

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

# Современная

4  
октябрь — декабрь  
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>
<i>К. Драгунская</i>	3	<b>Светло и нестрашно</b>
<i>Д. Сидерос</i>	17	<b>Всем, кого касается</b>
<i>А. Поздняков</i>	40	<b>Корецкий</b>
<i>В. Антипов</i>	63	<b>Коммунистический тупик</b>
<i>М. Малухина</i>	88	<b>Замыкание</b>
<i>С. Давыдов</i>	102	<b>Отличный парень</b>
<i>К. Гортман</i>	115	<b>Вкл — выкл</b>
<i>Л. Чеботарева</i>	128	<b>Selfuck</b>
<i>Н. Ермохин</i>	142	<b>Шлагбаум</b>
<i>Е. Бронникова, Р. Дымшаков</i>	150	<b>Научи меня любить</b>
	160—180	<i>Критика. Теория</i>
		<b>В пьесе и на сцене</b> (рецензии <i>В. Бегунова, П. Богдановой, О. Булгаковой, Е. Гордиенко, И. Сафуанова, Т. Хакимова</i> )
<i>В. Сердечная</i>	181	<b>Вне зоны комфорта</b>
<i>А. Иванов</i>	185	<b>“В любви нет места насилию”</b> (интервью <i>С. Новиковой</i> )
<i>Д. Бокурадзе</i>	190	<b>“Мы — счастливые люди”</b> (интервью <i>П. Богдановой</i> )
<i>Т. Купченко</i>	194	<b>В поисках свободы</b>
<i>С. Лебедев</i>	196	<b>Столичная “Форма” для питерского авангарда</b>
<i>И. Ульянина</i>	198	<b>Девять дней живого театра</b>
<i>Ю. Савиловская</i>	201	<b>Любовь, семья... на британской сцене</b>
<i>П. Богданова</i>	207	<b>Циклы театральной культуры</b>
		<i>История. Библиография</i>
<i>И. Некрасова</i>	210	<b>Правда вымысла</b>
<i>К. Акоюн</i>	214	<b>Трудности перевода</b>
<i>П. Клодель</i>	217	<b>Заложник</b>
<i>О. Кучкина</i>	259	<b>Из хаоса звуков</b>
<i>Г. Коваленко</i>	267	<b>Александринский театр: партнеры</b>
		<i>Хроника. Информация</i>
		157—159, 269—272

**На обложке.** Екатеринбург, центр новой российской драматургии. К публикациям на с. 86—156, 181—184.

**2-я стр. обл.** “Однорукий из Спокана” *М. Мак-Донаха* (“Современная драматургия”, № 3, 2011) в Центре драматургии и режиссуры. Горничная — *О. Позднякова*, Кармайкл — *А. Заводюк*. Постановка *В. Панкова*.

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

## Старожилы и новобранцы

Подходящую классическую цитату для этой колонки найти не удалось, поэтому перефразируем знаменитую фразу Льва Николаевича: все номера нашего журнала похожи друг на друга, каждый интересен по-своему. А тот, что вы держите в руках или читаете в электронном виде, еще и необычен. Во-первых, он самый толстый за всю историю журнала: набралось очень много материалов, в первую очередь хороших пьес. Порадовала “Евразия”: целых десять текстов были отобраны к печати, ни один не хотелось упустить, кое-что даже перешло в следующий номер. А в этом даже не хватило места для иностранных авторов (второй признак необычности). Они есть в нашем портфеле и в свое время придут к читателям, но все-таки (рассудили мы) главная задача журнала — поддержка своих, российских. Этот номер знакомит сразу с пятью дебютантами. Их творчество и они сами подробно представлены в “евразийской” подборке, а мы пока скажем несколько слов о тех, кто уже встречался на наших страницах.

Начнем, как полагается, с прекрасных дам и первой назовем Ксению Драгунскую. Мы с ней отмечаем сейчас некий юбилей: десятая публикация. Она принадлежит к поколению, пришедшему в драматургию в середине девяностых. Не будем упоминать имен: их не так много и все они давно известны. Эти люди одновременно с Ксенией выросли в настоящих мастеров, принесли нашему искусству свежий взгляд на мир, новый художественный язык, проложили дорогу тем, кто двигался следом за ними.

Пьесы Драгунской не спутаешь с другими: ее лирико-ироническая интонация, прозвучавшая еще в “Земле Октября” (1994), свободный поэтический стиль, любовный интерес к своей родине и ее людям — все это присутствует и в новой пьесе с названием-камертоном “Светло и нестрашно”.

Молодая московская поэтесса и художник-иллюстратор детских книг Дана Сидерос еще только начинает свой путь в драматургии. Ее первая пьеса “Стена живых”, два года назад отмеченная на конкурсе “Ремарка”, удивила зрелым профессионализмом, умением видеть связь времен, драматическое преломление прошлого в настоящем. Новая работа Даны “Всем, кого касается” посвящена жизни молодых людей с ограниченными возможностями, трудностям их адаптации в обществе. И эта тема действительно касается каждого из нас.

Александр Поздняков печатается нечасто. Ему, бывшему офицеру, интересна военная тема, история страны — с ее героикой и трагизмом (“Самострел”, “Батяка”, “Беглец”). Однако его дебютная пьеса (“Ужин на одну персону”, 2002) была по жанру детективом. Действие происходило в зарубежном отеле — так же, как в сценах “Корецкого”, написанного Александром недавно. Сюжетный круг в каком-то смысле замкнулся — но уже в новом качестве. Речь идет теперь не о расследовании преступления, но о более важных вещах: человеческом достоинстве, умении противостоять обстоятельствам, предполагающим отказ от своих принципов. Проще говоря, о моральной репутации — категории, подзабытой в наши дни.

Режиссер кино и телевидения Василий Антипов возник в нашем кругу почти случайно: прислал по почте свои “Чудеса белой ночи”, не очень-то рассчитывая на удачу. Но эта озорная, местами фривольная комедия о похождениях дам бальзаковского возраста, решивших потряхнуть стариной со своими былыми ухажерами, нам понравилась, была напечатана и уже заинтересовала несколько театров. Однако номер, где она появилась, едва не стал последним в жизни журнала (случай, известный постоянным читателям). И тут-то наш новый знакомый проявил себя самым замечательным образом: энергично впрягся в поддержку издания, поднял на его защиту несколько провинциальных театров, организовал письма в инстанции, выступления в региональных и центральных СМИ... Все это не прошло незамеченным: помощь пришла, мы продолжили работу, в частности, смогли напечатать в этом номере следующую пьесу Василия Антипова “Коммунистический тупик”.

К слову сказать: подобную же, крайне важную и эффективную поддержку мы получили от Ассоциации театральных критиков России во главе с Павлом Рудневым. Спасибо, друзья! Без вас мы бы не выжили.

**Андрей Волчанский**, главный редактор

## “Евразия-2018”

### Как попасть в “десятку”

На “Евразию” в этом году пришла 201 пьеса; из них десять (невиданное количество) отобраны для публикации. Явный признак продуктивности конкурса: одна достойная пьеса на двадцать присланных.

О чем говорят отобранные пьесы? Например, о любви; о том, как она прорастает сквозь жизненные урядицы и неурядицы несмотря на любые запреты и разницу в социальном положении.

Хорошая пьеса о любви не сразу демонстрирует свою сущность. Взять, например, текст Екатерины Бронниковой и Романа Дымшакова “Научи меня любить”. Два монолога, репетитора и ученика — о чем они? О любви? Власти? Насилии? Каждый отвечает для себя. Для кого-то, возможно, это криминальная история с чернушным оттенком, пример морального разложения школы и молодежи. А для кого-то история настоящей, непобедимой и необусловленной любви. Но что точно происходит в пьесе, так это разоблачение предписанных схем поведения и шаблонных оценок. “Мы на подростков свысока смотрим, с высоты жизненного опыта. Но этот опыт — это опыт дерьма. Это опыт о том, как жить и выжить в этом дерьме. А у них другая любовь. Любовь подростка вообще может изменить мир”.

Трогательная и жесткая история посмертной любви рассказана в монодраме Николая Ермохина “Шлагбаум”. Начинаясь с полукомической дурацкой ситуации — мужик приходит на могилку поговорить с покойной женой, — пьеса постепенно вовлекает в водоворот искреннего чувства. Люди живы, пока мы помним о них, а тут муж не только помнит жену, но и всерьез продолжает разговаривать с ней. Она ушла, но для него ритуал прощания не сработал, общение продолжается. Для кого-то такая ситуация — симптом душевной болезни, но с другой стороны — признак истинной любви дантовской силы. Но автор далек от возвышенного пафоса. Шутейный, простоватый язык пьесы совмещается с неподдельной верой в явственность загробной жизни: это страшно и трогательно.

Важное место среди отобранных пьес занимает тематика социальных ожиданий. Социальные роли: муж, жена, сотрудник, родитель, ребенок, домохозяйин — тот “забор”, который онтологически ограничивает нас, но и приносит бонусы в виде предсказуемости жизни. Но этот надувной круг спасителен только до определенного момента.

Яркий, смешной и страшный текст Алексея Житковского “Горка”<sup>1</sup> поражает достоверностью. Всякий, кто работал в системе образования, проникнется сочувствием к нелегкой судьбе детсадовской воспитательницы Насти. Автор заостряет реальные ситуации гротеском, собирая в тугой пучок все беды: у одного ребенка глисты, другого не забрали домой, а все вместе они, как назло, плохо учат песни и танцы — ненужные никому, кроме начальства. Не только ребенок не может выжить в детсаду как полонённая личность: никто в этой системе не сможет. Символом принципиальной нелепости задач, поставленных перед воспитателем, становится горка: надо делать ледяную горку, в выходной, всем вместе. “Никаких Снегурочек, никаких Дедушек, никаких Морозков, Снеговичков, всяких баб и прочей херни не бывает. Ничего этого нет! Есть только работа. Тяжелая, нудная, ежедневная тупая работа. Работа. Ра-бо-та”.

Современные реалии цифрового общения воплощены в пьесе Леры Чеботаревой “Selffuck”. Социальная идентичность явственно двоится на жизненную и цифровую, причем цифровая работает как визуальный / социальный фильтр, приукрашивая реальность. Больше, больше лайков! Накачанные попы против наколотых губ! Консилер против колбасы. И так далее, и так далее, вплоть до смерти — которую тоже неплохо бы заснять. Событие становится событием, только будучи отражено в соцсетях. Интернет, когда-то (недолго) бывший местом свободного анонимного общения, стал сегодня местом жесткой, почти необходимой социальной отчетности и контроля — вплоть до срока за репост.

<sup>1</sup> Публикуется в следующем номере: потребовалось время для решения вместе с автором некоторых вопросов, возникших у нас к его тексту, одному из лучших на “Евразии-2018”. (Здесь и далее прим. ред.)

В монопьесе “Как я научился жить” Алексей Битюцких<sup>1</sup> иронично и отстраненно проводит исследование фрейдистской идеи о том, что всем нам портят жизнь детские комплексы. Пьеса подробно, неспешно разворачивает перед читателем образ современного молодого человека, слегка, кажется, аутичного, но вполне отвечающего духу времени. По первому впечатлению он очень откровенен; но эта открытость — как будто с клиническими целями, как в кресле психоаналитика. Фрейдистская идея о работе над комплексами выводится из внутреннего мира во внешний: нужно не поработать с “маленьким обиженным мальчиком” в себе, а просто пойти и побить Стаса. Не получится сразу — нужно научиться. Новая искренность оборачивается новой брутальностью: “Потом я сажусь в машину. За руль. Веду ее как настоящий мужчина, который сделал все, чтобы быть настоящим мужчиной. Еду молча. Чувствую всю свою мощь. А нужно было всего лишь походить немного на бокс”. Автор иронически и сочувственно смотрит на героя: ведь если победа над собой происходит в внутреннем поле (и в этом смысле бесповоротна), то на любой кулак найдется кулак покрепче.

Пьеса Сергея Давыдова “Отличный парень”, в духе сериала “Черное зеркало”, решает проблему действия социальных ожиданий через фантастическое допущение. Не такое уж фантастическое, если разобраться. Герой пьесы предстает жертвой предписаний, сосредоточенных в характеристике “отличный парень”. Как-то так получается в нашей реальности, что “отличный” — не значит успешный, не значит популярный; отличный — значит на все соглашающийся, для всех удобный.

Важна в пьесах “Евразии” и тема семьи. Она предстает как место инициации, место зарождения комплексов, распределения социальных ролей — и где-то (если повезет) взаимопонимания.

Пьеса Кристины Гортман “Вкл-выкл” — ретроспективное исследование о том, как семейные паттерны влияют на детей и как важна правда, которая все равно обнаружится. Любовь не вечна; измены случаются; чтобы удержать семью, нужен немалый труд. Из поколения в поколение слышится крик: “Есть ли хоть один человек на Земле, кто бы знал, как удержать счастье в семье? Как сохранить его живым?”

Важной метафорой современного конфликта поколений в драматургии становится молчание. Вот и главный герой пьесы Марии Малухиной “Замыкание”, подросток, замолкает не случайно. Его заикание-замыкание — знак нарушенной семейной и жизненной коммуникации, того, что невозможно выразить себя — особенно когда ты не можешь проскочить через какую-нибудь “к” или “с” и нужно бить себя по ноге, чтобы выговорить фразу. Но через мучения главного героя, через его шерстяную власяницу и цитаты из Тютчева автор дает надежду на то, что диалог все-таки возможен.

“Поход” Ксении Пещик — тоже о нарушении коммуникации в семье, но обратимом. Мода на активный отдых выводит семью, родителей и двоих детей, в поход, но из соображений экономии они не берут гида. А может быть, это сама судьба сводит семью, хотя бы вынужденно, вместе? Недаром гиды в пьесе играют роль античного хора. Поход — не самое безопасное дело, и пережитая вместе угроза заставляет членов семьи увидеть друг друга заново. И начать диалог.

Судьба настагает и семью из пьесы Дмитрия Соколова “Огонек”. Здесь герои, наворотившие в жизни разных довольно некрасивых дел, скомканные глупыми поступками и материальными притязаниями, через обман, через ссору выходят наконец к искренности. Любимая собака, занявшая место дочери, оказывается мертвой. Отец готов отобрать у дочери квартиру, чтобы отдаться призрачным надеждам на новое стариковское счастье. А все потому, что каждому хочется любить и быть любимым. Даже если ты старик; даже если твой будущий младенец — с синдромом Дауна.

Ведь любовь — вот мы и вернулись к ней — не знает преград.

**Вера Сердечная**

*Подробнее об этих и других пьесах конкурса на с. 181.*

<sup>1</sup> Публикация планируется в следующем номере: хороших пьес на этой “Евразии” оказалось больше, чем смог вместить один выпуск журнала. То же самое касается пьес К. Пещик и Д. Соколова.



После смерти ушедших внезапно, один за другим, Михаила Угарова и Елены Греминой их детище “Театр.doc” не остался в растерянности. Хотя у него непротаявшая жизнь и постоянной проблемой является помещение, которое менялось уже не раз, по-

скольку театру всегда ставят препоны с арендой. Но коллектив не сдаётся и продолжает работать.

Новое руководство театр назначать пока не собирается. У него есть “Совет.doc”, который принимает решения и обсуждает все текущие проблемы коллектива. В Совет входят ученики Угарова и Греминой, режиссеры и драматурги, работавшие здесь последние годы. В театре осталась группа режиссеров, на счету которых уже не одна постановка. Это Анастасия Патлай, Варвара Фазр, Зарема Заудинова, Александр Кудряшов.

Кредо театра остается прежним. “Театр.doc” — это в первую очередь свободный, независимый негосударственный театр, созданный неравнодушными людьми, которых волнуют проблемы реальной действительности, социума, политической сферы, частной жизни людей. Созданный в 2002 году несколькими драматургами, во главе которых были Угаров и Гремина, он прошел сложный путь, в какой-то момент при перемене общественного климата стал театром проблемным, неудобным. Он всегда существовал на очень ограниченные средства и был детищем бескорыстных энтузиастов своего дела. Трудности, которые вставали на его пути, привели его руководителя Михаила Угарова к преждевременной смерти от сердечного приступа. Такое бывает с людьми, постоянно переживающими стрессы. Вслед за Угаровым через полтора месяца ушла его жена и соратница Елена Гремина. Можно без преувеличения сказать, что эта героическая пара делала очень важное дело, основанное на гражданской честности и мужестве.

К сороковому дню со дня смерти худрука Михаила Угарова театр собрал его дневниковые записи в ЖЖ и “Фейсбуке” и выпустил необычный спектакль, который и спектаклем назвать трудно, по-

### “Театр.doc”: что дальше?

скольку он был очень личным: трупна “Театра.doc” напрямую обращалась к своему ушедшему руководителю, очень важному человеку в жизни каждого, размышляя о нем и о себе, о времени, его подводных рифах.

На сороковой день после кончины Елены Греминой театр предпринял подобную памятную акцию: состоялась публичная читка ее дневников из ЖЖ и “Фейсбука”, в которых запечатлелись изменения, происходившие вокруг с 2005 по 2018 год, события жизни театра и страны, мысли и проблемы, волновавшие Елену Анатольевну. Затем состоялся посвященный ей “круглый стол”.

Данью памяти Елены Греминой стала и постановка питерского театра “Поколение” ее последней пьесы “67/871. Документальный спектакль о блокаде”, сыгранный на “доковской” площадке.

В июне прошел фестиваль пьес Михаила Угарова — “Угаров.doc”, читки его пьес “Правосписание по Гроту” (режиссер Владимир Мирзоев); “Оборванец” (режиссер Михаил Дурненков); “Кухня ведьм” / “Кухонька моя” (режиссер Талгат Баталов); “Облом-off” / “Смерть Ильи Ильича”; «Газета “Русский инвалид” за 18 июля» (режиссер Руслан Маликов); “Голуби” (режиссер Алексей Жиряков); “Разбор вещей” (режиссер Ольга Лысак); “Зеленые щеки апреля” (режиссер Елена Махова); “Маскарад Маскарад” по мотивам драмы Лермонтова (режиссер Игорь Стам).

В июне спектакль “Человек из Подольска” по пьесе Д. Данилова в постановке Михаила Угарова побывал в Польше на фестивале “Контакт” и приехал оттуда со специальным призом “За политическую смелость”. Другая часть театра побывала в Германии, в Штутгарте, на международном фестивале “The future of Europe” с проектом “Europe speaks / Russia keeps silent”.

В прошедшем сезоне театр выпустил спектакль “Взрослые снаружи” — его начинала репетировать Михаил Угаров, а заканчивали Александр Кудряшов и Варвара Фазр. В этом спектакле взрослые

рассказывают о себе, о своем самоощущении, связанном с возрастом. При этом выясняется, что оно не совпадает с возрастом человека по паспорту. В спектакле заняты не профессиональные актеры, а выпускники “доковской” Антишколы.

Антишкола — это проект для непрофессионалов, проще говоря, для обычных людей, которые хотят жить в гармонии с собой. В этом им могут помочь театральные тренинги. Антишкола стартовала 1 июня 2017 года “курсом якобы актерского мастерства” под руководством Михаила Угарова, Всеволода Лисовского, Константина Кожевникова, Андрея Родионова. Кредо Антишколы театр выражает так: Антишкола — не обучение, это прививка свободы и толерантности к себе. Сюда может прийти любой желающий, проект платный.

В феврале 2018 года в Антишколе прошли два курса: по драматургии (руководитель Михаил Угаров) и по сторителлингу (руководитель Константин Кожевников).

В прошлом сезоне театр выпустил также спектакль Ивана Корсуновского “Как с этим жить”. В рамках проекта “Охота за реальностью” автор нашел сообщество людей, говорящих о смерти. Герои спектакля — две сестры, переживающие смерть матери.

Проект “Охота за реальностью” — это регулярный фестиваль, он продолжает существовать. Театр исследует повседневность, ее истории, странные случаи и острые события. Возможно, о таких не всегда принято говорить. Но театр считает, что говорить необходимо, потому что в центре внимания — человек в документальном сюжете, и правдивость документа не может поспорить ни с одной вымышленной театральной историей.

В планах театра документальный спектакль “Мамауйди”: его задумала еще Е. Гремина, а выпустит режиссер В. Фазр. Это история о женщине, которую сыграть актриса-самородок Марина Клещева, десять лет отсидевшая за разбой. Это пример того, как искусство лечит человеческие души. Режиссер А. Патлай выпустит феминистский проект на материалах Первой мировой войны.

