Но больше с Крыловым, скорее всего.

— Как раз он заинтересовал меня больше всех. А в чем вы схожи?

— Дело в том, что произошедшее с Крыловым мне как раз очень близко и понятно. И мне понятны его человеческие слабости, многие из которых я могу примерить и на себя. Например, лень и чревоугодие. Но больше всего — тот вариант компромисса с самим собой, который он избрал, чтобы не перестать уважать себя. Но его маска — это тяжкий груз, разрушающий личность. Среди людей, оставивших воспоминания о Крылове, был Вигель, очень язвительный человек, очень предвзятый. И Крылова он не пощадил, тем более что Иван Андреевич одно время служил в семье Голицыных, где юный Вигель был на воспитании из-за бедности его родителей, так что они с Крыловым были знакомы. И вот Вигель спустя годы пишет: “Человек этот никогда не знал ни дружбы, ни любви, никого не удостаивал своего гнева, никого не ненавидел, ни о ком не жалел”. Это же так страшно! И это так не вяжется с “добрым дедушкой” Крыловым, про которого рассказывают в школе. Бог знает, какую жизнь, полную страстей, прожил этот человек, лежа на диване. Я надеюсь, он был хоть немного счастлив в своих фантазиях.

— Ваш Крылов оборачивался медведем. А вы — Олегом Охотниковым, начинающим драматургом. Зачем вам это двойничество? Чтобы “Современная драматургия” напечатала в одном номере пьесы того и другого? Вспоминаю Романа Гари, который выпустил свой роман “Вся жизнь впереди” от лица Эмиля Ажара и получил вторую — уникальный случай — Гонкуровскую премию. А “Современная драматургия” в прошлом году опубликовала-таки целых три ваши пьесы под разными именами...<sup>1</sup>

— Во-первых, это было весело. Особенно, когда рядом вышли две пьесы с двумя моими фотографиями, между которыми больше десяти лет разницы. Во-вторых, это полезный опыт. Написать то, чего от тебя не ждут. А ничего не ждут, потому что тебя никто не знает. Тебя вроде как и нет. Это дает дополнительную свободу.

А своему псевдониму я особенно благодарен за молодежную пьесу “Города одиночества”, которую как Олег Михайлов никогда бы не собрался написать, слишком пустяковой казалась мне эта история, когда-то прочитанная в газете. Но оказалось, что именно такую пьесу ждали сразу несколько театров. И я читаю в Интернете отклики: она волнует и будоражит. Значит, все было не зря!

— Как разгадали вашу шутку с Охотниковым?

— А я сам сознался. Ксения Драгунская попросила приехать в Москву на читку, так что дальше уже не было смысла скрывать.

— Какие ваши пьесы чаще ставят? Нравятся ли вам спектакли по своим пьесам?

— Есть такой профессиональный совет, который опытные драматурги передают молодежи: “Хочешь, чтобы поставили — пиши сказку”. И вы знаете, это работает. Я где-то год назад перестал считать количество постановок “Балаганчика братьев Гримм” и “Кошки в сапожках”. Другое дело, что почти все постановки самодеятельные. И чаще всего “пират-

<sup>1</sup> Две из них под именем Олега Охотникова: “Города одиночества”, № 1, 2017 и “О планетах больших и малых”, № 4 (там же “Купание Слона” Олега Михайлова). *Ред.*

ские”. Профессионалов интересуют “Клятвенные девы”, “Телеграмма” и “Подлинная история фрекен Бок”. Пока в тройке лидеров именно эти названия.

— **Есть ли у вас “свой” режиссер, который вас неоднократно ставил, для которого хочется писать?**

— У меня есть орловский театр “Свободное пространство”, где разные режиссеры поставили две мои пьесы. И есть творческая команда Первоуральского театра драмы “Вариант”, с которой мы в прошлом году начали большой проект “Сказания о Земле Уральской”. Первый спектакль этого проекта уже вышел, для второго я недавно закончил большую пьесу. И до конца года должен написать еще несколько. Так что можно сказать, что у меня есть театр, в котором ждут мои пьесы. И есть режиссеры, с которыми я бы хотел продолжить сотрудничество, но я лентяй. И у меня четыре кота и собака, которые тоже требуют много внимания.

— **Вы удовлетворены своей жизнью?**

— Недавно этот вопрос мне задала Ксения Драгунская. Хорошо помню, что я ей ответил. Все в моей жизни идет хорошо и правильно. Но очень медленно. Придется жить долго.

## Дмитрий Данилов: “Страшен абсурд, имеющий внутреннюю логику”

*Беседу ведет Елена Соловьева*

*Дмитрий Данилов — прозаик, поэт, с недавнего времени драматург. Родился (1969) и живет в Москве. Автор восьми книг прозы, четырех книг стихов, трех пьес. Лауреат премии “Золотая маска” 2018 года в номинации “Лучшая работа драматурга” за пьесу “Человек из Подольска”. Победитель конкурсов драматургии “Ремарка” (2017) и “Кульминация” (2017). Дважды (2011 и 2013) финалист премии “Большая книга”. Лауреат премий журналов “Новый мир” и “Октябрь” за прозу и стихи. Тексты переводились на английский, немецкий, французский, нидерландский, итальянский, китайский, польский, сербский, венгерский, македонский языки, публиковались в США, Европе, Китае. Спектакли по его пьесам идут в “Театр.doc”, “Мастерской Петра Фоменко” и других театрах России и Белоруссии.*

— Твое детство прошло в коммуналке на Садовом кольце, совсем недалеко от сегодняшнего “Театра.doc”, где твоего “Человека из Подольска” поставили в первый раз. Теперь, задним числом, не усматриваешь ли ты в этом некий знак? Вообще как ты относишься к вещам иррациональным, интуиции, предчувствиям?

— К иррациональному я отношусь с большим вниманием. Конкретно эта ситуация — что “Театр.doc” сейчас находится между моим родным домом и моей родной школой — мне видится как забавная, но не более того. У меня уже давно утратилась эмоциональная связь с моим домом, я по отношению к нему практически ничего не чувствую. Давным-давно там не живу, а когда жил, это была не очень легкая жизнь.

— **Почему?**

— У нас с мамой была сначала одна комната, потом, когда я заканчивал школу, дали еще одну. Жили мы довольно бедно, одним из наших соседей был опасный сумасшедший (реально, с диагнозом), который увлекался восточными единоборствами и сильно пил, вот такое сочетание. В общем, это были не самые комфортные условия.

— **Ты не получил высшего образования, почему?**

— У меня было что-то вроде навязчивой идеи — поступить именно в МГУ. Я сделал две попытки, до и после армии (сначала на юридический, потом на философский), оба раза меня демонстративно, не стесняясь, завалили. А потом у меня появилась очень интересная и хорошо оплачиваемая по тем временам работа (я несколько лет проработал в посольстве Мексики в России в отделе внутренней политики и прессы), и идея получения



высшего образования как-то отошла на второй план. Правда, потом я фактически получил второе высшее образование (без первого оно не имеет юридической силы) — четыре года отучился на Высших богословских курсах при Московской духовной академии.

— **Не имея практики драматурга, ты в очень сжатые сроки написал три пьесы, две из них достаточно быстро пошли по стране, получил “Золотую маску” за пьесу. Что это, на твой взгляд, везение, случайность, закономерность?**

— Думаю, роль везения очень велика. Мне просто дико повезло, что мою первую пьесу “Человек из Подольска” поставил художественный руководитель “Театра.doc” Михаил Угаров, недавно ушедший от нас. Он и актеры “Дока” сделали прекрасный спектакль, он как-то сразу прозвучал, на него обратили внимание. Если бы не Михаил Юрьевич, никакой “Золотой маски” у меня бы не было, это я знаю точно. Но еще до этого внимание на эту пьесу обратило жюри конкурса драматургии “Ремарка”, пьеса заняла там второе место, этому конкурсу я тоже очень благодарен, с него, собственно, все и началось. В жюри конкурса был известный театральный критик Павел Руднев, ему понравилась пьеса, и многие ее читки и некоторые постановки состоялись по его рекомендациям, за что я Павлу очень благодарен.

Что касается закономерности — ну, было бы странно, если бы я сделал важное лицо и сказал, что, мол, да, я написал крутую пьесу и поэтому она получила успех. Нет, я не настолько идиот. Крутых пьес много, но вот этой как-то очень повезло. На самом деле, три существующие на данный момент мои пьесы я написал меньше чем за полтора года.

— **“Человек из Подольска” оказался мне вещью на редкость гармоничной, ритмически выверенной на всех уровнях. Обычно интересуются, как твой опыт писателя-прозаика соотносится с опытом драматурга, а я спрошу: как пересекается с написанием пьес твой опыт поэта?**

— Думаю, тут не проявились ни опыт прозаика, ни опыт поэта. Я просто как-то интуитивно понял, как должна быть выстроена пьеса, как в ней должен соблюдаться баланс всего — эмоций, взаимоотношений героев, их веса в тексте (и на сцене). Как-то вот так получилось. Опыт прозаика и поэта — совсем другой.

— **Михаил Булгаков так описал начало работы над пьесой: из плоскости романной страницы поднималось что-то вроде трехмерной коробочки, в которой горел свет и шевелились люди. А как это у тебя происходит?**

— По Булгакову получается, что первичен текст, а персонажи и действие вырастают из него. У меня как-то по-другому. Сначала возникает общая идея и главный персонаж или персонажи, потом они начинают говорить, потом действовать, и постепенно возникает что-то цельное. Потом наступает момент, когда ты понимаешь, что теперь остается это цельное просто взять и описать. То есть тут, скорее, обратный процесс, нежели у Булгакова — сначала в голове возникает та самая трехмерная коробочка, а потом она падает на лист бумаги.

— **Для меня пьесы “Человек из Подольска” и “Сережа очень тупой” прежде всего об исследовании сущности насилия, механизм которого не так прост, как большинство привыкло считать. В “Сереже...” странная Служба доставки превращается в метафору некоей зловещей и трудноопределимой силы, берушей под контроль волю индивидуума, пространство его частной жизни, саму структуру мышления. Был ли какой-то личный травматический опыт, который ты использовал для создания этих текстов?**

— Нет, эта история выдумана просто из головы. Никакие зловещие курьеры меня не посещали. С другой стороны, каждый советский человек (а Советский Союз рухнул, когда мне было 22 года) имеет колоссальный опыт насилия, воздействия на тебя системы. Все люди моего поколения очень много знают о насилии, и это знание тут, наверное, как-то пригодились. И личный травматический опыт очень изобилен — от школы до армии (я еще успел послужить в Советской армии, это мощный опыт насилия, да).

— **А где ты служил, в какие годы?**

— 1987—1989. “Косить” я не стал, сознательно не хотел, сама мысль, что я буду симулировать психическое заболевание, была мне противна. В принципе я служил нормально и всю службу провел в Германии в качестве чертежника, рисовал карты военные. Ничего

особо страшного со мной там не случилось, хотя было трудно, особенно в первый год. Самое ужасное: ты никогда не можешь побыть один, это психологическая пытка. Одно из счастливейших воспоминаний моей жизни: служба закончилась, мы прилетели в Минск, в комендатуре нам выдали документы, по десять рублей на дорогу и сказали: “Всё, ребята, спасибо за службу, идите”. Я помню, все ребята отправились пить, а я пошел в парк, сел на скамейку и закурил. Впервые за два года я свободен, я один, я могу идти куда хочу, или сидеть здесь сколько хочу. Это драгоценное чувство: ты свободен.

— **Армейский опыт тебе что-то дал?**

— Любой опыт что-то дает. Но я не могу назвать это положительным опытом. Это опыт рабства, несвободы, непрерывного психологического, а иногда и физического давления. Ничего в этом особо хорошего нет. Мне кажется, лучше не иметь такого опыта. Но зачем-то мне этот опыт оказался нужен, раз оно так получилось. На все воля Божия. Если все же попытаться что-то положительное вынести из этого периода жизни, то я бы вот о чем сказал. Мне самому было плохо, а часто очень плохо, и я повсюду вокруг себя в эти два года видел страдающих людей. И я потом заметил в себе, что во мне что-то в этом плане изменилось — я стал более способен на сострадание, сопереживание человеческим мучениям. Это, наверное, неплохо.

— **Когда в 2017 году я делала обзор пьес, присланных на конкурс современной драматургии “Евразия”, меня поразил процент текстов с абсурдистской составляющей. Даже статью пришлось назвать “Абсурдопереводчики”<sup>1</sup>. Что за всплеск произошел в окружающей нас реальности? Или, на твой взгляд, это имеет какие-то другие причины?**

— Когда я писал мои пьесы, меня интересовал не столько абсурд сам по себе, сколько феномен вторжения в жизнь обычного обывателя чего-то иррационального, какого-то сложно структурированного безумия. Поэтому абсурд возник как логическое следствие этого интереса. При этом я не могу сказать, что ощущаю вокруг себя очень много абсурда. Да, он, как всегда в России, есть, но его не очень много и с каждым годом становится все меньше и меньше. Окружающая меня реальность в целом вполне логична. Но я очень хорошо чувствую, что от абсурда ее отделяет очень тонкая и уязвимая оболочка, и абсурд готов в любой момент ворваться в нашу реальность и драматически изменить наши представления о ней.

— **Твой отец был испанцем, переводчиком. Не возникало мысли перебраться куда-нибудь подальше от российской нестабильности?**

— Я своего отца ни разу в жизни не видел, он никак не участвовал в моем воспитании. Кроме генетического материала я от него ничего не получил, к сожалению. А по материнской линии все мои предки обычные русские крестьяне, одна ветвь из-под Углича, другая из-под Можайска. Ярославская губерния и Московская. Так что испанский момент не очень важный в моей самоидентификации. Это можно сравнить с заархивированным файлом. Вот он заархивирован и где-то лежит, его можно разархивировать. Если судьба занесла бы меня в Испанию и надо было бы там жить, конечно, это все бы пробудилось. Я бы общался, я бы внедрился в местную какую-то жизнь. Но я очень надеюсь, что у меня не будет такой необходимости и мне всю жизнь удастся прожить в Москве.

Здесь мне лучше всего, я не хочу никуда “сваливать”. Я очень люблю куда-то ездить, где-то бывать, с удовольствием временно, если бы мне предложили, поработал бы где-нибудь полгода, но не насовсем. То есть я хотел бы здесь все время быть, просто понятно, что события разные бывают. Если только надо будет жизнь спасать, тогда — да. Я жестко связан с русским языком, могу делать только то, что связано с русским языком. Я немножко знаю английский, немножко испанский, немножко французский, но это не те языки, на которых я могу работать. Я привязан к русскому языку, вне русского языка мне плохо. Знаешь, как люди любят писать в “Фейсбуке”: прилетел из Италии, здесь опять это наше говно, паспортный контроль, страшное Шереметьево, снег, слякоть, темнота, неделю был в депрессии. У меня все наоборот: мне нравится в Европе, нравится в Америке, каждая страна, где я бывал, мне по-своему нравится, но выходишь в Шереметьево, видишь рожи этих таксистов, слышишь “мужчина, поехали” — и такой кайф. И потом на

<sup>1</sup> См.: “Современная драматургия”, № 4, 2017 г.

такси домой, по Москве, просто какая-то эйфория накатывает и еще несколько дней длится. Кругом русский язык, кругом родной город. Так что испанская тема от меня далека, я себя считаю и чувствую русским человеком, хотя от испанской составляющей и не откажусь.

— В интервью “Золотой маске” ты сказал, что у тебя “не такой абсурд, как у Ионеско, где разорваны вообще все коммуникации. Тут абсурд с внутренней логикой, что для меня очень важно”. Абсурд, идущий вразрез с внутренней логикой? Или абсурд, имеющий свою внутреннюю логику? И почему тебе это важно, поясни, пожалуйста.

— Ну как тебе сказать. Абсурд без внутренней логики не особенно страшен. Не могу сказать, что пьесы Ионеско вызывают какой-то ужас. Читаешь и понимаешь, что это просто такая новая ступень в развитии драматургии. А когда абсурд имеет внутреннюю логику, это по-настоящему страшно, потому что понимаешь, что он очень всерьез укоренен в жизни, с ним нужно иметь дело, как-то с ним жить. “В этом весь ужас”, — как говорит один второстепенный персонаж моей пьесы.

— Теперь ты вплотную столкнулся с миром театра, видишь свои пьесы воплощенными на сцене, в разных интерпретациях. Каковы твои ощущения? Какой тип театра тебе больше импонирует?

— Мир театра мне чрезвычайно интересен, но я в нем еще далеко не разобрался. Я в этом мире новичок, мне предстоит еще многое узнать, понять и прочувствовать. Могу сказать одно: в театре происходит мощная и крайне интересная “движуха”, здесь все очень живо и интересно.

— Перед тем как заняться драматургией, ты изучал творчество коллег-современников, тех, кто считаются сейчас модными, пытался понять секрет их успеха? Или наоборот, стал писать пьесы, совершенно абстрагировавшись от процесса?

— Нет, я ничего не изучал. На момент написания первой пьесы мои познания в области драматургии ограничивались школьным курсом литературы — “Гроза”, “Вишневый сад”, вот это все. Но Михаил Юрьевич Угаров на нашей с ним первой встрече сказал мне, что моя пьеса “Человек из Подольска” очень драматургична, и несколько удивился, узнав, что это мой первый опыт. Может быть, имеет место какое-то интуитивное чувство драматургии, мне самому трудно об этом говорить и даже думать.

Вот уже после написания первой пьесы я начал практически запоем читать современную русскую драматургию, я очень многое из нее почерпнул.

— Чьи пьесы на тебя произвели сильное впечатление?

— Я бы упомянул Михаила Угарова, Ивана Вырыпаева, Василия Сигарева, Николая Коляду, Константина Стешика, Михаила Дурненкова, Павла Пряжко. Кого-то, конечно, забыл упомянуть. То есть я сейчас закончу отвечать на вопросы, отправлю текст интервью тебе, а потом буду хлопать себя по лбу: и этого забыл, и эту забыл, и этого ... Так всегда бывает с этими списками.

— Есть некий род драматургических произведений, которые обозначают как “пьесы для чтения”. На твой писательский взгляд, это полноценный жанр, до сих пор имеющий право на существование, или под таким понятием просто скрывается всё не востребовавшее театром?

— Мне кажется, это вполне полноценный жанр. Вообще, далеко не все гениальные пьесы годятся для сценического воплощения. Мне так кажется. С другой стороны, можно сказать и иначе: любой крутой текст может найти сценическое воплощение. Как повернуть.

— Многие твои “прозы” созданы по принципу вербатима, когда автор погружается в некую среду и превращается в подслушивающего наблюдателя, фиксирующего “жизнь врасплох”. Почему же в своих пьесах ты обратился к вымыслу, к моделированию фантазмагрий?

— Даже не знаю почему. Наверное, где-то глубоко сидела потребность все же рассказывать какие-то истории (каковую потребность я всегда нещадно критиковал). Не знаю, не знаю. Так получилось.

## “Золотая маска-2018”

Полина Богданова

### Размышления без эпатажа

#### *Заметки о фестивальных спектаклях*

*Эта статья не ставит задачей обзорное рассмотрение всех спектаклей, сыгранных на фестивале “Золотая маска” минувшей весной. Не обсуждается и финальное решение жюри, назвавшего лауреатов, но об одном моменте сказать все же необходимо как о гражданской акции. Имеется в виду выраженная поддержка Кирилла Серебренникова (жюри наградило его оперную постановку “Чаадский” в “Геликон-опере” и присудило приз за лучшую женскую роль Алле Демидовой, сыгравшей в спектакле Серебренникова “Ахматова. Поэма без героя”), а также спектаклей, связанных с антифашистской, антитоталитарной темой (“Страх. Любовь. Отчаяние” Л. Додина по Б. Брехту, “Чук и Гек” по А. Гайдару в Александринском театре). Знак времени: на поверхность выходят именно гражданские тенденции. Но сейчас речь о художественных достоинствах некоторых постановок.*

#### **“Губернатор” по Л.Н. Андрееву. БДТ им. Г. Товстоногова, Санкт-Петербург, режиссер А. Могучий**

Станный и сильный спектакль. Как будто вьет-ся волчок все на одном месте, кружит и кружит одна мысль, что губернатора (в этой роли Д. Воробьев) убьют. И это тупое ожидание выстрела и составляет содержание спектакля. Тут нет мучительных терзаний совести, мысли о том, что получит пулю заслуженно — кровь за кровь, — вернее, это есть, но тоже в каком-то смазанном виде, растворенное в потоке сознания, в этом тягостном и мучительном ожидании пули. Картины с рабочими, сказка, которую читает мать над трупом мертвой девочки, рабочий с красным знаменем, — все это реалии кошмара, растянувшегося во времени. И гимназистка в белом фартуке, написавшая ему письмо, в котором выразила свое сострадание, вот она стоит и читает — тоже реалия. Проскальзывает интонация жалости и человеколюбия, но на них не задерживаются. Лента движется дальше. Вот двое в котелках, вечные шпики, верная примета этой жизни, и его жена с ее разнузданностью, почти сатирически поданная, — все это в потоке все того же тупого ожидания. Есть ли у него страх, желание спрятаться, спасти себя? Нет. Он как будто ждет этой пули, потому что так должно быть, это вытекает из того взмаха платка, который дал сигнал солдатам стрелять по рабочим. Кровь за кровь. Старая ветхозаветная истина.

Все начинается в интерьере какого-то грязно-зеленого цвета, в который выкрашены стены, казенных зеленых сукон — вся обстановка мало-выразительная, удручающе скучная (художник А. Шишкин). Во всем нет ни единого дыхания

живой жизни. Намек на нее появляется только в видеопроекции, когда на экране ползет дорога вдоль унылой деревни и черных, как в копоти, домов бедноты. Но эта жизнь тоже какая-то приглушенная, будто придушенная, поэтому лента этой дороги, ее движение такое же однообразное, как и все остальное, что составляет общую безрадостную картину.

Черные, в копоти и саже, фигуры рабочих говорят о тяжести их труда и жизни, о ее беспросветности. А белый фартук гимназистки — единственное светлое пятно во всей этой истории.

Все сделано через мизансцены и рисунок, это не психологический театр в Доме Товстоногова, у которого внутреннее переживание было основным. Тут движение в сторону скорее Мейерхольда. Но не его авангардистских опытов, своеобразия его формы, а самого принципа построения спектакля, который при смене стилей оставался неизменным — выразить внутреннее через внешнее. Зрители сегодняшнего театра воспринимают это как данность, таков язык сцены у ведущих режиссеров. Но нет линии внутреннего проживания героя, а есть некий комок эмоций, которые не меняются, не развиваются, а существуют постоянно как сгусток, в котором тупое ожидание неминуемого выстрела.

Экзистенциальное произведение Андрея Могучего, созданное на основе рассказа Леонида Андреева, содержит размышления о человеческом существовании в роковую минуту судьбы героя, его вине и возмездии.

### **“Гроза” А.Н. Островского. Краснодарский молодежный театр, режиссер Д. Безносков**

Спектакль достаточно скромный, и тут в отличие от предыдущей постановки театр не столько внешнего выражения, сколько сугубо внутреннего. Это психологический театр с актерским проживанием. В первом акте играется семейная история, и нужно следить за игрой, акцентами, внутренним переживанием артистов, чтобы понять общий смысл. Режиссер Даниил Безносков, поставивший этот спектакль, — ученик Сергея Женовача, и это ощущается: актерские работы в спектакле неплохие, но в целом постановке не хватает обобщения. В первом акте интересны сцены Катерины (П. Шипулина) и Варвары (Е. Стрельцова). Катерина тут смелая, отчаянная, она ощущает томление плоти, хочет любви. Варвара — независимая, без лишних терзаний, которые есть у Катерины.