Под таким слоганом прошел международный театральный фестиваль “Контакт-2018” в польском городе Торуне. Существует он с 1991 года. Придумала и начала его директор торуньского Театра им. Хожисцы Кристина Майснер, человек редкой креативной энергии. Идея была правильная и весьма актуальная: удерживать европейское театральное сообщество от распада и конфронтации. Политика политикой, а искусство делить нечего.

После перехода пани Майснер во Вроцлав в 1997-м эстафету приняла новый директор театра Ядвига Олерадска. Она старалась не ограничиваться европейскими театрами, время от времени в программу включали и азиатские. Было даже пластическое представление, основанное на ритуалах одного африканского племени. Его привез польский режиссер, много работавший в Африке, и темнокожие актеры были оттуда. Для этого необычного действия зрителей вывезли из города на природу, где была возведена дощатая сцена, вокруг которой прямо на песке все и расселись. Режиссер рассказал, что вожди племени после больших его просьб разрешили ему присутствовать на исполнении ритуалов, но взяли клятву, что он не повторит их как есть, потому что это сакральные танцы, определяющие удачу и благополучие племени, и чужим их видеть нельзя.

Пани Олерадска каждый год избрала необычное пространство для какого-нибудь одного спектакля. Французский Театр огня зажег свое необжигающее пламя на пленэре — у крепостных стен, когда-то служивших защитой Торуня от тевтонцев. Запомнился “Кориолан” театра из Легницы, сыгранный ночью при свете настоящих факелов в настоящей крепости. Шекспир, наверное, был доволен. Зрителей привезли специальными автобусами в форт, и все дивились невероятной толщине крепостных стен, которые не пробить никакой пушкой. Да они и не пытались, ибо форт был возведен во второй половине XIX века, к тому времени военные перешли к другим технологиям.

Двадцать лет подряд в мае в Торунь съезжались театры, и целую неделю театроманы бежали из одного зала в другой — не всегда театральный. Приходилось играть и в молодежных клубах, где тексты классических пьес вроде “Гедды Габлер” Ибсена странно сочетались со спортивным или хайтековским антуражем площадки.

После 2010 года “Контакт”

## Огромное небо. От Востока до Запада

стали проводить не ежегодно, а через год, поскольку в Торуне бывают еще и музыкальные (джазовые, органнне) фестивали и масса других достойных мероприятий. По нынешнему “Контакту” было видно, что с финансами стало труднее. В жюри было пять человек — теперь сократили до трех, наград вручают пять вместо десяти. Число гостей тоже уменьшилось. Но атмосфера осталась. Помогают фестивалю, по традиции, мэр Торуня и маршал Куявско-Поморского воеводства (глава края).

Новый директор театра и фестиваля Анджей Хурский сделал все, чтобы фестиваль помолодел. Родилась лаборатория “Контакта”, за столами перед зданием театра проводили занятия. В программу помимо традиционных лекций и выступавших вошли показы студенческих кинолент, воркипопы, израильский мастер-класс по пластическому языку “Гага”, актерские читки. Пространство фестиваля стало компактным: рядом с Театральной площадью город построил большое современное здание со множеством залов. На его Большой сцене показали три спектакля: “Локус” Литовского национального театра драмы, “БеЗприданницу” Дмитрия Крымова и “Реквием для Л.” Алана Плателя. А в Малом зале шли ежедневные читки пьес. Об этом начинании надо сказать отдельно.

На прошлых двух “Контактах” иноязычные спектакли показывали без русского перевода, оставался только польский и английский. И вдруг в этом году русский язык не просто вернулся, а сыграл колоссальную роль! Помимо перевода спектаклей в программу фестиваля включили читки новых пьес наших молодых авторов, и каждый день артисты Театра им. Хожисцы читали по одной. Отбирал тексты молодой режиссер из Варшавы Томаш Лецинский, учившийся в Санкт-Петербургской театральной академии и прекрасно говорящий по-русски. Он был на “Любимовке-2017” и привез оттуда для “Контакта” несколько пьес: “Мама” Аси Волошиной, “Карась” Марины Дадыченко, “Черная коробка” Павла Пряжко, “Утопия” Михаила Дурненкова, “Час восемнадцать” Елены Греминой. Вход на читки с обсуждениями был свободным. Собирались актеры местных театров, гости фестиваля, а с переводом помогли студенты Торуньского университета им. Коперника. Российские

пьесы оказались настолько интересны, что арт-директор фестиваля Павел Пахта (он режиссировал некоторые читки) обещал продолжить такую практику и на следующих фестивалях.

“Контакт-2018” показал одиннадцать спектаклей из семи стран: Бельгии, Германии, Литвы, Латвии, России, Швейцарии и, конечно, Польши. Российских было целых три — больше всех. Два московских получили награды: “БеЗприданница” “Школы драматического искусства” и “Человек из Подольска” “Театра.doc”. Третий наш спектакль, “Маруся” студии “Dialog Dance” из Костромы, публикой был принят прекрасно, но приза не получил. По жанру это вольный монолог о жизни менеджера “Dialog Dance” Маруси Сокольниковой, сочиненный ею вместе с талантливым молодым режиссером Александром Андрияшкиным. Этот бесхитрый рассказ дает непривычный ракурс: как человек театра воспринимает публику? О каком зрителе он мечтает? О выключившем свой гаджет, без звонков и эсэмэсок. Искренность и естественность Сокольниковой, ее желание быть грациозной на сцене вызывают улыбку и вместе с тем уважение.

Фестивальная афиша сложилась как мозаика из разных жанров: брутальные спектакли “Локус” из Вильнюса и “Тайная жизнь семьи Фридманов” из Кракова, утонченно ироничный “Леонс и Лена” из Базеля, сатирически злободневный немецкий скетч “После нас хоть космос”, полвека не теряющее актуальность “Танго” Мрожека торуньского театра и адресованная вечности “Медея” из Рима. И еще российский абсурд “Человек из Подольска” Данилова и статичный перформанс с политическим подтекстом “Ситуация с поднятой рукой” из Мюнхена. А главный козырь — особняком стоящий “Реквием для Л.”, копродукция Бельгии и театральных компаний Франции, Италии, Греции, Люксембурга.

Вот кто получил персональные награды фестиваля. Лучший режиссер — Дмитрий Крымов: «За новую трактовку и сценическую фантазию “БеЗприданницы”». “Лучшая женская роль” — Мария Смольникова за образ Ларисы в этом очень ярком, современном спектакле, далеко ушедшем от традиций Островского.

“Театр.doc” награжден “за политическую смелость” спектакля “Человек из Подольска” в постановке Михаила Угарова. На мой

взгляда, заслуживает признания и его художественное качество.

Все остальные награды — Гран-при, приз за музыкальное оформление и премия журналистов присуждены спектаклю “Реквием для Л.” Алана Плателя, вызвавшие восторг многих и резкое неприятие у некоторых. Хорошо, что его показали на закрытии фестиваля, иначе потом трудно было бы смотреть что-то другое. О нем надо сказать особо.

Сейчас многие театры используют видео или киноэкран. Но никто, кажется, не выносил на сцену продолжительную фиксацию подлинного ухода из жизни. Час сорок минут на задник сцены процедируется киносемака умирающей женщины. Ее голова лежит на подушке, глаза полужакрыты, она в полужабыти. На лице нет страдания, оно умиротворенно и исподволь настраивается на переход в иной мир. Рядом с больной близкие, их нежное присутствие ощущается в легком прикосновении руки, в движущейся тени. И все время звучит прекрасная живая музыка, временами к ней присоединяется вокал. Одни артисты играют на электро- и бас-гитарах, валторне, аккордеоне, ударных и нескольких африканских инструментах, у других инструментом является голос. Дивная музыка Моцарта (“Реквием”) и Фабрицио Касоля уводит ввысь, помогает оторваться от земного существования и обрести покой в Вечности. Симбиоз европейской музыки барокко и африканской дает потрясающий эффект. Темпераментные ритуальные танцы африканцев, кажется, способны вдохнуть в Люси силу жизни. Но нет: постепенно музыка смиряется с неотвратимостью финала, голос валторны звучит как зов потустороннего мира. Вступают литавры, барабаны, тела танцовщиков мелькают все быстрее и быстрее, и мы понимаем — вот он, полет души, противостоящая с телом. И в этом нет безумной горечи, только печаль и смирение.

Смирение с неотвратимостью Конца, так ярко преподнесенное Аланом Плателем и Фабрицио Касоля, было сильнейшим по воздействию из всех событий фестиваля.

Но все же главной темой этого “Контакта” стал конфликт человека и власти. Преследование и наказание — даже без вины или когда она не доказана. В спектакле краковского “Театра Людовы” “Тайная жизнь Фридриха” уважаемого педагога, отца трех сыновей, обвиняют в педофилии. Сажая в тюрьму его младшего сына:

будто бы он помогал заманивать детей. Как бы отец ни утверждал, что детей не трогал, а только хранил порножурналы — ему не верят. Жизнь семейства растоптана, а мы так и не узнаем, имело ли обвинение реальную основу. В спектакле торуньского театра “Рейкьявик-74” нам показали, как серией допросов можно выудить признание, и повисает вопрос: эти люди, персонажи спектакля с детективным сюжетом — они убийцы или страдают невинно?

В этих спектаклях несуществен социум. Есть только безликое Право, как говорится, “ничего личного”. От них кардинально отличается спектакль “Человек из Подольска”, герой которого, абсолютно ни в чем не повинный, становится “объектом воспитания”. Ему ничего нельзя предьявить, он ничего не нарушил, но полиция обещает им заняться. Невольно вспоминается “Процесс” Кафки... Спектакль, блестяще поставленный Михаилом Угаровым, был одним из самых сильных и четких высказываний о конфликте человека и власти. Эта тема была продолжена и в программе читок: артисты торуньского театра трепетно, с большим чувством прочитали пьесу Елены Греминой “Час восемнадцать” о гибели Сергея Магнитского. Она тоже о смерти, но в отличие от “Реквиема для Л.” в ней нет смирения. И нет сомнений в том, кто виноват.

“Ситуация с поднятой рукой” из Мюнхена — политический хепенинг в форме скетча. Его единственная участница Сара Тамбурини стоит на сцене в статичной позе с правой рукой, поднятой вверх. Это называется “гитлеровское приветствие”, или “римский салют”. Дикторский голос читает исторический экскурс об этом жесте и разных его названиях, а мы видим, как мучается актриса, как начинают дергаться мышцы. Сама эта поза, вначале казавшаяся выражением уверенности и мощи, обнаруживает свою бесчеловечность.

Нужно сказать и о том, чего на фестивале не хватало: романтики, историй любви. А ведь не так еще давно любовная линия была двигателем сюжета. “Медя” Русского театра из Риги, сокращенная до одного часа двадцати минут, — это не про любовь, а про ненависть. Пожалуй, одна лишь “Безприданница” на “Контакте” “отвечала” за любовь. Роковая любовь — и смерть как естественный финал. Осталась ли вообще любовь в нашем

мире? Не секс — он-то есть, за него можно не беспокоиться. Вероятно, любовь осталась, не могла исчезнуть, только не вздумайте говорить о ней серьезно.

В швейцарском спектакле “Леонс и Лена” любовь, как и всё вокруг, разведена иронией. Георг Бюхнер в позапрошлом веке написал сатиру на романтизм, на раздробленность Германии с ее карликовыми герцогствами. Молодой режиссер Том Луз об этом и не думал. Он выбросил почти весь текст, сделал акцент на музыке, пластике и сценографии. Вышел очень стильный, изящный спектакль в духе Марталера, в нем все пронизано музыкой и все подчинено иронии. Луз разрезал пианино на две половинки: в одной нижний басовый регистр, в другой — верхний, с высокими нотами. А на место пианиста приладил автомат для чистки обуви: у режиссера такая фантазия. Его артисты кажутся манекенами, но манекенами пластичными, с выразительными лицами. В спектакле незабываемый по красоте финал: Леонс и Лена, взявшись за руки, уходят в зазеркалье.

Немцы, хоть и считаются рассудочно упорядоченной нацией, легко заводятся на социальных вопросах. В спектакле берлинского Театра им. Максима Горького “После нас хоть космос” четыре симпатичные молодые женщины в красных “космонавтских” комбинезонах готовы улететь хоть на Марс от всех своих проблем. Остроумные, ироничные, они разбирают по косточкам все, что гонит их отсюда: неконтактность со своими детьми-тинейджерами, отсутствие полноценной семьи, несогласие с политикой государства — причин много. Правда, для создания жизни на другой планете они все равно ищут мужчин. Спектакль этот — третья часть цикла драматурга Сибиллы Берг, а всего же ею задуман с режиссером Себастьяном Нейблингом целый театральный сериал. Оказывается, и на театре уже существуют сериалы. Текст остроумный, сатирический, без морализаторства. Как сказал режиссер: «Где есть ирония, нет морализаторства. Мы смеемся, когда не можем справиться с действительностью. Эта сатира на современную Европу родилась на волне сильного недовольства автора профессорскими выступлениями в Германии. Тексты приходили с улицы, из “Фейсбука»».

Недовольство социумом бродит по Европе. Как когда-то “призрак коммунизма”.

Светлана Новикова

# Критика. Теория

## В пьесе и на сцене

### “И крестьянки любить умеют...”

*“С училища” А. Иванова<sup>1</sup> в московском Театре им. А.С. Пушкина и Театре драмы им. А.П. Чехова в Серове (Свердловская обл.)*

*Современные пьесы ставят перед театрами порой непосильные задачи. Театры почти разучились раскрывать их глубинное содержание и своеобразие. Период чисток, который начался в конце девяностых, не пошел на пользу режиссуре. Он породил собой феномен быстрых поверхностных постановок, лишаящих спектакли глубины и емкости.*

Антураж этой пьесы привычен для современной драмы: убогая действительность, убогие люди. Знакомые героя, Сергея — не сказать что друзья, потому что друзья как класс, видно, перевелись в современной жизни, герой просто просит их об одолжении — устроить его на работу, дать возможность читать свои лекции по философии, просит униженно, как не просят друзей. А эти “друзья”, теперь уже в кавычках, ставят перед ним трудно-выполнимое условие — сделать шестнадцатилетнюю Таньку, гордящуюся своей девственностью и во всеуслышание заявляющую, что отдастся кому-то только по любви, женщиной и выложить видео их интимных отношений в “Фейсбук”. Сергей вроде бы интеллигент, хотя определение это не безусловно, поскольку интеллигенты в той самой жизни, о которой рассказывает пьеса, оказались самыми никчемными людьми, их образование, знания и профессии в той уродливой рыночной системе, где все измеряется спросом, никому не нужны. Поэтому такие интеллигенты несколько потеряли свои интеллигентские принципы и пошли на компромиссы с теми, кто, не обладая ни образованностью, ни талантами, в этой жизни хорошо устроился, имеет “бабки”. Впрочем, несмотря на жизненные успехи этих “друзей”, сами они тоже по-своему пропадают, от скуки принимают наркотики, да вот еще развлекаются интимными подробностями чужой жизни, которые предлагают Сергею опубликовать за оговоренную плату. Условия

“друзей”, конечно, не вызывают восторга у Сергея, ему трудно совершить ожидаемый от него поступок, дурно пахнущий с точки зрения интеллигентской этики. И все же он его совершает. Потому что современные люди (и это хорошо показывает пьеса) — это люди, в жизни которых на равных сосуществуют и знание нравственных законов, и их нарушение. Это люди двойственные, можно сказать, с червоточиной, если пользоваться определениями из прошлой жизни, в которой были твердо определены полюсы добра и зла. Нынешняя жизнь, постсоветская, размыла эти определения, сделала их относительными.

Двойственность современного человека с размытой системой ценностей — то, что наиболее интересно в этой пьесе. Это отражение тех процессов, которые принес постмодерн, причем в грубом, кризисном, российском и белорусском (Белоруссия, где происходит действие и откуда родом автор пьесы, от России недалеко отстоит, процессы, как видно, идентичны) варианте. Человечество постмодерна нельзя назвать ни абсолютно нравственным, ни абсолютно безнравственным. Он существует где-то между одним и другим. Поэтому в пьесе нет хороших или плохих людей, каждый содержит в себе все сразу, и его можно назвать хорошим или плохим в зависимости от той грани, которой он в данный момент поворачивается. Поэтому такой человек будет к ко-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2018 г. В этом номере на с. 185 публикуется беседа с автором.



му-то добр или кому-то предан, только если это совпадает с его собственными интересами. И судить его некому, в обществе все нормы размылись.

Такова и Танька, героиня этой истории. С одной стороны, “гопница” и “быдло”, как она характеризует сама себя, речь ее чудовишна своим бескультурьем, но с другой стороны, она влюбляется в преподавателя философии, который стоит на гораздо более высоком культурном уровне. Но дело не только в бескультурье героини. Ее двойственность определяется еще и тем, что, с одной стороны, она способна на жестокое садистское убийство животных, чем занималась еще в детстве, а с другой — хочет настоящей любви, как все женщины, семьи, детей. Танька тоже “между” противоположной системой ценностей, тоже представительница постмодерна.

Эта двойственность делает жизнь и судьбы героев драматическими или даже трагическими, как у Таньки: в финале ее бывший “рыцарь”, которого она отвергла из-за Сергея, вернувшись из заключения, убивает ее. Жизнь героини обрывается, не достигнув расцвета. Таньку становится жаль, хотя в ходе драматического повествования были очевидны ее отталкивающие черты — излишняя наглость и нахрапистость, благодаря которым в любовном романе она заняла, по существу, позицию мужчины, решая все за своего партнера и насильственно помыкая им. Ее возлюбленный из-за ее чрезмерно крутого нрава попал в трудную, даже безвыходную ситуацию, не смог вынести ее давления, того, что она, по существу, полностью подчинила его себе, лишив самостоятельности и воли. В результате он и подговорил ее “рыцаря” на убийство. Только это для обоих мужчин могло развязать узел запутанных, сложных отношений с Танькой.

Вся эта сложность отношений и психологии и становится здесь главным рычагом драмы. Сыграть двойственность, по законам психологического театра (а эта пьеса психологическая), непросто. Современный театр отвык от такой сложности. “Выезжая” на легком варианте читок, театр утерял привычку и необходимость к глубокой проработке ролей, к длительным самоуглубленным репетициям. Этим в свое время занимались и за-

нимаются по сей день А. Васильев и Л. Додин. Но это режиссеры уже прошлой эпохи, за ними никто не идет вослед.

Спектакль Театра Пушкина (режиссер Семен Серзин) тоже похож скорее на читку пьесы по ролям, чем на полноценную постановку. Он собственно и возник после читки пьесы на фестивале “Любимовка-2017”. Ничего определенного сказать о нем нельзя кроме того, что пьеса режиссером и актерами не проработана, акценты не расставлены, и что, в сущности, произошло в этой истории, осталось непонятным. Вместо психологической разработки образов задействованы модные нынче экраны, что дает чисто внешние эффекты, но не раскрывает смысла. Ролей в этом спектакле, по существу, нет, поэтому нет смысла писать об исполнителях.

Несколько другое впечатление осталось после спектакля Театра драмы имени Чехова в Серове (режиссер Петр Шерешевский). Не могу назвать его совершенным во всех отношениях, но в нем есть свое решение. Оно заключается в том, что театр “приподнимает” образ Таньки (К. Пестова), отмечая в нем черты яркого личностного своеобразия. Несмотря на все бескультурье, грубость и неотесанность героини этого спектакля, в ней есть живая человеческая натура, способность чувствовать, любить, она явно выделяется из среды своего заштатного провинциального городка. В иных условиях это могла бы быть вполне состоятельная личность. “Рыцарь”, убивающий ее, тут представлен как мифологический Харон, перевозчик душ в ад. Он одет в свободный хитон, в руке весло, он символически переправляет душу героини на другой берег реки Стикс, в Аид.

Но в результате того, что вперед выведена героиня, несколько смазанным получается образ Сергея (К. Имеров): трудно понять, что это за человек и какую роль в судьбе Таньки он сыграл. В целом спектакль неровный, но все же стоит отметить, что режиссер и актеры отнеслись к пьесе серьезно, попытались углубиться в нее и выявить интересное театр содержание.

Пьеса Андрея Иванова вызывает интерес российских театров, она уже поставлена в нескольких городах. Это говорит о ее высоких профессиональных достоинствах и серьезности содержания.

**Полина Богданова**

## В театре “Практика”

### Глазами клоунов

*“Война еще не началась” М. Дурненкова*

*“Война еще не началась” — так диагностировал в 2014 году состояние российского общества Михаил Дурненков, сочиняя по заказу Николы Маккартни, куратора театра “Oran Mor” в Глазго, одноименную пьесу. С тех пор ее поставили не только в Англии, но и в Чехии, Румынии, Литве. А два года назад, когда спектакль по этому тексту выпускали в английском же театре “Royal Plymouth”, драматург был уверен, что на российских подмостках “Война...” вряд ли когда появится — речь в ней о вещах, о которых “не принято говорить в публичном пространстве”, и вообще она “идет вразрез с государственной политикой”. Но весной 2018-го московский театр “Практика” возглавил Дмитрий Брусникин, и первой же премьерой после смены здесь театральной власти стал спектакль по этому произведению.*

Поставил спектакль петербургский режиссер Семен Александровский с актерами-брусникинцами. Теми самыми, которые шесть лет назад, первокурсниками Школы-студии МХАТ, дебютировали на этой сцене с вербатимом “Это тоже я” по книге Наталии Ключаревой. Но даже без такого формального сходства “Война...” стала полноценным сиквелом к той постановке 2012 года, которая, к слову, до сих пор нередко появляется в афише театра. И если первый спектакль представляет собой довольно условный срез российского общества, то второй — уже глубинное сканирование его умонастроения. Умонастроения, охваченного тотальным страхом перед новым, внешним, молодым. Сильно упрощая, можно сказать, что если “Это тоже я” исследовал социум с эстетической стороны, то “Война...” поднимает вопросы уже этического плана.

“Война еще не началась” — пьеса без места и времени, состоящая из дюжины диалогов, которые, согласно предписанию драматурга, могут разыгрываться в произвольном порядке тремя актерами, чьи пол и возраст также не имеют значения. Авторского текста Семену Александровскому показалось маловато — он разбил, точнее “осовременил”, его сообщениями из новостной ленты, а исполнителей ему потребовалось втрое больше. “Ветераны” мастерской Брусникина Василий Буткевич, Петр Скворцов, Алексей Любимов, Юрий Межевич, Мария Крылова, Анастасия Великородная, Дарья Ворохобко, Алексей Мартынов и Даниил Газизуллин появляются на сцене задолго до начала основного действия. В ярких париках и под стать им кричащих нарядах они готовятся к спектаклю, надувая воздушные шары. Этот процесс, кстати, они затем лишь прерывают на разыгрывание скетчей

да исполнение яростно-отчаянной, с притопами и прихлопами, мелодии, сочиненной Настасьей Хрущевой. В итоге к концу “Войны...”, которая так и не начнется, игровое пространство “Практики” буквально пузырится всеми цветами радуги. Как тут не вспомнить, что шекспировское выражение про “пузыри земли” взял в свое время Александр Блок названием для своего поэтического цикла 1905 года, повествующего не о мире людей, а о всякой мелкой нечисти, ему сопутствующей и столь характерной для России того переломного для страны времени. Недаром и сегодня это словосочетание, без оглядки на исторический контекст, берут на вооружение пропагандисты всех мастей, пытающиеся все не вписывающееся в идеологические рамки представить как фарс и клоунату.

И тут уже ходячей не метафорой, а иллюстрацией выступают актеры, в качестве преамбулы выдающие информационные пузыри из “сводки Совинформбюро”. Точнее, его современных аналогов: брусникинцы поочередно зачитывают со своих смартфонов сообщения, которые, без сомнения, специально не подбирали — все прозвучавшее в день показа было в топе на сайтах информагентств. Да и, к слову, многое из этого нарочно не придумаешь.

О том, как это слово отзовется — уже в текстах самого Дурненкова. Его герои простодушные люди, прочно вписанные в свой замкнутый мир. Здесь история родителей, отчитывающих сына, чей поход на демонстрацию приравнивается чуть ли к предательству Родины: “Почему на митинге мира флаг нашего потенциального врага?!” И супруги, доверяющей больше словам му-

жа-тележурналиста на экране, чем сказанно-му им же, но дома и в приватной обстановке — отсыл к скандальной истории с распятым донбасским мальчиком, еще не получившей опровержения. “Вот когда ты скажешь мне там, на экране, что это неправда — вот тогда я поверю. А до тех пор...”, — говорит жена горе-мифотворцу, а “до тех пор” прячет ребенка у своей матери. Есть история про адюльтер так и не повзрослевших сорокалетних профессионалов, приехавших на семинар по обмену опытом, и о престарелых родителях, придумывающих разные способы, чтобы привязать к себе уже выросшего сына — преуспевающий бизнесмен делает все, чтобы обеспечить их старость, но тем проще сжечь свежестроенный дом, чем понять, что у того давно своя жизнь.

Во всех этих ситуациях ощущение не столько отчаяния, сколько истерики. Не даром некоторые из них исполняются повторно, но с другим составом актеров, и каждое трио, накаляя психологизм игры, лишь оттеняет абсурдность каждого эпизода. И это ощущение усиливает все та же лихо наяриваемая музыка. Не знаю, кстати, есть ли у нее название, но со всем вместе это звучит и выглядит как манифест клоунов, пришедших к власти. Хотя весь этот карнавал с ряжеными свидетельствует не только о несерьезности, но и несвободе выступающих — они словно марионетки из театра Карабаса-Барабаса. Не случайно по обеим сторонам сцены — манекены в камуфляже, омовской балаклаве или противогазе и с поясом шахида (художник Алексей Лобанов).

Апофеозом же в этом пасьянсе “невеселых картинок” становится рассказ о том, как муж находит дневник своей забитой, как казалось ему, супруги — постоянно им унижаемая и оскорбляемая, она, оказывается, умеет неплохо сочинять и описывает страстные сви-

дания с молодым любовником, живущим напротив и которого во время обеденных приходов мужа она прячет в шкафу. Одна деталь — на лестничной площадке с этой парой уже много лет никто не живет. Вторая — из шкафа действительно выходит новый избранник и предлагает ненавистного мучителя уничтожить. Но делать этого нельзя, а почему — не вспомнить нужного, но очень простого слова. Все это, по мысли автора, метафора отношений России с Украиной.

Несмотря на довольно утрированный и завуалированный язык, это довольно точные зарисовки. Но что, увы, главное в описанных, точнее смоделированных Дурненковым, отношениях: мало что за последние годы изменилось — все те же штампы, поданные все так же жирно, без полутонов, иронии или рефлексии. Жизнь во время карнавала, да еще в эпоху постправды — это жизнь по чужим законам и в чужой роли. Неважно какой: разоружив в финале манекенов, чьи оголенные тела оказываются украшены пацифистскими надписями, актеры сами облачаются в “шкуру врага”. Есть ли выход из этого порочного круга? Только один — расстаться с париками и масками, как это делают, уходя со сцены, брусникинцы. И еще перестать воспринимать происходящее как веселый аттракцион. А с другой стороны — как еще пережить царящий абсурд? Ведь мир, как написано на гербе Габрово, “выжил, потому что смеялся”.

**Р. S.** Актер и режиссер театра и кино, профессор Школы-студии МХАТ Дмитрий Брусникин недолго, всего несколько месяцев, был художественным руководителем “Практики”. 9 августа 2018 года на сайте театра появилась запись: “Сегодня умер Дмитрий Брусникин. Наш лидер, наш художественный руководитель. Мы не знаем, как об этом писать, как об этом говорить...”

Сергей Лебедев

## Что такое волшебство?

“Йелэна” Л. Петрушевской

*На Малой сцене “Практики” художник и режиссер Федор Павлов-Андреевич выпустил премьеру: спектакль-перформанс под названием “Йелэна”, литературной основой которого послужила сказка “Новые приключения Елены Прекрасной” его матери, писателя и драматурга Людмилы Петрушевской.*

В нынешнем году автор сказки — не только писатель и драматург, но и сценарист, художник, певица, журналист, переводчик (и еще, еще, еще много определений) Людмила

Петрушевская, она же необыкновенная, нестандартная, чудная и немного чудная в изготовленных ею самой уникальных шляпках, неизменно притягивающая взгляды женщи-

на — отметила свой юбилей: дату круглую, красивую и очень достойную. Этому было посвящено сразу несколько событий столичной театрально-художественной афиши: выставки “Это просто петрушающе!” в Центре Гиляровского (филиал Музея Москвы) и “Петрушество” в московском Музее современного искусства, прошлогодняя выставка «Маленькая девочка из “Метрополя»» в Галерее Тамары Веховой, замечательный спектакль Саши Толстошевой “День рождения Смирновой”, с осени прошлого года идущий в московском ТЮЗе, и, наконец, перформанс “Йелэна”, на одном из премьерных показов которого автору этого текста повезло побывать и где присутствовала сама живая легенда российской драматургии Людмила Стефановна Петрушевская с детьми и тремя внуками.

“Йелэна” — не первый опыт работы режиссера с текстами Петрушевской. В преддверии нынешнего юбилея в 2016 году на сцене Центра имени Мейерхольда им был поставлен соединяющий в себе разные жанры современного театрального искусства спектакль по пьесе “Анданте”. До этого был проект под названием “Гигиена” по рассказу Людмилы Стефановны. Многолетний творческий тандем Кати Бочавар (художник нового спектакля и конструктор его основной декорации, а также автор экспозиции уже упомянутой выставки “Петрушество”) и режиссера Павлова-Андреевича периодически выдает ни на что не похожие, очень качественные совместные театрально-перформативно-художественные произведения, такие как и их новая совместная работа под названием “Йелэна”.

Пережившая очень непростые времена — Петрушевскую практически не печатали и в доперестроечные времена ставили не так часто, как хотелось бы, несмотря на то что она уже и тогда была знаменита, — Людмила Стефановна, известная в театральной среде прежде всего как драматург, написала много замечательных сказок. Среди них — волшебная, воздушная история о Елене Прекрасной из приморского городка (ну а где еще красавица должна была появиться на свет из морской пены), история со счастливым концом, что для современных сказок большая редкость. Из этого волшебства и родился спектакль, состоящий из небольшой предварительной разминки (чтение вступления к сказке), в которой участвуют все пришедшие зрители и основной перформативной части — моноспектакля актрисы Алины Насибуллиной, выпускницы мхатовской мастерской Дмитрия Брусникина и школы перформанса в галерее на

Солянке, директором которой является постановщик “Йелэны” Федор Павлов-Андреевич.

После объединяющего вступления зрителям этого действия предлагается практически в полной темноте рассаживаться по местам. Свет не включается до начала представления, и только в центре небольшого сценического пространства едва визуализируется слабо освещенный и весьма загадочный объект, похожий на очень большое яйцо (это и есть основная декорация спектакля, созданная Катей Бочавар). Затем яйцеподобное нечто начинает двигаться и наконец раскрывается. Находящаяся внутри “говорящая скульптура” (так назвал ее сам режиссер), роль которой исполнила актриса Алина Насибуллина, и есть сценическое воплощение Прекрасной Елены, из-за которой все и случилось.

Что такое для актера моноспектакль? Это когда на тебя одного нацелены глаза и уши всех зрителей, сколько бы их ни было. В общем, дело ответственное и непростое. Тем более когда в зрительном зале сама Петрушевская. Но “Йелэна” — спектакль сложный для актрисы еще и физически. Первоначально и логично находясь в яйце в позе эмбриона, героиня Алины на глазах у зрителей “вылупляется”, “рождается” и постепенно развивается в настоящую красавицу. И если поначалу ее Елена не умеет даже толком говорить, хрипло выкашливая из себя первые в своей жизни слова и воспроизводя какие-то загадочные звуки, то затем все более явственной становится возрастающая уверенность героини в собственной прекрасности, все большая и большая женственность и очевидный эротизм проявляются в этом образе. Внутри яйца кроме самой актрисы помещается еще множество круглых зеркал, прикрепленных изнутри к шарнирным держателям, которые Елена непрерывно раздвигает и сдвигает в разных направлениях. Зеркало, как известно, само по себе предмет загадочный, а в этой истории играет и вовсе ключевую роль.

Борясь с окружающими ее зеркалами, которые непременно требуют, чтобы любая отражающаяся в них женщина выглядела как Елена Прекрасная и никак иначе, героиня борется и за свое личное счастье, преодолевая не самые карамельные нравы провинциального города и не самые мирные отношения с его обитателями. Но все преодолимо для настоящей женщины, все можно пережить и всего можно добиться,

используя немного женской хитрости и чуть-чуть волшебства.

Волшебство — это и необыкновенные шляпки Петрушевской, и то, что она, по ее собственному признанию в одном из недавних интервью, учится бить чечетку. И то, что из полузапрещенного автора Людмила Сте-

фановна превратилась во всемирно известного писателя. И то, что совместно сотворили Федор Павлов-Андреевич, Катя Бочавар и Алина Насибуллина. А еще это много-много труда, потому что настоящее человеческое волшебство — это когда ты очень хотел и несмотря ни на что взял и сделал.

Ольга Булгакова

## Ирония против рока

### “Клятвенные девы” О. Михайлова в Центре драматургии и режиссуры

*Когда древнейшие клановые традиции схлестываются с актуальностью наших дней, возникают не перекрестки культур, а тупики. Выход из них — только смерть. Можно и так трактовать пьесу “Клятвенные девы”. Но спектакль Алексея Золотовицкого предлагает иной выход — через иронию.*

Эта пьеса Олега Михайлова набирает все большую популярность у театров. В ней сплелись мотивы кровной мести и древнего обычая: если в роду нет старшего мужчины, женщина-девушка принимает на себя клятву “быть мужчиной” и главой рода и при этом дает обет безбрачия. В родовом клане, возглавляемом “бурнешей” (как их называют в Албании, месте действия пьесы) — “дядей” Кекой, заключают с другой семьей брачный договор: оттуда берут девушку в жены одному из неполноценных, безумных отпрысков семьи дяди Кеки — в надежде, что в браке родится мальчик. Но тест на беременность показывает: будет девочка. И все складывается так, что быть новым главой рода придется девственнице Лири... Но она — инвалид-колясочник: во время свершения кровной мести, когда был убит ее брат, получила пулю в позвоночник. Лири хочет бежать из этого замкнутого мирка, где словно остановилось время, и надеется устроить это таким образом, чтобы помочь бежать и Розефе — несчастной жене идиота — к ее возлюбленному, американскому морскому пехотинцу из охраны посольства США (от него-то, наверное, и беременна Розефа). Но прознавший (прознавшая) об этом дядя Кека убивает Розефу. И Лири приходится пройти обряд “клятвенной девы”...

Чем-то этот сюжет — неотвратимо, словно направляемый Роком и катящийся к неизбежному финалу — напоминает “Дом Бернарды Альбы” Лорки. Но там все происходит в “эпическом времени” и житейские реалии внешнего антуража не вступают в противоречие с обобщенно-вневременным сюжетом.

А в “Клятвенных девах” — и американское посольство с морскими пехотинцами, и компьютеры с мобильными телефонами, и права человека, и грин-карта США для жены гражданина этой страны. Понятно, что всплывают и права женщин в современном мире и все такое прочее...

Такая погруженность древнейшей традиции в современную социальную актуальность (или, наоборот, опрокидывание социальных реалий наших дней в глубины почти мифологической древности), с одной стороны, дает возможность драматургу выстроить напряженнейший сюжет. Но с другой — сильно отдает какой-то сериальной навороченностью беспросветной “жесточкой мелодрамы”.

Чаще всего спектакли по этой пьесе получаются пафосно трагичными, нервно давящими в своей запредельно серьезной “перезивательности”.

В ЦДР пошли несколько иным путем: вплетая в этот социальный триллер ироническую интонацию, держась на грани трагифарса и почти в стилистике “черного” юмора.

Режиссер Алексей Золотовицкий и художник-постановщик Софья Егорова построили во всю ширь сцены двухэтажную фронтальную декорацию. Нижний этаж — магазинчик дяди Кеки, на втором — комната, в которой заперт парень-идиот. Фактически там логово зверя, что-то вроде какой-то крысиной или кротовой норы. Оттуда то и дело слышен вой. И Розефу отправляют туда, как Андромеду к Минотавру, и бегут кормить “чудовище” по каким-то внутренним переходам.

Центральная часть нижнего яруса, где

прилавок, поворотная. Ее поворачивают к нам внутренней стороной — а там приковывают к стене кандалами Розефу в бесформенных тряпках. При новом повороте сюжета и повороте стены — Розефа уже в шикарном свадебном наряде, а дальше во фривольном эротическом нижнем белье... Что-то вроде карикатуры на секс-гламур. И еще как ироничный знак закованности женской судьбы в установлениях “мужского” мира.

Спектакль все время балансирует на грани между внутренним существованием актеров в подробном и точном реалистическом психологизме и гротескно-фарсовым пластическим рисунком ролей, почти пародийными интонациями речи. Хореограф: Екатерина Кислова и композитор Евгений Бархатов помогают режиссеру и артистам создавать этот сложный контрапункт. Во вставных перебивках-интермедиях, “обрядовых” сценах и даже некоторых бытовых эпизодах пластика персонажей ломаная, вычурная, почти клоунская. Таковы же в этих сценах интонации речи, и весь музыкально-звуковой строй постановки выдержан в этом ключе — на сцене виртуозно работает живой оркестр: музыканты Яна Чекина, Евгений Бархатов, Сергей Лебедев, Константин Познеков, Григорий Спиридонов.

Намеренно не выделяю здесь никого из драматических актеров, не перечисляю исполнителей по их ролям (как сделано и в программке спектакля на сайте театра). Татьяна Владимирова, Вера Харибына, Анастасия Пронина, Елена Соловьева, Сэсэг Хапсасова, Сергей Лебедев, Андрей Гаврилов — это прежде всего хорошо выверенный, единый ансамбль. Вместе с режиссером ими придумана масса точных бытовых подробностей для характеристики своих персонажей и их взаимоотношений; трагизм ситуаций и всего сюжета они доносят во всей полноте и глубине. Им приходится почти мгновенно переходить к иронической гротескности, а от фарса возвращаться к внутренней психологической достоверности. Нужно существовать по законам синкопированных ритмов музыкального строя, заданного композитором.

Это гротескное, абсурдное сплетение закоснелой традиции и сиюминутной социальной актуальности дается еще и через возникающие на экране видеовставки. Порой изображение там — почти абстрактное, усугубляющее впечатление от трагического абсурда сюжета. Порой сюжет иронично и издевательски комментирует с экрана Адам Маскин — с насмешливыми интонациями и издевательскими гримасами. И кстати, на настоящем албанском языке...

Честно сказать, несмотря на виртуозность режиссуры (да и самой пьесы) и замечательную слаженную игру всех участников постановки, ощущения от нее остаются сложные и противоречивые. Временами проникаешься судьбами персонажей и сопереживаешь им... А порой хочется отстраниться от этого наворота безысходных жестокостей и “мерзостей” жизни, когда от личных свойств характеров и воли людей ничего не зависит. В какие-то моменты действительно становится очень смешно. Порой просто отстраненно следишь за мастерской работой актеров, иногда просто наслаждаешься звучанием спектакля, его музыкально-ритмическим строем.

Но внутренняя противоречивость и даже противопоставленность материала пьесы и режиссерского подхода к нему, на мой взгляд, до конца все же не сняты. Это, видимо, задача “на вырост”.

Под конец нужно сказать, что рецензируемая постановка — часть программы “Лаборатория режиссуры”, междисциплинарного проекта, разработанного и осуществляемого художественным руководителем ЦДР Владимиром Панковым (что, кстати, объясняет заложенные в постановке “Клятвенных дев” приемы саунд-драмы). Одна из главных задач проекта — создание экспериментальных работ, объединяющих в себе театральное и перформативное искусство, музыку, современный танец, современную драматургию и медиа арт.

В этом плане эксперимент безусловно удался.

Валерий Бегунов

## Невозвратное

### “Утопия” М. Дурненкова в Театре Наций

*Новый спектакль Театра Наций носит название-обманку “Утопия”. Так часто называют определенный жанр литературы, но пьеса Михаила Дурненкова, конечно же, не утопия.*

По ее сюжету, то ли бизнесмен, то ли чиновник Андрей находит бывших хозяев давно закрывшейся пивной “Утопия”, чтобы они снова ее открыли. Это бывшие муж и жена Лёха и Надя и их сын Юра. Зачем это нужно Андрею, он не объясняет, но щедро дает деньги и указания, чтобы все было в точности как тогда, в его молодости. А именно, дрянное пиво и дешевые занавески. Бывшая семья после долгих раздумий (Лёха пытается убедить Надю, что в этот раз все будет по-другому) соглашается и снова открывает “Утопию”.