Роль Кабанихи (С. Кухарь) подана несколько нарочито. Эта Кабаниха лишает своего сына мужского начала, делая из него маленького мальчика — сажает на колени, вытирает ему нос, а он покорно ей подчиняется. Тут есть легкий комизм, хотя все подано слишком “в лоб”.

Тихон (А. Теханович) и слушает мать, и любит Катерину, и в такой раздвоенности его слабая натура гибнет, он спивается. Борис (А. Замко) в белом костюме с белым платочком, торчащим из кармана, подстилает его под себя, прежде чем

сесть: боится замараться. В конце застегивается на все пуговицы, его чувства не столь глубоки, во всяком случае, в скандале участвовать не хочет.

Во втором акте все “садится”. Нужно было бы дать повышение темы, а тут происходит спад, игра теряет градус. Катерина признается в содеянном слишком “тихо”, обобщения истории нет. Все остается на уровне приземленной бытовой семейной драмы про злую тещу, и возникает ощущение, что повода для драмы у этой истории нет; по нынешним понятиям измена мужу не проблема — расстались, и все. Это ощущение возникает потому, что тут нет “темного царства”, давящей среды. Образ грозы — формальный: над сценой то и дело раздается гром, но это не создает ни образа, ни атмосферы.

В спектакле неудачны массовые сцены: происходит толчея, народ суетится, но строгости рисунка нет. В финале все склоняются над Катериной, в том числе и Кабаниха. Что это? Христианский финал? Но он неорганичен и не вытекает из предыдущего действия.

В принципе, спектакль обладает обаянием, главным образом за счет актеров в ролях Катерины, Варвары и Тихона. Сейчас вообще редко встретишь “актерский” спектакль, в котором главное — внутреннее проживание ролей. И это подкупает.

### **“Король Лир” В. Шекспира. Театр “Грань”, Новокуйбышевск, режиссер Д. Бокурадзе**

Шекспир прочитан и поставлен без излишнего психологизма, тягучих пауз и сложных подтекстов, глубинных мотивов и прочего подобного. Актеры играют злодеев как злодеев и положительных героев как положительных героев. И играют прекрасно. Что прежде всего привлекает в этом спектакле? Слаженность актерской команды, ритм, ритм и еще раз ритм.

На сцене только стулья, расставленные в разных конфигурациях. Они двигаются, их переставляют то так, то этак, и это меняет пространство, придает хороший темп действию. Проходы, жесты, наклоны, поклоны, все стремительно, быстро, без пауз. Только точные акценты на тех или иных словах.

Вот Лир (Д. Богомолов) разделил власть, и все покатилося, как будто он бросил мячик — ловите! Деяние энергичное. Лир наивен как ребенок: наверху своего положения, будучи, очевидно, добрым королем, он и не догадывался о человеческой подлости. А подлость дочерей ждала его за порогом. Эти перевертыши — от скрытно лицемерных уверений в любви у Реганы (Ю. Бокурадзе) и Гонериллы (Л. Тювилина) до объявления войны старику отцу — тоже происходят без пауз и раздумий. Нам как будто просто демонстрируют человеческую природу. Да, она такая,

жестокая, алчная и эгоистичная. Мир лицемерен и зол — как бы говорит этот спектакль. Но зло и лицемерие здесь не имеют нарочито внешнего проявления — в гримасах или вызывающих париках, грубых интонациях или чем-то еще, броском и подчеркнутом. У Реганы и Гонериллы почти балетные жесты, в этих жестах — только придворная галантная деловитость. И лишь в прищуре глаз читается внутренняя агрессия.

Корделия (Е. Кажаяева) нежна и ласкова. Ее отношения с Лиром, особенно к финалу, полны любви и сострадания. Прозрение Лира проявляется только в том, что глаза становятся ясными и взгляд теплеет. Но нет метаний, сумасшествия, ажитации. Вот он стоит посреди сцены, держа плащ Корделии так, будто обнимает ее саму, и в ясных глазах читается урок, который он получил. Потом он кладет этот плащ на пол и накрывает своей одеждой, и этот спокойный и трогательный жест оставляет в нас чувство горечи и благодарности театру, так точно, просто и умно разгравшего эту историю.

Этот спектакль звучит как хорошо настроенный музыкальный инструмент. Я никогда еще не видела столь ясного Шекспира. В нем проявляется его (в хорошем смысле) архаичность, где существует естественное разделение на добро и зло



и нет никаких современных напластований, усложнений. Мы так привыкли к Шекспиру в нашем театре, что считаем его нашим современником, так он якобы глубок и философичен. Здесь же все без этой ложной философичности, и открывается сама природа этого старинного автора, о которой мы как будто забыли. Природа эта естественна, проста и вместе с тем действительно глубока. Да, есть только добро и зло, только “да” и “нет” и между ними никаких оттенков, которые бы затуманили исходные и конечные выводы. Но при всем при этом в спектакле нет

назидания.

Все актеры играют превосходно. Помимо уже отмеченных мною, хочется назвать роли Эдмонда (С. Поздняков), Эдгара (К. Стерликов), Глостера (В. Яров).

В финале все стулья, которые передвигались так и эдак на протяжении действия, убраны. Лир на сцене один. Через пластическое решение до нас доходит смысл. Прозрение приходит к одинокому человеку, который в своем одиночестве познает жизнь и может сделать какие-то выводы.

### **“Чук и Гек” по мотивам А. Гайдара. Новая сцена Александринского театра, Санкт-Петербург, режиссер М. Патласов**

В простенькую историю, рассказанную Гайдаром, о том, как мама с двумя мальчиками поехала на дальний Север к отцу-геологу, вплетены документальные истории о судьбах людей сталинского времени. Тут и сотрудники НКВД разных чинов и званий, и репрессированные. Эти документальные истории поражают своей правдивостью, вызывают чувство глубокого сопереживания и мысли о том, что сталинское время — кошмар нашей страны, немыслимое пятно на ее истории.

Одна из лучших ролей<sup>1</sup> — жена важного чина НКВД, который сам был арестован, а потом на нее донесли соседи из зависти к ее керосинке, и она отсидела пять лет, вышла на свободу и все время вспоминала своего мужа. Он снился ей, и она хотела хотя бы во сне с ним встретиться, но он неизменно исчезал куда-то и она опять оказывалась в пустоте. Сильная и не бесхитростная женщина, умевшая приспосабливаться в страшных условиях лагеря, она подружилась с женой начальника и так просуществовала безбедно, обзаведясь даже кое-каким барахлом, а потом вывозила его на целой подводе, которую ей помогла достать та же подруга.

Или вот охранник с собакой, простой служака, который не задумывался ни о чем, а просто делал свою страшную работу. И тут несколько таких историй, когда человек не задумывался, а просто, переступая все человеческие нормы, работает палачом, и это самое поразительное в лю-

дах. Вот это и есть народ, без него не могла бы состояться вся эта кровавая кампания Сталина. Этот народ был готов на злодеяния. Готов ли он сегодня? — задаем себе такой вопрос и пока оставляем его без ответа.

Тут рассказываются истории женщин, которых убивали и насиловали, страшные истории о том как расстреливали людей — бесшумно, стреляя прямо в горло, а после пили водку: первый стакан за упокой души расстрелянного, а потом за свои житейские радости.

Спектакль круг за кругом идет по нарастающей: одна человеческая история, еще одна, а вперемежку с ними — звонкие пионерские салюты, и от этих чередований и кошмара человеческих судеб становится страшно. Это наша страна. Мы не должны забыть того, что было. Спектакль публицистический, с откровенными призывами: помнить.

Сделано все остроумно: на сцене макет Красной площади и каких-то кирпичных заводов и труб, движется игрушечный поезд, и все это проецируется на экран крупным планом. Дети едут по стране на далекий Север к отцу, мы видим заснеженные ели и трубы каких-то заводов, и в это движение также влетают истории о том, как умирали в вагонах ээки. Вместе с забавным путешествием Чука и Гека эти истории также возбуждают в нас горечь и сострадание, и все как будто говорит: это не должно повториться.

### **“Тартюф” Ж.-Б. Мольера. Электротheater “Станиславский”, режиссер Ф. Григорьян**

На комедию Мольера режиссер наложил сюжет о Николае II и Распутине. Получился спектакль о том, как наивный доверчивый монарх, отец семейства, поддался на обман лживого лицемерного чудовища.

Первый акт играется в костюмах дореволюционной России: белое платье дочери (дочерей потом станет четыре), элегантный наряд Эльмиры, жены Оргона (И. Савицкова); все сидят за накрытым белой скатертью столом, с изящными, наполненными рубиновым напитком бокалами

в руках: дружное благородное семейство обедает. Движения плавные, манерные, как и полагается в хорошем обществе. Это начало спектакля.

Все это немного напоминает “Серсо” Анатolia Васильева, спектакль более чем тридцатилетней давности, в котором тоже был стол, накрытый белой скатертью, и красные бокалы. И это совпадение деталей не случайно, оно как бы намекает на ту эпоху, от которой остались только воспоминания. Хотя сам Феликс Григорьян по возрасту явно не застал того спектакля, но ре-

<sup>1</sup> К сожалению, в программке спектакля на сайте не указаны действующие лица и исполнители. Приношу им извинения. (Авт.)

шил отдать дань лучшему в нашей театральной истории. И сама декорация в зеркальном развороте на две стороны — с той и другой сидят зрители — напоминает такой же разворот дома, созданный в “Серсо” Игорем Поповым.

Во втором акте “Тартюфа” зрители меняют свое расположение, пересаживаются на противоположную сторону. Это сделано для того, чтобы они могли увидеть объем этой истории, которая начинается в эпоху изящных и благородных господ и дам в белых платьях, а заканчивается трагической революционной эпохой, когда главный герой одет в советскую военную форму, а остальные — в черное. Эта темная эпоха наступает тогда, когда Оргон с семейством изгнан из своего дома. На экране наверху сцены появляется текст отречения от власти русского императора.

Мир красоты разрушился от чрезмерной доверчивости и наивности главы дома. Эта ошибка стоила ему слишком дорого. Дело не в его личном разорении, но в гибели всего вокруг, в эпохе, которая пришла на смену прежней. И в ней уже нет красоты и хороших манер, а есть развал, крушение. Ошибка Оргона (Ю.Дуванов) приобретает исторический масштаб.

Самый здравомыслящий человек в семействе — служанка Дорина (Е. Морозова). Она и не столь утонченна, простовата, но у нее есть здравый смысл и доброе сердце.

Интересна и роль Клеанта (О. Бажанов), но самая, пожалуй, впечатляющая актерская работа тут — сам Тартюф (В. Тереля, Л. Горин). С длинной бородой, как у Карабаса-Барабаса, в каком-то грязном крестьянском зипуне ниже колен, со спутанными сальными волосами, он выглядит отвратительно, особенно в сцене соблаз-

нения Эльмиры. Его пухлые толстые пальцы, которыми он дотрагивается до лица женщины, не могут не вызвать у нее физического отвращения. Этот персонаж вызывает брезгливое отвращение и у зрителя, когда он вьется всем телом в каком-то скользком танце, являя всем своим обликом настоящее чудовище.

В финале Тартюф переодевается в современную светскую блестящую одежду, с двумя сергами в ушах и в облегающих лосинах на толстых коротких ногах. Это новый герой нового времени гламура.

В чем, собственно, пафос этой постановки? Не только в аналогии с последним русским императором, выпустившим власть из своих рук и погубившим страну. Скорее, в новой опасности для современного общества, где могут появиться Тартюфы разного масштаба и калибра. Ассоциации эти возникают по ходу действия.

Феликс Григорьян создает не тот углубленно психологический театр, который требует проживания. Режиссеру важен типаж персонажа, почти маска. У такого персонажа нет внутреннего развития, он и в начале и в конце один и тот же. Он содержит набор постоянных неизменяемых свойств, а скорее даже одно свойство, но в концентрированном виде. Тут как раз тот самый случай, о котором Пушкин говорил: у Мольера скупой скуп, и только. Поэтому средства выражения в большей степени внешние, все строится через рисунок, на контрастах утонченности и дикости, красоты и безобразия. Заметим, что новая режиссура выбирает для себя соответствующий репертуар. В Театре Нашей Ф. Григорьян интересно поставил гоголевскую “Женитьбу” тоже с типажными, масочными персонажами. А теперь вот Мольер, прозвучавший на удивление актуально.

### **“Дядя Ваня” А.П. Чехова. Театр им. Ленсовета, режиссер Ю. Бутусов**

Наверное, каждое поколение ставит своего Чехова. Юрий Бутусов поставил спектакль про безысходность, жизненные шквалы и катастрофы, абсурдность существования, некоммуникабельность. Режиссер вынул Чехова из быта (он это делал уже в “Чайке”), поместил в загон из картона и нарисованных дверей, черно-белое пространство (художник А. Шишкин), одел персонажей в пыльные костюмы, обсыпанные мукой, дяде Ване приделал горб и надел на голову котелок. Разговаривают тут все монологами, только во втором акте есть несколько более-менее “нормальных” диалогических сцен. А то, что у Чехова в подтексте, тут выкрикивают громко и надсадно. Все падают, кувыркаются, звучит громкая... не сказать чтобы музыка, но некое шумовое сопровождение, как будто звуки торнадо надвигаются на персонажей и вот-вот их поглотят. Но при всей этой чехарде содержание здесь вполне традиционное. Рефрен: пропала жизнь, у всех пропала, кричат, что все плохо. Причина? Пошлость и провинциальная скука

кругом, а грохот “торнадо” добавляет ощущение абсурда и бессмыслицы.

Существование доведено до автоматизма, все действуют как заводные куклы. В финале дядя Ваня лежит ничком у ног Сони (О. Муравицкая), а она повторяет и повторяет: “Мы отдохнем”. И в это не то что не верится, а просто понимаешь, что это тоже бессмыслица. Веры нет. Нет надежды. Кажется, что этот спектакль поставил очень молодой человек, разочарованный в жизни.

В молодости разочарование бывает глобальным и сильным. С годами видишь в жизни другие вещи, начинаешь понимать, в чем бессмыслица: она в человеке, в его недалекости и эгоизме, комплексах, зависти к более успешным, в общем, в человеческом несовершенстве. Иногда это несовершенство зашкаливает.

В этом спектакле хороши актеры: А. Новиков (дядя Ваня), Н. Шамина (Елена Андреевна), О. Муравицкая (Соня), Е.Филатов (Астров). Астров — добряк с очень хорошим нутром, от него веет силой, он любит свои леса, думает о России, но

его жизнь бессмысленна, и Елена Андреевна убеждает от него, иначе он позволил бы себе “пропасть” в объятиях этой женщины.

Интересен Серебряков в исполнении С. Мигицко. Описать его работу трудно, потому что актер играет на грани эксцентрики, изображая большого избалованного ребенка, не в меру эгоистичного. Психология персонажей понятна, хотя собственно психологизма в игре актеров нет, все играется именно в эксцентрическом, почти клоунском варианте. Излюбленная краска

Бутусова — клоунада.

У Бутусова все идет от формы, она первична. Режиссер предлагает актерам рисунок, а актер должен его заполнить своим содержанием. И надо сказать, что актеры у Бутусова прекрасные. Но вот недавно стало известно, что он ушел из театра, и не самая лучшая часть труппы, да и чиновники, руководящие в Питере культурой, не хотят его возвращать: характерная история. Бутусов талантлив, но в России сейчас таких не любят, поскольку те “слишком много о себе понимают”.

### **“Жизнь” по Л.Н. Толстому. Драматический театр, Омск, режиссер Б. Павлович**

Мелодия, которую поет в начале девушка высоким чистым голосом, повторяется в самом конце, когда два трубача играют ее как похоронный марш.

В основе этого спектакля, поставленного по “Смерти Ивана Ильича”, — философские рассуждения Толстого о жизни, о лжи, об истинном проживании, о Гавриле, простом крестьянине, у которого есть доброта, какой Иван Ильич никогда не встречал в своем кругу. У него была карьера, путь наверх, который потом оказался путем вниз, любовь, женитьба, супружество, скандалы и сцены, которые устраивала жена, и его отрешенность и сосредоточенность только на своих служебных делах, его формальное отношение к этим делам, его ложь себе и окружающим. Это известная толстовская тема, которая есть и в “Живом трупе”, и в других произведениях.

И вот герой перед лицом смерти, которая все переворачивает и заставляет задавать вопросы: за что? Почему? Как я жил? Мучительные размышления на фоне тянущей и колющей боли в боку, от которой никуда не уйти, и разрозненные мысли опять по кругу: за что? Как я жил? Постепенно он приходит к мысли, что не было самой жизни, простой и настоящей, не было доброты, а была только ложь. И вот он один в конце первого акта. Все уходит, только Иван Ильич остается один на один с самим собой и мучительным вопросом: за что? В предыдущих сценах, на приеме у врача, впервые появляется его голый торс, живое человеческое тело, не покрытое мундиром, знаками отличия. И это оголенное больное тело и есть правда.

В финале наступает смерть героя. Появится красивая высокая женщина с блестящими волосами, в облегающем черном платье — сама смерть. И звучит крик его души, который передает музыка, потому что словами его передать уже невозможно: нет слов для выражения того, что он сейчас чувствует. Этот душевный крик, стон, это состояние экстаза, когда обнажается душа, может передать только высокое женское соло. В конце Иван Ильич увидит свет и поймет, что смерти нет.

Все это сыграно без разделения на роли груп-

пой актеров, читающих фрагменты повести. Они разыгрывают этот текст, придавая интонационную окраску тому или иному персонажу. Все это разложено на голоса, которые вместе ведут мелодию этого текста, очень чистую и ясную мелодию. Исполнители — в современных одеждах, они не скрывают того, что они актеры и сейчас перед зрителями разыгрывают спектакль. Они читают Толстого, сопереживая смыслу, выявляя этот смысл, переходя от драматических интонаций к иронии, а в какие-то моменты включая элементы игры. Такое коллективное проживание действия поражает богатством эмоций и глубиной содержания.

Б. Павлович поставил экзистенциальное произведение, в котором человек перед лицом смерти, в критической ситуации начинает задавать вопросы себе, Богу и жизни. Толстой прочитан режиссером так, как написано, без перевертываний смысла, без напластований собственных решений, прочитан чисто и ясно. Обращение к этому произведению кажется удивительным в наше время, которое перестало задавать вопросы о смысле жизни, о лжи и правде. Если бы этот спектакль не был так искусно поставлен, если бы во всем не чувствовалось мастерство режиссера, то можно было бы сказать, что это постановка послушного школьника, не умеющего отступать от буквы — настолько мы сейчас искушены во всякого рода концепциях и переворачивании смыслов с ног на голову.

Вспоминая этот спектакль, поражаясь объему и глубине представленной им истории, я еще раз подумала, что питерская режиссура сегодня опережает московскую в силу своей серьезности, философичности и содержательности. Спектакли Андрея Могучего, Юрия Бутусова, Бориса Павловича отличает глубина и спокойное размышление — в противовес московскому эпатажу и фрондерству. Питер последние десятилетия жил, судя по всему, более углубленной жизнью и не знал столичных соблазнов быстрого и громкого успеха, который, на мой взгляд, испортил талант нескольких режиссеров с громкими именами. Ведь эпатаж сам по себе недорого стоит.

## Тенденции

Татьяна Журчева

### Настоящее без будущего

#### *Образ ребенка / подростка в новейшей русской драматургии как индикатор состояния современного общества*

*Одна из формулировок категорического императива Иммануила Канта звучит следующим образом: "...поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого так же, как к цели, и никогда не относился бы к нему только как к средству"<sup>1</sup>. Порожденная эпохой Просвещения, эта великая идея ярко проявилась в образе ребенка / подростка, укоренившемся в литературе как воплощение особого типа мироотношения.*

В связи с образом ребенка / подростка в европейской литературе, начиная от романа воспитания, формируется определенный комплекс смыслов:

— Ребенок — наиболее полное и совершенное воплощение естественного человека. Он носитель природной гармонии, которой поверяется взрослый мир. Ему в какой-то мере делегируются права судьи.

— Ребенок, взрослея, образовываясь, встречаясь с людьми и обстоятельствами, вступает на жизненный путь. Начало пути, открывающееся читателю в романе воспитания, определяет и всю дальнейшую жизнь.

— Ребенок, наконец, залог и обещание будущей жизни и вечности бытия, как природного, так и человеческого.

Еще один важный символический смысл связан с образом ребенка: ребенок как жертва взрослого мира. Причем этот смысл оформился достаточно давно. Еще у Шекспира есть малолетние принцы, убитые по приказу Ричарда III, дети Макдуфа, убитые по приказу Макбета. Есть царевич Димитрий, убитый по приказу царя Бориса у Пушкина. Жертвы, принесенные на алтарь властолюбия и политических интриг. Эту линию продолжает пламенный протест Ивана Карамазова против мировой гармонии, если в основание ее будет положена хотя бы единая слезинка ребенка. Однако все эти дети-жертвы — или внесюжетные персонажи (царевич Димитрий, затравленный мальчик у Достоевского), о которых говорят, но которые не действуют, или вполне сюжетные, но функциональные (как у Шекспира), не раскрывшиеся в своих характерах, не заявленные как самостоятельные личности, либо это вообще некий абстрактный символ (слезинка ребенка). У того же Достоевского мальчики, появ-

ляясь на страницах "Братьев Карамазовых", предстают не жертвами (даже Илюшечка), а нравственным камертоном, воплощенным нравственным идеалом, который недоступен даже самым лучшим из взрослых, отравленных уродством социальной жизни (прямая аллюзия к Евангелию: будьте как дети).

В литературе XX века с образом ребенка происходят любопытные трансформации. Мир русской литературы XX века — принципиально взрослый мир, в котором образ ребенка / подростка как самостоятельный, сюжетно значимый образ появляется крайне редко. Однако формируется целый пласт "детской" литературы, литературы для детей, где создается самостоятельный детский мир, порой почти автономный от мира взрослых. И образ ребенка / подростка приобретает черты и функции взрослого героя: он совершает самостоятельные поступки, значимые именно в детском мире, он вступает в конфликт со своими сверстниками, дети-персонажи разделяются на положительных и отрицательных, встают перед нравственным выбором. В общем, перефразируя Горького: как в мире взрослых, только лучше — чище и понятней. Таким образом, детский мир становится своего рода призмой, позволяющей увидеть в правильном свете мир взрослых. Классическое просветительское отношение к образу ребенка сохраняется и усиливается.

Подросток активно входит в "оттепельную" драматургию — прежде всего в пьесы Виктора Розова, который тоже продолжает именно эту просветительскую традицию<sup>2</sup>. Однако когда уже в 1980-е годы Алексей Арбузов обращается к подростковой теме в "Жестоких играх", его отношение к этой теме уже иное. Его подростки (не дети, правда, в буквальном смысле слова, но

<sup>1</sup> Цит. по: Философия. Под ред. А.Ф. Зотова, В.В. Миронова, А.В. Разина. М.: Академический проект, 2009. С. 71.