Таким образом, “утопией” в данном случае оказывается обычная пивная. Это как минимум иронично, а как максимум парадоксально, потому что, как известно, “утопия” с греческого переводится как “не-место”. Можно сказать, что пивная “Утопия”, являющаяся любимым местом заказчика Андрея, в то же время — на уровне своей номинации — указывает на некое несуществующее место, “страну, которой не было”. Или которая была только грезой героев, их общим сном.

В этом заложена еще одна “обманка” пьесы. Ведь обычно “утопия” — это либо несбыточная мечта о прекрасном будущем, либо инструкция и / или попытка претворить в жизнь некий идеал. Утопия так или иначе всегда связана с образом будущего. Но в пьесе Дурненкова все наоборот. Герои ищут утопию в прошлом.

Но о каком именно прошлом идет речь? И почему это важно? Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к спектаклю.

Режиссер Марат Гацалов не ищет проторенных путей и действует опосредованно. Вместо того чтобы оформлять сцену как пивнушку и таким образом в фактуре вещей запечатлеть время, он с художником Ксений Перетрухиной придумывает нечто более концептуальное: создает на сцене дух утопии, а именно — ее иллюзорность. Все происходящее на сцене зрители видят через отражение в огромном (во всю длину сцены) зеркале, нависающем над актерами под углом сорок пять градусов. Правда, те, кто сидят на первых рядах, имеют возможность видеть и не-

посредственно актеров — скорее, их затылки, так как большую часть действия актеры лежат спиной к зрителю на полу. (Немного смущает безыскусность реквизита в виде разбросанных по полу яблок и веток деревьев, явно отсылающих к Эдему, потерянному Раю).

В спектакле заняты четыре актера. Самый известный из них, снискавший славу еще в конце 1980-х Андрей Соколов, играет своего тезку Андрея. Михаил Орлов играет Лёху, Ольга Белинская — Надю, а (по-видимому, дебютант) Владислав Долженков — их сына Юру. Нельзя сказать, что актерам есть что играть, так как Михаил Дурненков писал не психологическую пьесу. Его герои скорее социальные маски: Андрей — бизнесмен-чиновник, Лёха — алкоголик, Надя — продавщица, Юра — наркоман. Никакой предыстории у них нет, чем они занимались все это время — непонятно. Но понятно, зачем это было нужно драматургу — так очевиднее и фатальнее выражается мысль о невозможности героев измениться, стать другими. Алкоголик останется алкоголиком, наркоман — наркоманом. Однако хочется отметить работу Соколова — он очень удачно играет легкую инферность своего героя, соблазняющего Лёху надеждой вновь вернуть свою семью и свою прошлую жизнь.

Так какое же время — по мысли авторов спектакля — хотят вернуть герои? Внимательный зритель не может не заметить, что герой Соколова все время носит с собой борсетку. Ту самую борсетку, без которой невозможно представить себе “лихие девяностые”. Кроме этого в спектакле используется — надо сказать, до неузнаваемости переделанная — музыка, звучавшая тогда же (Наташа Королева, Аркадий Укупник и другие). Очевидно, что прошлое, о котором говорит нам Гацалов в своем спектакле, те самые девяностые.

Почему именно девяностые? Как кажется, ответ на этот вопрос и делает этот спектакль по-настоящему злободневным и болезненным. Ведь это было время перемен и надежд на будущее, которые так и не воплотились. Девяностые и есть та самая утопия. Эпоха свободы, которую не повторить.

**Тимур Хакимов**

## Путешествие на дно мусорного бака

*“Текст” Д. Глуховского в Театре им. М. Ермоловой*

*В свое время Тэффи приветствовала плеяду артисток, появившихся вслед за Айседорой Дункан, — “босоножек, разговаривающих ногами”: у нас в России, поясняя юмористка, “это — большое подспорье. Уж слишком плохо мы говорим языком”. Спустя, считай, столетие к подобной практике вернулся режиссер Максим Диденко и в довольно короткий срок переложил на доступный ногам уровень русскую классику и авангард, кино- и литературный соцреализм, замахнулся и на постмодернизм отечественного разлива.*

М. Диденко поработал еще в коммерческих проектах и довольно скоро почувствовал себя такой безотказной “театральной машиной” и потому решил на время с постановками завязать. Минимум на сезон. Максимум — в Москве. Свой последний на данный момент столичный спектакль он поставил в Театре им. Ермоловой по бестселлеру Дмитрия Глуховского “Текст”. Вчерашний фантаст (“Метро-2033”, “Сумерки”), в рекордные сроки введенный книжными (не путать с литературными) критиками в пантеон актуальных современных авторов, написал сценическую версию своего произведения.

Изначально Диденко собирался снимать фильм по этой книге. Но очередь из желающих увековечить сей шедевр на киноленте, по словам писателя, выстроилась еще на этапе написания “Текста”. И театральному режиссеру пришлось осваивать его на более привычной для себя территории. Но по законам “великого немого” — эпитет для Диденко, особенно после его “Земли” по фильму Довженко, поставленный в Александринке, как нельзя уместный. Однако в “Тексте” он изменяет своей манере и “немого” превращает в “говоруна”. Не великого и, если отталкиваться от первоисточника, не слишком сообразительного — в спектакле говорят, и говорят, опять-таки, по меркам большинства предыдущих постановок Диденко, чересчур много. А на смену телесности приходит диджитальность. Причем во всех смыслах — не только цифровые технологии, но и говорящие руки вместо думающих ног. Точнее, пальцы, принимая во внимания один из вариантов перевода слова digital: немалую часть своих реплик персонажи набирают на клавиатуре телефона как смс-сообщения, и эти диалоги транслируются с экрана устройства на экран для зрителей. Для этого художник-постановщик Галина Солодовникова создала на сцене выгородку с раздвижной ширмой в центре — открываясь, она демонстрирует внутренности то городской квартиры, то ночного клуба, а то и полицей-

ского кабинета, гостиничного холла или офиса турфирмы. Но вся декорация в целом — большой полиэкран, где даются крупным планом лица актеров, переписка в чате, выборка поисковых запросов или записи из частного видеоархива (видеорежиссеры Олег Михайлов и Илья Стариков). В “неактивном” состоянии на нее проецируется панорама многоэтажного дома из условных “Чертаново” или “Черемушек”. И столь часто вглядываясь в московских окон негасимый свет, нет-нет, да ловишь себя на навязчивой, хотя со стороны создателей, возможно, и невольной аналогии с рязановской “Иронией судьбы”. И там и там показана жизнь в человеческом муравейнике, где протагонист не по своей воле вторгается в чужую жизнь, устраняет соперника и изменяет, по мере сил и возможностей, правила игры.

Но все же, ставя свой “фильм на сцене”, Диденко сотоварищи ориентировались не на эту советскую мелодраму, а на черно-белые детективы 50-х и каноны уже современного киберпанка. Родившийся в итоге такого смешения жанр окрестили “кибернуаром”, что на поверку оказалось показанным на больших экранах... русским психологическим театром. Пусть в довольно современном, но традиционном изводе: все-таки Максим Диденко учился на курсе у Григория Козлова, одного из главных адептов психологического театра на сегодняшний день.

Тем не менее, выступая на поле конвенционального театра, где психологизм сегодня зачастую либо лакирует, либо пародирует современность, Максим Диденко чутко воспроизводит ситуацию “здесь и сейчас”. И в этом напрашивается параллель с “Тремя сестрами” Константина Богомолова. Причем прямая — тот выпускал свой спектакль напротив Ермоловского, в МХТ, и в те же сроки. Но при всей их схожести применяемой суммы технологий, интересе



к тоталитаризму и его обращенности в день сегодняшней, атмосфера этого дня показана принципиально иная. Если у Богомолова на сцене разреженный, откачанный воздух, то у Диденко он, кажется, сгущен до ощутимой тяжести и даже липкости. Персонажи придавлены им, а многие и сломлены, независимо от своего социального статуса.

Этих персонажей точно сыграли Илья Маланин и Кристина Асмус, Егор Харламов и Дарья Мельникова, Сергей Бадичкин и Ольга Матушкина, Филипп Ершов и Елена Силина. В эпизодической роли (и в записи) мелькнул и худрук театра Олег Меньшиков. Подробно останавливаться на актерских работах не стоит лишь потому, что это уже стало правилом для любой постановки Диденко — всегда слаженный и безупречный ансамбль, какие бы задачи он ни выполнял и в какой бы эстетике ни был решен спектакль.

Это, впрочем, не избавляет зрителей от муки повторного прочтения первоисточника — режиссерская трактовка в целом мало чем отличается от писательской. Да так, что по ходу спектакля не раз возникает вопрос, как-то озвученный театральным критиком Алексеем Киселевым: “Зачем ставить то, что можно прочитать?” Про постановку Ермоловского в этом смысле можно отвечать, что она для “ленивых и нелюбопытных”. С той лишь разницей, что Глуховский хотел бы видеть в своем произведении отсылку к “Преступлению и наказанию”, а у Диденко больше выходит про “Портрет Дориана Грея”. В любом случае “Текст” остается тем, что литературный критик Александр Кузьменков, разбирая этот опус, определил как аналог российского шансона: “Приметы жанра налицо: продажный мент, честный арестант, неверная подруга и любящая мать — все промелькнули перед нами, все побывали тут”. И если чуть подробнее, то фабула романа такова: несостоявшийся филолог, отсидевший семь лет за подброшенные оперативником наркотики, возвращается домой. Мать накануне умерла, бывшая девушка, из-за которой, собственно, и вышел конфликт с наркополицейским, собралась замуж, а обидчик делает успешную карьеру. Последнего первый и убивает, присвоив айфон седьмой модели и виртуальную жизнь его владельца. Он не только беззастенчиво знакомится с интимными подробностями его отношений с любимой женщиной, но и безответственно ведет переписку от его имени с родителями и подельниками и даже, без опаски быть разоблаченным, отвечает на звонки эфэсбэшного

начальства.

Вот и казалось бы — инсценировка. Но дьявол все-таки в деталях. В данном случае эта идиома то и дело отсылает к своему первоисточнику: “Бог в мелочах”. И в мусоре: здесь постановщик последовательно использует контейнер для отходов в качестве реквизита — осужденного студента отправляют в нем по этапу, для верности прихлопнув крышкой, из этой же помойки впоследствии он достает “закладку” с зельем. И метафоры — айфон оперативного работника, как и вообще любого современника, предстает как огромная информационная свалка, куда без разбору сбрасывается все — от уже упомянутых интимных сцен до подробностей сделок с мафией.

Впрочем, у Диденко все же нет лобовых формулировок и, в отличие от книжной версии, сомнительных апофеизмов — ему (и режиссер не раз об этом говорил) важнее поставить правильный вопрос. И его не формулирует, но формирует в спектакле визуальный подтекст, возникающий в самых неожиданных местах. Так, по ходу действия протагонист (Илья Маланин) ведет мысленный разговор со своей покойной матерью, а мать уже покойного полицейского то и дело пишет в еще “живой” айфон сына. Совмещая два этих образа (и безответных монолога) в сцене с моргом — герой приходит проверить, как хранится тело родительницы, а та вдруг “воскресает” и обращается к уже убитому оперативнику (в обеих “материнских” ролях Елена Силина), — режиссер оставляет меж ними зазор, в котором на мгновение возникает образ Богородицы Оранты. Актриса, встав с каталки и словно не успев убрать покрывало с головы, застывает на миг в библейском жесте с поднятыми вверх руками. Этого призрачного, как видение, и тонкого, как намек, символа достаточно для мгновенной возгонки смысла происходящего — от современности к вечному. От разговора о невыносимой тяжести бытия к вопросу: где вообще сегодня проходит граница человеческого и какие рамки определяют личность. О том, что в эпоху, когда общение людей ведется преимущественно только с помощью гаджетов, что остается посредником в их обращении к трансцендентному — есть ли еще время и место для вопросов об этом? Да и нужны ли они современному человеку, равно как и посредники для такого диалога? Отсюда уже вытекают темы совести, чести и морали и, еще более прозаично, о том, что вообще

стало причиной, побудившей Диденко взяться за этот “Текст” сегодня — беспроблемная, на его взгляд, ситуация в стране и

особенно в театре, и в частности в деле “Седьмой студии”. То есть справедливости и суде. Если не земном, то высшем.

Сергей Лебедев

## Два взгляда на “Три сестры”

### Про(си)живая свою жизнь

Спектакль МХТ им. А.П. Чехова

*Между “Тремя сестрами” Константина Богомолова и его же версией “Трех мушкетеров” — пропасть. Пропасть в том числе других проектов, вышедших и на этой, мхатовской сцене. Но тут не то чтобы соблазн сопоставить количество персонажей, а повод поговорить о проделанном пути.*

Оглядываясь на предыдущие работы К. Богомолова, можно сказать, что режиссер, как тот Карлсон — Чонишвили из мушкетерской “Саги”, заложил в своих экспериментах довольно большой вираж, но вернулся к тому, с чего некогда начинал свои поиски. К вопросам, которые он задавал себе и которыми впервые поделился публично на IX Международном фестивале-школе современного искусства “Территория”: как избежать ложного пафоса, наигранности в актерском способе существования на сцене, как превратить театр не в храм или кафедру, а в модель жизни, протекающей здесь и сейчас со всей своей необязательностью, но и неповторимостью. И далее: “Почему первая читка — самая прекрасная и как ее возратить? Почему, когда после большого перерыва актеры просто гонят текст, они прекрасны, а когда вечером выходят на сцену — это уже катастрофа? Почему так происходит? Как “снять” с артистов не показ, а эту... мелодику?”

Мелодику к “Трем сестрам” Богомолов, по свидетельствам очевидцев, искал в... романсе Пугачевой из рязановской “Иронии судьбы”, который бесконечно крутился во время репетиций, и в дыме сигарет с ментолом. Актеры при этом читали текст. Только читали текст. И так — в течение полугода вплоть до премьеры, которая обошлась уже без песен примадонны и благовоний. Но так и осталась, при сильном упрощении, читкой с видеопроекциями: в крайне минималистичной сценографии Ларисы Ломакиной — стол, пара стульев и тройка диванов, зато сразу четыре экрана, один из которых своими размерами превосходит дом семейства Прозоровых. Весьма условный, к слову, дом — это каркас из трубок, по ходу действия меняющих свой цвет, подобно индикатору

из “Тайны третьей планеты”, угадывающему мысли и настроение своих хозяев. Тому самому, который, если его стукнуть, станет фиолетовым в крапинку. А вот актеры и их персонажи, как бы ни ранили их слова собеседника, совсем не меняются внешне. Они не разыгрывают эффектных мизансцен, не танцуют и не мордуют друг друга под поп-шлягеры. Они просто сидят на диванах и проговаривают полный, без купюр или режиссерских вставок, текст чеховской пьесы. Но делают это так, словно припоминают его или заполняют паузы в подзатынувшемся молчании. Выходит как и у обычных людей, встречающихся каждый день и не испытывающих потребности друг перед другом “комедь ломать”. Когда и фразы можно не четко артикулировать, и мысли не до конца проговаривать, да и собеседника вполуха слушать. И даже, в случае уже актеров, не играть: благодаря микрофоном исполнителям не надо форсировать голос, а благодаря экранам — броско гримироваться, чтобы изломанную бровь увидели даже с галерки. В итоге перед зрителем спокойные, вдумчивые лица красивых и умных людей. Даже Соленый (Евгений Перевалов) здесь выглядит глубоко погруженным в себя и оттого очень несчастным человеком, осознавшим весь ужас бездны, открывшейся перед ним там, внутри. И если таким предстает самый “грубый” персонаж пьесы, то что говорить об остальных?

Все что угодно — по большому счету, Богомолов предлагает зрителю простой монтаж, известный как эффект Кулешова. Вот есть, повторим, невесть о чем задумавшийся, крупно выхваченный камерой актер Перевалов, а есть его персонаж Соленый с ре-

пликой, что его “руки пахнут трупом”. Все, дальше можно бы и не играть. Сам режиссер это прекрасно продемонстрировал в своей, увы, уже снятой с показа ленкомовской постановке по “Идиоту” Достоевского, сыграв эпилептический припадок князя Мышкина, где достаточно было показать первые судороги, а на остальное откровенно махнуть рукой — всю работу доделывали закадровый голос и воображение публики.

Другое дело, что это еще нужно показать. Поэтому, несмотря на то, что монтажный принцип — часто используемый Богомолловым прием, актеров он набирает не “по объявлению”. Команда у него всегда отменная. Распределение ролей всегда парадоксальное (Дарья Мороз в роли барона Тузенбаха). И не без приятных, ломающих стереотипы сюрпризов (например, Кирилл Трубецкой в роли Андрея Прозорова). Что ничуть не противоречит, при вдумчивом прочтении, авторскому замыслу. И чего в этот раз не скажешь о замысле режиссерском — коррективы в него внесла уже жизнь: роль доктора Чебутыкина изначально предназначалась Олегу Табакову, явно в пандан его же доктору Дорну во второй версии богомолловской же “Чайки”. Но сыграл ее Александр Семчев. Именно что сыграл — такую же тонкую, построенную на крупных планах игру актера зрители ранее видели в спектакле “Старосветские помещики”, поставленном Миндаугасом Карбаускисом на Новой сцене МХТ. На его Большой сцене Богомоллов той же близости или даже, простите, интимности с исповедальностью добивается простой видеопроекцией.

Впрочем, главный эффект (и это, кстати, роднит обе постановки), возникающий при этом на сцене, — оцепенение и тоска от предчувствия близкой смерти. Такое ощущение буквально разлито в этой по-гоголевски “необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол”, как бы по-чеховски ни декларировалось при этом “В Москву! В Москву!”. Последняя фраза в спектакле звучит так стерто, что очевидно и самим персонажам поднадоела. Уж они-то точно знают, что если кто куда и поедет, так это барон — на кладбище. Не случайно здесь Дарья Мороз довольно быстро меняет военный, советского образца френч на гражданский черный костюм — в таких обычно в гроб кладут. И поэтому впечатление, что весь спектакль отстраивается от всем уже известного финала, лишь усиливается. Хотя Богомоллов скорее идет от замечания Тузенбаха о том, что если он и умрет, то

“все же будет участвовать в жизни, так или иначе”. Особой разницы, жив ли еще барон или уже нет, здесь не чувствуется. Даром ли действие пьесы начинается с воспоминания о похоронах? А уж генерала ли Прозорова или поручика Тузенбаха, в этой версии “Трех сестер” несущественно. Важнее уже не ощущение, а уверенность в том, что если вдруг Тузенбах и вернется невредимым с дуэли, в жизни героев мало что изменится. Зато актерам точно не будет стыдно за предварительно сыгранные проводы — еще один штамп, от которого ушел-таки Богомоллов в своем спектакле. А внимание осведомленной публики он переключает на те моменты, когда, опять же, по Тузенбаху, пустяки и мелочи “приобретают в жизни значение вдруг ни с того ни с сего”.

И пока актеры про(си)живают свои роли на диванах, всевозможные мелочи и пустяки “живут” куда как более активной, насыщенной жизнью. Взять, скажем, часы — не с боем, как у Чехова, а обычный электронный будильник со светящимся табло, к тому же отражающий реальное, на момент показа, московское время. Он раздражающе пищит, словно кем-то не выключенный мобильник. Публика озирается в поисках виновного, а когда понимает, что это часть спектакля, со смешанным чувством облегчения и стыда включается в дальнейший просмотр. Как кажется, более пристально, более напряженно вслушивается в текст, всматривается в лица — что-то еще важное можно упустить, отвлекаясь или расслабляясь при общей несобытийности происходящего. Так интенсивно работать зрителя Богомоллов не смог заставить даже в “Волшебной горе”.

Впрочем, затем эти часы роняет Чебутыкин, и это выходит и грустно, и смешно: дорогой как память о маме подарок оказывается пластмассовой дешевкой, которую разбить еще надо умудриться. Это даже не вполне ожидаемый у Богомоллова Хармс (“Я ловил момент, но не поймал и только сломал часы”), а готовый анекдот про арестанта и железные шары: “Один сломал, второй потерял”. Такое снижение — еще один способ уравнивать классику с современностью.

Но при всей внешней простоте и даже “упрощении” спектакль богат на всевозможные культурные аллюзии и коннотации: от уже упомянутого спектакля Карбаускиса до постановок самого Богомоллова, начиная с некогда скандального “Лир. Комедия” и заканчивая относительно свежим “Драконом”. А ломакинский домик — вообще “собрание

воспоминаний” о, скажем, уже легендарном бамбуке из спектаклей Питера Брука или, например, неоновых трубках Билла Виолы. Стоит сказать и то, что вся постановка — это еще отсылка и к эстетике *cinema verite* — “правдивого кино” и “новой волне”, в первую очередь Годару с таким его шедевром, как “Жить своей жизнью”.

С такой “глубиной памяти” в “Трех сестрах” еще более разительно якобы поверхностное скольжение по тексту. Этакий серфинг, во время которого отчетливее проступает драматизм ситуации: свободных вроде бы людей словно волной накрывают банальные житейские неурядицы. А все, что им остается — бесконечные разговоры как единственный способ независимого существования. И ожидания. На диване ли, в соцсети — не суть важно. Сидеть ведь можно и молча, как та старая нянька. У Богомолова она мане-

кен и намек, помещенный пусть на второй план, но посреди сцены. Раздражающе немо проторчав все первое отделение, в начале второго после окрика Наташи (Светлана Устинова) казавшийся безжизненным истукан в седом парике вдруг поднимается и, в соответствии с репликой, выходит вон (одна из эпизодических ролей Артема Соколова). И снова — то же смятение в зале. Иногда кажется, что ради этих деталей спектакль стоит повторного просмотра. Но вот “пробьют” ли те же часы во второй раз, для зрителя — вопрос. И тест на закрепление, столь свойственное конвенциональному театру. Ведь в “Трех сестрах” Богомолов не только выступает на его территории, но и демонстрирует, каким достоверным, а не карикатурным может быть пресловутый русский психологический театр в наше время.

Сергей Лебедев

## Жизнь обманула

### “Три сестры” в “Студии театрального искусства”

*Проходят годы, века, а режиссеры продолжают предлагать свои трактовки известного всем сюжета как вечной, во многом универсальной истории. Не потому, что среда заедает людей и обстоятельства оказываются сильнее желаний человека (хотя и этого не сбросишь со счетов), но каждое время ставит любого из нас перед выбором: или достойного существования, требующего большого мужества и самопожертвования, или вынужденных компромиссов с переключением ответственности на других.*

Вчитываясь в текст пьесы и подбирая к ней свои отмычки, Сергей Женовач в “Студии театрального искусства” последовательно идет за автором, делая небольшие купюры и составляя смысловые и психологические акценты так, что зрители ощущают — это про них.

Мы тоже, подобно чеховским героям, относимся к жизни как к черновику, оставляя главное на потом, забывая, что каждый день она пишется набело в больших и малых делах, даже в паузах, и уж конечно, в безразличии того же доктора Чебутыкина, допустившего смерть невинного барона Тузенбаха. Именно это ускользающее мгновение жизни, когда невозможно повернуть назад и что-то поправить, сумел реализовать в своем спектакле Женовач вместе с молодыми исполнителями.

На первом плане сцены (художник Александр Боровский) выстроились стройные березы с невидимыми кронами, уходящими вверх. Оказывается, это и есть среда обитания семейства Прозоровых, но дома как такового нет. Нет ни гостиной, ни столовой с празд-

ничным застольем в честь именин Ирины. Все это угадывается там, вдалеке, за рошей, а значит никакого уюта тоже нет, есть ощущение временности, случайности, пустоты. Здесь появляются три совершенно непохожие молодые женщины, год назад похоронившие отца, но особой близости между ними нет, ее заменили мифы о далекой Москве да еще где-то затерявшейся любви.

А когда долго чего-то ждешь, то можешь и устать, плюнуть на свое затянувшееся девичество, как Ольга в исполнении Марии Корытовой, и всю себя отдать невыносимой до головной боли службе в гимназии. Маша (ее играет утонченно-прекрасная Дарья Муреева) вроде бы замужем, но зануда Кулыгин (артист Лев Коткин) ей как кость в горле — в нем все раздражает: мешковатое пальто с каракулевым воротником, заискивающий тон по отношению к вышестоящим... Но несмотря на урок, полученный в неудачном союзе, Маша принимает токующего дятла за орла. Ей кажется, что подпол-

ковник Вершинин именно тот мужчина, которого она себе рисовала. Увы! Бывший “влюбленный майор” в исполнении Дмитрия Липинского, не кончавший университетов, способен только разглагольствовать о высоких материях, но кардинально менять привычный ход событий неспособен — внутреннего стержня нет. Ему приятно, что Маша его понимает, поэтому он может быть с ней откровенным, жаловаться, страдать, ни на минуту не задумываясь, насколько невыносимо ей все это слушать, когда хочется одного — быть вместе и любить бесконечно.

Ирина (ее играет Елизавета Кондакова), сильнее всех мечтающая о Москве, одержимая идеей благородного труда, похоронив жениха, убитого на дуэли, уедет на кирпичный завод преподавать в сельской школе. С любовью будет покончено навсегда, а возможное счастье лишь поманило и скрылось в березовой роще. И все-таки среди обитателей дома Прозоровых появляется один человек, новая хозяйка Наталья Ивановна (актриса Екатерина Копылова), абсолютно уверенная, что счастье заключается в здоровых детях и крепкой семье, из которой, однако, ее муж (в замечательном исполнении Даниила Обухова) хочет податься куда глаза глядят, но силы воли не хватает. Ведь куда проще уговорить себя, что служить в земской управе почетно, а до профессора надо расти и расти... Вот и получается, что “мужественный пол” как-то незаметно превратился в “слабый”, а это по нынешним временам даже не требует доказательств. Поэтому, господа зрители, — подсказывает режиссер — не ищите в спектакле “сто пудов любви”, хотя в начале экзистенциальной драмы героев и грела надежда и хотелось их пожалеть.

Свежий, прозрачный воздух ранней весны бодрит собравшихся в роще гостей и хозяев. Хочется говорить глупости, дышать полной грудью и не думать о плохом; даже пьяненький и гаденький упырь штабс-капитан Соленый (его низменную душонку прекрасно изображает Александр Медведев) не может испортить хорошее настроение, только непонятно, почему Маша злится, повторяя одно и то же: “У лукоморья дуб зеленый...” Тут же блуждает среди берез квартирант Иван Романович Чебутыкин (одна из лучших ролей Сергея Качанова), чувствующий себя лишним среди молодежи. В отличие от старого доктора Машин муж Кулыгин (артист Лев Коткин) хорохорится, изображает из себя верного друга семьи и летописца местной гимназии, в очередной раз презентуя свою

книгу, чем вызывает снисходительную улыбку виновницы торжества Ирины и с трудом скрытое презрение Маши. Забавно выглядит нагрянувший без приглашения полковник Вершинин, не знающий, как себя вести со взрослыми сестрами, которых помнит еще маленькими девочками.

В какой-то мере все происходящее напоминает пикник на природе, где вино из бокалов можно пить стоя и где все на виду, а звуки бравадного марша военного оркестра неподалеку расположенной бригады усиливают ощущение хорошо знакомой сестрам военной обстановки. Значит они среди своих, и каждый офицер, каким бы он ни был, тоже свой. И появление Наташи с ее командным голосом не воспринимается как возможная угроза будущих конфликтов. А талантливый и умный Андрюша не может не влюбиться в румянощековую гостью. Но как же они ошибаются! На миг у Андрея закружилась голова от страстного поцелуя, но вот уже Наташа берет бразды правления в свои руки, понимая, что воспитанные сестры не станут спорить по пустякам: например, в какую комнату им переселиться из-за больного Бобика. Да и вообще — стоит ли им оставаться в родительском доме.

Появление Наташи в семье Прозоровых фактически становится здесь главным детонатором всеобщего распада, когда над каждым персонажем нависает угроза потери себя и все летит кувырком. Раздраженная бессмысленной работой на телеграфе Ирина будет выслушивать признания Тузенбаха в скванной холодом березовой роще, и на душе у нее тоже будет холодно, а “ключ от дорогого рояля потерян” — значит можно последовать совету Ольги и выйти замуж за слабенького “интеллигента в отставке”, пронзительно сыгранного Никитой Исаченковым.

Казалось бы, Ирина должна повторить судьбу средней сестры, но трагическая смерть романтического поручика, не пожелавшего маршировать в общем строю, освобождает невенчанную вдову от данного ею слова и, скорее всего, заставит ее всю жизнь мучиться. Вершинин, мечтающий о стакане горячего чая, станет жаловаться на безумную жену, пускать слезу по поводу двух несчастных дочек, не понимая, что бедная Маша хочет слышать от него совсем другое... И уж пусть это “нечто” случится здесь, на природе, чем в доме, захваченном Наташей, — решает Маша. Сюда же в рощу, шатаясь от выпитого, явится в поисках спасения от одиночества Чебутыкин и будет заплетающимся

языком нести в пустоту фантазийный бред расстроенного сознания, а потом свалится и уснет, прижавшись всем телом к спасительным березам.

Когда же во второй части спектакля за исчезнувшими березами откроется черная бездна, которой “нет числа”, то все мечты, желания растают как прошлогодний снег и суровая реальность возьмет свое. Нет, не безысходность, а способность жить даже тогда, когда навсегда уходят военные и остается один лишь долг. Долг честного человека с чистой совестью, ну и, конечно, тот самый “крест” из чеховской “Чайки”.

Своим спектаклем Сергей Женовач дока-

зал, что актуальное решение чеховских “Трех сестер” не очень-то нуждается в постановочных эффектах и преднамеренном эпатаже в поисках параллелей с современностью. Надо всего лишь внимательно вчитаться в пьесу и найти в ее героях то, что заставит актеров и зрителей думать, волноваться, обращаться к самим себе. Ну а Константин Богомолов, поставив “Три сестры” в чеховском МХТ<sup>1</sup>, преднамеренно ушел от наглядной провокации, растворив ее в ничемной жизни отстраненных героев, всегда готовых сдать на волю победителя и все-таки сильных обстоятельств, освобождающих от глупых эмоций и поисков Синей птицы.

Любовь Лебедина

## Тёмный спектакль

### *“Дачники” М. Горького в “Школе драматического искусства”*

*Эту пьесу называли “самой тёмной” из ранних горьковских пьес. Задуманное автором отчасти как пародия на пьесы Чехова, это произведение, тем не менее, благодаря своей проблематике и реалистическим образам стало одним из важнейших в драматургическом наследии писателя.*

Глубина и неоднозначность персонажей требует высокого мастерства исполнителей и вдумчивой режиссуры. В прошлые десятилетия яркие спектакли были поставлены Борисом Бабочкиным в Малом театре (1964 год), Петером Штайном в западноберлинском театре “Шаубюне ам Халлешер Уфер” (1974, в адаптации Бото Штрауса), Ахимом Бенningом в венском “Бургтеатре” (1979, с выдающейся актрисой Эрикой Плухар в роли Варвары Михайловны). Таким образом, пьеса воспринималась и за рубежом, особенно в немецкоязычном театре. Событием стала и более новая постановка “Шаубюне”, осуществленная в 2012 году Алвисом Херманисом. Наконец, в феврале текущего года пьеса поставлена в берлинском Немецком театре молодым режиссером Даниеллой Лёфнер. В середине нулевых привлек внимание критики спектакль Евгения Марчелли в Омской драме. Это говорит о том, что пьеса не теряет актуальности и содержание ее важно и для осмысления сегодняшней жизни.

Заметим, что в постановках последних лет пьеса, написанная в 1904 году и отражающая атмосферу в обществе накануне первой российской революции, играет в нынешних реалиях, драматургия адаптируется к сегодняшнему языку и обстановка приближена к

нашим дням.

Александр Огарев, постановщик “Дачников” в “Школе драматического искусства”, также отказался от традиционных подходов, очевидно учитывая, в частности, опыт вышеупомянутых режиссеров и интерпретации произведений русской классики такими мастерами, как Франц Касторф, Андреас Кригенбург, Томас Остермайер и другие.

Декорации (художники Александр Мохов и Мария Лукка) представляют собой то ли огромную клетку, то ли тесную дачную веранду, где разместились зеленый стол для пинг-понга (оформление выполнено в зеленоватой цветовой гамме), пианино и несколько венских стульев. В последующих сценах в этом пространстве появляются также мягкие кресла и шезлонги, молочные фляги, горшочки с цветами и даже надувная лодка. Скучное освещение (художник по свету Тарас Михалевский), похоже, подчеркивает, что первое действие происходит вечером за городом, на заре электричества. Персонажей плохо видно, они как будто копошатся в течение своего малоосмысленного существования.

С другой стороны, дальнейшие эпизоды, а также обстановка и детали (уже начиная с

<sup>1</sup> Об этом спектакле см. на с. 170. (Ред.)

наличия стола для пинг-понга) приближены к нынешнему времени, дачная одежда и обувь более или менее современные, лишь у некоторых персонажей вроде Рюмина (Дмитрий Репин) стилизованы под старину.

Из особенностей режиссуры отметим, что постановщики постарались предельно драматизировать некоторые диалоги, в том числе и ключевые — между литератором Шалимовым (Андрей Харенко) и главной героиней, рупором авторских идей Варварой Михайловной (Александра Мерецкая), доводя драматическое противостояние в диалогах до экспрессивности чуть ли не комедии дель арте или дошекспировского театра масок. И наверное, не случайно, воспользовавшись тем, что по содержанию пьесы дачники готовят любительский спектакль, Александр Огарев устроил в своей постановке гротескный маскарад, где Варвара Михайловна носит на голове птичью клетку, как будто дополнительно подчеркивая безысходность своего положения, а некоторые персонажи щеголяют в противозапах. Дольше всех не снимает маски (правда, довольно примитивной) “обыватель” Суслов (Игорь Лесов), который в этом спектакле выглядит не прожженным циником, как во многих привычных интерпретациях, а скорее

смирившимся с судьбой неудачником (жена изменяет, наследства лишили, сконструированное здание рухнуло). Довольно выпукло воплощены образы благодушного и “благожелательного” Басова (Андрей Финягин) и бунтаря Власа (Алексей Киселев), а также модного писателя — бывшего новатора, а ныне богемного любителя сытой жизни Шалимова и особенно замученного жизнью доктора Дудакова (Олег Охотниченко). Врач передовых взглядов Мария Львовна (Ольга Малинина) представлена несчастной, где-то даже жалкой женщиной со своей нелепой любовью к молодому Власу.

Отметим также, что в отличие от многих прежних отечественных интерпретаций герои представлены людьми именно того возраста, который указан в тексте, то есть сорокалетними или моложе (единственный пожилой персонаж Двоеточие в спектакль не попал), а для нынешних дней это очень молодые люди. Они поют под гитару песни Окуджавы и в меру сил наслаждаются жизнью: играют в шахматы, флиртуют с девушками и чужими женами, катаются на лодках, ставят любительские спектакли — а мы со стороны видим их теснящимися в клетке, за решеткой, в темноте...

**Ильдар Сафуанов**

## Усидеть меж двух стульев...

### “Дон Жуан” Ж.-Б. Мольера в театре “Сатирикон”

*Эта сценическая версия знаменитой пьесы, при всей ее спорности, внятно показывает, как через классический текст отражаются глубинные проблемы современных людей — причем на каком-то подспудном, подсознательном уровне.*

Режиссер Егор Перегудов со сценографом Владимиром Арефьевым (он же художник по костюмам) возвел в центре сцены сооружение, напоминающее знаменитый, из 20-х годов, конструктивистский проект башни-монумента архитектора Владимира Татлина. От низа до верха, упираясь в колосники, ведет спиральный пандус, закрученный вокруг слегка наклоненного “ствола”, образованного металлическими стержнями: “лестница в небеса”?. На самом верху — сидящая фигура в черном и в черных очках. И белый голубь ходит по ее плечам: статуя Командора (Алексей Якубов).

У основания башни, во всю ширь сцены — какой-то всеобщий хаос. Не то пустыня после ядерной войны, не то разруха после землетрясения, не то мусорная свалка в поле у берега реки. Сюда же будут падать муляжи птиц и рыб, ящики — то ли “послания неба”

в ответ на мольбы или сомнения персонажей, то ли мусор, который люди выбрасывают из окон домов или вагонов и авто.

Костюмы, прически и грим персонажей — под стать этой обстановке. “Дикие хаеры”: длинные пряди, странные чубы и косы. В нарядах смесь бомжеватости и гламурности, рванины и офисного дресс-кода, милитари и броских франтовских деталей из стилистики разных эпох. Статуя Командора — в наряде полевых командиров террористических бригад. Отец Дон Жуана — облик вылитый Фантомас или Анатэма, одет в шикарное красное пальто-френч. Рыбаки являются в пестрых эстрадно-кафешантантных шмотках а ля опереточные бандюки. Ощущение, что все персонажи одевались на помойках.

Между прочим, это более ширяющаяся тенденция последних лет на наших сценах. И в постановках современных пьес, и классики,

независимо от сюжета, места действия и эпохи событий, мир на сцене предстает именно в таком облике — всеобщей мусорной кучи. И персонажи таковы — не то потрепанные бродяги, не то погорельцы. Или ожившие на наших глазах и разрушающиеся от ветхости древние статуи. Вряд ли режиссеры и сценаристы отталкиваются от подобной конкретики. Но эта схожесть стиля — не просто дань сценической моде. На подсознательном уровне так отражается восприятие реальности, в которой мы живем.

Еще одна общая нынешняя тенденция проступила в сатириконовской постановке: не резать классику, не корезить, но как бы подправлять, переводя на язык современных сленгов. Егор Перегудов (он указан в программе и как автор сценической композиции) делает это достаточно аккуратно и бережно по отношению к тексту Мольера. Но ближе к финалу все больше оборотов речи, и словечек, и фраз из наших дней. В конце концов, прозвучит и слово из трех букв (но не “ухо”, как вы понимаете). Естественно, в пандан ко всему появится и нагая женщина — правда, со спины и лишь на несколько мгновений.

Помимо этого в постановке масса других приемов, ставших уже общим местом формальных поисков нашей продвинутой и актуальной сценической режиссуры (разных возрастов, а не только условно молодой). Тут и толпа разнокалиберных девиц, голоногих, с шикарно распущенными волосами — персонализация женщин, сносимых с катушек харизмой Дон Жуана; они носятся по спиральному пандусу вверх-вниз, исчезают и снова появляются. Тут и три брата жены Дон Жуана Эльвиры — их играет один актер (Антон Кузнецов), мгновенно, как при раздвоении сознания, переходя из облика в облик. И сама Эльвира (Агриппина Стеклова) — вначале как бы клоунесса, изображающая Гомеса, своего посланца к Дону Жуану, а в финале “прозревшая в безумии”. Тут и анахронизмы — современные дисковые телефоны (в донжуановские времена!), и игра в иронические символы — возникающая из глубин башни гигантская надувная рука статуи Командора.

Эта порой навязчивая полистилистичность, наворот режиссерских придумок, смесь разноплановых стилистических и ритмических пластов временами дает гротескно-комический эффект, отзывающийся смехом в зале, но временами своей избыточностью, неупорядоченностью пригашает, тормозит возможный эмоциональный отклик. И все же каким-то образом ближе к финалу режиссеру удается про-

рваться, возможно, к главной проблеме, которую ставит этот сюжет Мольера. Эта проблема не в том, на чьей стороне правда или вина — “идеалистов”, отца Дон Жуана и Сганареля, филистера и резонера, или на стороне своевольного прагматика и сластолюбца Дон Жуана.

Константин Райкин со всей страстью и темпераментом ведет линию Сганареля: без веры в высшие нравственные символы и этические постулаты не устоит мир; ограничение личных амбиций, преодоление эгоцентризма, возвышенный строй чувств и мыслей — без этого нет порядка в человеческом сообществе.

Не менее истово (хотя порой с нехваткой настоящего драйва) Тимофей Трибунцев в облике Дон Жуана доказывает иное: есть приземленная правда жизни, буйство плоти, а вера истинная только в том, что дважды два — четыре, а любое самоограничение губительно для самопроявления личности.