<sup>2</sup> Необходимо оговорить принципиальное различие функционирования характера в драматургии и повествовательной прозе. Повествование предполагает последовательное развитие характера, подробное рассмотрение этапов его становления, установление причинно-следственных связей. Драматическое действие представляет нам характер в кульминационный момент его развития, когда человек испытывается на излом ситуацией выбора и необходимостью совершения поступка. То, что предшествует поступку, и то, что станет следствием его, скорее угадывается, нежели может быть показано.



очень инфантильные и еще не повзрослевшие) как и прежде — судьи взрослого мира. Но для Арбузова гораздо важнее, что они — его отражение, взглянув в которое, взрослый мир должен был бы содрогнуться. Но не содрогается, потому что мир взрослых и детей — не единый мир, а как бы два разных мира, которые вроде бы и взаимодействуют друг с другом, но в то же время и практически автономны.

Детская тема важна для Людмилы Петрушевской, но она тоже очень своеобразно существует в ее творчестве. В ее пьесах ребенок — не самостоятельный образ-характер, не действующее лицо, а некий знак, символ (младенцы в “Уроках музыки”, детский голос в “Трех девах в голубом”<sup>1</sup>).

Огромный, многоликий и многоголосый мир Николая Коляды практически бездетен. Его герои — по преимуществу люди среднего возраста, живущие в прошлом, мучительными воспоминаниями о нем и никак не устремленные в будущее.

Новейшая драматургия, с одной стороны, как бы продолжает описывать безнадежно взрослый мир. С другой стороны, именно здесь появляется образ ребенка / подростка в несколько необычной функции. Это образ-персонаж, образ-характер, реально действующее и в ряде пьес главное действующее лицо.

Здесь следует оговорить, что герои новейшей драмы вообще инфантильны, независимо от возраста. Поэтому вполне закономерно возникает целый пласт пьес, герои которых подростки, причем подростки из неблагополучной среды — детдомовцы, безотцовщина, полукриминальная шпана. Пьесы Юрия Клавдиева (“Я, пулеметчик”, “Пойдем, нас ждет машина”, “Монотеист”, “Сердце малолетки”), Ярославлы Пулинович (“Наташина мечта”<sup>2</sup>), Василия Сигарева (“Волчок”, “Пластилин”), Вадима Леванова (“Раз, два, три”<sup>3</sup>) смело можно использовать как пособие по подростковой психологии, для которой характерен не здравый смысл, а взрыв сиюминутных эмоций. В них на зачаточном уровне пробуждается индивидуальное сознание и одновременно проявляется стремление раствориться в стае, они крайне зависимы от внешнего мира (родители, школа, та же стая) и отчаянно стремятся к независимости, они судьи жестокого и страшного мира и в то же время его неотъемлемая часть, его порождение. Эти герои, в силу своего социального неблагополучия, вырваны из системы традиционно нормальных социальных, семейных, культурных систем. Мир вокруг них существует вне каких бы то ни было причинно-следственных связей. Поэтому он не нуждается-

ся в рациональном постижении. Более того: он рациональному пониманию просто не поддается. Поэтому новодраматические подростки никогда не повзрослеют. Так же, как не обретут зрелость духа и разума и взрослые персонажи (Таня из “Полонеза Огинского” Коляды, герои его же пьес “Букет”, “Мурлин Мурло” и других, герои “Хлама” Михаила Дурненкова, “В черном-черном городе” Вячеслава Дурненкова, их совместного “Культурного слоя”<sup>4</sup>, персонажи “Кислорода” и “Валентинова дня” Ивана Вырыпаева<sup>5</sup>). Надежда Иммануила Канта на то, что идеи Просвещения “позволят человечеству выйти из состояния несовершеннолетия”<sup>6</sup>, не оправдались. Великие надежды, порожденные верой во всеислие разума, рухнули так же, как и возникшие на основе просветительских идей социальные утопии. И современная драматургия оказалась своеобразным зеркалом этого крушения.

В образе ребенка в пьесах нашего времени не срабатывает ни один смысл, актуализировавшийся в эпоху Просвещения и определивший развитие этой темы в европейской литературе XIX и XX веков. Об этом, в частности, свидетельствует набор мотивов, обычно связанных в современной драматургии с образом ребенка / подростка / молодого человека, вступающего в жизнь.

Прежде всего это смерть (кладбище, похороны). Пьеса Ю. Клавдиева “Собиратель пуль” начинается подробной ремаркой, изображающей кладбище:

*“Кладбище. Гроб закапывают. Он смотрит на могилу некоторое время — издали, потом подходит. Стоит рядом, берет горсть свежей земли. Нюхает. Пробует на язык. Аккуратно кладет обратно.”*

*Недалеко от могилы мочится под дерево бож. Холодно. Он идет по кладбищу. Деревья голые, серые. Дует ветер. Где-то далеко играет радио.”*

С этим текстом рифмуется, как бы замыкая сюжетный круг, финальная ремарка: тот же кладбищенский пейзаж.

Сценой похорон начинается пьеса Сигарева “Пластилин”, в финале которой юный герой погибает. Героиня его же пьесы “Волчок” прячется на кладбище от проблем своей полусиротской жизни: она приходит на могилу мальчика, фотография которого на памятнике ей очень нравится. Этот молчаливый покойник — единственный ее друг, которому заброшенный ребенок раскрывает свою душу. Действие пьесы Сигарева “Божьи коровки возвращаются на землю”<sup>8</sup> разворачивается в доме рядом с кладбищем:

*“Вначале не было здесь ничего. Потом пришел человек и построил Город. Стали дома, улицы, пло-*

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 3, 1989 г. (Ред.)

<sup>2</sup> Там же. № 1, 2009 г.

<sup>3</sup> Там же. № 4, 2001 г.

<sup>4</sup> Там же. № 1, 2004 г.

<sup>5</sup> Там же. № 1, 2003 г.

<sup>6</sup> См.: Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК “Интелвак”, 2001. С. 148.

<sup>7</sup> Здесь и далее все тексты пьес цитируются по электронным версиям.

<sup>8</sup> “Современная драматургия”, № 2, 2003 г.



щади, магазины, школы, заводы, сады коллективные. Стали улицы мощеными, а потом асфальтированными с беляными по праздникам бордюрами. Стали ходить по улицам люди, стали сидеть на лавочках, стали чихать от пуха тополиного, стали торговать семечками у заводской проходной, стали влюбляться. Стали рождаться люди — стали умирать.

*И стало Кладбище на краю Города. И стали свозить туда люди своих мертвых. Стали класть их в ямы и насыпать в ямы землю. Стали приходить туда в родительское и на годовины. Стали оставлять там печенье и конфеты с белой начинкой. Стали руками выпальывать там траву и садить на ее месте анютины глазки. И стало расти Кладбище.*

*Но люди не только умирали, но и рождались. Потому рос и Город.*

*И вот однажды Город и Кладбище встретились. Построили люди дом пятиэтажный у самого Кладбища и стали жить в нем. Сперва жутко всем было, в окна боялись выглядывать. А потом привыкли, даже гаражи железные стали вдоль кладбищенского забора ставить, машины в них держать, мотоциклы, вещи разные старые. И даже названье своему дому придумали с приколом. “Живые и мертвые” назвали. Так теперь и зовут.*

*А новых мертвых стали хоронить в другом месте.*

*А про старых вроде даже и забыли. Не стало на Кладбище ни печенья, ни конфет с белой начинкой. Ни анютиных глазок не стало. Ничего не стало. Все травой заросло ненормально огромной, буйной. И утонуло в той траве Кладбище. Исчезло. Нету его больше. Умерло. А вместе с ним и мертвые умерли все. Во второй раз умерли. Навсегда уж теперь”.*

Юный герой борется с нищетой, раскурочивая и сдавая в металлолом кладбищенские памятники. И хотя он в финале жив и даже как будто надеется на что-то в будущем, читатель-зритель едва ли способен разделить эти надежды: образ кладбища становится всеобъемлющим, смерть отвоевывает пространство у жизни.

Особенно наглядно это в пьесе Клавдиева “Облако, похожее на дельфина”, действие которой разворачивается в погибшем городе, заваленном мусором и населенном одичавшими криминальными людьми. Даже не людьми, а какими-то мутантами, человеческими отбросами. Весь город — кладбище.

Другой повторяющийся мотив — сиротство, брошенность, покинутость, одиночество. Детдомовка Наташа (“Наташина мечта” Пулинович), лишенная семьи и любви, оказывается неспособной к нормальным человеческим отношениям. Крохотные дети (“Выглядки” Леванова) погибают от голода, брошенные на произвол судьбы никчемной матерью. Героиня “Волчка” — сирота при живой матери. У героя “Божьих коровок...” мать умерла, отец спился, превратившись в ничтожество. Герой “Пластелина” живет без родителей, герой “Собирателя

пуль” мучается ненавистью к отчиму. В общем, ни одной нормальной семьи ни в одной современной пьесе обнаружить не удастся. Потому что семья — классический символ жизни в ее правильном, природном движении — неизбежный, вечный круговорот жизни. Новейшая драма описывает мир, в котором практически отсутствует как циклическое, так и линейное время. Это застывший, неподвижный, выморочный мир. Поэтому образ ребенка / подростка не мыслится как будущее, поэтому его гибель в рамках сюжета не осознается как трагедия и не звучит как протест. Невозможно протестовать, находясь в аморфном, пластилиновом мире. Ему нельзя противостоять, с ним нельзя бороться. Из него можно вырваться только одним способом — в смерть. Отсюда так настойчиво повторяющаяся тема детского суицида. Смерть — спасение.

Детское сознание не несет в себе изначальной гармонии, потому что этой гармонии нет по определению. Более того, ее в этом мире и не было никогда. Поэтому она не возникает даже на уровне воспоминаний.

Ребенок / подросток утрачивает те функции, которые этот образ имел в классической литературе. Он становится своего рода инвариантом (новым, модифицированным воплощением) образа “маленького человека”. Только не доброго и пассивного Акакия Акакиевича, не благородного помыслами Самсона Вырина. Ребенок слаб и беззащитен перед жестокостью мира, но и он жесток. Он не противостоит миру, он живет в нем и по его законам. Поэтому он так же безжалостен к тем, кто слабее его. Он жертва, но каждую минуту готов стать палачом.

“...Поступай только согласно такой максиме, руководствуясь которой ты в то же время можешь пожелать, чтобы она стала всеобщим законом”<sup>2</sup> — еще один из вариантов категорического императива. Но вот парадокс: Кант стремится дать формулу, которая исключила бы основания для безнравственных поступков, ответить на вопрос о том, как должен поступать человек, если он хочет приобрести к подлинно нравственному. Нравственно, по Канту, человек поступает лишь тогда, когда возводит в закон своих поступков долг перед человеком и человечеством, и в этом смысле ничто другое, по Канту, быть нравственным просто не может. В мире новейшей драмы ситуация полярно противоположная: юные герои (равно как и взрослые персонажи) поступают с другими так, как другие поступают с ними, получая в ответ — по закону бумеранга — то же самое. Не человек своими поступками и желаниями устанавливает нравственный закон, а мир диктует человеку нравственное беззаконие. Ни у человека перед обществом, ни у общества перед человеком долга нет. Потому и не может быть соблюдено “золотое правило нравственности”: “Поступай с другими так, как хочешь, чтобы поступали с тобой”.

<sup>1</sup> Там же. № 3, 1998 г.

<sup>2</sup> Цит. по: *Философия*. Под ред. А.Ф. Зотова, В.В. Миронова, А.В. Разина. М.: Академический проект, 2009. С. 71.

## Другие берега

Наталья Якубова

# Классика recycled: трансформации между двумя “началами века”

## Томас Остермайер: “Еврейский вопрос” сто лет спустя

После того как в ибсеновском “Враге народа” Остермайер поставил под вопрос традиционно позитивное отношение к главному герою-правдолюбцу, “Профессор Бернхарди” Шницлера (Берлин, театр “Шaubюне”) кажется чем-то нарочито однозначным. Все наши симпатии запрограммированно будут на стороне непреклонного профессора, который до конца сохраняет свое человеческое достоинство и не желает вносить хоть какие-то поправки в свое поведение только потому, что общество проявляет себя как агрессивно-ханжеское: начинает угрожать ему самому, его близким и всему его делу — частной клинике “Элизабетинум”. Смысл же поставить еще и эту пьесу заключается безусловно в том, что здесь возникает и “еврейский вопрос”. То есть помимо того, что мы следим *в принципе* за механизмом общественной травли, делающим из порядочного и трезво рассуждающего человека “врага народа”, особым моментом в действии этого механизма оказывается национальная принадлежность этого подвергаемого травле человека.

Поистине стоит удивляться, насколько смело Шницлер эту тему в свое время поднял. Хотя, по всей видимости, профессор Бернхарди атеист, в общественных нападках на него подспудную роль играет предположение, что он не допустил священника для принятия исповеди у пациентки, умирающей в эйфории и блаженном неведении о близком конце, просто потому, что еврею не понять ценности христиан. И то, как будут себя проявлять коллеги, еще недавно вроде бы не делавшие разграничений по национальному признаку внутри своего профессионального сообщества, оказывается в фокусе внимания драматурга. Да и режисера Остермайера — тоже. Так что (в отличие от ибсеновского аналога) “народа” тут нет, зато есть пристальное внимание к этому узкому сообществу. Ведь тут даже политик (министр здравоохранения) является коллегой главного героя, а не-коллеги только упомянутый священник и журналист, появляющийся всего лишь в одной сцене. А о том, какой размах приняла общественная травля, мы узнаем как раз из пересказа этих коллег, некоторые из которых, впрочем, обнаруживают позиции, откликающиеся на настроения отсутствующего на сцене “народа”.

Остермайер переносит действие в сегодняшний день, как бы утверждая, что и сегодня подобные ситуации возможны, свидетельством чего является узнаваемость типажей. Главным его орудием является достоверность, можно сказать, достоверность с неким “необязательным” избытком. К такому “излишку”, например, можно отнести чрезмерное дробление реакций Бернхарди (Йорг Хартман), словно неспособного произнести ни одной фразы без того, чтобы мысленно не уязвить предполагаемых оппонентов (что, впрочем, он делает с грустью меланхолика, давно поставившего диагноза также и своим коллегам). К большинству остальных героев Остермайер безжалостен, неумолимо вскрывая в их жестах, движениях, мимике те или иные грани самообмана — что избавляет эти фигуры от того, чтобы выглядеть как карикатуры, но в конечном итоге не спасает от одномерности. Более раскованной игрой веет от одного только Кристофа Гавенды, секретаря уже упомянутого министра (сам министр Флинт в исполнении Томаса Бадинга — фигура практически фарсовая), анархиста и циника. Вздохмаченное существо, непонятно как затесавшееся в чопорный бюрократический мир, разъезжает по офису на кресле с колесиками, разруливает через телефон и живую сложные дипломатические ситуации или наоборот — провоцирует здоровое столкновение интересов. Он не тешит себя самообманами — он упивается возможностью манипулировать самообманами других. Надо — заретуширует конфликт, надо другое — пообещает по тому же самому поводу марш солидарности, надо третье — провозгласит марш солидарности уже чуть ли не состоявшимся и поздравит его героя... все того же профессора Бернхарди, который к концу пьесы все же одерживает победу.

Безусловно, этот финальный триумф героя шницлеровской пьесы будет для нас окрашен знанием о том, что случилось “затем”. “Профессор Бернхарди” написан в 1912 году, когда можно было еще надеяться на превосходство разума над resentimentом. Евреи — жители австро-венгерской столицы — еще относительно долго могли одерживать те или иные отдельные победы, и их общественное положение на деле еще не ухудшалось от растущих инвектив. Жи-

вой пример этому — политика бургомистра Вены Карла Люгера, разработавшего изощренный антисемитский дискурс для своих выступлений в парламенте, однако находившего разумным в своей практике покровительствовать влиятельным евреям. Однако по всей видимости именно этот дискурс “вдохновил” и пребывавшего тогда в Вене Адольфа Гитлера... Черты подобной политики можно разглядеть в шницлеровской фигуре министра здравоохранения, готового поспособствовать переходу в бюджетное ведомство частной клиники Бернхарди (даже тогда, когда тот еще не полностью оправдан), однако в то же время боящегося быть пуб-

лично замешанным в поддержку “еврейского предприятия” или конкретного еврея.

Остермайер переносит действие в наши дни, представляя, однако, ситуацию чистой: то есть в сценическом действии мы не заметим ни налета знания о том, что было (с точки зрения года написания пьесы) *потом*, ни о том, что было (с точки зрения явленной на сцене современности) *прежде*, то есть о Холокосте, ставшем возможным благодаря укреплению того же самого дискурса, каким оперируют гонители Бернхарди. Пьеса превращается, таким образом, в иносказание-предупреждение...

### Нуркан Эрпулат: классовые конфликты в эпоху постколониализма

Наверное, если бы “Профессора Бернхарди” ставил Нуркан Эрпулат, то профессор оказался бы мусульманином и спектакль прочитывался не как беспристрастная штудия истоков Холокоста, а как провокационное столкновение несовместимых, казалось бы, контекстов. Но так уж Нуркан Эрпулат. Известность этому режиссеру принес спектакль “Шальная кровь”: в сотрудничестве с Йенсом Хилье режиссер написал и поставил пьесу об уроке в школе, где учатся дети тех, что “понаехали тут”. Строгая и элегантная учительница (Сеседе Терциян) напрасно пыталась привлечь внимание здоровенных подростков к драме Шиллера “Разбойники” — они открыто над ней издевались. Пьеса представляла немалую амплитуду характеров молодых людей, все из которых, однако, родились маргиналами, росли маргиналами и соревновались между собой только в том, кто “круче”.

Шиллеровские “Разбойники” внутри пьесы о современной школе оказались прелюдией для обращения Эрпулата к другим шедеврам европейской классики. Это для него повод оценить результаты интеграции и мультикультурности. В “Шальной крови” режиссер словно утверждает: общество, вроде бы предоставляя иммигрантам (или их детям) возможность приобрести к высокой немецкой культуре, одновременно снисходительно потакает их “врожденной” неспособности ее понять, принимая во внимание наследие неблагополучного социального фона. В частности, учительница — та, что так любит эту самую высокую культуру — должна беспрестанно считаться с принципами политкорректности. То есть навязывать привычно хамящим подросткам тоже ничего нельзя... пока уже озверевшей “немке” не попадет в руки пистолет одного из великовозрастных учеников и — к удивлению распушенной школьной братвы — она станет обращаться с ним не совсем политкорректно. А именно: ученики будут ра-

зыгрывать ей драму Шиллера под дулом пистолета. “Немка”, впрочем, столь рьяно ратующая за Шиллера и издевающаяся над произношением и лексиконом “понаехавших”, под конец раскрывает свое столь же турецкое происхождение. Крайности ассимиляции и маргинализации сталкиваются, не порождая никакой обнадеживающей золотой середины.

После “Шальной крови” Нуркан Эрпулат стал одним из постоянных режиссеров берлинского Театра имени Максима Горького. Поставил, например, горьковских “Детей солнца”, подправляя сегодняшним днем пьесу более чем столетней давности не хуже, чем “трудные подростки” подправляли своим произношением и социальным опытом великого Шиллера.

“Классовое” в этом спектакле во многом было заменено на “расовое” или на “постколониальное”. На сцене — множество рабочих, по-видимому, самого разного происхождения. Как правило, они — молчаливая серая масса. Один держит канаты, на которых на разной высоте подвешены люстры, другой что-то мастерит, порой шумно. Кто-то не вовремя начинает мыть пол. В сцене второго акта, где звучит наибольшее количество отвлеченных разговоров, двое рабочих выносят стол с едой. Стол без ножек. Они просто продолжают его держать — всю сцену, несколько прогибаясь, когда Елена (все та же прекрасная Терциян) элегантно на него присаживается, но выдерживая и тогда, когда она в запале своих художественных видений на него вскакивает. Вскоре стол ставится на пол, люстры опускаются, работа остановлена. Перекур? Обеденный перерыв, закрепленный профсоюзами? Предупредительная забастовка? Рабочие просто сидят на полу, кто-то на краю сцены. Кто-то курит, кто-то перекусывает. Актеры, играющие “господ”, слоняются в нетерпении, чтобы потом как ни в чем не бывало возобновить свои рассуждения.

Эти “господа”, конечно, самое смешное в

этом спектакле. Кто же они? Режиссер сосредоточился на интеллектуальной элите, хотя в соответствии с сюжетом под его критический обстрел попадают и коммерсанты — в данном случае коммерсанты от науки. И тех и других, надо понимать, объединяет возможность получить дорогое образование и работу по профессии. И не заботиться обо всем том, что находится за пределами их мира.

Протасов (Томас Водянка) выволакивает на свет (а им залит только просцениум) настоящих “детей солнца” — это некие чудо-растения, на которых он ставит свои экологические опыты. Из химика герой Горького превращен в эколога. Умозрительная забота о природе — чем она оплачена? По мнению создателей спектакля, тем, что рядом может быть достаточное количество людей “второго сорта”, выполняющих функцию предметов. Если с ними начать считаться, до заботы о природе, пожалуй, никогда руки не дойдут.

В финале “Детей солнца” бунт “темной массы” рожден не холерой как пережитком прошлого, он рожден химерой, в которую превратились непонятные, оторванные от жизни “научные разработки” того слоя, который может себе это позволить...

Зная направление мысли Нуркана Эрпулата, нетрудно было предположить, что если он взял

ся наконец и за чеховский “Вишневый сад”, то место бывших крепостных крестьян займут в спектакле иммигранты, более или менее интегрировавшиеся на сегодняшний момент в немецкое общество. В какой-то момент Фирс (играющий его актер?) расскажет историю своего изгнания из Турции, но и звучащие в начале “вишневые” рецепты связаны с его воспоминаниями о родине. Лопахин (Танер Шахинтюрк) — турок с характерными усиками, но и Варя (Сеседе Терциян) пригрета в доме Раневской, видимо, в порядке гуманитарной помощи. Таким образом, желание Раневской во что бы то ни стало выдать Варю за Лопахина особым образом также обозначает и границу, которая предусмотрена для их “интегрированности”. И быть может, именно поэтому Лопахин так ей сопротивляется.

Такое переформатирование “Вишневого сада”, безусловно, значительно оживляет целый пласт содержания чеховской драмы, для современного читателя / зрителя остающийся, как правило абстракцией, завязанной на чисто исторических реалиях. “Коренные европейцы” осмысляются в нем как тот “класс” в современном европейском обществе, которому привилегии были даны по праву рождения — совсем как когда-то дворянству. Однако дальше этой аналогии, увы, спектакль не идет.

## Саймон Стоун: мега-Ибсен и мега-Стриндберг

Для Саймона Стоуна — нового любимца немецкоязычного театра, чей “Йун Габриэль Боркман” (копродукция базельского театра и “Винерфествахен”, 2016) был назван журналом “Театр хойте” “спектаклем года”, произведения классиков становятся поводом для написания своих собственных парафраз. В 2017 году он представил в Амстердаме многочасовой “Ибсеновский дом” (Toneelgroep Amsterdam), а в январе этого года на сцене венского “Бургтеатра” вырос “Стриндберг-отель”. Оба текста являют собой вольную переработку мотивов скандинавских авторов. “Ибсеновский дом” по жанру явно сага. Стриндбергу в этом определении отказано уже в заглавии, что, конечно, во многом несправедливо по отношению к шведскому драматургу, чьи произведения, как правило, все же в не меньшей степени вращаются вокруг именно что идеи “дома”.

В ибсеновском спектакле на сцене установлен дом семейства Х., жизнь которого поворачивается к нам разными гранями времени и места (сценограф Лиззи Слашан, художник по свету Джеймс Фарнком). С одной стороны, сам дом поворачивается, открывая новые комнаты и новых персонажей. С другой стороны, даты высвечиваются на планке между первым и вторым этажом — каждый новый поворот приносит путешествие в новую точку времени, с

1960-х годов до дня сегодняшнего, без какого бы то ни было хронологического порядка. Главное заимствование собственно из Ибсена — сцена возвращения в этот дом Каролин, требующей от строителя дома (в данном случае носящего имя Сес) обещанного ей “королевства”. Четко прочитываются отсылки и к другой ситуации “Строителя Сольнеса”: Сес притесняет в своем бюро талантливого архитектора Даниэля, его отец Томас напрасно просит за сына — Сес неумолим и как дважды два доказывает, что он необходим и Томасу, и Даниэлю... При этом все тут родственники: Томас — брат Сеса, Даниэль и Каролин — соответственно племянники, хотя Каролин значительно моложе. Постепенно выяснится, что “королевство” было обещано Каролин, когда в детском возрасте она подвергалась molestации со стороны Сеса; в дальнейшем эта же судьба будет ждать его собственную внучку Флер, которая в результате покончит жизнь самоубийством. Подспудно Сеса предлагается воспринимать ответственным и за “отклонения” в натуре его сына Себастьяна, который стал геем и умер от СПИДа (точнее, тут вступает мотив из “Привидений”: предвидя его мучения, его убивает собственная мать). Эгоистичная натура Сеса разрушила жизнь огромной семьи — к этому выводу невозможно не прийти в последней части спектакля,



которая названа “Ад” (в то время как уже и первая, “Рай”, на рай не очень-то походила) и в которой дом вертится уже беспрерывно, раскрывая все новые и новые сцены отчаяния. В сущности, только эта постепенность обнаружения горькой правды (которая, впрочем, как утверждают герои, была с самого начала почти всем полностью известна) и спасает повествование: если бы история порочного Сеса (его весьма убедительно играет Ханс Кестинг) была рассказана в рамках двух часов, с соблюдением хотя бы минимальной хронологии событий, это было бы всего лишь, увы, банальной историей сокрытия семейных преступлений и неизбежности фатальных последствий этой стратегии... Впрочем, перекомбинирование дат спасает Стоуна и от другой опасности — опасности прямолинейного оптимизма, которую, он, видимо, почувствовал, когда в конце (хронологическом) придуманной им семейной саги засветилась фигура Каролин, неожиданно ставшей наследницей дома, явно преодолевшей свои неврозы (прекрасная работа Янни Гослинги) и мечтающей о том, чтобы предоставить дом беженцам. Это уже 2015 — 2017 годы (Каролин долго приходится бороться за свою идею с представителями местной общины). И это — в части, названной “Чистилищем”, то есть в середине спектакля. Сам спектакль, однако, заканчивается событием, собственно и сделавшим Каролин наследницей — самоубийственным пожаром, в котором погибают дочь Сеса Лена и ее муж Якоб, осознав свою вину в гибели Флер... То есть, как и положено значительному и серьезному произведению, все заканчивается очень мрачно и трагически.

“Стриндберг-отель” по определению должен был отличаться от “Ибсеновского дома”. Здесь ничего не вращается, “сетка” гостиничных номеров с одинаковой мебелью, впрочем, от действия к действию несколько перемещается в “рамке” сценического портала (сценография Элис Бэбидж). ОТЕЛЬ подан как безликое место, место свиданий. Здесь нет места для тянущихся из поколения семейных саг. Вот в одном из номеров — пара с малышом в коляске; женщина уходит на свидание, мужчина следит за малышом; затем она возвращается, возбуждает бывшего мужа рассказом о сексе с незнакомцем... Нет причины, чтобы все это происходило в *гостинице*, скорее наоборот: это история разрушающегося *дома*. Так же как и сцена приема гостей в другом номере — гости обычно принимаются все же не в гостинице, и вытекающие затруднения из-за отсутствия единодушия в этом вопросе легче показать все же там, от гос-

тиницы же никто и не ожидает “домашнего уют”. Ситуации, подходящие *дому*, перенесены в *отель* как бы насильно — ради сопоставления происходящего рядом, за стенкой, ради “обмена”, который происходит между парами, ради того, чтобы легче возникали “случайности”.

Если в “Ибсеновском доме” все персонажи словно насильно были сделаны родственниками, как если бы почти и не существовало мира, выходящего за пределы этой большой семьи, то в “Стриндберг-отеле” в принцип возведены “случайные встречи”. Явным просчетом представляется и то, что “отель” Стоуна населяет почти сплошь артистическая братия, так или иначе мучающаяся со своими “музами”. Это кажется преувеличением даже по отношению к Стриндбергу, вовсе не так уж часто (для своего времени) ставившего фигуру “художника” в центр своих произведений.

Пожалуй, “отель” заработал лишь в третьем действии, которое можно было бы (в подражание духовному патрону спектакля) назвать “сонатой призраков”. “ОТЕЛЬ” тогда постепенно начал избавляться от признаков отеля, превращаясь в сюрреальное пространство. “Случайности” наконец перестали претендовать на то, чтобы из них был соткан некий всеобъемлющий смысл. “ОТЕЛЬ” обнаружил свою театральность — актеры, которых мы до этого условно воспринимали как раз за разом представляющих новых персонажей, теперь стали *играть* этими накопленными за время спектакля идентичностями. Весь мир — отель, но весь мир также и театр...

Старый упрек в том, что если, мол, хочешь сказать нечто совсем другое, чем сказал драматург-классик, то и пиши свою собственную пьесу, сегодня уже не работает. Режиссура отвоевала себе право вступать с классикой в диалог, а не просто сочинять на сцене нечто совершенно новое, не сопряженное с уже имеющимися шедеврами. Однако найдя один “ключ”, режиссеры часто подвержены соблазну открыть им все: и дом, и отель, и старинное дворянское имение. Пожалуй, благо, если заинтригованный зритель возьмет в библиотеке с полки то произведение классика, которое, будучи заявленным на афише, звучало-то... в основном в программке (случай “Стриндберг-отеля”). Хуже, если этого не произойдет и знакомство с литературой вековой давности ограничится перделками — ведь объемное восприятие таких спектаклей обеспечено, только если на самом деле мы не забыли ни Ибсена, ни Стриндберга, ни Чехова, ни Горького.





**Окончание. Начало на стр. 153**

“Название можно перевести и как “Спроси у поэта”. Именно в таком ключе задаются в спектакле вопросы, ответы на которые может дать поэт.

Этот спектакль можно назвать манифестом, потому что эта история — о художнике, радикально изменившем свою жизнь, существующем в экстремальных условиях двойственности сознания и языка. А значит — про каждого творческого человека”.

И все же это спектакль еще и о каждом из нас. Ибо проблемы, поднимаемые в нем, волнуют не только людей искусства и не только тех, кто сменил страну и даже континент (а таких в нынешнем мире, в России все больше). Тема спектакля задевает и волнует любого.

Другое дело, что далеко не каждый способен, даже сам для себя, внятно обозначить и осознать свою рефлексию. Но художник, литератор, поэт способен осознать и сформулировать то, над чем бьются его ум и душа, образно обобщить — и тем самым сделать понятными и узнаваемыми для многих и многих людей, которые скажут: “Да это обо мне! Это мои переживания и размышления”.

В спектакле театра “STEPS” не звучит ни одной строки Иосифа Бродского. Это придает еще большее смысловое, житейское и образное обобщение, еще большую

“всеобщность”. Бродский, как любой большой поэт, вбирает в себя и образно перевоплощает в своем творчестве общечеловеческое духовное пространство. Но оттолкнувшись от творчества поэта как от трамплина, создатели спектакля вновь обращаются к каждому из нас, озвучивая уже и те мотивы и смыслы, которые лишь отдаленным намеком звучали в сочинениях поэта. И тогда спектакль о поэте — больше, чем сам поэт.

Но замечательно то, что сам строй пьесы и спектакля глубинно перекликается с поэмой Бродского “Посвящается Ялте. Антидетектив” (кстати, эту вещь все чаще ставят в России независимые и молодежные сценические коллективы). В ней расследуется некое преступление. Но следователь там — нечто вроде альтер эго или внутреннего голоса автора и персонажей. С этим альтер эго каждый из них ведет напряженный внутренний монолог — безжалостное и откровенное самопознание...

В качестве необходимого послесловия — несколько подробностей. Нью-йоркский театр “STEPS” создан режиссером Славой Степновым. В труппу он собрал русскоязычных артистов, некогда покинувших, как и он, пределы бывшего СССР и оказавшихся в США. Этот театр уже не раз встречался с российскими зрителями, например, совсем недавно — на фестивале “Соотечественники” в Саранске и в прошлом году — на международном

фестивале “Русская классика” в подмосковной Лобне.

Гастроли театра “STEPS” на площадке московского театра “МОСТ” были частью сразу двух больших культурных программ. Во-первых, их представила дирекция международного фестиваля “Мир русского театра”. Его президент Валерий Яков, главный редактор журнала “Театрал” (по инициативе которого создан и проводится этот форум), рассказал: “Год назад на первом фестивале “Мир русского театра” (он собрал в Италии сценические коллективы из нескольких стран Европы и Америки) Слава Степнов представил читку пьесы “Спросите Иосифа”. И теперь вместе с театром “МОСТ” нам удалось организовать показ этой необычной работы российским зрителям”.

Во-вторых, приезд театра Славы Степнова — начальный этап еще одной большой интернациональной программы. Об этом рассказал режиссер Евгений Славутин, художественный руководитель “МОСТа”: “Наш театр и журнал “Театрал” — давние друзья... Гастроли театра “STEPS” — первый импульс, который получил большое развитие в рамках проведения международного фестиваля студенческих театров”. Организатором проекта выступил театр “МОСТ” при поддержке журнала “Театрал”. Финансовую поддержку гастроля театра “STEPS” оказывали Россотрудничество и Российский культурный центр в Вашингтоне.

**В. Б.**

“Золотомасочный” московский “Ведогонь-театр” (Зеленоград) регулярно открывает для своего зрителя пьесы современных российских и зарубежных драматургов.

Разумеется, в богатой разнообразными названиями афише “Ведогоня” важное место занимают замечательные постановки и по российской и зарубежной классике, и по классике советской поры, и по драматургии раннего постсоветского времени.

Но организатор и художест-

## Три сюжета наших дней

венный руководитель театра Павел Курочкин и его актеры и работающие с этим театром режиссеры постоянно обращают внимание и на драматургию наших дней — в обоих смыслах этого словосочетания: речь о пьесах, написанных в последние годы и отражающих нерв нашей сегодняшней современности, нервный и духовный строй.

Таким образом, примерно за последние два сезона в рамках текущей репертуарной афиши на сцене “Ведогонь-театра” сложился своеобразный мини-цикл из трех пьес о социальных и духовных приметах современных горожан. Вот эти три постановки: “Урод” по пьесе Мариуса фон Майенбурга (перевод С. Гордеецкого), “Белки, сосны, микросхемы” по композиции Е. Бондаренко, доработанной совместно с театром, — об истории и нынешней жизни Зеленограда и “Легкие люди” по пьесе

М. Дурненкова<sup>1</sup>.

Прежде чем говорить об этих постановках как о мини-цикле, нужно заметить, что пьесы, положенные в их основу, — о том, какие сдвиги социального поведения, нравственных внутренних установок в личном этическом кодексе принесла современная городская “информационная” цивилизация во внутренний мир людей, в их семейные, деловые, любовные отношения.

Гораздо большая, чем прежде, житейская “легкость бытия”: мир устроен более удобно; люди более независимы друг от друга; современное общество более “личностно анонимно” и “атомизировано”; мгновенное перетекание информации, легкость и свобода перемещения. Слетели как шелуха многие стереотипы, предубеждения и ненужные запреты в поведении. Но с ними вместе утрачиваются и такие понятия, как верность, стойкость в отношениях, душевная чуткость, альтруизм, желание понять другого. Поведение людей, особенно младших поколений, становится более ситуационным, более прагматичным и расчетливым, эгоцентричным. Нежелание почувствовать другого, понять его и опереживать ему приводит к тому, что утрачивается и сама способность к такому поведению.

Современная жизнь, при всех проблемах и заботах, словно провозирует, подталкивает к легкости поведения, лековесности и необязательности отношений, к снятию всех запретов. Но природа человека остается неизменной, и вдруг самому отпетому эгоисту и себялюбцу хочется участия, сочувствия, жертвенной любви по отношению к нему, понимания и прощения во всем.

Вот об этом, собственно, все три пьесы, ставшие основой спектаклей мини-цикла в зеленоградском “Ведогонь-театре”. И видимо, потому они и заинтересовали художка театра и всех, кто участвовал в создании этих спектаклей. И театр не прогадал: для зеленоградской публики, для постоянных зрителей этого театра — его истинных любителей и заинтересованных друзей и ценителей — материал этих пьес и форма спектаклей, достаточно нежиз-

ненные, в чем-то даже вызывающе дразнящие и эпатурующие. Публика с огромным вниманием и сочувствием воспринимает эти работы своего любимого театра, потому что живет теми же проблемами, что подняты в этих постановках, и остро ощущает: все, что на сцене, — про нашу реальную жизнь, про нас.

Теперь несколько слов об этих спектаклях.

“Урод” — постановка молодого режиссера Андрея Цисарука. В его постановочной команде режиссер по пластике Александра Хонг, художники Соня Кобзева и Ася Скорик. Художественный руководитель постановки Павел Курочкин.

Суть истории такова: некий пластический хирург создает способ такого пластического преобразования человека (изменяя не только мягкие ткани и связки, но и кости), что его внешность приобретает почти идеальные черты. Он начинает пользоваться всеобщим вниманием противоположного пола, а также сотрудников и начальства, прессы, обретает уверенность, у него меняются повадки и голос... В итоге все окружающие выстраиваются в очередь к этому пластическому хирургу, чтобы приобрести такую же внешность. Юные и зрелые, старые и молодые — все становятся не просто на одно лицо — возникает массовое тиражирование лиц и фигур, все как манекены, вылепленные в одной форме, по одному стандарту. Какое-то время главный герой не хочет подчиняться этому повертию. Он один против всех: урод. Урод еще и потому, что вправду некрасив. Наконец он сдается, но как только становится похож на прочих и обретает успех в работе и любовных приключениях, как другие начинают тосковать по “непохожести”, даже в некрасивом облике.

Сразу вспоминаются и мистико-философски-трагический “Портрет” Гоголя, и уайльдовский “Портрет Дориана Грея”, и сатирически сниженные терзания художника-коротыша Тюбика в девчачьем “малышковом” городе из “Приключений Незнайки” Е. Носова. В пьесе “Урод” тема и проблема обострены до предела и разыгрываются в реалиях совре-

менной цивилизации, причем в полном соответствии с одним из направлений фантастики — антиутопии-памфлета.

Понятно, что сам “запев” позволяет сразу предугадать ходы и перипетии сюжета. И тут постановщику и театру надо проявить немало выдумки, чтобы удержать интерес и внимание зрителя.

Понятно также, что напряшивался и растиражированный сейчас во многих спектаклях прием: сцену постепенно заполняют женские и мужские манекены. Персонажи общаются с ними, через них — друг с другом. Но здесь, в этом сюжете, такой прием вполне адекватен и органичен по смыслу и сути.

На сцене что-то вроде хайтековской обстановки. Она теперь тоже стандартна — в офисе, кафе, жилище. Все одинаково и взаимозаменяемо и все холодно и безлично. Потому простейшие перестановки трансформируемой мебели плюс игра со светом позволяют мгновенно менять место действия и атмосферу происходящего. Но здесь есть и другой ход — от противоположного: стандартизация всего и вся, в том числе всех людей, дана именно через появление все новых манекенов. А сами актеры (хотя речь идет о смене облика их персонажей) внешность не меняют. Если им приходится играть как бы другие воплощения своих персонажей — меняются только парики, прически, аксессуары и детали костюмов. Публика легко и увлеченно включается в эту игру воображения.

Сложнейшая задача ложится на плечи Ильдара Алабирдина в главной роли Урода. Трансформация поведения и внутреннего мира происходит без перемен во внешности, но актер успешно справляется с этим. Собственно и весь ансамбль (Татьяна Мазур, Илья Роговин и Федор Липатов) успешно поддерживает “солиста”. А ведь им тоже приходится брать на себя по несколько образов.

В таком спектакле важны ритм и темп, умение выдерживать стиль. В целом здесь все получается. Другое дело, что как бы внятно и точно ни доносил театр

Окончание на стр. 258

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2008 г.

# История. Библиография

## Алена Панфилова Пульчинелла и другие

*Имя итальянского драматурга Эдуардо Де Филиппо (1900—1984) и его пьесы хорошо известны российскому зрителю. Поэтому мы не будем подробно говорить о его творчестве, остановимся лишь на нескольких аспектах.*

Он был внебрачным сыном известного актера и драматурга Эдуардо Скарпетты, который на протяжении многих лет возглавлял неаполитанский театр “Сан Карлино”.

Эдуардо Де Филиппо, можно сказать, вырос за кулисами театра: в четырехлетнем возрасте его выносили на сцену по ходу действия фарса “Гейша”, написанного и поставленного его отцом Эдуардо Скарпеттой, а в десять лет он уже играл самостоятельную роль в комедии Скарпетты “Беднота и знать”, в четырнадцать лет заключил свой первый контракт и был зачислен актером в театр сводного брата Винченцо Скарпетты, ведущую в то время неаполитанскую труппу. Лет в двадцать Эдуардо, как запросто называли его неаполитанцы, стал писать пьесы. А в 1930 году он с сестрой Титиной и братом Пеппино открыл “Юмористический театр Де Филиппо”. Эдуардо стал художественным руководителем театра, Пеппино — администратором, Титина — примой. В течение следующих тринадцати лет театр объездил с гастрольями всю Италию.

В театре исполнялись комедии Пеппино и Титины Де Филиппо, а также других неаполитанских авторов, но основу репертуара театра составляли пьесы Эдуардо. Его театр развивался в русле традиции неаполитанского театра, пьесы писались и ставились на неаполитанском диалекте. Надо сказать, что это было непросто: в то время в стране ужесточался фашистский режим, диалектальное искусство властями не поощрялось. Нужна была смелость и самоотверженные усилия, чтобы противостоять давлению цензуры.

Не будет преувеличением сказать, что с тех пор главной целью жизни Эдуардо Де Филиппо стало сохранение и продолжение традиций итальянской народной комедии, уходящей корнями в комедию дель арте.

Комедия дель арте (буквально: комедия искусства) — это профессиональный итальянский театр, который возник в середине XVI века, оказав в дальнейшем значительное влияние на

развитие всего западноевропейского драматического театра.

Актеры, играющие в комедии дель арте, носили маски и активно использовали импровизацию, пантомиму, буффонаду. Количество масок в комедии дель арте было достаточно велико — всего их насчитывается более ста. К основным персонажам комедии относятся два квартета мужских масок, маска Капитана, а также несколько персонажей, не надевавших маски, — девушки-дзанни (служанки), Влюбленные, а также благородные дамы и кавалеры.

На севере Италии был распространен так называемый венецианский квартет масок: Панталоне — венецианский купец, скупой старик, Доктор — псевдоученый, Бригелла — первый дзанни, умный слуга, Арлекин — второй дзанни, глупый слуга.

На юге были более популярны другие маски, так называемый неаполитанский квартет: Тарталья — судья-заика, Скарамучча — хвастливый вояка и трус, Ковьелло — первый дзанни, умный слуга и Пульчинелла — второй дзанни, глупый слуга.

Каждая маска говорила на своем диалекте. Диалект придавал маске определенный комический эффект. Пожалуй, самая гротескная фигура комедии дель арте — это Пульчинелла, говоривший по-неаполитански.

Пульчинелла — персонаж невероятно многогранный: пройдоха, постоянно валяющий дурака, ленивый, вечно голодный, остроумный болтун, пронырливый, сметливый, находчивый, изворотливый, это сплав страстей и пороков, добра и зла, смеха и слез, глупости и остроумия, трусости и отваги, ловкости и неуклюжести, хитрости и наивности, физиологизма и возвышенных порывов.

Он мог быть и торговцем, и художником, и солдатом, и контрабандистом, и вором, и булочником, и слугой, и хозяином, мог даже работать в монастыре.



Он мог быть беспринципным, попирающим нравственные законы, а мог обрушиться на беззаконие и бесчинства, превращаясь в вершителя правосудия. Он был наделен природной мудростью и внутренней силой, которая помогала ему уцелеть в немислимых переделках и посмеяться над собой.

Кроме всего прочего, Пульчинелла был чем-то вроде живой газеты для неаполитанцев: обо всем, что за день случилось в Неаполе, вечером можно было услышать от него.

Пульчинелла стал поистине символом неаполитанцев и их культуры. Он стал героем кукольного театра, а из театра перешел в народную поэзию и песню. Пульчинеллу и сегодня можно увидеть буквально повсюду: в витринах магазинов и картинных галереях, в театрах и сувенирных лавках, в комиксах и детских мультфильмах.

Исполнителями маски Пульчинеллы были выдающиеся неаполитанские актеры. Среди них особенно выделяются Джанкола (настоящее имя Винченце Каммарано), Сальваторе Петито, Антонио Петито, Эдуардо Скарпетта и его сын Эдуардо Де Филиппо.

Джанкола играл Пульчинеллу тридцать два года, сла-

ва его гремела далеко за пределами Неаполя. В конце жизни ноги не слушались его, ему приходилось сидеть в кресле на сцене, но публика не отпускала актера, не желая видеть другого исполнителя.

Сальваторе Петито отказался от традиционной черной маски с длинным носом, закрывающей половину лица, и играл с открытым лицом, приучая зрителя наблюдать за мимикой Пульчинеллы.

Его сына Антонио Петито (1822 — 1876) прозвали “королем Пульчинеллы”. Он обладал бурным темпераментом и был подлинно синтетическим актером — пел, танцевал, блестя-

ще исполнял лацци<sup>1</sup>.

Пульчинелла у Петито был чрезвычайно разнообразен: то он предстал рабочим, то буржуа, то аристократом, каждый вечер это был персонаж с другим происхождением и характером.

Антонио осуществил попытку реформировать диалектальный театр, приблизить традиционную маску комедии дель арте к современной жизни, показать характеры своих современников-неаполитанцев, старался придать ей большую психологическую глубину. Он ввел новые детали в костюм Пульчинеллы, дополнительные аксессуары, но не решился отказаться от использования

маски. Благодаря Петито маска Пульчинеллы стала известной во всем мире.

Продолжил дело Петито его любимый ученик Эдуардо Скарпетта (1853—1925), отец Эдуардо Де Филиппо. Именно он придумал маску остроумного простака по имени Феличе Шаммокка, принесшую ему ошеломительный зрительский успех. Это поставило Скарпетту в ряд лучших комедийных актеров неаполитанского диалектального театра. Дон Феличе стал главным персонажем большинства из почти ста комедий, написанных Скарпеттой. От-

казываясь от маски Пульчинеллы, заменяя ее живым человеческим характером, актер более глубоко и полно показывал современную действительность.