В финале по вращающейся спирали мерным шагом пойдет вниз статуя Командора, и целая стайка белых голубей будет сопровождать ее — этакий символ многих благих вестей и откровений свыше... но только вот о чем это? Дон Жуан будет распугивать птиц, а потом исчезнет. И в смятении забегает вверх-вниз толпа девиц и все прочие персонажи: куда пропал? В чем смысл? Что делать и куда податься? Одно тягостное недоумение, никакой ясности... Собственно, все персонажи этого спектакля — рыбак Пьеро (Григорий Сиятвинда), рыбачки Шарлотта (Дарья Урсуляк) и Матурина (Альбина Юсупова), Хирург (Ярослав Медведев) и другие — живут в потоке этой суеты: дерутся, спорят, выясняют отношения, чего хотят, что-то отвергают — но как-то без особого смысла, на лету, на бегу. Шума много, настоящих эмоций и чувств явно недостает. Может быть, это ощущение возникает и оттого, что актеры честно и истово стараются вписаться в форму и стилистику действия, предложенные режиссером. Напряженность этих усилий забирает массу энергии, и для “внутреннего горения” персонажей ее остается немного. Но это в итоге работает на общее впечатление: жизнь этих людей суетна и смысла ее они не ощущают...

Режиссер явно и не задавался целью сформулировать некий социальный или этический вывод, вывести некую сентенцию. “Социальное”, как проблематика отношений людей из разных слоев общества,



снято полностью. И никаких моралите! Собственно, иначе и не может быть в искусстве: сколько ни называй театр “храмом” или “кафедрой”, но искусство не терпит лобовых поучений, и искусство сцены, как и искусство вообще — меньше всего проповедь или поучение.

Но так или иначе, итогом спектакля остается повисший в воздухе вопрос (подчеркнутый и заостренный знаменитой финальной фразой Сганареля, опускающей из возвышенных эмпириеев на грешную землю: “А как же мое жалованье?!”): можно ли совместить в реальной жизни свободу проявления личности и самоограничения, необходимые и неизбежные? Как “усидеть меж двух стульев”,

совместить жажду перемен, новизны и жажду постоянства? Жажду земной, празднично-переменной легкости чувств и высоту душевного полета? Прагматизм и возвышенность? В наши дни эти проблемы для каждого необычайно остры.

Ответа — общего, универсального — на этот вопрос нет, ибо он из категории “вечных”. Каждый отвечает на него построением своей судьбы. Но это не ответ для других. Словом, может быть, и не вполне целенаправленно, осознанно и последовательно, Егор Перегудов в своем спектакле подсознательно нащупал то, что только и захватывает как художественный итог: поставить вопрос, на который не бывает ответа.

Валерий Москвитин

## Невероятность события

### “Женитьба” Н. Гоголя в театральном центре “Вишневый сад”

*Поставив “Женитьбу”, “Вишневый сад” стал уже шестым столичным театром, на сцене которого сейчас играет эта пьеса. А ведь она совсем не проста для воплощения: например, Малый театр, осуществивший в свое время ее первую московскую постановку, возвращался к ней лишь раз в столетие. Возможно эта классическая комедия опередила свою эпоху, долгое время оставаясь “совершенно невероятным событием”, и лишь в наши дни, когда искусство театра прошло через всякие “измы”, оно наработало достаточную технику для воплощения этого произведения.*

В самом деле, великий комедиограф, написавший пьесу в двадцать четыре года и доработавший ее девять лет спустя, заложил в нее столько элементов как психологизма, так и абсурда, что дал бы много очков вперед реформаторам драматургии следующих поколений.

Одна из доминант в характерах почти всех персонажей — нерешительность. Они постоянно что-то недоговаривают, не могут найти нужное слово. Даже бойкий и находчивый Кочкарев (Алексей Шукин), похожий в этом спектакле на Остапа Бендера, не доводит до конца свое намерение рассказать о супружеских обязанностях, сославшись на нехватку времени. Создатели спектакля режиссер-постановщик Александр Вилькин и режиссер Сергей Ковалев сумели так расставить акценты, что эта особенность пьесы — нерешительность действующих лиц — выражена весьма отчетливо. Таким образом, финальный эпизод мотивирован не только характером главного героя, но и игрой всего ансамбля исполнителей — такая женитьба просто не могла состояться, именно она, женитьба, стала бы в этих обстоятельствах совершенно невероятным событием.

На наш взгляд, из заданного строя иногда выпадает лишь Фекла Ивановна (Мария Остапенко), особенно в монологе, где она с пафосом произносит: “...все святые говорили по-русски”. Возможно, этой героине тоже можно было обойтись без излишней уверенности.

Спектакль имеет свое лицо, снабжен оригинальными, порой остроумными подробностями: здесь и монументальная невозмутимость и медлительность очень пожилого Степана (Янис Якобсонс), и проказливые интермедии Дуняши (Мария Ильякова), и пантомимы Кочкарева, и повизгивания убегающей от женихов Агафьи Тихоновны (Валентина Емельянова).

Постановщики добротнo проработали образы женихов, снабдили их индивидуальностью, сделали непохожими друг на друга. Яичница (Игорь Бровин) — жесткий, прямо идущий к цели и вроде не знающий сомнений, верит первым же выдумкам Кочкарева и сразу отказывается от сватовства. Анучкин (Николай Сахаров) и Жевакин (Виктор Бочков) выглядят, каждый по-своему, несчастными, даже трагическими фигурами. Интересным типажом предстает Анучкин: остав-

ной офицер довольно благородной наружности, в мундире, с интеллигентной бородкой, в этом спектакле чуть ли не чеховский Вершинин, бредит высшим обществом и образованностью — здесь можно увидеть не тщеславие, а скорее комплекс неполноценности. А Жевакин типичный неудачник, во всем проигрывающий: он и Жевакин-то не первый, и даже искалеченная нога его повторяет травму кого-то из его бывших сослуживцев, и невесты ему семнадцать раз отказали. Забавно слышать от него, что “все при нем, натура не обидела”. Этот человек, в отличие от Анучкина, не комплексует, а наоборот, живет с неоправданными надеждами как на свою “натуру”, так и на стихи на дне сундучка (единственная его “мебель”, кроме курительной трубки).

Сумел вдохнуть индивидуальность в фигуру Подколесина играющий эту роль Михаил Безобразов. Флегматичный и в то же время робкий, медлительный, растягивающий слова герой ни разу не выходит из этого образа “тихо-

ни”, не повышает голоса — даже в эпизоде, когда хочет, чтобы “сию минуту было венчание”. Более того, и финальный прыжок из “окна” в зрительный зал он совершает медлительно, словно бы с ленцой и нехотя, как будто случайно.

Пьеса довольно существенно сокращена, и лишь в одном месте театр вставил текст “от себя” (на самом деле из более ранней редакции гоголевского произведения, называвшейся “Женихи”): сваха говорит: “Нет да и нет женихов. Вымерли, как будто от чумы. Бывало, прежде благовоспитанные люди сами отправляются искать невест, а теперь ищи их. Ей-богу, никакого уважения к женскому полу”. Это, вероятно, сделано с целью “осовременить” спектакль. Думается, однако, что и без этого как расставленные постановщиками акценты, так и актерская игра делают спектакль и по стилю, и по содержанию вполне современным и актуальным.

Ильдар Сафуанов

## Память протеста

### *“Полдень” в Театральной лаборатории “Гоголь-центра”*

*2018-й год — юбилейный. Франция и вместе с ней вся Европа отметила 50-летие майских событий 1968 года, рабочих забастовок и студенческих протестов, чей дух свободы и коллективного отстаивания своих прав и сейчас для европейцев считается определяющим. В нашей же истории 1968 год памятен противоположным по смыслу событием — вводом советских войск в Чехословакию, поставившим точку не только в Пражской весне, но и в утопических надеждах на “социализм с человеческим лицом”.*

Однако помнить можно не только военную агрессию государства. Через несколько дней после начала операции “Дунай” на Красную площадь вышли восемь демонстрантов, которые понимали, что их будут преследовать, но не могли не выйти с лозунгом “За вашу и нашу свободу”. Этот протест стал темой театральной лаборатории “Полдень” в “Гоголь-центре” — части мультимедийного проекта “Семь дат”, в котором “InLiberty” предлагает вспомнить важные вехи истории России как истории борьбы за гражданские и экономические свободы, сопротивления тоталитаризму и диктатуре.

Неудивительно, что из пяти эскизов три были сделаны режиссерами, входившими в сезоне 2013/2014 в группу юбилейного года Театра на Таганке. Уже тогда, отмечая его 50-летие, они показали свой интерес к истории и памяти, а спектакль “1968. Новый мир” Дмитрия Волкострелова и полноценно исследовал

контекст произошедшего в 1968 году — через фрагменты из вышедших и не вышедших тогда фильмов (“Любить” Михаила Калика), статей журнала “Новый мир”, воспроизведения бытовых жестов и последних слов на суде Константина Бабицкого, Ларисы Богораз, Вадима Делоне, Владимира Дремлюги, Павла Литвинова.

Именно Дмитрию Волкострелову досталось открывать двухдневный (10 и 11 июня) лабораторный смотр. Название лаборатории здесь становилось главным приемом: над сценой зрители видели таймер, отсчитывающий последние десять минут до того самого полудня, изменившего жизнь нескольких (или многих) человек. Помимо минут и часов цифры маркировали еще и год, и тут тоже происходила трансформация: простым наложением двух чисел (1968 и 2018) и “перетеканием” четкости от одного к другому режиссер акцентировал рифму

того времени с сегодняшним днем.

Как проживаются последние моменты перед выходом в известную неизвестность? Десять минут тянутся вечность, в абсолютной тишине. И тишина эта ощущается кожей. На сцене в течение получаса (отсчет времени здесь замедляется, как и ритм самих движений) мы видим одну актрису, и все действие сводится к тому, как молодая красивая девушка в своей квартире молча собирается — куда, не говорится, но подразумевается. Будничные действия — чай-листочки-накрасить лицо-переодеться — превращаются в сюрреальные, рутинная ритуальность сталкивается со зловещей бесцельностью: красивое платье, помада, тушь — чтобы выйти и быть схваченной. При этом такой свитер может и сегодня быть в любом гардеробе, да и платье — почему бы не винтаж, поэтому до конца неясно: это такое “проваливание” современной девушки во времени, реконструкция события или вообще ожидание чего-то совсем другого. Все главное вынесено за скобки.

В следующем эскизе Всеволод Лисовский предложил актерам (вернее, тем, кто решил быть на сцене и неделю ходил на репетиции: оказались там не только профессиональные артисты) высказаться о том, что такое для них свобода сегодня. Пока артисты разыгрывали этюды из своей жизни и философствовали, одновременно выполняя какие-то физические действия с собой или кем-то из зрителей (кто-то увидел свободу в возможности прилюдно раскрасить свое лицо яркой помадой, а кто-то — в том, чтобы по своему желанию катать незнакомца по полу и даже его поцеловать), на задник проецировались текстовые комментарии режиссера, поданные в иронической форме. Мы узнавали, что те, кого видели на сцене, никогда не подвергались настоящим репрессиям, что тюрьма, скорее всего, сейчас художникам не грозит, но свободы больше по сравнению с советским временем не стало. Через проецируемый монтаж (видимо, отрывков из постов фейсбушной ленты, где ужас от происходящего на процессах Серебренникова или Сенцова чередуется с восторгами от культурных событий или просто бытовыми зарисовками) Лисовский приходил сам и приводил зрителей к вопросам: “Как устранить фактор принуждения в своей жизни?”, “Потерпевшие ли мы?” и в самом финале, очевидно, выстрадавшему: “Не убиваю ли я саму возможность свободы постоянной рефлексией о свободе?”

На последних минутах эскиза исполните-

ли выстраивались в шеренгу и смотрели на нас, а в титрах мы читали, что задача была “быть на сцене абсолютно свободным”, но удалось это только в первый раз, то есть даже три-пять минут быть свободным можно только случайно: было предложено просто постоять со строгими лицами. Здесь, конечно, виртуозно и с иронией разыгрывалась ситуация контролируемой свободы, правил для свободы: вскоре титр сообщил, что стоять необязательно и можно уйти, но догадаются ли они об этом — после недельных разговоров о свободе? Кто-то из зрителей решил переиграть в этом эксперименте режиссера и подсказать такую возможность исполнителям. Но они все равно не стали уходить, и их стояние тут же перестало читаться как принуждение. Почему именно уйти, отказаться от чего-то считается проявлением воли? Участников, кстати (конечно же), было восемь.

Дует хореографа и танцовщицы Татьяны Гордеевой и драматурга Екатерины Бондаренко предложил зрителям не просто взглянуть на фото той самой Красной площади, а выйти и принять позы тех, кто решился выйти туда со своим протестом. Кроме демонстрантов 68-го года здесь оказывался, например, и Петр Павленский. Но чья это поза и что это вообще поза протеста, не объявлялось: вы как бы просто держите на весу что-то прямоугольное... Неважно, что ты не сешь, что ты показываешь — ты уже вышел на площадь, на сцену, ты уже отделился от остальных. И выйдя, осознаешь, насколько время в центре пустого пространства, перед публикой течет по-другому: держать статичную позу оказывается сродни своего рода околдовыванию или превращению в соляной столб. Что-то вокруг происходит, а ты в другом измерении, твоя жизнь приостановилась, зато ты отчетливо видишь остальных, их реакции, их недоумение. Те восемь человек манифестировали всего несколько минут, пока их не начали прогонять, но чем были эти “всего” несколько минут?..

Выходя на сцену, участники должны были сказать Татьяне и Екатерине, чего им не хватает на Красной площади, они начинали импровизировать: кому-то не хватало там бассейна, а кому-то — свободы. А зрители, кажется, думали: а что бы они сказали в этот момент, что бы предложили поменять?

Привычно думать, что гражданское самосознание развивается прежде всего критичностью, критическим мышлением, но здесь выявлялся огромный ресурс воображения, способности выйти из поставленных рамок

или создать новые. А еще, конечно, внимания к реальному человеку, который находится тут же, напротив. Почему свобода вообще часто мыслится через власть над другим? Проверять на прочность зрителя-добровольца, проверяешь ли ты этим свою и его свободу? Почему на смену застывшим в позах людям и вообще на сцену выходят преимущественно их знакомые и знакомые знакомых? Насколько наш выход и невыход куда-то определяется нашим ближним кругом, нашими социальными связями? Театральные условия, разделение на сцену и зал и при этом отсутствие физического барьера между ними оказались крайне подходящими для такого арт-эксперимента.

В том же направлении исследования — прежде всего себя, своей и окружающих реакции, готовности коммуницировать и быть свободными — пошел и режиссер Семен Александровский. В эскизе с говорящим названием “Репетиция” часть зрителей была приглашена заранее на спектакль в качестве волонтеров. Они должны были держать огромное покрывало с прорезями, под которое остальные, ничего заранее не знающие, могли залезть, съесть приготовленные там суши, прочитать надписи про манифестацию 1968 года на флажках или растяжках, потом выползти и сесть в зал или встать, просунув голову в одну из тех самых прорезей. Когда кто-то высовывался, волонтеры с покрывалом заливались смехом. Смотреть в глаза незнакомому человеку и видеть, как он над тобой смеется — испытание. Как тут себя вести? Можно было отдать флажок с документальным оппозиционным (а это уже почти синонимы, кажется) текстом одной из девушек, державших этот символический шатер над головами участников. Но реплики двух других: “Да что это они о себе возомнили, домой бы шли”, “У нас-то все нормально” — вызывали мурашки по коже оттого, насколько легко все это произносится, как будто это не игра вовсе, а некое перемальвание косточек окружающим. Было даже что-то откровенно злое в том, как некоторые добровольцы заходились от смеха.

Заключительным в лаборатории стал этюд

Андрея Стадникова — пожалуй, больше всех сфокусированный на самой истории 68-го, на личностях демонстрантов и свидетелей, тех, кто не побоялся выйти, и тех, кто их повязал и судил. Задержали демонстрантов как бы “обычные граждане” — некоторые военнотружущие, но в штатском, они их и грузили в автобус, а на суде показывали, что просто были возмущены нарушением порядка, оказавшись на площади “случайно”. Стадников реконструировал допрос свидетелей и задержанных так, что было очевидно, насколько сильны вопросы защиты и беспомощны ответы этих “граждан”, судьи и прокурора при заранее понятном результате процесса. В фойе “Гоголь-центра”, где игрался эскиз, это звучало с особенной остротой и горечью. Зрителей рассадили по кругу, внутрь которого, цокая, входили артисты с головами лошадей, а режиссер чертил мелом перед зрителями условную границу, напоминающую окружность циркового манежа: понятная ассоциация.

Однако эта работа показала самой сырой среди всех эскизов, затянутой и местами просто странной (при чем тут Гоголь, стоило ли кричать барменам, чтобы они замолчали, ибо тут сейчас будут произносить важный текст; комментировать уход зрителей, настойчиво просить у них вещи, например очки, придавая действию какую-то нервную атмосферу). Однако именно эта “неудобность”, неписываемость эскиза в эстетические рамки позволила задуматься о том, какие мысли владеют протестующими. Чем была демонстрация в советское время, что такое она сейчас, для кого она? Думать об адресате, наверное, нужно (иногда в последнюю очередь), и стоит делать то, во что веришь, даже если со стороны это будет казаться бессмыслицей или даже сумасшествием (Виктора Файнберга, одного из демонстрантов 1968 года, признали невменяемым и отправили в психлечебницу). Фундаментальный вопрос сегодня — насколько мы готовы принимать “другое” и признавать его право на существование.

**Елена Гордиенко**

## “Евразия-2018”

Вера Сердечная

### Вне зоны комфорта

*Конкурс “Евразия” — личный проект. Объявляет его Николай Коляда, читает все тексты Николай Коляда, награждает Николай Коляда. Пьесы самые различные по географическому признаку, жанру, стилю; и все же есть в них некое единство. Те что приходят на конкурс и в особенности попадают в лонг-лист — обычно более или менее реалистичны, исполнены социальной критики, точно отмечают тенденции последнего времени. В каком-то смысле эти тексты объединены общностью формы — а вот тематика, естественно, различна.*

Говоря о единстве формы, я вовсе не свожу прочитанные тексты к гениально сконструированной и отлично работающей формуле “сначала посмеялись, потом поплакали”. Я говорю скорее о реалистических тенденциях, о драматургическом “слухачестве”, психоаналитической природе пьес-исследований. Вместе с тем, в новой “Евразии” ярко отражены и новые формы коммуникации: есть пьесы-блоги, пьесы-посты, пьесы-переписки.

На фоне наблюдаемого единства формы ярче оказывается тематическое разнообразие пьес. Они рассказывают о любви и ненависти, о единстве и одиночестве, о братстве и раздробленности — и побеждают, перевешивают состояния кризисные. Говорит ли это о том, что мы живем в мире на пороге кризиса? Но впрочем, когда мы жили иначе? А пьесы, написанные на нерве, на живой боли, всегда честнее.

### Молчать vs говорить

Нарастает в современной драматургии значимость темы собственного голоса.

Эту тему наиболее ярко заявила в прошлом году Настя Букреева в пьесе “Ганди молчал по субботам”<sup>1</sup>. Более мягкое, более спокойное прочтение того же конфликта представила Мария Малухина в “Замыкании”: его главный герой заикающийся мальчик Тёма уходит в молчание в знак протеста против семейного непонимания. Молчание Тёмы становится только внешним проявлением того нарушения коммуникации, которым давно страдает семья. Папа изменяет жене с “Тупсиком”, мама решает вести видеоблог, бабушка полна собственной культурной жизни... И чтобы они все заговорили друг с другом, услышали друг друга — должен настать какой-то кризис.

А вот герои пьесы Ксении Пешик “Поход”, в принципе, говорят без конца — вот только не совсем между собой. Семья выбралась в поход без гида, и до определенного момента их путешествие — путешествие чужаков (дочь ведет блог, папа считает шаги, мама причитает), только маленький сын задает точные даже в своей фанта-

зийности вопросы: “А у дерева есть желудок?”, “Ты можешь проглотить сахарную вату и выдыхать ее через нос облачком?” Он же и автор точной оценки семьи: “Сумасшедшие носят белые халаты с длинными рукавами и им их завязывают сзади. Но они разговаривают как вы!” Семья не взяла гида и заблудилась — но гиды образуют хор в духе древних трагедий. Впрочем, трагедии не случаются: опасность объединяет семью и наконец делает возможным диалог между ними.

В мире, полном противоречивых запросов к индивидуальности, сложно выговорить себя, сложно быть честным. Темы семейной неверности встречаются в ряде пьес, в частности “33 трамвай” Оксаны Бродовиковой, “Паразит” Екатерины Жмыровой. “Таксидермия для начинающих” Анны Кочергиной.

Выходом из круговорота лжи, в котором теряется личность, тоже становится разговор, откровенность. Но и откровенность не так-то просто дается: так, в финале пьесы Марины Довгер “Какой на вкус кактус” главная героиня приходит к собственному сыну на тренинг: “Научи меня посылать всех на... ну, на... **Антон**. На х...? **Тоня**. Да”.