Эдуардо Де Филиппо называл Петито и Скарпетту своими духовными наставниками. В 1953 году Эдуардо купил в Неаполе театр “Сан Фердинандо”, разрушенный во время войны, и на собственные средства восстановил его. Здесь стала работать его труппа “Скарпеттиана”.

В постановках фарсов Петито и Скарпетты Де Филиппо применял ретроспективную стилизацию, он старался воспроизвести



<sup>1</sup> Короткие сценки буффонного характера, различные трюки, шутки, остроты; один из важных элементов итальянской комедии дель арте. (Здесь и далее прим. авт.)

сцену театра “Сан Карлино”, какой она была во времена Антонио Петито: сценическую выгородку строил по размерам крохотной сцены “Сан Карлино”, добиваясь зрелищного эффекта “театр в театре”.

Театр открылся 22 января 1954 года постановкой фарса Петито “Палумелла” (“Palumella zompra e vola”). Эдуардо Де Филиппо исполнил в пьесе роль Пульчинеллы, причем он играл не просто Пульчинеллу, а Петито в образе Пульчинеллы.

На премьере пьесы был воспроизведен ритуал передачи маски новому исполнителю. Старейший актер Сальваторе де Мутто вручил маску Пульчинеллы Эдуардо, который показал в этом спектакле все свое мастерство импровизатора: он вертелся среди гостей богатой синьоры Джиджи Шошаммокка, дразнил их, подпевал уличным певцам, ходил на руках, прыгал по стульям, запрыгивал на плечи, плясал, дудел, затевал прятки, завывал и т.д.

Традиционно роль Пульчинеллы в драматическом действии всегда была очень важной: он держал в своих руках все нити интриги комедии. В середине XX века этот образ меняется: все ускоряющийся ритм жизни, трагические события Второй мировой войны подавляют человека, становятся разрушительными для него. И даже такой традиционно полный оптимизма персонаж, как Пульчинелла, теряет свою жизнестойкость, а порой и интерес к жизни. В одной из пьес Эдуардо, “Сын Пульчинеллы” (“Il figlio di Pulcinella”, 1959), это показано особенно наглядно: Пульчинелла здесь фактически не участвует в событиях пьесы, устранившись от действия, от жизни, которая течет вокруг него, теперь от его энергии и сметливости ничего не зависит.

Эта пьеса была в какой-то степени программной для драматурга, но о ней мы скажем немного позже.

В этом же 1959 году Эдуардо Де Филиппо написал пьесу “Суббота, воскресенье, понедельник” (“Sabato, domenica, lunedì”). Российским зрителям она памятна по постановке 1963 года в Театре им. Ермоловой. Вероятно, знаком и телевизионный фильм, который сняла по этой пьесе Лина Вертмюллер (1990) и где главную роль Розы Приоре исполняла неподражаемая София Лорен.

И в том, и в другом случае постановщики весьма вольно обошлись с авторским текстом (может быть, не зря в Италии, по заведенному в свое время обычаю, пьесы Эдуардо Де Фи-

липпо мог ставить только сам автор). А при постановке в Театре Ермоловой текст пьесы был до такой степени сокращен и перекроен, что исчезли три персонажа, в том числе очень важный для автора персонаж Раффаэле, брат одного из главных героев, Пеппино Приоре, олицетворяющий знаковую для Эдуардо Де Филиппо фигуру Пульчинеллы<sup>1</sup>.

Да, он не оказывает влияния на ход событий спектакля, но он помогает лучше понять характеры других героев. “С нашей семьей мы могли бы создать прекрасный театр неаполитанской драмы! — говорит Раффаэле. — Синьора Елена — прима, моя сестра Меме — комическая характерная актриса, донна Роза — знатная синьора, Джульянетта — инженеру, дон Федерико — молодой герой. (Смотрит на Вирджинию.) Служанка — вот она. Мой брат — актер на выходных и второстепенных ролях. Мой племянник Аттилио — комический проstack...” А роль Пульчинеллы Пеппино предлагает отдать соседу Луиджи Яньелло. На самом деле по ходу действия пьесы выясняется, что эта роль больше подходит самому Пеппино: недаром в пылу ссоры жена бросает реплику, что его “совесть не дает ему покоя и заставляет строить здесь из себя Пульчинеллу, правда, хуже своего брата...” Таким образом, в комедии Эдуардо Де Филиппо действительно присутствует обязательный набор персонажей комедии дель арте.

Кроме того, Эдуардо вкладывает в уста Раффаэле исторические сведения о костюме Пульчинеллы (“Когда актер надевал казакин, его переполняла гордость и уверенность в том, что никогда в жизни неаполитанский театр не утратит признания со стороны публики и государства”), театральной истории этой маски (“...между актерами, играющими Пульчинеллу, шло острое соперничество. Почти каждый придумывал свои формы, по которым отливал нужные ему маски. И это был его личный вклад в толкование образа Пульчинеллы... Каждый актер делал маски согласно своему видению образа Пульчинеллы... Но самые редкие и ценные — те, что отлиты в формах, изготовленных Петито. Эта маска может плакать, смеяться, иронизировать, умолять, любить, ненавидеть...”), в частности, о знаменитом исполнителе роли Пульчинеллы Антонио

<sup>1</sup> Нынешняя публикация этой пьесы дает русскому читателю, по сути, первую возможность знакомства с одним из лучших произведений выдающегося драматурга в его оригинальном виде. Этот текст готовится к постановке в Театре им. Евг. Вахтангова. (Ред.)



Петито (его маска “была отлита по форме, изготовленной лично Антонио Петито, блестящим драматургом и величайшим из Пульчинелл! Он создавал совершенно потрясающие формы! Он вырезал их из дерева... В старину неаполитанский театр ценился выше всех остальных. А уж как все любили его главного персонажа Пульчинеллу, даже говорить нечего!”).

Очень важен момент пьесы, когда Раффаэле зачитывает из газет рецензии на свои спектакли, на свою игру в роли Пульчинеллы: «(Достает из портфеля газетные вырезки, читает.) “Раффаэле Приоре в роли Пульчинеллы в очередной раз продемонстрировал нам доказательство своей приверженности искусству классического неаполитанского театра”. (Берет другую вырезку.) “Мы высоко ценим усилия Раффаэле Приоре, когда он, облачаясь в легендарный казакин, возрождает прекрасные традиции славного неаполитанского театра... А вот еще: “Он...” Он — это я. “Он без сомнения — последний из великих Пульчинелл!”» “Последним Пульчинеллой” называли самого и Эдуардо Де Филиппо. Позволю себе привести отрывок из книги выдающегося российского исследователя итальянского театра Майи Михайловны Молодцовой (1936—2014) “Комедия дель арте (История и современная судьба)”, Ленинград, 1990. В главе “Пульчинелла в творчестве Эдуардо Де Филиппо” она приводит мнение итальянских критиков о нем: “Кто как не Эдуардо Де Филиппо сегодня истинный наследник Пульчинеллы? Неаполь, Италия и мировой театр обязаны Эдуардо Де Филиппо, являющемуся по традиции (и не одного только неаполитанского театра, вспомним Мольера) и актером, и драматургом, тем, что маска Пульчинеллы еще жива. Она живет в нем, в Эдуардо: в его личности, в его драматургии, в его актерском мастерстве. <...> Эдуардо олицетворяет Пульчинеллу, как Гамлет дилемму “быть или не быть”, а лучше сказать, как Гамлет олицетворяет меланхолию. <...> Эдуардо — невольник неаполитанской меланхолии, самой характерной для итальянского народа, столь склонного к поэзии. <...> Все знают Эдуардо Де Филиппо, его видели на экране, на сцене, встречали на улице, и все могут подтвердить, какая сдержанная и глубокая грусть, какая живость и подвижность выражений, какое благородство и человечность запе-

чатлены на его лице! А ведь лицо — зеркало души художника. <...> Заостренное, страдальческое, бледное, с печатью глубоко молчаливой, но бесконечно красноречивой задумчивости лицо Эдуардо Де Филиппо — это лицо подлинно живой маски. <...> На этом лице вы также можете прочесть постоянное скорбное беспокойство, как бы не угасла диалектальная неаполитанская традиция” (*Callari F. L’Ultimo Accerrano*<sup>1</sup> // *Di Franco F. E. De Filippo. Roma, 1978. P. 11—12*”).

А затем Молодцова размышляет: “Название рецензии можно перевести как “Последний из Пульчинелл”. В самом ли деле так? То же говорилось о Джанколе, а за ним пришел Петито, потом о Петито, а за ним пришел Эдуардо Де Филиппо. Не стало и его. Но оборвется ли традиция?” (*Молодцова М. Указ. соч. С. 178*).

На этот вопрос, пожалуй, ответил сам Эдуардо в пьесе “Сын Пульчинеллы”. Пульчинелла в начале пьесы — одряхлевший, опустившийся седой старик с длинными волосами, в грязных лохмотьях вместо привычной белоснежной просторной рубашки. Он одинок, ему не с кем поговорить кроме воображаемой им ящерицы Катеринеллы, символизирующей его внутренний голос. Пульчинелла жалуется ей, что со всех сторон только и слышит, что Пульчинелла умер, что Пульчинелла исчерпал себя. “Так что я сам не пойму, живой я или нет”, — говорит Пульчинелла.

А Катеринелла отвечает: “Пойми, ты ведь той же породы, что грибы. Кажется, совсем сошли, а глядишь, опять появятся то там, то сям, а то и вовсе где их никто и знать не знал. Все уже тебя похоронили, а ты — не во Франции, так в Америке, не в Лондоне, так в Бразилии, а то вдруг еще в России, в Китае или в Японии объявишься”<sup>2</sup>.

Пульчинелла далеко шагнул за пределы Италии, став национальным героем многих стран (во Франции родился Полишинель, воспетый Мольером, в Англии — Панч, в Германии Ганс Вурст, в Дании господин Йокель, русский Петрушка тоже позаимствовал у Пульчинеллы основные черты), и поэтому он полноправный персонаж театра XX века — такова главная мысль автора пьесы.

<sup>1</sup> L’Ultimo Accerrano: букв. “Последний из Ачерры”. Пульчинелла — бывший крестьянин, который переехал в небольшой (50 тысяч жителей) городок Ачерру рядом с Неаполем. Ныне здесь на улице San Giovanni Maggiore Pignatelli в доме № 1 есть Музей Пульчинеллы, где собраны куклы и маски разных лет.

<sup>2</sup> Eduardo De Filippo, Teatro (Volume terzo). Cantata dei giorni dispari (Tomo secondo). Mondadori, Milano 2007, pagg. 337—528.

И в XXI веке нашлось место Пульчинелле. В Неаполе постоянно натыкаешься на него, будь это сувенир или “живая скульптура”, ежегодно проводятся фестивали “Дни Пульчинеллы” с многочисленными театральными и музыкальными спектаклями, открываются выставки, где Пульчинелла представлен не просто как шут, а как персонаж, который был дорог Вольтеру и Тьеполо, Стравинскому и Пикассо.

Кроме того, в последние десятилетия вышло несколько художественных фильмов, где среди действующих лиц есть и этот персонаж (“Последний Пульчинелла”, 2008, режиссер Маурицио Скапарро; “Целое семейство”, 2011, режиссер Терри Гиллиама и др.).

Персонажи комедии дель арте и в нынешнем столетии продолжают то и дело появляться на холстах итальянских мастеров — Уго Левита, Сальваторе Нуццо, Авроры Кубиччиотти, Куоно Гальоне.

Для Куоно Гальоне, европейски известного художника, родом именно из Ачерры, Пульчинелла — больше, чем просто маска комедии дель арте. “Он соль моей земли, он совесть неаполитанского народа”, — считает художник. В интервью неаполитанской радиостанции Гальоне сказал: “В каждое свое произведение я включаю хотя бы один из символов родного города: купол Собора, маску или самого Пульчинеллу”.

В 1983 году, за год до смерти Эдуардо Де Филиппо, Куоно Гальоне создал его портрет, который назвал “Последний Пульчинелла” (см. илл. на с. 207). Эдуардо изображен в костюме этого персонажа, полумаска сдвинута на лоб, лицо открыто, фигура сдвинута чуть влево, и за ней открывается вид на ночные улицы Неаполя с круглой оранжевой луной на небе.

А недавно, в 2012 году, в центре Неаполя в переулке Искусств установили памятник Пульчинелле (см. илл.). Медный бюст героя комедии дель арте подарил городу известный итальянский художник и скульптор Лелло Э-

спозито. Этот памятник — наглядное подтверждение того, как сильно неаполитанцы (и итальянцы вообще) любят эту маску, видя в ней средоточие черт национального характера, как положительных, так и отрицательных. “Очень важно, чтобы все знали, что Пульчинелла — это история нашего города, это его философия, культура и символ народного искусства и революции”, — сказал мэр города на церемонии открытия памятника.

И в театральной жизни Италии с начала XXI века произошли определенные изменения: комедия дель арте снова начинает возрождаться — во многом благодаря режиссеру Маурицио Скапарро, которому Венеция обязана тем, что более двух десятилетий назад он возродил традиционный карнавал, а также благодаря подвижнической деятельности драматурга и режиссера Карло Бозо, который на протяжении многих лет читал в Италии и других странах курсы, посвященные сохранению и передаче выразительных техник, характерных для комедии дель арте.

В последние годы возникло много трупп комедии дель арте, среди которых стоит особенно отметить римскую Ассоциацию Художественных Мест (Associazione Luoghi dell'Arte), которую основал Марко Лули — итальянский актер, режиссер и преподаватель, с тех пор художественный руководитель компании. Он стремится возродить средневековый театр и театр комедии дель арте и с успехом сам исполняет роль Пульчинеллы. Его труппа посетила с гастролями Францию, США, Индию, Китай, Турцию, Индонезию, Марокко, Таиланд и многие другие страны.

Теперь и мы можем ответить на вопрос: не оборвется ли традиция комедии дель арте, будет ли жить Пульчинелла? Пока живы неаполитанцы, ответ остается очевидным.



## Людмила Старикова

# Последнее создание великого комедианта<sup>1</sup>

*Федор Волков и Екатерина II*

“Веселая царица Елисавет” скончалась “на самое Рождество 25 декабря 1761 года в три часа за полудни”<sup>2</sup>, то есть в первый день святок — самый развеселый момент тогдашней русской жизни, как будто предупредив своих подданных, что теперь будет не до веселья. Наступил годичный траур (как и полагалось по усопшему монарху). На российский престол взошел наследник — ее племянник, внук Петра I (сын его старшей дочери Анны Петровны), великий князь Петр Феодорович, “владеющий герцог Шлезвиг Голштинский” Карл-Петр-Ульрих, новый император российский Петр III. Правда, он сам, несмотря на нескрываемую радость по случаю обретения долгожданной короны, не спешил короноваться и публично “узаконить” этот венец на своей голове, а занялся с ребяческим упоением введением новшеств (в большинстве бесполезных, среди которых и разумные воспринимались уже такими же). Самые заветные его проекты “состояли в том, чтобы начать войну с Данией за Шлезвиг<sup>3</sup>, переменить веру, разойтись с женой (Екатериной. — Л.С.), жениться на любовнице (Елизавете Воронцовой. — Л.С.), вступить в союз с прусским королем (Фридрихом. — Л.С.), которого он называл своим господином и которому собирался принести присягу: хотел дать ему часть своих войск”<sup>4</sup>. При этом он не скрывал своих мыслей и чувств, презрения ко всем и всему русскому. “Заигравшись”, он не увидел, как в течение полугода росло всеобщее недовольство и ненависть к нему, и наконец... дворцовый переворот!

Уже накануне все вокруг разворачивалось как на театральных подмостках: 27 июня в войсках распространился слух, что императрица Екатерина арестована, все пришло в волнение. В полночь в Петербурге часы на Петропавловской башне пробили, как будто с особым значением, оповестив, что наступило 28 июня 1762 года. Россия еще спала, но скромная карета, процокав по петербургской брусчатке и никого не заинтересовав, уже свернула на Петергофскую дорогу. К раннему утру, преодолев 29 верст, она прибыла в Петергоф.

Ровно в шесть часов утра у кровати почти опальной императрицы Екатерины Алексеевны раздался “с большим спокойствием” голос Алексея Орлова: “Пора Вам вставать; все готово для того, чтобы Вас провозгласить <...> Пасек арестован”<sup>5</sup>. Екатерина “оделась, как можно скорее, не деля туалета, и села в карету”<sup>6</sup>, которая понеслась (то ли к трону, то ли к плахе); лошадей не жалели; они выбивались из сил. На счастье, в пяти верстах до Петербурга их поджидала одноколка с Григорием Орловым и князем Барятинским-младшим, уступившим Екатерине свое ме-

сто, и все помчали прямо в Измайловский полк. Их встретили всего двенадцать офицеров и один барабанщик, забивший сразу тревогу. Сбежавшиеся солдаты кинулись обнимать императрицу, целовать ее руки, ноги, платье, называя ее своей спасительницей. Двое привели священника с крестом и тут же принесли Екатерине присягу<sup>7</sup>. Затем ее усадили в карету, перед ней шел священник с крестом, и отправились в Семеновский полк, который вышел шествию навстречу с криками “виват!”, и все двинулись к Казанской церкви, куда спешил уже Преображенский полк, также скандируя “виват!”. Вскоре подоспела и Конная гвардия в полном составе, выражавшая “бешеный восторг”.

Позже ходили разные слухи, дошедшие до нас в единичных мемуарных высказываниях, переданные через третьи лица. П.А. Вяземский в своей “Старой записной книжке” сообщил: “Князь Иван Голицын (Jean de Paris) рассказывал следующее, слышанное им от Платона Зубова: <...> в день восшествия на престол Екатерины II прискакала она в Измайловскую церковь для принятия присяги. Второпях забыли об одном: о изготовлении манифеста для прочтения перед присягою. Не знали, что и делать. При таком замешательстве кто-то в числе присутствующих, одетый в синий сюртук, выходит из толпы и предлагает окружающим царицу помочь этому делу и произнести манифест. Соглашаются. Он вынимает из кармана белый лист бумаги и, словно по писаному, читает экспромтом манифест, точно заранее изготовленный. Императрица и все официальные слушатели в восхищении от этого чтения. Под синим сюртуком был Волков”<sup>8</sup>.

Сама героиня этих событий через несколько дней (2 июля 1762) в коротком послании к графу С.А. Понятовскому писала: “Переворот, который только что совершился в мою пользу, похож на чудо. Прямо невероятно то единодушие, с которым это произошло”<sup>9</sup>. Через месяц (2 августа) в более подробном письме к нему Екатерина подытоживала случившееся: “Наконец, Господь Бог привел все к концу, predeterminedенному им, и все это представляется скорее чудом, чем делом, предусмотренным и заранее подготовленным, ибо совпадение стольких счастливых случайностей не может произойти без воли Божией”<sup>10</sup>. А еще через неделю, вероятно, на настойчивые вопросы Понятовского (тогда еще довольно близкого ей человека), императрица отписала: “Рассказать все внутренние тайны — было бы нескромностью, наконец, я не могу”<sup>11</sup>.

Более чем через сто лет были опубликованы мемуары А.М. Тургенева, поведавшего потомкам некоторые “внутренние тайны”, записавшего то, что слышал он от стариков, о чем перешептывались иные, входившие в круг заговорщиков: “При Екатерине первый, секретный, немногим известный, деловой человек был актер Федор Волков, быть может, первый основатель всего величия императрицы. Он, во время переворота при восшествии ее на трон, действовал умом; прочие, как-то: главные Орловы, кн. Барятинский, Теплов — действовали физической силою, в случае надобности, и горлом, привлекая других в общий заговор. Екатерина, воцарившись, предложила Федору Григорьевичу Волкову быть кабинет-министром ее, возлагала на него орден св. Андрея Первозванного. Волков от всего отказался <...>”<sup>12</sup>.

Из официальных бумаг выяснилось, что сразу же после переворота 28 июня 1762 г. Екатерина II сделала собственноручные росписи наград лицам, принимавшим в нем непосредственное участие. В этом наградном списке на первом листе, почти в самом начале значится: “Федор да Григорий Волковы — Российское дворянство, каждому по 300 душ и по десяти тысяч рублей”<sup>13</sup>. А 3 августа 1762 года императрицей был подписан указ о награждении лиц за “отличные услуги и верность”, проявленные во время восшествия ее на престол, опубликованный газетой “Санкт-Петербургские ведомости” в № 64 за 1762 год, где среди сорока человек пожалованных также поименованы были актеры братья Волковы.

Д.И. Фонвизин, будучи знаком с Ф.Г. Волковым еще в ранней юности, в зрелом возрасте назвал его “мужем глубокого разума, наполненного достоинствами, который имел большие знания и мог быть человеком государственным”<sup>14</sup>. Но как свидетельствовал один из посвященных: “актер Волков остался в своей сфере”<sup>15</sup>, то есть театральной. Я. Штелин писал о нем: “...он был значительнейший и лучший актер”, притом “играл одинаково сильно в трагедиях и комедиях, а его собственный характер был в страстях (неистовый)”<sup>16</sup>. С великой страстью он отдавался ролям на сцене, и эта-то страстность завлекала его и туда, где шла борьба не на жизнь, а на смерть за судьбы России уже не на сцене театральной и где такие привычные для тогдашней сценической трагедии понятия, как долг, честь, совесть и любовь к Отечеству, вставали уже не перед его героями, а перед ним самим. Да, он, пожалуй, всегда “оставался в своей сфере”, то есть первым актером (точнее, исполнителем, действующим). И участвуя в дворцовом перевороте, он продолжал чувствовать себя в роли тираноборца в настоящей трагедии, когда, спасая Россию от недостойного монарха, вверял ее судьбу в руки Минервы (воинствующей богини государственной мудрости); и в “ропшинской драме” (пресекавшей жизнь Петра III) он как бы доигрывал финал кровавой, но справедливой, как казалось тогда всем, болеющим за судьбу Отечества русским

людям, трагедии.

Екатерина в цитированном выше письме (от 2 августа 1762 года) к Понятовскому, рвавшемуся в Россию, заклинала его не приезжать: “Знайте, что все проистекло из-за ненависти к иностранцам; что Петр III сам слывет за такового”<sup>17</sup>. И уже после коронации, узаконив корону на своей голове, она высказалась окончательно и определенно: “Моя роль должна быть безупречной. От меня ждут сверхъестественного”<sup>18</sup>.

Такой и показал всей России императрицу Екатерину II Федор Волков — Торжествующей Минервой, подобной античной богине государственной воительницы, покровительницей искусств и ремесел в “Общенародном зрелище, представленном большим Маскарадом” (так и называвшимся).

Этот маскарад стал театральной кульминацией коронационных праздников. Происходил он в течение трех дней на Масленной неделе, когда по старой русской традиции народ разгульно развлекался с ряжением. Распространенные по Москве в конце января 1763 года афиши сообщали: “Сего месяца 30-го и февраля 1-го и 2-го, то есть, в четверг, субботу и воскресенье по улицам большей Немецкой, по обоим Басманным, по Мясницкой и Покровке от 10 часов утра за полдню, будет ездить большей маскарад, названной *Торжествующая Минерва*, в котором изъяснится *гнусность пороков и слава добродетели*. По возвращении онаго к горам, начнут кататься и на зделанном на то театре, представят народу разныя игральщица, пляски, комедии кукольные, гокус покус и разныя телодвижения, станут доставать деньги проворством; охотники бегаться на лошадях, и прочее; кто оное видеть желает, могут туда собираться и кататься с гор во всю неделю маслиницы, с утра и до ночи в маске или без маски, кто как похочет всякаго звания люди”<sup>19</sup>.

Как вкратце представить то, что происходило в Москве в течение трех дней “с утра и до ночи”? Впрочем, для зрителей специально отпечатали “Описание большого маскарада”, которым можно и воспользоваться.

Открывал “общенародное зрелище” “Провозвестник маскарада со своею свитою”; затем следовало “изъявление” гнусных пороков, которое начинал “Момус или пересмешник”, его “Знак” (эмблема) — “На нем куклы и колокольчики. Надпись: Упражнение малоумных”, при нем: “Хор комической музыки. Большие литавры, и два знака Момусовых. Театры с кукольщиками, по сторонам оных 12 человек на деревянных конях с гремушками. Флейщики и барабанщики в кольчугах. Родоманд, забяйка, храбрый дурак верхом, за коим следует паж, поддерживая его косу. Служители Панталоновы одеты в комическое платье, и Панталон пустохваст в портшезе, который несут 4 человека. Служители глупаго



педанта, одеты скарамушами. Книгохранительница безумного враля. Дикари с ассистентами. Место для Арлекина. Два человека ведут быка с приданными на груди рогами, на нем сидящий человек имеет на груди оконницу, и держит модель кругом вертящегося дома, пред ними 12 человек в шутовском платье с дудками и гремушками<sup>20</sup>.

Далее следовал “Бахус”, его “Знак — Козлиная голова и виноградные кисти. Надпись: Смех и бесстыдство. Пещера Пана, окруженная пляшущими и поющими Нимфами. Пляшущие Сатиры и Баханты с виноградными кольями, тамбуринами, брещалками и корзинами виноградными. Сатиры, едущие на козлах, другие пересмевающие их. Сатиры на свиньях и 2 с обезьянами. Колесница Бахусова, заложенная тиграми, и Сатиры с тамбуринами и брещалками. Сатиры ведут осла, на коем сидит пьяной Селен и поддерживается сатирами. Пьяницы тащат откупщика, сидящего на бочке, корчемники прикованы к его бочке, и шесть крючков. Целовальники с мерками и насосами, и две стойки с питьем, на коих посажены чумаки с гудками, балалайками, с рылями и волынками<sup>21</sup>”.

Далее следовали со свитами “Несогласие, Обман, Невежество, Мздоимство”. В самой середине (сердцевине) пороков шествовал “Превратный свет” с эмблемой “Летающая четвероногий звери, и в низ обращенное человеческое лицо” и надписью: “Непросвященный разум”. В свиту его входили: “Хор в развратном (вывороченном наизнанку. — Л.С.) платье. Два трубача на верблюдах и литаврщик на быке. Четверо идут задом. Лакеи везут открытую карету, в которой посажена лошадь. Вертопрахи везут карету, в которой сидит обезьяна. Карлицы и гиганты. Люлька, в которой спеленан старик, при нем кормящей его мальчик. Люлька, в которой старуха играет в куклы и сосет рожок, и при ней малинькая девочка с лозою. Свинья с розами. Оркестр, где осел поет, а козел играет в скрипку; а при них несколько человек одетых развратно. Химера, кою рисуют 4 худых маляра и 2 рифмача, едущие на коровах. Бочка, в которой Диоген со свечою. Гераклит и Демокрит с глобусом, при коих 6 одетых в странное платье с ветряными мельницами<sup>22</sup>”.

Далее опять шли со своими свитами пороки: “Спесь, Мотовство”. За ними “Вулкан. Четырнадцать человек кузнецов с их инструментами. Часть горы Етны, где Вулкан с Циклопами готовит гром”; следом “Колесница Юпитера” — или Зевса-громовержца, долженствовавшего поразить всю эту “гнусность”.

После этого наступала эра “добродетели” — вступал “Златой век. Хор пастухов с флейтами. 12 пастушек. Хор отроков поющих с оливковыми ветвями. 24 часа золотых. Для золотого времени колесница, в которой Астрея<sup>23</sup>. Рядом находился “Парнас и мир”, включавший группы: “Хор Стихотворцев. Парнас с Музами и колесница для Аполлона. Земледельцы с их орудиями. Мир во облаках, пожигающий военные орудия”.

В заключение являлись “Минерва и добродетель с их последователями”, которым предшествовали “Трубачи и литаврщики. Науки и художества. Колесница добродетели, при которой старики, венчанные лаврами в белом платье. Герои верьхами. Законодавцы. Философы. Хор отроков в белом платье с зелеными ветвями и на головах венцами”. Завершала шествие “Колесница, в которой торжествующая Минерва, в верьху оных виктория и слава. Хор музыки. Гора Диянина”. Подо всем этим немислимым буйством художественной и интеллектуальной фантазии стояла подпись: “Изобретение и распоряжение маскарада Ф. Волкова<sup>24</sup>”.

Как мог один человек это все “изобрести” и “распорядить” всем этим? Без сомнения, у Ф.Г. Волкова должны были быть помощники-соратники. Так “Стихи к Большому маскараду”, то есть стихотворные представления главных действующих персонажей в маскарадных эпизодах, сочинил М.М. Херасков<sup>25</sup>. Авторство многочисленных хоров — “хор Сатир”, “хор пьяниц”, “хор к обману”, “хор ко превратному свету”, “хор ко златому веку”, “хор к Парнасу”, “хор к Минерве” и прочих<sup>26</sup> принадлежало А.П. Сумарокову<sup>27</sup>.

Однако главным (но не гласным) соавтором, советчиком и руководителем Ф.Г. Волкова являлась сама императрица<sup>28</sup>. Ее заветные мысли, многолетние досады, раздражение и ненависть (прежде всего к почившему императору) сквозили в “изобретении” многих маскарадных эпизодов. Так, в стихотворном представлении самого первого эпизода давалась характеристика обладателя множества пороков:

“Как ветром у иных вертит буянство,  
Безумство, кукольство, дурачество и пьянство,

И только вообразить ясные их дела;  
В какую слепоту их слабость завела!  
Иной под умною одеждой глупость кроет,  
Иной на воздухе войны и замки строит,  
Тот мыслит о вещах ребячьих, мозг вертя,  
И резвится еще с гремушкой как дитя<sup>29</sup>”.

Чтобы понять, кого имели в виду устроители маскарада, достаточно обратиться к “Запискам” самой Екатерины. Говоря о первом впечатлении, произведенном на нее великим князем после приезда ее в Россию, она писала: “Ему было тогда шестнадцать лет, он был довольно красив до оспы, но очень мал и совсем ребенок; он говорил со мною только об игрушках и солдатиках, которыми был занят с утра до вечера<sup>30</sup>”. Примерно годом позже, незадолго до свадьбы Екатерина отмечала: “Великий князь иногда заходил ко мне вечером в мои покои, но у него не было никакой охоты приходить туда; он предпочитал играть в куклы у себя; между тем ему уже исполнилось тогда 17 лет<sup>31</sup>”. Еще через два года (в 1747-м) находим следующую запись: “Милости Крузе (одна из камер-фрау при великокняжеской

чете. — Л.С.) в течение этого лета простирались до того, что она доставляла великому князю столько детских игрушек, сколько ему было угодно; он их любил до безумия; но так как он не посмел бы ими воспользоваться в своей комнате, не подвергаясь расспросам, <...> то великий князь был принужден играть в свои куклы лишь в постели. Только что отужинав, он раздевался и приходил в мою комнату, ложился <...> Круже приносила ему столько кукол и игрушек, что вся постель ими была покрыта<sup>32</sup>. В 1755 году великокняжеская чета переехала в новый Зимний дворец, где каждый из них имел по две больших комнаты с кабинетом: “В это время и еще долго спустя, главной забавой великого князя в городе было необычайное количество игрушечных солдатиков из дерева, свинца, крахмала, воска, которых он расставлял на очень узких столах, занимавших целую комнату <...>”<sup>33</sup>.

Затянувшегося ребячеству у наследника российского престола сопутствовала страсть к дурачествам<sup>34</sup>, несообразным с возрастом и титулом великого князя, усиливавшаяся чрезмерной тягой к спиртным напиткам, заметной уже с одиннадцатилетнего возраста<sup>35</sup> и с годами превратившейся в откровенное пьянство<sup>36</sup>. Этому пороку был особо посвящен второй маскарадный эпизод с “Бахусом” (см. выше). Стихотворное представление его гласило:

“Иной с похмельным лбом и рожею румяной  
Шатается и сам, как будто Бахус пьяной;  
И вместо, чтоб в делах полезных успевать,  
Он водку водкою изволит запивать:  
Такой бывает муж посмешищем народным,  
И будет наконец отечеству негодным”<sup>37</sup>.

Последняя фраза этого стихотворного представления являлась решающей и как бы выносила приговор императору “негодному” для Отечества (тем более что и оно не было ему угодно<sup>38</sup>).

Итак, во многих эпизодах маскарада, касавшихся пороков<sup>39</sup>, присутствовал как бы посмертный “Суд на этом свете” над Петром III, служивший оправданием свершенного, доказательством того, что этот государь заслуживал постигшей его участи<sup>40</sup>, однако это могло быть понято и было рассчитано лишь на очень немногих посвященных. А “всякого звания люди”, как говорилось в афишке, смотрели на представленные “разные игральщища” всяк по своему разумению, радуясь дармовому развлекательному зрелищу, находя в нем много истари знакомого (всегда присутствовавшего на Масленицу и святки “при катальных горах” как театры кукольщиц и пр.), узнавая уже прижившихся на Руси “Панталонов” и Арлекинов, дивясь на виденное впервые (при этом можно было еще “кататься с гор во всю неделю Масленицы”).

Каким образом можно было создать это многообразное зрелищное изобилие? Благодаря незаурядным организаторским способностям, а также непререкаемому авторитету “первого русско-

го придворного актера” Федору Волкову удалось привлечь в тысячную маскарадную толпу-команду всех тех, кто хоть как-то увлекался и занимался лицедейством. Тут нашлось дело и место всем, кто имел даже отдаленное отношение к театру, музыке, зрелищам: московским “охотникам”, актерам-любителям Университета, студентам Славяно-греко-латинской академии и “школьникам” других заведений, фабричным фиглярам, полковым и “домовым” музыкантам, русским и иностранным кукольникам, придворным и иным певчим, уличным попрошайкам-затейникам, карликам, официантам и празднующимся лакеям — в общем, профессиональным, полупрофессиональным и любительским силам старой и новой столиц, не говоря уже о придворных русских и иностранных актерах, музыкантах, танцовщиках и прочих<sup>41</sup>. А сколько работ досталось разным художникам: архитекторам<sup>42</sup>, машинистам-декораторам<sup>43</sup>, живописцам<sup>44</sup>, бутафорам<sup>45</sup>, портным<sup>46</sup>, паяльщикам<sup>47</sup> и прочим<sup>48</sup> (придворным, вольным, домашним, крепостным)!

Во сколько обошлось это “общенародное” удовольствие — подсчитать было трудно, а Федору Григорьевичу Волкову оно стоило жизни. Накануне маскарада (29 января) он еще играл главную роль Оскольда в трагедии А.П. Сумарокова “Семира”. У присутствовавших тогда в придворном театре еще долго в ушах рокотали слова его заключительного монолога: “Я больше не хочу и не желаю жить!..” Кто мог знать, что это станет последним сценическим созданием великого русского артиста?!

В Москве залютовали февральские морозы, а Волков, державший в своих руках все нити управления (“распоряжения”) сверхогромного маскарадно-зрелищного организма, везде должен был поспеть, все отладить, всех вдохновить, кого-то приструнить, без конца горячился и, простудившись, получил “лютую горячку”. 4 апреля 1763 года он скончался “к великому и общему всех сожалению”<sup>49</sup>; 8-го числа Москва провожала его в последний путь огромной, но уже печальной процессией, в которой среди прочих за гробом актера шли “преосвященный” архиерей со свитой, “три архимандрита” (настоятели крупных монастырей) со свитами и множество других священнослужителей, не говоря уже о мирских персонах, включая самых титулованных<sup>50</sup>. Что же касается императрицы, “обязанной” ему тронем, то она повелела выдать на эти похороны колоссальную по тем временам сумму — 1350 рублей<sup>51</sup>.

Между тем, коронационные торжества продолжались почти год.

Москва еще долго помнила и минувшую коронацию и “общенародное зрелище”, да и сама “Минерва”<sup>52</sup> частенько на них оглядывалась в последующие годы.

## Комментарии

1. Продолжение цикла публикаций о старинном русском театре и его деятелях. Глава из готовящейся к изданию книги “Театр и зрелища в российских столицах XVIII века. Историко-документированные очерки”. (Ред.)
2. Записки императрицы Екатерины Второй. СПб., 1907. Репринт. М., 1989. С. 524. (*Здесь и далее прим. авт.*)
3. Земля, входившая когда-то в герцогство Шлезвиг-Гольштейн.
4. Записки императрицы... С. 504.
5. Там же. С. 564.
6. Там же.
7. Там же.
8. *Вяземский П.А.* Старая записная книжка // *Вяземский П.А.* Собр. соч. в XII т. СПб., 1883. Т. VIII. С. 172—173.
9. Записки императрицы... С. 561.
10. Там же С. 571.
11. Там же. С. 572.
12. *Тургенев А.М.* Записки // *Русская старина.* 1887. № 1. С. 83. В официальных документах это вряд ли могло быть где-то зафиксировано. Но расшифровка родового герба Волковых в пожалованной Грамоте на дворянство, выданной Григорию Волкову в 1765 г., свидетельствует о правомочности переданного А.М. Тургеневым (см.: *Старикова Л.М.* О Федоре Волкове. В поисках истины. М., 2013. С. 59—78).
13. РГАДА. Госархив. Разряд Х. Оп. 1. Д. 1. Л. 1.
14. *Фонвизин Д.И.* Чистосердечное признание в делах и помышлениях моих // *Фонвизин Д.И.* Избранное. М., 1984. С. 204.
15. [*Helbig G.*] Biographie Peter des Dritten. Tьbingen; Gotta, 1808—1809. Bd. II. S. 196. Эта фраза сказана у Гельбига в контексте описания дальнейших судеб участников переворота 1762 г., их возвышений после него.
16. *Stьhlin J.* Zur Geschichte des Theaters in RuЯland // *M. Johann Heigold's.* Beylagen zum Neuvergdnderten RuЯland. Th. I. Mitau und Riga, 1769. S. 411—412. Цит. по рус. переводу: *Штелин Я.* К истории театра в России // *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730—1740.* Вып. 1. Сост., автор вступ. ст. и комм. Л.М. Старикова. М., 1996. С. 593.
17. Записки императрицы... С. 572.
18. Там же. С. 581.
19. Афиша приложена к печатному описанию маскарада, а также была развешена по городу.
20. Торжествующая Минерва: обшечародное зрелище, представленное большим маскарадом. М., 1763. Изд. без пагинации.
21. Там же.
22. Там же.
23. Там же.
24. Там же.
25. Там же.
26. Там же.
27. Это выяснилось позже, когда Н.И. Новиков издал посмертно сочинения А.П. Сумарокова, который снял свою фамилию (по определенным причинам) при публикации книжки о маскараде.
28. В очень обстоятельной, научно оснащенной статье Е. Погосян «Момус и Превратный свет в маскараде “Торжествующая Минерва”» // *И время и место.* Вып. 5. М., 2008., С. 55—72, автор на с. 63 пишет: “Вряд ли Екатерина встречалась и тем более переписывалась с организаторами маскарада. Скорее всего, доверенным лицом, связывавшим организаторов маскарада с новой императрицей, был И.П. Елагин”. Нам кажется, что этой фигурой являлся именно Ф.Г. Волков, так как все имеющиеся в нашем распоряжении документы (и известные ранее, и вновь открытые) свидетельствуют об особом отношении Екатерины к нему, а после его смерти к его младшему брату и вообще семье (см.: *Старикова Л.М.* О Федоре Волкове... С. 12—148). После смерти Григория Волкова опекуном его двух малолетних дочерей был И.П. Елагин; старшая из них, родившаяся в 1762 г., была, конечно, не случайно, названа Екатериной (там же. С. 147).
29. Торжествующая Минерва... Изд. без пагинации.
30. Записки императрицы... С. 44.
31. Там же. С. 66. Среди бумаг великого князя нашелся следующий документ: “1745-го декабря 20 дня заплачено дому графа Петра Борисовича Шереметева служителю ево Федору Алексею Коликову, за взятые у него четыре куклы, десять рублей. Он, Коликов, принял, а вместо ево росписался истопник Михайла Матвеев” (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 33. Д. 7. Л. 105. Публикуется впервые).
32. Записки императрицы... С. 107.
33. Там же. 377—378.
34. В своих “Записках” Екатерина не раз касается дурачеств Петра Федоровича, но особенно поразило всех присутствующих его поведение на похоронах императрицы Елизаветы, когда он шел первый в траурной мантии за ее гробом: “25 января 1762 года повезли тело Государыни <...> изо дворца чрез реку в Петропавловский собор в крепость. <...> Император был в сей день очень весел и посреди траурной церемонии сделал себе забаву: нарочно отстанет от везущего тело ора, пусть его вперед сажень на тридцать, потом изо всей силы добежит; носящие за ним шлейф черной его епанчи [камергеры] не успевали бежать за ним, отпускали епанчу, которая развевалась ветром, и это ему было так забавно, что он повторял это несколько раз, так что вся процессия отстала от гроба. <...> О непристойном поведении сем произошли многие разговоры не в пользу особе императора, и толки пошли о безрассудном его во многих случаях поступках” (там же, с. 533—534).

35. Там же. С. 17. Будущая Екатерина II увидела герцога Карла-Петра-Ульриха впервые в 1739 г. в Эйтине: “<...> он казался тогда благоспитанным и остроумным, однако за ним уже замечали наклонность к вину и большую раздражительность из-за всего, что его стесняло”.
36. Там же. С. 155: “Ее величество <...> однажды позвала нас в Покровское обедать, с нею было очень много народа. <...> Великий князь напился за этим обедом. <...> После обеда в Покровском мы отправились на прогулку в Преображенский лес. Великий князь ехал верхом, но был так пьян, что качался на лошади из стороны в сторону; в лесу была страшная толпа народа, мне в моей карете было стыдно за него, но дело было непоправимо”. Там же. С. 164: “За обедом Ея Величество сидела в конце длинного стола, накрытого в палатке <...> [у великого князя] вино вызвало всякого рода судороги, гримасы и кривляния, столь же смешные, как и неприятные. Я видела, что это не нравилось императрице <...> слезы выступили у меня на глазах от неприличия, с которым он вел себя в этот день за столом”.
37. Торжествующая Минерва... Изд. без пагинации.
38. Еще будучи великим князем, Петр III выказывал необычайную любовь к Голштинии и презрение и ненависть к России и всему русскому (см.: Записки императрицы... С. 137—138, 176, 372—374, 520).
39. В упомянутой уже статье Е. Погосян подробно разбираются многие моменты маскарада, в которых можно узнать пороки и качества Петра III, других членов царской семьи и некоторых придворных, а также истоки тех или иных образов и сюжетов. Для автора данного очерка важно было выявить и подчеркнуть некоторые факты и черты, позволяющие представить масштаб личности Ф.Г. Волкова.
40. Вероятно, Екатерина все-таки нуждалась в оправдании себя в этом узком кругу, на кого был рассчитан подтекст маскарада, как, может быть, нуждался в нем и сам Ф. Волков, вольно или невольно оказавшийся при “ропшинской драме” (см.: [Gelbig G.] Op. cit. Bd. II. S.166; так же: Старикова Л.М. О Федоре Волкове... С. 71).
41. 7 февраля 1763 г. И.И. Бецкой приказал выдать “для раздачи, бывшим в большом маскараде: московского университета, иконоспасской и варварской школ школьникам и певчим, також разночинцам и разных фабрик фабришным, на каждого человека в награждение по одному рублю, итого девятисот одного рубля; <...> выдать, бывшим в том маскараде в таковое ж награждение разных полков салдатам восемьдесят четыре рубли, кукольщику сорок рублей, ташеншиллеру тридцать рублей, Арлекину десять рублей, двум мальчикам, которые ломались по пяти рублей каждому; маршалам четырнадцати каждому по тридцать рублей; да, привезенным сюда сотником Тройнишником из малороссии: значковому товарищу дватцать пять рублей, хорунжему пятнадцать рублей, бандуристу и с ним двум танцовальщикам по десяти рублей каждому; прежде приехавшему малороссиянцу, которой ярмы исправлял, десять рублей; малороссиянцам, бывшим при горах и в маскараде з дутками и валынками, каждому по пяти рублей” (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 81. Д. 41422. Л. 259).
42. Московскому Бланку и “за архитектору” Жеребцову; придворному театральному архитектору и “живописных дел мастеру” Градищи (см.: Ф.Г. Волков... С. 159—162).
43. Фридриху Гильфердингу и Бригонци, а также театральному плотнику Эриху и литейному мастеру Маро (там же).
44. Главной артиллерии Московского арсенала живописцу Михайле Соколову с тремя учениками, находившимся “у росписания баржи живописною работою”; тридцати “вольным живописцам, бывшим “у исправления гор”; а особенно много работы выпало на долю московского живописца Сергея Горяйнова, писавший еще к коронации Елизаветы Петровны в 1742 г. “эмблематические картины, которые вставлены в Триумфальные Тверские ворота” (РГАДА, Ф. 400. Оп. 2. Д. 1372); теперь же он находился “при написании корновального платья и протчих уборов”; рисунки эти посылались И.И. Бецкому. Среди “сооружений” или “машин” выделялись “баржа”, которой управляли персонажи в “шкиперском платье”, и маскарадные гондолы, которые везли “ряженные лошади” (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 81. Д. 41422. Л. 141, 144, 149).
45. Маски изготовлял “италианец Бельмонти”, содержавший впоследствии в Москве “вольные маскарады” (там же. Л. 273).
46. Сооружением “маскарадного платья” ведал придворный портной Рафаил Жиллярди, а шили его 45 швей (там же. Л. 284, 284, 306).
47. Вольные паяльщики занимались изготовлением оружия к маскараду: “жестяных копей, змеек, цепей, раковин, алебард, и к ружьям замков, и к шпагам эфесов” (там же. Л. 278).
48. Изготовлено для маскарада “вольным решиком Петром Матвеевым змеиных голов и змеев сто пятьдесят, кукол восемь” (там же. Л. 273.); кроме этого, были задействованы “столяры, санники, плотники, золотари, каретники” (там же. Л. 280).
49. Новиков Н.И. Указ. соч. С. 208.
50. Старикова Л.М. О Федоре Волкове... С. 76—78.
51. Там же.
52. Это имя античной богини с легкой руки А.П. Сумарокова (а точнее, с “разумного пера”, 1759 г.) надолго закрепилось за Екатериной еще в бытность ее великой княгиней; впоследствии поэты, писатели, художники, дипломаты, царедворцы и пр. на нее часто “примеривали” одеяния и образы многочисленных античных героинь.





## Голос нашего поколения

**Виктор Славкин. Разноцветные тетради.**

“Записи на обратной стороне жизни”.

М.: Галактика, 2017. 592 с. Илл.