### Запомнить vs опубликовать

Современный мир стремительно приобретает виртуальные очертания, уже непредставим без своего цифрового двойника. Тот же Николай Коляда подробно, с картинками, рассказывает в “Фейсбуке” о своей жизни и театре, а на юбилейную поездку его замечательной актрисы Тамары Зиминой в Доминикану Интернет собирал всем

миром.

В современные пьесы виртуальная реальность вторгается мощным потоком. Так, текст Юли Ионушайте “Игра окончена”, который мог бы показаться военной драмой, оказывается репортажем с жестокого испытания компьютерной игры.

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2018 г.

“Selffuck” Леры Чеботаревой наглядно демонстрирует и то, как люди стремятся приукрасить свою жизнь в Сети, — и то, как Сеть влияет на людей. У каждой из героинь пьесы в жизни немало проблем, но каждая старается выглядеть в Сети не просто успешной — преуспевающей. Грустное закулисье — одиночество, измены, нехватка времени и денег — в Сети заслонено блестящей стильной вывеской, что бы для нее ни было необходимо: подкачать губы и попу, купить самой себе букет, столкнуть подругу с крыши. Углубляется тематика с появлением еще одной блогерши, Карины: как выясняется, после смерти душа может жить в Сети: “Теперь я осталась жить здесь. В киберпространстве. И буду следить за тобой. Что бы ты ни выкладывала”.

В пьесе Сергея Давыдова “Отличный парень” сам этот парень Миша оказывается полувиртуальной сущностью, разработкой компьютерного персонажа. Вживленный в реальность, он чувствует себя странно, окружен странными людьми и обстоятельствами, но старается всем подыграть и всем уступить: ведь он же отличный парень. Эта компьютерная аллегория неплохо отражает современные запросы к человеку: будь позитивным, нравься, нравься, нравься. Иначе — демонтируют.

С темой виртуальной — на сей раз рекламной — реальности интересно работает Екатерина Августеняк в пьесе “Духи”. Не попавший в

лонг-лист, этот текст представляет интересный эксперимент по форме. Пять героев пьесы — безымянные пронумерованные покупатели, их пересекающиеся монологи перемежаются рекламными вставками, создавая нераздельный, одновременно безумный и поэтический дискурс современного аудио-пространства:

“Он (*задуман как ода нереальному*) говорит: дерево. Я (*нетипичная, возбуждающая, блистательная*) спрашиваю: какое (*охлаждающее и бодрящее*) дерево? Он говорит (*в сердце добавлен листочек*): не знаю. Ну, большое (*это переплетение ингредиентов*) — маленькое? Сосна, береза? Обычное такое, говорит (*словно порыв свежего ветра*), дерево. Ну вот простое. Такое. Понимаешь?”

Важно помнить: виртуальное — это не только и не столько цифровое. Каждый из нас живет в собственном мире, в той или иной мере обособленном от других. Так, в страшноватой пьесе Марии Стародубцевой и Ксении Жуковой “Волны бьются о скалы” рассказывается о жизни на отдаленном курильском острове Шикотан. И пока мать и отец на краю социальной пропасти сражаются в собственных боях и друг с другом, их дочь-инвалид видит мир, полный жизни и поэзии: “Остров Шикотан сам по себе маленький, сопки здесь немного, но и одной достаточно, чтобы угрожающе нависать над селом. Как большой, поросший еловым лесом клюв с зубами — скалами”.

## Быть собой vs быть хорошим

Области виртуальной реальности вновь актуализируют проблему социальных ролей. В цифровом мире ты можешь быть распрекрасным эльфом 80-го уровня, но в жизни тебе приходится как минимум зарабатывать на жизнь.

Как быть, если не умер молодым? Что делать, когда, словами Чича, “стал делать деньги вчерашний бунтарь и вчерашний певец”? Для сознания юношеского эта трансформация действительно почти непереносима; переход из юноши в мужчину кажется социальной смертью.

Пьеса Ивана Андреева “По сучьему веленью” посвящена как раз этой теме. Автор иронично и жестко моделирует исполнение завета “остепенись”: главный герой из музыканта становится звукарем-неудачником, а потом и безработным; а горячая девчонка из толпы оборачивается занудной женой с анекдотической тещей. Но есть, есть варианты: как говорит “положительный герой” Игорь: “А гречка-то нынче подорожала — да? Мне, Антоха, до тошноты скучно об этом разговоры разговаривать. Не знаю почему. Наверное, я боюсь состариться. Надо заниматься любимым делом — вот тогда останешься молодым навсегда. Такие дела, друг. Такие дела”. Пьеса Андреева — гимн вечной молодости, но гимн довольно наивный, на уровне риторики русского рок-н-ролла конца девяностых: недаром пьеса оснащена цитатами оттуда. И дело не в глубине проблематики

— проблема-то и правда есть, — а в глубине ее решения: по пьесе оказывается, что подгузники и ипотека — это и есть крах всех юношеских мечтаний. А в жизни, наверное, все немного сложнее.

Интереснее та же коллизия внутреннего ощущения и внешних требований решена в пьесе Алексея Житковского “Горка” — одной из самых ярких на нынешнем конкурсе. Жизнь детсадовской воспитательницы представлена как непростой путь между бессмысленными приказами начальства, непростой личной жизнью и отношениями с детьми. Символом беспощадной работы оказывается ледяная горка, которую нужно установить на площадке детсада, горка, по сути, ненужная, но принципиальная для начальства. А внезапным катализатором перерождения становится для главной героини Насти забытый родными в детсаду мальчик Озод — кажется, таджик, но это не точно. Только этому маленькому мужчине она на какое-то время оказывается по-настоящему нужна.

Подростковое время — это вообще территория постоянных колебаний идентификации, территория поиска себя. Эту тематическую область затрагивает много текстов “Евразии”, в том числе пьесы “Доживем до выходных” К. Гимаздинова, “Когда я вырасту — стану Машей” Маргариты Кадацкой, “В моем облаке” Вики Параскивы, “Мышеловка” Михаила Сивцева, “Юра” Тони Яблочкиной<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Там же.

Но ведь подростковый возраст — сегодня уже не возраст, а состояние: оно отражено в подзаголовке пьесы Маши Конторович: “Пьеса о том, что делать, если тебе 24, а ты все еще не знаешь, кем станешь, когда вырастешь”. Пьеса “Пол это лава, а Маша шалава” — самоироничное и поэтическое исследование женской сути, любви, проверка социальных ограничений на прочность, а ярлыков — на точность.

Быть собой и при этом быть в обществе вообще непросто, и в этом убеждается главный герой пьесы Романа Дымшакова и Семена Вяткина “Кутья”. Егор приходит в дом, где его принимают за недавно умершего Юру. “Воскресший” оказывается вовлечен в круговорот сложных социальных отношений, обязательств, долгов — из социального гротеска пьеса уходит почти в мистику.

Сложности идентификации себя с собой-в-прошлом характеризует пьеса Евгения Ионова “Мертв-болен”; уже в первой строке указан

“Леша, он же Данила”. Путь к обретению себя замешан на работе с виной, с прошлым — и на поиске любви.

А если самоидентификация дает трещину, появляется воображаемый друг, и если в детстве это нормально, то во взрослом поименовано диагнозом (“Саша и Маша идут грабить банк” Натальи Кокаревой).

Пожалуй, самый крутой фокус идентификации происходит в пьесе Глафиры Захаровой “Мальчик Лаврик, или Канада forever!” История о судьбе сироты, сложного приемыша, в конце переживает сюжетный твист, который заставляет взглянуть на всю историю по-другому.

В чем-то родственна “Лаврику” и одна из самых энергичных, поэтических и экологических пьес “Евразии” — “Веселые волки” Евгения Бабушкина<sup>1</sup>, где мир людей соотнесен с диковатым и страстным миром волков; где люди в чем-то похожи на волков, а в чем-то сильно уступают им.

## Помнить vs забыть

Одна из серьезных проблем российского общества — глобальная недоосмысленность истории. Слишком часто за историю выдается идеология, правда приукрашивается и перерождается в миф. Исследование истории — насущная творческая задача, и авторы “Евразии” занимаются осмыслением прошедшего в различных масштабах и на различном материале.

Ринат Ахметов в драме “Итальянка” изображает Неаполь 1943—1944 годов. Алина Чернова в пьесе “Гнездо буреви́тника” фантазийно реконструирует фрагмент биографий Горького и Гайдара. Клавдия Федорова в “Койке” воссоздает атмосферу съемной квартиры 1960-х. “Просто Юра” Александра Тюжина — ностальгическая история, завершающаяся полетом Гагарина. Алексей Синяев в пьесе “Эринии” поднимает серьезную тему ответственности за свои поступки на материале сталинской судебной системы.

В хорошо сделанной пьесе Павла Соколова “Поминки по Филу” становится понятно, что даже недавняя история (совместное прошлое одноклассников) — важный культурный пласт, основа единства поколения, возможный источник идентичности.

Алексей Нелаев в политической сатире “Шахерезада. Ночь любви” трактует события современности через персидские сказки: Шахрияру во сне является Николай Расторгуев, а возлюбленная его Шахерезада оказывается американским шпионом.

История бывает разного масштаба; но что в государственной истории, что в мировой — прошлое нельзя просто пересочинять и извлеченные из него уроки необходимо перепроверять. Это ярко демонстрирует Кристина Гортман в пьесе “Вкл-выкл”, в которой главный герой показан

ребенком и взрослым, а главная проблема в его семье остается та же. Включив-выключив свет, проблему не решишь; прошлое невозможно скрыть навсегда. Только прямое и честное обращение к истории, с ее старыми нарывами и болезненными местами, способствует излечению родовых ран.

Историю невозможно исправить, ее можно лишь помнить — чтобы не повторить своих ошибок. Эта мысль прослеживается в драме Дмитрия Соколова “Огонек”, где главная героиня делает самый главный и нелегкий выбор в жизни, вспоминая старей, как будто бы легкий и неправильный.

Одним из самых ярких текстов этого конкурса стала “Рашен лалабай” Викентия Брызга: это история о том, как приморский восточный город переживает девяностые и миллениум; как легко выгнать человека из его лубяной избушки и сместить его с привычного места в социуме. Страшная и поэтическая пьеса заканчивается аккордом о времени и о месте: “Дима жил в городе, город был на краю. Колчак здесь ночевал не один. А Моэм в столовой на ЖД вокзале год ждал заказанный борщ. Город лежал на берегу Японского моря, в которое много-много лет и спускал всю свою канализацию. Рыбы морщились и переставали тут нереститься. Люди морщились, но продолжали”.

Тема истории, как и тема поиска себя, тесно смыкается с образом времени. Например, даже пугает видимое отсутствие времени и перемен в пьесе Марины Дадыченко “Крыса” — полифоничной сложной истории, где героиня живет в вечной съемной квартире, со странными соседями, как в общаге, в вечном настоящем, за которым, кажется, не наступит будущего.

<sup>1</sup> Там же.

## Любить vs убивать

Любовь, как известно, долго терпит и милосердствует, не завидует и не превозносится, все-му верит, все переносит.

Любви не хватает, категорически не хватает. Ее ищут герои, к ней бегут. В трогательной и серьезной подростковой истории Евгения Ионова “Пятка” мальчик Яков остается сиротой и сбегает к бабушке из приюта: пусть она и слегка полоумная, но она лучше, чем у него осталось. Только любовь спасает от “собирающего кошмаров” — смерти.

Любви противостоит... да все что угодно. Например, социальные роли и ожидания. Так происходит в одной из самых сильных, откровенных пьес этой “Евразии” — двух монологах, написанных Екатериной Бронниковой и Романом Дымшаковым под общим названием “Научи меня любить”. Любить — не умеем; умеем — гулять, фоткаться, катиться по накатанной; но в любви становимся неловкими и глупыми, закомплексованными и резкими, как подростки. Порой это кончается непоправимо. Но в этой пьесе, постоянно обманывающей читательские ожидания, любовь все-таки прорастет: коряво, глупо, счастливо. “Когда б вы знали, из какого сора...”

Две противоположности: тяга к любви и смерти, либидо и мортидо. Любовь дополняется смертью. Так происходит, например, в пьесе Екатерины Васильевой “Я боюсь любить тебя”, где Он любит Ее несмотря на ее болезнь и опасность, с ней связанную.

Напрямую любовь повергается смертью в монопьесе Николая Ермохина “Шлагбаум”. Любовь не прекращается со смертью: Валера, придя на могилу жены, продолжает спорить с ней и советовать, угрожать и разоблачать, а она отвечает ему взаимностью — является по ночам. Странные, перекореженные, ломанные отношения, и это тоже любовь до гроба, вернее даже за его пределами. И недаром подлеченный психотропными препаратами Валера, придя на могилку, просит жену все-таки не бросать его. Приходить.

Реальная любовь и действительная жизнь нередко ставят перед драматургами и их героями проблемы, которые долготерпением и милосердием не излечишь. И тут на смену любви приходят понятия более жесткие, фрейдистские, архаичные.

Герою пьесы Виктора Алексева “Pater familias” Максиму приходится ради любви выходить на прямое противостояние со своим отцом. И здесь не только фрейдистское противостояние, здесь прямое отрицание патриархальности как права сильного. Страшный финал пьесы связан не столько со стремлением свергнуть старшего, сколько с необходимостью перервать насилие, которое для отца семейства становится кодом жизни.

А кто-то и о любви не задумывается; есть в конкурсе архаичные по внутреннему содержанию

тексты, исполненные насилия как способа выживания. Так, в монопьесе Алексея Битюцких “Как я научился жить” герой разбирается со старым “моральным долгом”: ему не дает нормально жить унижение, перенесенное в девятилетнем возрасте. Спокойно-отстраненный и подробный стиль повествования, этакая смесь Гришковца и Тарантино, неспешно втягивает слушателя в первой половине пьесы — чтобы затем развернуться забавной и жесткой недобротальной историей в духе “Бойцовского клуба”. Девушка записала героя на бокс, чтобы он мог отомстить давнему обидчику; но не все так просто, и даже если ты навалеешь Стасу, никто не помешает ему отомстить посерьезнее. Монолог героя симптоматичен, он вскрывает странное межмирное состояние современного человека: вроде и работаю, а денег нет; вроде девушка и есть, но не все понятно. Последняя фраза пьесы: “Нет возможности взять и себя ушипнуть, чтобы почувствовать, что я живой” — показательная метафора самоощущения героя нашего времени.

Значительно жестче и “тарантинистее” пьеса того же автора “Я — Настя”, отмеченная также отстраненной позицией и многословием, подробностью описаний (но не переживаний), а также кровавыми деталями. Героиня, поминая Бриджит Джонс и стараясь практиковать позитивное отношение к миру, навязчиво составляет списки в тщетном стремлении контролировать свою жизнь: “Основа любого успешного движения к цели — это четко знать все пункты. А лучше их вообще постоянно разбивать на А, Б и так далее”.

Еще больше “бодрого”, какого-то беззаботного насилия — в пьесах Натальи Гапоновой “Милая Мила” и “Полина ела пирожки”, а также в “Урожае” братьев Перепалец. Насилие в этих пьесах можно рассматривать как метафору жестокости современного мира, однако задор в его изображении заставляет задуматься: что говорят нам авторы о нас самих и о себе.

А вот разрушение дома в пьесе Антона Горынина “Карточный домик” — предостережение о хрупкости современного мира, где все мы, такие разные, живем бок о бок.

Обобщенный портрет автора “Евразии” — человек довольно молодой, разбирающийся, как и положено позднему подростку, со своим местом в жизни, болезненно переживающий растянутую во времени инициацию во взрослость. Это состояние показательно для нашего общества, застывшего между формациями, в чем-то инфантильного, сталкивающегося постоянно со вполне взрослыми вопросами и проблемами выживания.

“Евразия-2018” говорит о разном, о больном и важном. Если кто-то зовет выйти из зоны комфорта — для нас это не подходит. Как евреи за Моисеем, мы так давно из нее вышли и странствуем в пустыне десятилетиями, что уже не знаем, как туда вернуться.



## Мастерская

### Андрей Иванов: “В любви нет места насилию”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Андрей Иванов — драматург театра и кино. Родился в 1984 году в Благовещенске, учился в Бресте и Минске (филфак Брестского университета и курс “Сценарное мастерство” в Минской киношколе-студии). Сейчас живет в Москве. Снятый им как режиссером фильм “Дом с привидениями” занял первое место на кинофестивале “Код места” в 2013 году в Праге. Его пьесы “Это все она”, “Крестовый поход детей”, “Красный волк” и “С училища” были отмечены на многих конкурсах и фестивалях. Спектакли по ним поставлены в Беларуси, России, Латвии, Эстонии, Польше, Чехии и даже в Уругвае. Особое внимание привлекла пьеса “С училища”, тут же схваченная несколькими театрами России и Беларуси. В Москве она идет в Театре им. Пушкина<sup>2</sup>.*

— Мне кажется, Андрей, вы что-то архиважное поняли про человека. А то ведь мы все говорим, что человек сегодня не всегда отличим от робота...

— Есть такой фильм “Она”. Там действие перенесено в будущее: в любой дом там можно установить умную операционную систему, с ней можно общаться, ей можно отдавать распоряжения, и она все сделает. И главный герой влюбляется в нее, в искусственный интеллект. Так что да — границы определения человечности сейчас раздвигаются...

— Откуда вы черпаете сюжеты? У вас жизненные коллизии вполне реальные, и вдруг вмешивается что-то сверхъестественное, мистика. Как в “Красном волке”.

— Какие-то — из жизни. А вот “Крестовый поход детей”, скажем, — из моего увлечения Средневековьем. А “С училища”... я сначала думал, что мне это просто пришло в голову, а потом понял: это тоже некая переработанная подсознанием история из жизни. У меня были знакомые, семейная пара. И девушка была очень похожа на Таньку своей красотой и своей жесткостью, а ее муж был более мягким, насколько я могу судить. Я с ними долго не общался, и потом узнал, что у них все разрешилось трагедией: он ее убил. Чудовищная история — с расчленением тела...

— А я считала, что ваша пьеса о любви. Разве нет?

— Какая любовь, если между ними такие токсичные отношения!

— Мне ваш финал пьесы с убийством женщины и братанием двух любящих ее мужчин напоминает финал “Идиота”. Там-то любовь была, по крайней мере — Рогожина к Настасье Филипповне.

— Тут другое дело. Отношения Таньки к предмету своей любви исключительно собственные. Мне удалось, как я вижу по откликам на пьесу, понять что-то существенное про героиню. В Таньке особая энергия. В ней есть нечто древнее, хтоническое, как в древних идолах, каменных Венерах — что-то дремучее. Она не рефлексит, она, как акула, не разжимает челюсти. Она придумала себе большую любовь, но не знает нормальной жизни. Просто не видела ее. Танька не могла бы Сережу отпустить, мучила бы до конца. Именно поэтому он выбирает *это*. Конечно, выбирает в состоянии аффекта. Он недостаточно взрослый, несмотря на свои тридцать лет, не может иначе выйти из этой ситуации — бросить Таньку, уехать. Его к тому же в шантажируют. Та, рассказанная им история про убитого мальчика, держит его. Ему проще находиться в зависимости, чем ответить за свой поступок.

— Хорошо, мужчина тут в положении зависимости. А женщина? Танька разве не любит?

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2016 г. и № 1, 2018 г., соответственно. (Здесь и далее прим. ред.)

<sup>2</sup> См. рецензию на с. 160.

**Она жить без него не могла, готова была заплатить любую цену.**

— Я не согласен, что это можно назвать любовью.

— **А страстью можно?**

— Страстью можно. А любовью... Нет. Есть отношения здоровые, а есть созависимые. Здоровые — когда люди свободны в своем выборе. Я вообще заметил: если ты встречаешь человека и сразу — ах, не можешь без него ни минуты, тогда лучше сразу бежать.

— **Почему?**

— Потому что если твой организм так на него реагирует, ты явно видишь перед собой не конкретного человека, а свою проекцию кого-то, например, родителей или какого-то другого значимого человека в твоей жизни. Такие истории — прекрасный материал для драматурга, но в жизни я считаю нужным избегать перенасыщенных отношений — в любви, дружбе. Для меня отношения приемлемы, только если они спокойны, стабильны.