К своему 80-летию Марк Розовский сделал и себе, и нам замечательный подарок, с чем я поздравляю и нас, и Марка. Он выпустил дневники, а вернее — тетради-дневники своего близкого и покойного ныне друга Виктора Иосифовича Славкина. Человека, приобретшего большую популярность спектаклями “Взрослая дочь молодого человека” и “Серсо”, поставленными Анатолием Васильевым. Человека, который когда-то в своей жизни испытал славу, счастье славы и успеха, хотя никогда их не искал. Как и каждый человек, он, наверное, подумывал: “Кто я такой? Достоин ли я внимания окружающих?”, но всегда приходил к выводу, что окружающие лучше, чем он. И эти его “Разноцветные тетради”, которые он вел всю свою жизнь, сохранившиеся после его трагической смерти, — эти тетради большей частью Марк и опубликовал, а получилась книга совершенно неожиданная. Так бывает довольно часто, почему — никак не пойму. То, что кажется нам далеко не самым важным, какие-то записи или дневники для себя, — становится потом главным. Как “Книга прощания” Олеси. Я не сравниваю сейчас эти две книги, но, тем не менее, в них есть что-то общее: и литературные достоинства “Разноцветных тетрадей” велики, и люди его поколения, кто-то немного младше, кто-то старше, — все предстают в ней как Люди. Есть ощущение, что было поколение и было время — так он умел записывать. Были мы. Иногда думаешь: “А что там особенного такого было? Прошел день и прошел, работаем и работаем, а уж кто мы есть — там разберутся или не будут разбираться вообще”. Оказалось, что он смотрел на своих современников иначе — как на личностей, остающихся в истории. Прошли годы, и выяснилось, что он оказался прав.

Помимо связи творческой, литературной и театральной несколько лет я был его соседом. Мы жили в одном доме и дружили. Рита Райт когда-то говорил мне, а я пытался взбодрить этими словами Витю:

— Повторяйте каждый день: “Я гений, я гений, я гений”. Вы не ошибетесь, потому что мои друзья — а она имела в виду 20-е годы — это говорили каждый день и себе, и другим: “Я

гений, я гений, я гений”. И оказалось, что гении.

Вся книга освещена вниманием к нам, быть может даже с преувеличением каких-то наших достоинств. Это удивительно — знать, что рядом с тобой живет человек, внимательный не только к тебе, но и ко многим. Очень тактичный. К сожалению, не просто скромный, а еще и неуверенный. “Тетради” — прекрасная литература, написанная для себя человеком со сложившимся стилем и абсолютно четким образом. Люди, люди, люди, бесконечные люди в этих “Тетрадах”. Некоторые проходили мимо меня, я их видел и разговаривал с ними, не придавая никакого значения. Это были просто встречные или коллеги. Для него не было ни тех, ни других, но были Люди. И возникала эпоха. Не знаю, какую роль сыграл Марк в отборе тетрадей и организации всего текста, может быть, такую же, что и Виктор Шкловский для книги Олеси. Но эпоха возникла, и каждое имя, знакомое тебе, читается и воспринимается в славкинских тетрадях уже совершенно иначе. (Хотя, конечно, скажем, Аксенов воспринимается как Аксенов: усилиями своего творчества и вниманием к нему друзей он состоялся для всех, и очень мощно.)

Если Витя был кому-то благодарен, эта благодарность ощущалась ежеминутно. Если обижался на кого-то, тщательно обиду свою скрывал, это было его личное дело. Но восхищаться он разрешал себе в полной мере.

Конечно, он шел к своей пьесе, своему театру и удаче. Это ясно. Но почему-то очень рано ему показалось, что удача для него недостижима. Фактически эта книга о человеке, который, обрекая себя на судьбу неудачника, неожиданно обрел успех. Думаю, что успех этот был ему крайне важен, хотя для себя он приберег одиночество и находил в нем удовольствие. Я помню, как он умел пить чай, есть, говорить о мелочах, двигаться, одеваться. Все этому он придавал значение не меньшее, чем другие придают общественным успехам.

В “Тетрадах” мы сталкиваемся с теплым,

одиноким, талантливейшим (я смело это говорю) человеком, которому, как часто это бывает, недодано. Хорошо, что случились спектакли с Анатолием Васильевым, но и то, я думаю, что общественность приписывает их успехи достоинствам режиссуры. Несомненно, там была сила Васильева, его эксперимент, увлеченность театром и честолюбие, которого не было у Вити. Но мне кажется, что без человеческого материала, который Славкин предоставил режиссеру, материала, кажущегося скромным по отношению к спектаклям, ничего бы не получилось. Если говорить о заслуге Васильева, то она прежде всего в том, что он угадал возможности этого человеческого материала. Мне попадались эти пьесы и много раньше. Витя давал их мне “горячими”, только что написанными, а я не хотел ставить ни одну из них. У меня был Хармс, были мои обэриуты, если дело касалось так называемых “абсурдных”, странных пьес Славкина. Меня совершенно не занимали вопросы мира стилига и ушедшей эпохи. Я даже не понимал, что какая-то эпоха была и какая-то эпоха куда-то уходит. Как не понимаю и по сей день. Но оказалось, что у Славкина в “Тетрадах” она была. В Славкине, в его мире она была, и он ее продемонстрировал.

Много юмора высокого порядка и вкуса, колоссальное его количество. Все-таки он считался юмористом, а в журнале “Юность” вместе с другими вел раздел юмора под псевдонимом Галки Галкиной. Он изыскивал юмор и прекрасно чувствовал его.

Для меня все больше становится понятным одно воспоминание... 30-е годы. Кажется, Тынянов говорил, что не может открыть окно во двор из-за запаха горящей бумаги. Не потому, что не было, чем топить. В Петербурге жгли дневники, жгли тетради, жгли, жгли... Счастье, что Вите и нам всем не пришлось пройти через это. Пока. Не приходится свои мысли жечь — об эпохе и о других. Счастье, что Марк успел сделать эту книгу, в общем-то, за совсем короткий срок после ухода Вити. Я верю, что он сам — Виктор Иосифович — может еще прочесть ее...

Я хочу обратить внимание людей, незнакомых с нами и незнакомых с ними (и Марк, и Витя старше меня), на это поколение. Хочу, чтобы читатели поближе познакомились с ним. Это очень интересное поколение, кажущееся легкомысленным. А если даже и не кажущееся, то — да здравствует легкомыслие!

Михаил Левитин

## Преодолевая разрывы памяти

П. Руднев. Драма памяти.

Очерки истории российской драматургии. 1950—2010-е.  
М. Новое литературное обозрение<sup>1</sup>, 2018. 496 с.

В монографии известного театрального критика, исследователя и арт-менеджера Павла Руднева, как это видно из названия книги, представлена история советской послевоенной и постсоветской драматургии с 1950-х годов и до наших дней. Актуальность такого издания вне всякого сомнения, ведь до сих пор кроме учебных пособий профессора Маргариты Громовой не было исследования о советской драматургической классике, да еще написанного с точки зрения человека начала XXI века.

Кроме переосмысления зачастую недооцененных текстов советского периода Руднев ставил перед собой задачу подтвердить идею непрерывности развития современной пьесы в России. Признавая, что исторически часто не было прямой ученической связи между советскими драматургами и новейшими, автор рассматривает традицию не как что-то конкретное, то, что можно передать между поколениями, а как воздух, ощущение переживания времени:

“...она может прорасти в человеке культуры исподволь, как прорастает в нас тень предков, даже если мы не встречались с ними лично”.

К советской драматургии автор подошел радикально: во-первых, обнаружил через пьесы реконструкцию религиозного сознания в атеистическом обществе, во-вторых, показал, как она вписывалась (или не вписывалась) в мировые тренды в искусстве и философии, несмотря на существующую изоляцию. Так, начиная анализ с пьес Виктора Розова, Руднев проводит параллели между “розовскими мальчиками” и “русскими мальчиками” Достоевского, отмечая, что первые — далеко не аналог “молодых рассерженных” в Великобритании и США 1950-х. Олег из пьесы “В поисках радости” (1956) движется от детского инфантильного понимания радости и героизма к осмысленному гражданскому. “Они поступали глупо, но честно, просто”,

<sup>1</sup> При содействии фестиваля “Золотая маска”. (Здесь и далее прим. авт.)

— как обозначает это Руднев. Порубив отцовской саблей мебель, маниакально скупающуюся Леночкой, в конце первого акта, во втором Олег действует исключительно своей честностью и открытостью перед собой и другими. А в детском стульчике, который под финал этой пьесы выносит дядя Вася, Руднев видит мотив возврата в детское, идеалистическое состояние сознания, что для критика приобретает религиозное значение. По мнению автора, советские драматурги искали альтернативные формы веры не в форме проповедей и дидактики, а в форме поиска оснований жизни советского человека. И розовская тема детства — это своеобразные христианские заповеди.

Другой важнейшей областью стала тема памяти. И советский, и постсоветский человек, теряющий ориентиры в настоящем, в реальности, не верящий в будущее, находил себя в ретроспективе. Именно поэтому в советском театре так важны были исторические пьесы, интерпретация классики, обращение к “вечным” сюжетам.

Из советского пула драматургов помимо произведений Розова Рудневым проанализированы пьесы Алексея Арбузова, Александра Володина, Александра Вампилова, Аллы Соколовой, Александра Гельмана, Игнатия Дворецкого, Александра Мишарина, Виктора Славкина, Владимира Арро. Эта часть особенно интересна тем, что, хотя в ней практически отсутствуют библиографические сведения об авторах, есть немало описаний реакции критиков, зрителей и коллег драматургов и режиссеров на их постановки. Это помогает представить контекст, в котором работали авторы, и оценить их новаторство по достоинству. Например, в очерке о Володине приведено коллективное письмо драматургу в “Театральной жизни” 1959 года, в котором его призывали к ответу за “грубый, плохой язык” пьесы: “Зачем же сознательно заставляя говорить людей таким искалеченным, засоренным, замусоренным вульгаризмами языком?.. И почему они все так тоскливо, так плохо жи-вут? И так трудно и неумело объясняются между собой?”

Переход к новой драматургии представлен очерками о драматургии Людмилы Петрушевской, Венедикта Ерофеева, Владимира Сорокина, Алексея Шипенко. Творчество Петрушевской Руднев рассматривает, актуализируя ее революционность: новая концепция героя — “маленький человек”, который “живет себе и живет”, без всякого желания подвига, даже поступка, но при этом непотопляем; разрушение мифа о российской интеллигенции; “ноль-позиция”, которая здесь рассматривается как аналог “объективизированной прозы”; знаменитый “телефонный реализм” ее языка; наконец — атрибуты абсурдистской эстетики.

Будучи театральным критиком, Руднев органично раскрывает даже самые сложные и непонятые произведения через их постановки. Практически весь очерк о Сорокине посвящен анализу того, что театры смогли поставить по пьесам этого автора, драматургическая судьба которого пока не сложилась: спектакли “Клаустрофобия” Льва Додина, “Землянка” Вадима Жакевича, “Ши” и “Dostoevsky-trip” Валерия Беляковича, “Дисморфомания” Алексея Левинского и “Не Гамлет” Андрея Могучего.

Блок о драматургах “новой волны” и “новой драмы” конца XX—начала XXI века начинается с главы “В России так много драматургов, что они уже не помещаются в одной комнате”. Эта фраза Вячеслава Дурненкова, оброненная им во время одного из многочисленных семинаров начала 2000-х, положила конец дежурной реплике множества режиссеров: “У нас нет современной драматургии”. Тогда оказалось, что она не только существует, возникая в самых неожиданных местах (чего стоят, например, тольяттинский и белорусский феномены), но и сильно востребована у публики. Достаточно было появиться какому-нибудь подвижнику, как вокруг него собирались единомышленники: драматурги, актеры, зрители — возникала творческая “тусовка”, а значит, и питательная среда — в том числе для тех, кто никогда не интересовался театром. Руднев отмечает, что среди драматургов того времени было довольно много людей, для которых театр оказался случайным, но последним пристанищем, где они могли состояться; что вообще “новая драма” — явление в большей степени провинциальное, а потому изначально существовал разрыв, рассинхронизация развития театра и драматургии. Пьесы писались для несуществующих площадок и режиссеров. Однако это, как отмечает автор, сработало: вместе с новыми текстами возникли новое актерское поколение, новая режиссура, новые театры, новый зритель.

Руднев рассматривает “новую драму” как социокультурное явление и как поставщика новых тем. Он выделяет тему выживания “маленького человека” (часто из провинции) как главную, а глобализацию, проблемы идентификации, современного ритма, секса, кризиса культуры — как сквозные, отмечая, что, несмотря на частое нарушение разных табу в новых текстах, все еще остаются три темы, о которых театр практически не говорит. Это тема Второй мировой войны; тема межконфессиональных и межнациональных отношений и тема церкви. В “Театре.doc” проходила акция “Норд-Ост. Сорок первый день”, шел спектакль “Сентябрь.doc” о тра-

гедии в Беслане, однако это были единственные события такого рода.

В этой части книги проанализированы пьесы Николая Коляды, Ольги Мухиной, Евгения Гришковца, Владимира и Олега Пресняковых, Василия Сигарева, Юрия Клавдиева, Ивана Вырыпаева, Павла Пряжко, Ярославы Пулинович, Ирины Васьковской. Театрализация бытия, которая так ярко заявлена в пьесах Коляды, обнаруживается в героях-«вспышках» Ольги Мухиной, «яростном, скабрезном и отчаянно смешном монологе» Капитана из пьесы Пресняковых, в «красоте жестокого мира» Василия Сигарева. Руднев выстраивает свои очерки как единый рассказ об одном поколении, где драматурги превращаются в своих героев, «маленьких людей», где-то забытых, где-то потерявшихся, где-то превзошедших себя. Важно, что автор открыто пишет о самоповторах и избыточной сентиментальности Гришковца, саморежиссуре Сигарева, проповедях (вместо пьес) Вырыпаева, «приватизации» режиссером Дмитрием Волкостреловым пьес Пряжко и вытекающих из этого последствий<sup>1</sup>. Становится ощутимым сам театрално-драматургический процесс и все те сложности, которые сопровождают путь современной пьесы на сцену. Сам путь современного драматурга предстает не как беспрестанное движение от одной сцены к другой, а как странная запутанная траектория, в которой вдруг карьера драматурга может внезапно кончиться, как это случилось у Ольги Мухиной, или изжить саму себя, как это произошло у Гришковца.

Примечательно, что два последних очерка посвящены драматургам-женщинам (обе — ученицы Николая Коляды). «Женский поворот» в драме еще требует своего осмысления, об этом же пишет и Руднев. И героями Пулинович, Васьковской и других «авторок» (как написали бы феминистски настроенные СМИ) чаще становятся именно женщины, как будто именно через «женское» драматургия, оставаясь в русле документального, пытается найти дорогу к «всеобъемлющей метафоре».

Завершается книга очерком о документальном театре, в котором больше внимания уделено причинам популярности этой эстетики и принципам создания текстов и спектаклей, чем анализу конкретных пьес.

В книге довольно мало ссылок на коллег, нет библиографии, и это сознательная позиция Руднева, потому что, как он признается, он хотел сосредоточиться только на предмете — анализе пьес, однако его труд вышел далеко за рамки аналитики текстов. Здесь и театроведческий разбор спектаклей, и социальный анализ контекста, и культурологическое осмысление противопоставления советского и антисоветского. Автор признает, что разрывы поколений существуют, разрывы гендерные существуют, однако это не отменяет преемственности. Своей книгой он пытается уничтожить пропасть между «старой», «новой» и «новой новой» драмами, чтобы показать необоснованность презрения советского и недоверия к молодому.

**Ильмира Болотян**

## «Острый галльский смысл»

**Евгения Тропп. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и русский театр.**  
СПб. «Петербургский театралный журнал», 2017. 240 с.

Монография о русской судьбе французской пьесы — классическое театроведческое исследование, выстроенное по всем законам жанра, с выверенным справочным аппаратом. Автор обладает немалым литературным даром и не скрывает своей зародившейся в отрочестве влюбленности в героя и в пьесу. История поэта XVII века более ста лет не сходит с русской сцены, в очередной раз показав одну из особенностей нашей культуры — вбирать в себя, делать

своим лучшее, что дала миру другая национальная культура. При чтении этого труда вспоминается «всемирная отзывчивость Пушкина», о которой сказал Достоевский и что верно и по отношению к русской культуре в целом. Вспоминаются строки блоковских «Скифов»:

«Нам внятно все —  
и острый галльский смысл,  
И сумрачный германский гений...»

<sup>1</sup> К сожалению, в главе о драматургии Павла Пряжко допущена досадная ошибка. На странице 423 сказано: «Пьеса 2011 года «Солдат» (которая содержит всего одну строку: солдат пришел с войны, вымылся и больше не захотел возвращаться назад) породила не только спектакль «Театра.доc», но и дискуссию о нем». В действительности текст пьесы следующий: «Солдат пришел в увольнительную. Когда надо было идти обратно в армию, он в армию не пошел». Будем надеяться, что в переизданиях этот момент будет исправлен.



“Острый галльский смысл” сопровождает читателя от начала до конца, ибо герои книги — поэт и ученый XVII века, великий острослов Сирано де Бержерак, его друзья и враги, его ближайший друг и отчасти биограф Анри Лебре. Известный портрет Эдмона Ростана в академическом мундире, с идеально подстриженными, лихо закрученными, несколько гротескными усами не кажется анахронизмом, обретая плоть и кровь как образ создателя пьесы о Сирано.

Книга Евгения Тропп посвящена сценическим воплощениям в России этой героической комедии, героем которой стал Поэт (с большой буквы). Отправная точка исследования — переводы пьесы на русский язык. Опираясь на труды известных театрологов перевода Б. Эйхенбаума, Е. Эткинда, Ю. Лотмана, исследовательница высвечивает роль и значение переводов в определенную историческую эпоху, диктующую выбор перевода. Хорошо известна история переводов “Гамлета”, выполненных в разные времена, что дает возможность понять контекст эпохи. Теперь такая возможность возникла при обращении к “Сирано де Бержераку”. Режиссеры в разные периоды останавливаются на переводах, отвечающих духу времени. На все времена стал первый русский перевод, сделанный Т.Л. Щепкиной-Куперник. Общеизвестен факт, насколько поразили молодого Горького строки, в которых Сирано характеризует гасконский полк: “Мы все под полуденным солнцем / И с солнцем в крови рождены”. Этих строк у Ростана нет, это приношение переводчицы — и Сирано, и его автору. Евгения Тропп делает точный комментарий в противовес считающим это “отсебятиной” переводчицы. Эти строки, пишет Евгения Тропп, «стали значительным акцентом русской пьесы “Сирано де Бержерак”» (с. 33). Не менее важное замечание: «русская пьеса “Сирано де Бержерак”». Таких тонких наблюдений в книге немало. Одна из идей исследовательницы кажется на первый взгляд странной, “парадоксальной”, как считает автор. Она обращает внимание на то, что чеховский театр и русский роستانовский театр «зародились в одном кружке и развивались в течение десяти лет параллельно при достаточно интенсивном общении своих создателей <... > они входили не только в один круг — широкий круг литературно-театральной общественности, но в один “кружок”» (с. 28—29).

Это было свойственно Серебряному веку, породившему великий театр Чехова и “русскую пьесу” о поэте Сирано.

Второй известный перевод комедии Ростана был сделан Владимиром Соловьевым в 1938 году “на волне” переводов Шекспира М. Лозинского, А. Радловой, Б. Пастернака, С. Маршака (с. 37). Напомнив, в каком контексте появился перевод Соловьева, автор акцентировала внимание на происходящую тогда “шекспиризацию” театра. Справедливости ради стоит вспомнить, что русский те-

атр с тех пор, когда в его репертуаре появился Шекспир, в моменты подъема всегда переживал это явление.

Общая героическая направленность перевода В. Соловьева, автора монументальных исторических хроник “Великий государь” и “Фельдмаршал Кутузов”, отвечала эпохе.

Острые дискуссии вызвал перевод Юрия Айхенвальда, поставленный в 1964 году в “Современнике” О. Ефремовым и И. Квашой. Евгения Тропп не без оснований считает, что поэт-диссидент, отсидевший срок в одной из ленинградских психушек, “создал не столько перевод, сколько вольное переложение пьесы, вплавив в нее трагический российский опыт” (с. 10). И как Щепкина-Куперник подарила гасконцам “солнце в крови”, Айхенвальд вложил в уста Сирано свои стихи, написанные в психушке:

“Я умру, как солдат,  
Впрочем, нет,  
Я умру, как поэт”.

Эти строки могли родиться у роستانовского героя.

Есть и другие переводы знаменитой пьесы Ростана, но театры ставят тексты Щепкиной-Куперник, Соловьева и Айхенвальда.

Выбор перевода почти всегда предопределен текущим моментом, как и выбор актера на главную роль. Об этом пишет автор, подробно и нетривиально анализируя спектакли, вошедшие в историю нашего театра. Возвращение Сирано на сцену произошло перед самой войной. Это был спектакль Ленинградского театра имени Ленинского комсомола в постановке Владимира Николаевича Соловьева в переводе Владимира Александровича Соловьева, с Владимиром Честноковым в роли Сирано. В годы войны к этой пьесе обращались часто, она находила отклик в сердцах. Военный период и первые годы послевоенной театральной жизни Сирано Евгения Тропп определяет как “классический” (с. 51). Сирано играли В. Честноков, И. Берсенев, Р. Симонов, после войны — М. Астангов и Ю. Любимов.

Спектаклем “Современника” ознаменован новый период интерпретаций классической пьесы. Критики скрестили перья по их поводу. В книге приводятся и сопоставляются многие рецензии. Вывод автора таков: “Спектакль вывел пьесу за пределы комедии плаща и шпаги, открыл возможность ее нового свободного прочтения, как всякой классики” (с. 104).

Притом что очень интересно описаны Сирано Михаила Козакова и Сирано Игоря Кваши, сердце автора отдано Сергею Шакурову в спектакле Театра имени Станиславского, поставленном Борисом Морозовым (1980). Эта

очень личная нота, то и дело прорывающаяся на страницах книги, приближает к ней читателя. В Сирано — Шакурове автор видит отблеск личности Высоцкого и Окуджавы. Спектакль явил “глубинное совпадение со временем” (с. 10).

“Сирано” не успел выпустить в Художественном театре Олег Ефремов, спектакль появился после его смерти. “Виктору Гвоздицкому пришлось играть не просто роль в спектакле — но исполнять реквием по Ефремову” (с. 122). И далее определение идеи спектакля — он “об одиноком поэте” (с. 126). Сказано точно. После ухода из жизни Ефремова вышла книга “Пространство для одинокого человека” с записью его репетиций двух чеховских спектаклей и воспоминаниями о нем близких людей. И это стало внутренней рифмой со спектаклем, который он не успел поставить.

Название главы “Спектакли-изложения” раскрывает ее содержание. И можно было бы, вспомнив Дантову строку “Взгляни — и мимо”, так и поступить, если бы не финал, очень “ленинградский” (он относится ко времени, когда город еще не был переименован). “Сирано де Бержерак”, поставленный к юбилею художественного руководителя Театра им. Пушкина (ныне Александринский) И.О. Горбачева с юбиляром в заглавной роли, отличался, прямо скажем, незамысловатой режиссурой и столь же незамысловатыми актерскими работами. По какой-то причине Горбачев отдал великолепный монолог со знаменитыми стихами “и с солнцем в крови рождены” другому актеру, исполнявшему роль одного из гасконцев. Это был Александр Марков, впоследствии безвременно ушедший из жизни. А тогда, после юбилея, роль перешла к нему. Это был тонкий актер-философ, но далекий от Сирано. К тому же его актерская индивидуальность никак не совпадала с помпезным стилем спектакля. Он играл эту роль по-своему, создав странный образ, можно сказать, противоречащий Сирано. Евгения Тропп хорошо поняла этого ни на кого не похожего Сирано: “Он, вошедший в спектакль таким непринужденным и легким, таким живым, повисал в картинной позе на поддерживающих его руках, заняв место в центре “скульптурной группы”. Победенный Сирано — это такая горечь, такая тоска. <...> Умирал не великий поэт <...> умирал интеллигентный, несчастный <...> Тузенбах” (с. 141—142). Нечасто встречающаяся поэзия в восприятии критика.

В монографии проанализированы самые заметные спектакли, в которых уже сам выбор актеров на роль Сирано говорит об особенностях исторических периодов, когда возникли спектакли. Критик предлагает вступить с ней в виртуальный диалог, неожиданно приравнивая по силе воздействия спектакль Театра имени Вахтангова 2001 года (режиссер В. Мирзоев) со ставшей легендар-

ной постановкой Б. Морозова в Театре имени Станиславского в 1980 году: “Персонаж Максима Суханова, этот первый Сирано нового века, — полная противоположность “идеальному” де Бержеру — персонажу Шакурова” (с. 160). Сталкивая различные критические мнения о спектакле и об исполнителях Сирано, Евгения Тропп делает свой вывод: благодаря режиссеру и актеру “пьеса открылась “авангардизму” <...> и как маргинально-подозрительное, и как классически нетленное. Это приращение смысла. Встреча театра с “простым зрителем” и со зрителем избранным состоялась” (с. 174). Заключение аргументировано, что, конечно, не исключает возможности спора.

Японская версия “Сирано” (2003) в постановке Тадаши Сузуки с русскими актерами повествует о том, как писатель-самурай сочиняет под цветущей сакурой пьесу о неразделенной любви под музыку “Травиаты”. Рецензию об этом действе, которое мне пришлось видеть, авторитетный критик Ирина Алпатова язвительно озаглавила “Стёб да стёб кругом”. Наш автор считает спектакль “концептуалистским” откликом на романтизм. (Почему-то эпитет “концептуалистский” заключен в кавычки.) Окончательный вывод: этим спектаклем “конфузно начался новый цикл. Но начался и новый” (с. 180).

Последующие спектакли разных театров, рассмотренные в книге, сами по себе интересны, однако они пока не подтверждают прогноза о новом этапе жизни пьесы. Но ее жизнь на русской сцене продолжается.

Книга имеет замечательные остроумные приложения под общим названием “Как сделана пьеса Ростана”. Это серьезное аналитическое исследование теоретического характера. В разделе “А эти все носы, или Ринософия Сирано” прослежена сюжетная история носа в мировой литературе. Разделы “Действие пьесы” и “Как написаны роли” построены на детальном анализе ряда спектаклей. Соавтор этих замечательных приложений — человек, обладающий многими титулами, из которых назову только один: доктор физико-математических наук, это писатель Эдуард Тропп. Такой вот замечательный тандем — отец и дочь. От отца она унаследовала научную логику и литературный дар. Любовь к театру у нее тоже наследственная.

Это кропотливое исследование о пьесе француза Ростана на русской сцене — еще одно доказательство “всемирной отзывчивости” русской культуры.

Изящное стилизованное оформление книги, созданное Борисом Петрушанским и Олесей Куклиной, прекрасно рифмуется с содержанием этого умного исследования.

**Галина Коваленко**

## *Над Волгой-рекой*

**Филатова В. Кинешемский драматический театр им. А.Н. Островского.  
Таланты и поклонники.** Иваново: ИД “Референт”, 2018. 192 стр., Илл.

Автор этой книги Вера Филатова, в прошлом завлит Кинешемского театра, посвятила свой труд не только здешним служителям Мельпомены, но и, как видно из названия, зрителям, почитателям театрального искусства. Подарочное издание формата in folio на мелованной бумаге, с многочисленными фотографиями рассказывает о театре, начиная с его зарождения в 1897 году и до наших дней, легко и в доступной форме: через призму времени, политическую и социальную ситуацию в стране и в городе, через личности актеров, режиссеров, директоров, рабочих сцены и прочих служителей театра. Впервые в Ивановской области предпринята успешная попытка выпустить издание о театре такого высокого художественного и полиграфического уровня. Тираж книги тоже внушителен — более тысячи экземпляров. В книге много рассказывается о моде разных эпох, о состоянии экономики Кинешмы, о том, как зарождался театр в маленьком провинциальном городе, где было тогда всего около десяти тысяч жителей, и как велика была потребность кинешемцев в театре. И конечно, об Островском, который для Кинешмы “наше всё”. Фабриканты и купцы Кинешмы совместно с городской интеллигенцией не жалели времени, сил и денег на такое важное дело, как театр. Сначала образовался литературно-музыкальный кружок, который в дальнейшем вырос в профессиональный театр. Через десять лет после смерти великого драматурга его многочисленные кинешемские друзья, поклонники и ученики решили создать памятник Александру Николаевичу, имя которого тесно связано с городом Кинешма и Кинешемским уездом. А какой может быть памятник драматургу? Театр, конечно же, лучше придумать невозможно. И вот возник театр, который существует в городе с конца XIX века. Купеческая вдова Лариса Егоровна Тюрина уступила для нужд театра свой соляной склад (переоборудованное здание сохранилось до наших дней), промышленники дали деньги, интеллигенция хлопотала в столицах о разрешении на открытие театра, а потом некоторые учителя, врачи, адвокаты даже играли на этой сцене.

Через многие испытания прошел театр. Годы революции, войны... Пожар, расформирование труппы, и вот наконец долгожданный переезд в 1978 году в новое большое, благоустроенное здание в красивейшем месте над речным откосом. Рядом, на Волжском бульваре, установлен памятник А.Н. Островскому.

Подмостки Кинешемского театра видели славных корифеев Малого театра: династию Садовыхских, Веру Пашенную, Варвару Обухову и многих-многих других. Спектакли ставили режиссеры Дома Островского. Одним из недавних гостей стал народный артист России Борис Клюев, сыгравший здесь одну из ролей в “Последней жертве”.

Было время, когда Малый театр и театр из Кинешмы тесно сотрудничали, а сразу же после войны целый курс выпускников Щепкинского училища приехал в Кинешму и был зачислен в труппу театра. Как у любого театра со стажем, у театра Кинешмы есть свои “темные пятна”, которые еще ждут своих историков и исследователей. Множество судеб актеров и режиссеров, иногда трагических, иногда забавных, прослежено в книге. Незаметно история переходит в день сегодняшней. О каждом из людей театра автор нашла слова, наиболее верно и объемно характеризующие именно этого человека. Неважно в данном случае, директор это, осветитель или водитель театра. Театр — это люди. Лишь малую часть тех, кто служит театру, зритель видит на сцене. Театр — большой сложный механизм, в котором от работы каждого человека зависит очень многое. Подробно рассказано о современной труппе театра. Кажется, не забыт никто — от директора до юриста и бухгалтеров, электриков, сотрудников цехов и монтажников. В книге множество цветных и черно-белых иллюстраций, некоторые публикуются впервые. Автор не ставил перед собой задачу написать все что знает о Кинешемском театре. Но наиболее важные и значимые события и явления отражены, а самое главное, передан дух театра.

**Александр Воронов**



**Окончание. Начало на стр. 205**

проблематику сюжета до зрителя, как бы адекватно ни реагировала публика, все же дает себя знать рассудочность, расчетливость и “холодноватость” пьесы. Однако яркость формы и темпераментность действия позволяют это в какой-то степени преодолеть.

Пьеса “Легкие люди” считается одной из лучших и важнейших в “портфеле” современного российского драматурга нового поколения Михаила Дурненкова.

В аннотации театра достаточно точно и полно описано содержание спектакля: “...герои молоды и беззаботны. В их маленьком уютном мирке нет места тревогам до тех пор, пока судьба не сталкивает их с реальностью... и друг с другом. И вновь открываются старые раны, захватывают сомнения и поработают страхи. Как не свихнуться под такой ношей? Ответ прост: набери в легкие воздух, выпусти всю важность и взлети. Так высоко, как только возможно. Чтобы не задавать вопросов, не думать, не сомневаться... Ведь так проще жить. Ведь так есть шанс не сойти с ума под тяжестью личной ответственности за этот огромный мир. Егор (Алексей Ермаков) возвращается в дом своей бывшей возлюбленной Тани (Татьяна Мазур). Когда-то они были здесь счастливы... Когда-то Таня и ее нынешний муж Иван (Сергей Зайцев) тоже были счастливы... И наверное, счастлив был Макс (Антон Васильев)... Однажды надломленные, они мечутся в тщетных попытках “улететь” от проблем. Но ветер судьбы все равно сносит их вместе. Этих легких, словно воздушные шарики, людей...”.

Главный герой Макс, кто он? Своеобразный анти-ангел? Демон-искуситель? По сюжету это новоявленный гуру современной городской жизни. Он несет в себе идею свободы от всего. Пусть его заявления и кажутся поверхностными и наивными, но более молодые и зависимые от чужого мнения Таня, Егор и Иван поддаются

его странной асоциальной и анти-этической философии. И жизнь всех персонажей на наших глазах разрушается, они теряют себя и поэтому вынуждены все-таки держаться один за другого — потому что друг от друга никуда не уйти, а сочувствие, любовь и понимание нужны каждому. В том числе и Макс.

Режиссер-постановщик Павел Курочкин и художник Ксения Петрухина весь объем Новой сцены театра отвели под пространство спектакля. По периметру расставлена мебель, разделение на гостиную, прихожую, спальню и кухню создается не выгородками, а только мебелью и аксессуарами, переменной освещением и движением персонажей. Зрители располагаются тоже по периметру — почти в игровом пространстве. Переминаясь, персонажи порой идут чуть ли не по ногам публики. Все просматривается насквозь, вся жизнь на юру, на просвет. И души персонажей — тоже. Ничего не скрыть ни друг от друга, ни от себя самих.

Актеры работают в жесткой, лаконичной и очень достоверной бытовой манере. Спектакль держится на четком унисоне (а порой — на так же четко обозначенном контрапункте) внешнего рисунка ролей и внутренней жизни персонажей, перемещениями их в пространстве игры и переменами в их внешнем и внутреннем мире.

Между актерами и зрителями почти сразу устанавливается прочный душевный контакт. Спектакль ясный по форме и непростой по сути. Хотя, на мой взгляд, пьеса несет на себе налет времени, когда написана, и той заданности, внутренней ангажированности авторской идеей, которые свойственны и этому драматургическому направлению, и многим российским сочинениям в стилистике “нью-драмы” и “актуального театра”. Но она написана с явным сочувствием к ее героям, с явным авторским сопереживанием им. И зрители это ощущают и понимают: пьеса про то, чем живут они, с чем сталкиваются.

На мой взгляд, самая яркая, теплая и (не побоюсь этого слова) душевная работа в этом мини-цикле — спектакль “Сосны, белки, микросхемы”. Здесь соеди-

нены принципы докудрамы и технология вербатима. В течение двух часов перед нами разворачивается история Зеленограда с момента основания и его современная жизнь. Времена меняются, вместе с внешним антуражем меняются приоритеты и даже этические ценности. Уходят явления, профессии и вещи, исчезают понятия и слова, а взамен возникают иные. Особенность наших дней — невероятная скорость перемен. В одних реалиях, одном времени, одной социальной формации живет несколько поколений. И самые старшие еще помнят, как и с чего все начиналось. Собственно, это поколение само и начало. Но и все следующие — участники перемен и их создатели. В спектакле — документальной хронике четкая связь смыслов и проблем. Как не заблудиться в этих переменях? Как не утратить нравственные основания поведения и общения? Не утратить смысл своей судьбы? Сохранить оптимизм, надежду и ясность перспективы? Не зачерстветь душой?

Режиссер-постановщик Павел Курочкин, режиссер Артем Голушин, художник-постановщик Кирилл Данилов создают сценографию, адекватную этой проблематике. Вертикальные панно-полотнища — они же кулисы, подвижный занавес — словно стволы деревьев. Деревьев того леса, среди которого по свободной планировке был построен Зеленоград. Лесопарки и посейчас разделяют кварталы. Есть места, где и местные старожилы порой путаются в поисках дороги. В спектакле есть даже документальный мини-эпизод на эту тему: как не заблудиться в трех соснах? Иными словами, не потеряться в житейских переменях, в новизне и вообще в этой жизни.

Каждый эпизод — это появление тех или иных персонажей “из леса”, “из-за деревьев”. Другими словами, из сутолоки и суеты жизни, из глубин и закоулков памяти.

Этот спектакль сложен и не всегда ровен по построению. Временами в нем prevails темп. Но в целом постановка берет за живое, держит внимание. Она меняется от показа к показу, дораба-



тывается, дополняется новыми сюжетами и подробностями. Спектакль изменчив, как сама жизнь.

Но самое сильное в нем, безусловно, документальные монологи зеленоградцев. Разные судьбы, возрасты, взгляды... Кто-то в Зеленограде с самого начала,

кто-то появился позже. “Ведогонь-театр” хорошо знает их, он живет с ними бок о бок. И актеры, перевоплощаясь в людей, которые, может быть, сидят сейчас в зрительном зале, необычайно достоверны в своих монологах, создавая обобщенные образы и передавая в них правду

жизни, судеб, характеров. Эти люди, при всех сложностях своих жизненных перипетий, любуясь свой город, волнуются за его будущее и не желают с ним расставаться.

Актеры на сцене и зрители в зале живут общим настроением и единым чувством.

### Валерий Москвитин

Домашние театры... Эта старинная российская традиция возрождается в новых условиях в нынешние, непростые для российских сцен времена.

Это не музыкальные и поэтические “квартирники”, порожденные андеграундной протестной культуры в советскую эпоху — в новом качестве сейчас возрождаются и они. Нет, речь не о них, а именно о камерных домашних театрах. С пространством сцена — зал, с так или иначе собранным светозвуковым оформлением. С лаконичными, но все-таки декорациями и четко, в рамках образного строя спектакля, подобранным реквизитом и аксессуарами. И с постоянно обновляемым репертуаром.

Вот о какой традиции речь. Да, она начала возрождаться, но и словно притормозилась. Однако в Москве сейчас уже два устоявшихся домашних театра. И оба уже вполне яркие явления, заслужившие заинтересованное внимание театрально-художественного сообщества. И оба театра созданы в своем жилище усилиями самобытных, заметных творческих личностей — режиссера, актрисы и педагога Ники Косенковой и актера, драматурга и поэта Юрия Юрченко.

“НикинДом” — именно так, в одно слово, пишется название этого театра. Большую комнату своей квартиры Ника Косенкова превратила в театральное пространство. И с кулисами, и со светозвуковой аппаратурой, даже мини-гардеробом и набором домашних тапочек для всех пришедших зрителей.

Зрители сидят на стульях и по центру зала, и вдоль двух стен — на возвышениях. Понятно, что для каждого действия пространству сцена — зал можно придавать свою конфигурацию. Здесь Ника Косенкова проводила и демонстрационный показ своей кни-

### Домашние театры в Москве

ги “Метоника”, в которой обобщена разработанная ею и успешно применяемая в России и за рубежом новаторская система “воспитания голоса”. Во время презентации Ника Косенкова показала несколько коротких, но очень эффектно демонстрирующих ее систему упражнений — с активным заинтересованным участием всех пришедших (это были и актеры, и режиссеры, и педагоги по сценречи, и другие театральные специалисты, и представители иных творческих сфер).

“НикинДом” регулярно показывает спектакли, поставленные Никой Косенковой в стилистике “лаконичного театра”. Это и “Леди Шекспир”, и “Так и живу” по стихам Татьяны Сельвинской (обе постановки — в оформлении этого замечательного сценографа), и моноспектакль самой Ники Косенковой “Приключение” по поэме Марины Цветаевой.

Также это и международный проект: постановка “Лекции о вреде табака” по рассказу А.П. Чехова — совместная работа театра “НикинДом” и Театральной ассоциации “Бумажный корабль” (Гренобль, Франция). Тут и состав участников интернациональный: роли исполняют Елена Шкурпело, актриса московского “Ведогонь-театра” из Зеленограда, и Сирил Гриво, французский режиссер, педагог по актерскому мастерству и клоунаде, комедийный актер, руководитель шاپито-труппы “La bateau de papier” (Гренобль). Режиссер Ника Косенкова, консультант по музыкальному оформлению — композитор Светлана Гольбина, автор песни, звучащей в спектакле, — Маринэ Вартанян.

Премьера состоялась 17 ноября 2016 года в Гренобле. Поста-

новка была показана и на 2-м Международном театральном фестивале “Поговорим о любви...”. На фестивалях не раз бывали и другие спектакли, рожденные в театре “НикинДом”.

И вот что важно добавить: после каждого спектакля в театре “НикинДом” проходят своеобразные “культурологические чаепития”. По центру пространства, где только что был зрительный зал, устанавливается длинный стол, стулья, и зрители спектакля вместе с теми, кто его делал и в нем играл, ведут неспешные беседы об искусстве и жизни.

“Театр Поэта” на Сретенке создан актером, режиссером, по этому и отчаянным сорвиголовой Юрием Юрченко. Здесь тоже есть и минимально необходимое и грамотно поставленное световое и звуковое оборудование, но пространство более сложно организовано. Мини-сцена — лишь один из уровней этого игрового пространства. Зрители сидят и перед сценой, и сбоку от нее, и напротив — над ней, на балконе, огороженном балюстрадой.

Мест, как и в театре “НикинДом”, немного. Потому, собираясь сюда на спектакль, надо тоже загодя записаться на соответствующих страницах в интернет-ресурсах этого театра.

А то, что и действие, и расположение зрительских мест на разных уровнях, создает особую атмосферу необычного, небытового мира воображения, фантазии и игры. Этому способствует и натуральная фактура стен и конструкций: дерево, кирпичная кладка. Юрию Юрченко удалось создать в этом малом, замкнутом объеме ощущение вдвинутых друг в друга самых разных огромных пространств.

В “Театре Поэта” на Сретенке проходят и поэтические вечера, и творческие встречи. Здесь показывают и разнообразнейшие те-

атральные представления.

Одна из последних, весьма масштабных постановок (как это ни странно и даже вызывающе звучит применительно к малому, камерному пространству) — “Фауст и Елена” по давней пьесе в стихах самого Юрия Юрченко.

У этой пьесы непростая судьба. В свое время она была выпущена отдельным книжным изданием. Сам автор не раз выступал с ее читкой перед зрителями. Вместе с исполнительницей роли Елены дуэтом читал-показывал во Франции. И вот теперь уже второй сезон спектакль

по этой пьесе идет в “Театре Поэта” на Сретенке.

В роли Фауста — сам Юрий Юрченко, Елена — замечательная актриса Ирина Бразговка. Музыкальное оформление, чутко прислушиваясь к ритму и нерву актерского существования, создает Александр Перевозчиков. Режиссеры — А. Смирнов и И. Яцко, который также исполняет в этой постановке роль Мефистофеля.

Эта пьеса — не парафраз одного из мотивов гётевского “Фауста”. Он был всего лишь отправной точкой, исходным толчком к само-

стоятельному авторскому замыслу о вечной борьбе и единстве мужчины и женщины. О вечно манящей и никогда не постигаемой загадке женской природы, житейских искусах и соблазнах, которые сокрушают душу поэта, но и возносят ее через их преодоление.

Спектакль был с успехом показан в программе прошлогоднего фестиваля независимых театров “Московская обочина-2017” на сцене Черного зала театра “Театральный особнякЪ” — инициатора и организатора этого фестиваля.

**В. Бег.**

В марте, за несколько дней до Международного дня театра, Кинешемский драматический театр имени А.Н. Островского отметил свой 120-летний юбилей творческим отчетом-концертом, который назывался “Театр собирает друзей”. Друзей у театра из маленького волжского города, что в Ивановской области, действительно много. Поздравить театр приехали гости из разных уголков России. Те, кто не смог приехать (причины понятны: у многих спектакли в эти дни, премьеры, подготовка ко Дню театра), прислали видеобращения. Некоторые из них были продемонстрированы зрителям с большого экрана, размещенного на сцене. А сам Кинешемский театр показал отрывки из наиболее значимых и ярких спектаклей прошлых и нынешнего сезона (“Юнона и Авось” в постановке заслуженного деятеля искусств РФ Ивана Соловова и “Снегурочка”, осуществленная московским режиссером заслуженным артистом РФ Александром Огаревым), а также спектакля, который еще никто не видел, потому что премьера была назначена на конец мая, а тогда шли интенсивные репетиции, — “Ромео и Джульетта” (режиссер-постановщик Владимир Беляйкин). С “Юноной и Авось” театр из Кинешмы объездил множество городов, в Москве этот спектакль можно было увидеть на сцене академического Театра им. Вл. Маяковского. Его видели зрители Ярославля, Нижнего Новго-

## Театральный праздник

рода, Костромы, Чебоксар и многие-многие другие, а в Кинешме он с огромным успехом шел не один сезон. “Снегурочке” еще только предстоит покорить иногороднюю публику — ее возили пока только в Кострому (спектакль выпущен осенью прошлого года). В июне спектакль был показан на Фестивале малых городов России, который проводился московским Театром Наций. Затем планируются гастроли в Москве и снова фестивали. Кинешемский театр находится на явном подъеме, и это отмечается многими специалистами. Как признавались коллеги из других городов на пресс-конференции, мало какой театр сможет провести творческий отчет такого высокого уровня.

В театре сложилась дружная труппа из молодых актеров, которых за последние несколько лет пришло немало, и зрелых мастеров. Театр подбирает пьесы для своего репертуара с особенной тщательностью. Коллектив, носящий имя великого Островского вот уже сто двадцать лет, должен соответствовать своему высокому имени: положение обязывает. На афише театра нет пошлых кассовых комедий. Здесь дорожат своим зрителем, воспитывают его и не идут на поводу у наименее образованной, нетребовательной части публики. Поэтому и зритель в Кинешме вдумчивый, строгий и отзывчивый одно-

временно. И это также отмечают многие. А публика вот уже второе столетие платит своему театру уважением и любовью.

За сто двадцать лет театр выпустил много премьер: репертуар обновляется часто — город маленький. Но театр иначе не жил никогда и привык к такому темпу. Семь-восемь премьер в сезон — не исключение, а норма. Всегда на первом месте среди всех авторов театра был Островский. Почти все его пьесы были поставлены на кинешемских подмостках. Более того, в театре есть традиция — каждый новый сезон открывать премьерой по пьесе Александра Николаевича, исключения редки. Островский для кинешемцев свой, почти родной. Он много раз бывал в Кинешме, служил здесь почетным мировым судьей, в бывшем Кинешемском уезде находил его имение Щельково, и похоронен драматург здесь же, на сельском кладбище в Николо-Бережках. Духом Островского пропитано многое в этих местах.

На юбилейном вечере звучало много теплых слов в адрес театра, гости вручали памятные подарки, цветы. Но вот праздник отгремел, гости разъехались. К общему недоумению, среди них не было представителей городских и областных властей. Уникальный коллектив, театр с богатейшей историей и молодой душой, возглавляемый директором-энтузиастом Натальей Сурковой заслуживает большего внимания и поддержки. Особенно в день своего замечательного юбилея.

**Александр Воронов**