— **А сюжет вашей мистической пьесы “Красный волк” тоже взят из жизни?**

— Это моя история, я сам лежал на операции с пневмотораксом. В палате была непростая компания рабочих мужчин, прикованных к кровати, потому что в груди у каждого рана и трубка, через которую откачивается воздух. И надо лежать не шевелясь, это очень неприятно. Даже ночью. Компания была существенно старше меня и отношения складывались удивительные — не такие, как могли бы сложиться за стенами больницы. Это было в некотором смысле братство, уравненное болью. Я тогда читал книгу юнгианца Джеймса Холлиса “Под сенью Сатурна”, там как раз говорится об утраченных в современности ритуалах перехода мужчин во взрослую жизнь. А раньше такие ритуалы были довольно мучительными. И я подумал, что неплохо бы написать пьесу про кризис мужественности в декорациях больничной палаты. Обитатели палаты вдруг превращаются в племя древних людей, и это единение помогает молодому мужчине пройти через ритуал посвящения во взрослые. Другой вопрос, что они сами оказываются невзрослыми.

— **А откуда сюжет вашей первой пьесы “Это все она” про тайную интернет-переписку мамы с сыном-подростком?**

— Это тоже отголосок реальной истории. Мне ее рассказала моя подруга, школьный психолог из рабочего района. К ней на консультацию пришла одна мама со своей дочкой. Эта мама, пытаясь узнать, чем живет ребенок, переписывалась с ней “ВКонтакте” от имени ее ровесницы. Дочь подружилась с новой подругой, а когда обман вскрылся, обеим понадобилась помощь психолога.

Потом к ней пришла другая мама с такой же проблемой. В данном случае была переписка с сыном, который влюбился в девочку по переписке. Услышав эту историю, я понял, что из нее нужно сделать пьесу, потому что тут много эмоций, табуированных неоднозначных тем, инцест, к примеру, и эта история одновременно вечная — про непонимание между поколениями, и одновременно очень современная — про изоляцию современного человека в эпоху Интернета.

— **Я с этой пьесы узнала вас и запомнила. И когда я ее пересказывала кому-нибудь, меня спрашивали: а как с финалом? У вас ведь финал открытый, Андрей?**

— Если вы так прочитали — значит, для вас открытый. Я считаю, что для героев выхода нет. Мать, если она завела такую переписку — инфантильна. Трагедия, к сожалению, неизбежна при таком составе героев, я считаю. Нежный израненный подросток и супертревожная инфантильная мать.

— **Но мать сама в горе, она тоже пережила потерю близкого человека.**

— Мать совершает неверные шаги, она делает сына мужчиной, заменой мужа.

— **Она вынуждена применять сильнодействующие средства.**

— Эта женщина не может справиться с ситуацией, она — не выросшая девочка. Единственным взрослым в семье был умерший муж. Мать в этом случае должна была сосредоточиться на ребенке. Смерть обычно сближает людей, взрослый в этой ситуации не имеет права замыкаться на себе, когда рядом страдает совсем не подготовленный к коллизиям жизни ребенок. А мать не может отпустить мужа, не хочет отпускать, самое страшное — она не мо-

жет жить без мужа как родителя. Сын именно поэтому отталкивает ее. Все что она транслирует на сына, свою нужду в мужчине, способствует их разделению.

— **Я недавно вернулась с фестиваля “Контакт” в Польше<sup>1</sup>. Там были читки российских пьес с прошлогодней “Любимовки”. Несколько из них — на тему затянувшегося инфантилизма. Мне кажется, она сейчас в тренде, многие молодые авторы ее разрабатывают.**

— Помню, на той “Любимовке” были нервные такие пьесы.

— **После “С училища” я подумала, что у вас особый интерес к психологии. Вы ведь явно ей не чужды, не так ли?**

— У меня несколько лет назад был период депрессии. И это сподвигло меня увлечься психикой человека и ее законами. Я не знал, куда тькаться, и пошел к психотерапевту. Меня вдохновило то, как психоанализ видит человека — целой планетой, с океаном бессознательного, бесконечным количеством образов в подсознании, с миллиардами разных граней. Бессознательное страшно, в нас много того, чего мы боимся. Психосоматические проявления — это же поэзия. В людях заложена поэзия в самой сути — даже на уровне тела. У человека масса проблем — и начинает болеть спина под грузом нерешенного. Или человек не хочет видеть какие-то проблемы в своей жизни — и начинает слепнуть.

— **Вам психология помогла?**

— Да. Я был тревожным, а поработав с психологами, начал адекватно воспринимать жизнь. Стало легче писать. Я узнал о законах, которые управляют поступками людей. Идеальный персонаж, он ведь говорит одно, думает другое, делает третье. Чтобы выписывать полнокровных персонажей, сложных и неоднозначных (а только в таких героев верят люди), надо знать законы психики. “Красный волк” плюс ко всему появился из увлечения юнгианской психологией. Тема, которая меня интересовала — мужественность в нашей культуре.

— **Если вернуться к пьесам “Любимовки-2017”, где педантируется тема инфантилизма, то многие из них написаны молодыми девушками, то есть это взгляд изнутри проблемы. В вашем “Красном волке” видна мужская рука, причем не мальчика, а мужа — вы не внутри проблемы, а уже как бы прошли инициацию.**

— Я стараюсь *про себя* — *про себя* — как из души льется, не писать. Тем более что личность и бессознательное автора все равно прорывается в его тексты, как бы ты его ни прятал. Я в состоянии рефлексировать. Для меня очень важна рефлексия на материал. Стараюсь избегать автоматического письма. Не думаю, что зрителю интересны мои личные проблемы. Если бы я хотел говорить о себе, я бы вел блог и рассказывал о своих переживаниях. А художественное произведение должно быть универсальным, затрагивать как можно больше людей.

— **А вот Гришковец, например, был интересен именно рассказами от себя и про себя. Когда его “я” расписано на нескольких персонажей, это уже не так увлекает.**

— Авторы бывают разные.

— **Вы одно время пробовали жить в Праге. Не понравилось?**

— Я люблю Европу. У меня появилась возможность поработать в Праге. Офисная работа. Я поехал, пожил там несколько месяцев, понял, что офисной работы мне уже достаточно. И я подумал: мой инструмент — язык, я хорош в том, чтобы писать, сочинять. И вернулся.

— **Вы много попутствовали с родителями: Амурская область, потом Беларусь, разные города. И вот теперь Москва. Как вы адаптировались в столице?**

— Сначала мне Москва не понравилась. Минск, откуда я приехал, — спокойный, тихий город. Москва мне показалась огромной, громяющей, тревожной. Прожив в Минске восемь лет, я привык к его размеренному ритму. Но вот уже полтора года я здесь. Мне нравится Москва, я ее полюбил.

— **Минск хорош для жизни?**

— Минск прекрасен. Я очень люблю Беларусь. Я в ней вырос, люблю ее людей. Но смотрите сами: каждый год около двадцати тысяч белорусов уезжает за границу. Если ты не у кормушки и не суперпрофессионал, ты не добьешься ничего. В регионах нет работы, крайне

<sup>1</sup> См. информацию на с. 158.

затрудненные условия для ведения бизнеса, огромные проблемы с правами человека. Многие социальные институты остановились в развитии еще во времена СССР. Пока я смотрю на все пессимистично. При нынешнем правительстве в стране будет стагнация и регресс.

— **Почти во всех странах сегодня люди недовольны правительством. При смене власти возникают надежды, со временем появляется и растет недовольство. Типичная картина. Наверно, это свойство человеческой природы. Может ли что-то сделать искусство для исправления человеческого рода? Раньше была надежда на религию. Сейчас не на что надеяться кроме искусства. Да и на него — не очень.**

— Мне кажется, рассчитывать на искусство как средство исправления кого бы то ни было — порочно. Кто объявляет себя моральным авторитетом, фактически становится догматиком. Сейчас популярен фантастический сериал новой феминистской волны по роману 1986 года, называется “Рассказ служанки”. Там действие происходит на бывшей территории США. Власть захватили религиозные фундаменталисты, и этот кошмар — реалистичная картинка, в которой общество вырастает на религиозных догматах. В этом государстве мало осталось фертильных женщин (способных рожать детей), и оставшихся вылавливают и заставляют рожать детей для правящего сословия. Как в Библии: рабыня Агарь рождает сына для Сарры. То есть вера и религия, благая весть, на которую уповали гуманисты, становится инструментом насилия и обращения в рабство. Таким может стать все что угодно, даже искусство. Не стоит от него ждать открытой проповеди. Оно может показывать нечто ужасное или прекрасное — дайте ему возможность говорить и показывать правду в тех формах, которые необходимы творцу. Вот и все.

— **Хочу вернуться к своей любимой пьесе “С училища”. У вас там необычная расстановка характеров: в роли захватчика, оболытателя — юная девушка. Мужчина — хоть он старше, умнее, образованнее — всего лишь объект. Есть еще пара персонажей: отвратительный спившийся отец Таньки и вышедший из тюрьмы убийца, безнадежно влюбленный в Таньку и убивший мнимого соперника по причине своего чувства. Ни одного положительного лица, которому сочувствуешь, с которым можно солидаризироваться!**

— Признаюсь, писать ее было довольно тяжело. Когда пишешь, чувствуешь себя как бы своим персонажем. А тут я погружался в этот тоскливый мир, это было не просто психологически. Когда я работал журналистом, мы ходили по всяким неблагополучным квартирам. Помню одну ужасную историю: жена с мужем развелись, но живут в общей квартире. Муж-алкоголик, страшная грязь, тараканы, а по другую сторону шкафа — женщина с ребенком. А люди на мусорных свалках... Это особый мир, страшный и очень интересный. Что касается классификации героев — я пытаюсь создавать персонажей вне категории добра и зла. В смысле, не положительных и не отрицательных.

— **Я абсолютно не понимаю парня, который выходит из тюрьмы. Он любил Таньку, кого-то убил ради этой любви, и вот появляется, готовый снова ко всему...**

— Он служит Таньке, служит своей любви. Это как бы образ куртуазного рыцаря — хтонический, потусторонний.

— **Куртуазный рыцарь, убивающий свою даму?!**

— Да, так бывает. В этом, мне кажется и есть интерес, в неоднозначности этого персонажа.

— **Пыталась отгадать, но не сумела: кто ваши учителя в драматургии?**

— Есть авторы, они не то что бы учителя, но впечатлили меня. Это Радзинский, Беккет. А еще Шмитт — своей пьесой “Оскар и Розовая Дама”. Не вообще Эрик-Эммануэль Шмитт, а только эта пьеса. Она была для меня неким толчком.

— **Очень чувствительная пьеса с конфликтом не между персонажами, а между жизнью и смертью.**

— Это экзистенциальный конфликт, очень глубокий. Маленький больной мальчик и пожилая тонко чувствующая женщина. В силу своего возраста она пытается примирить мальчика с мыслью о смерти.

— **Во всех ваших пьесах тем или иным боком возникает тема смерти. Даже в “Крестовом**

**походе детей”.**

— Для меня это связано с кризисом моей религиозности. Я был довольно верующим человеком, сейчас уже нет. Для меня эта пьеса важна, она про “кресло, в котором сидит Б-г”, и оно оказывается пустым. Также эта пьеса об иллюзиях вообще. Каждый ее персонаж проецирует свои ожидания на других людей. Стефан, который так и не появляется, — это «кресло» для идеального героя. Кто-то видит в нем идеал мужа, кто-то — сына, рыцаря. Это как многие люди каким-то наделяют власть чертами отца. По тем словам, которыми люди часто говорят о президентах (Путине, Лукашенко) видно, что у большинства людей — патриархальные ожидания, президент страны видится им отцом родным. Кроме того, важная тема пьесы — уход из дома, прощание с детством. Тема некого преодоления ужаса перед миром и покидания гнезда. Идея персонажей — уйти из дома. Уходить надо обязательно.

**— В каком возрасте вы ушли?**

— Я ушел из родительского дома в двадцать пять лет, уехал из Бреста в Минск. У меня прекрасные родители, но я считаю, что сепарироваться надо еще раньше. У Джеймса Холлиса жизнь — это странствие героя. Уход из дома — начало самого важного в твоей жизни: твоего странствия. И оно не начнется, пока ты не оборвешь нить, не уйдешь от родителей. Этим заканчивается “Крестовый поход”.

**— Я вижу в этой пьесе тщетность патриархального миропорядка, невозможность жить по-старому. Вряд ли такую пьесу ставят в Беларуси.**

— В Минске “Крестовый поход детей” поставлен. Режиссер Юрий Диваков сделал авангардную постановку.

В Беларуси многое можно критиковать, это застоявшаяся система. Но люди в ней замечательные. Современная молодежь там живет, словно в альтернативной стране. Параллельно существуют как бы две Беларуси, одна — копия устаревших советских порядков, другая — современная, с нарождающимся интересным кинематографом, умным современным театром. Но со стороны официальных структур, например, крупных театров — интереса к творческой молодежи мало. Есть, к примеру, культурная организация “Арт Корпорейшн”, которая занимается продюсированием таких смелых современных проектов, как моя пьеса “С училища”, спектакли “Опиум”, “Крестовый поход детей”, “Anti[gone]” и другие. Государственные театры подобные спектакли не любят, хотя прецеденты были — но или публика этих театров на них не идет, или их закрывают по идеологическим причинам.

**— Чем вы сейчас заняты?**

— У меня несколько начатых пьес, буду их заканчивать. Сделал недавно для мастерской Павла Лунгина сценарий по пьесе “С училища”. Будет полнометражный фильм, дебют ученицы Павла Семеновича, молодого режиссера Анны Денисовой. Кино мне интересно, хочу еще попробовать прозу.

**— Вы постоянно работаете на заказ?**

— Да. Сценарии шоу и прочее. Сейчас работаю над сценарием иммерсивного шоу, где зрители вовлечены в действие, являются непосредственными участниками. Есть и редакторская работа, и заказные пьесы. Для белорусского Театра имени Янки Купалы инсценирую роман “Яблочко” Сергея Песецкого. Действие разворачивается в Минске 20-х годов.

**— Думаю, что вы многого ждете от театра. Чего вы хотите от режиссеров?**

— Любви к моему материалу. Лаконичности. Контакта. В идеале пьеса должна говорить сама за себя, автор не должен ничего рассказывать и разъяснять. Я просто иногда ревнив в расстановке акцентов, что-то хотелось бы донести до режиссера. Люблю находиться в процессе.

**— Вы были на нескольких драматургических лабораториях, что они вам дали?**

— Во-первых, лаборатория дает возможность писательской фокусировки. Неделю мы говорим о драматургии. Ты работаешь и настроен исключительно на работу. Нам читают лекции, мы общаемся и проводим время вместе — это мне нравится, но все-таки в работе над текстом я одиночка. Работа с режиссером для меня хороша только в начале.

**— Ходите в театры?**

— Стараюсь.

— **У вас есть любимые театры, режиссеры?**

— В Минске это Театр белорусской драматургии, в Москве Театр Пушкина, “Театр.doc”, фестиваль “Любимовка”. Сейчас есть проект “Любимовка еще” — ребята собираются в барах и читают пьесы из программы “Любимовки”, которые были особо отмечены ридерами. Регулярные читки.

— **Мы с вами не закончили с одной очень важной темой. Какие у вас отношения со словом “любовь”? Вы сказали, что боитесь сильной зависимости от чувства.**

— Не всякое притяжение — любовь. Пьеса “С училища” — не про любовь, а про зависимость. Моя героиня пользовалась методами недозволенными, она делала зависимым свой объект страсти. Любовь — это когда деликатно нащупывают границы другого, а не нарушают их. В любви нет места насилию.

Любовные отношения могут возникать между людьми разных полов или одного пола. Одного возраста или разных возрастов. В жизни и любви нет стабильности. Когда истории любви заканчиваются, люди отпускают друг друга с благодарностью, если это были здоровые отношения. А в нездоровых — манипулируют, выдают за любовь нечто совсем другое. Для меня рецепт таков: если ты испытываешь в отношениях отрицательные чувства — надо поговорить, и если нет понимания — уходить.

— **В моем представлении — возможно романтическом — любовь может оказаться океаном, стихией, с которой трудно справиться. А вы говорите про маршрут от одной остановки до следующей. По расписанию. Сейчас у молодых людей чувства на втором месте. На первом — карьера. Они поздно вступают в брак, обходятся краткосрочными союзами.**

— Ранний брак диктовали патриархальные отношения. Цель ранних браков — выживание семей, родов. Человеку сейчас нужно другое. Очень много разводов случается из-за того, что в брак вступают незрелые люди. Мне кажется нормальным, когда брак заключают не мальчики с девочками. Все мои знакомые женились и выходили замуж, когда появлялась какая-то хозяйственная необходимость. Когда должен родиться ребенок, например.

— **Жаль, пьес о любви сейчас мало пишут.**

— Потому что любовная линия не решает главный конфликт. Как мне кажется, романтический любовный миф сейчас развенчан. На первый план выходят другие внутренние конфликты современного человека.

## Денис Бокурадзе: “Мы — счастливые люди”

*Беседу ведет Полина Богданова*

*Денис Бокурадзе возглавляет театр в небольшом городе Новокуйбышевске близ Самары. В 2000 году Бокурадзе окончил режиссерское отделение Самарской академии культуры и искусства, в которой спустя десять лет стал старшим преподавателем кафедры “Актерское искусство”. Играл в самарском театре юного зрителя “СамАрт” с 2000 по 2013 год. Еще на третьем курсе академии познакомился с Эльвирой Анатольевной Дульщиковой, руководителем народного театра “Грань” в Новокуйбышевске, и это знакомство стало судьбоносным. Сейчас он уже известный в России режиссер, его театр — лауреат нескольких фестивалей театров малых городов России и “Золотой маски”. В Москве Бокурадзе поставил уже два спектакля — “Старший сын” А. Вампилова на Таганке и “Театр чудес” по М. Сервантесу в Театре Наций. “Театром чудес” и открылся новый сезон в Театре Наций. Но мы с Денисом Бокурадзе говорили о его театре-студии в Новокуйбышевске, очень необычном и интересном коллективе.*

— **Расскажите сначала об Эльвире Анатольевне Дульщиковой. Кто она такая? И почему возникла в вашей профессиональной судьбе?**

— Эльвира Анатольевна основала театр-студию “Грань” и руководила им сорок лет. Она приехала в Новокуйбышевск в конце 60-х. Ее муж был военным и, после того как он закончил службу, ему предложили как место жительства несколько городов на выбор. И выбрал он Новокуйбышевск, объясняя это тем, что рядом Волга. Город специалистов, химиков, рабочих, градообразующее предприятие — нефтеперерабатывающий завод. А у нее за плечами Ленинградская культурно-просветительная школа, драматическая студия в Легнице (Польша) и учеба в Московском институте культуры. Год Эльвира Анатольевна не разбирала чемоданы, была уверена: здесь они не останутся. Но поняв, что уезжать некуда, пошла искать работу. В театральной студии при городском ДК на тот момент сменилось двенадцать руководителей. Она стала тринадцатым. В скором времени ей удалось создать интересный живой коллектив, из которого, кстати, потом выросло много талантливых художников и актеров. Что интересно, с любительской студией охотно работали профессиональные художники, композиторы, хореографы из самарских театров и даже столичных. Она умела заразить своей идеей, умела вдохновить человека. Я играл в ее театре больше тринадцати лет. Мы тесно общались, и многому я научился именно у нее. Когда Эльвира Анатольевна серьезно заболела, это было уже в 2011 году, встал вопрос: что будет с театром “Грань”, в который вложено так много сил. Эльвира Анатольевна предложила возглавить театр мне, чего я, конечно, никак не ожидал. Я тогда работал в “СамАрте” и кардинально менять свою жизнь не планировал.

— **А как вы поняли, что вы режиссер? Чувствовали в себе какие-то особые силы?**

— Ничего я не чувствовал. Я к этому не рвался. Не шел по головам. Просто меня посадили в кресло и сказали: “Ты будешь возглавлять театр”. Я очень боялся, не знал, получится ли у меня. Но пошел очень уверенно, доверяя своей интуиции...

— **Эльвира Анатольевна выбрала вас как наиболее способного?**

— Она сказала: “Я прошу тебя взять театр и благословляю тебя. Или “Грань” прекратит свое существование. Возможно, появится другая студия, но только название “Грань” не используйте, пожалуйста”. В течение следующего времени она несколько раз заводила со мной разговор о руководстве театром. Мы много общались, но в основном по телефону, поскольку она уже в этот период жила у дочери в Саранске. Время шло, она говорила: “Денис, надо открывать сезон. Театр должен развиваться дальше...” И мы открыли новый, юбилейный сезон, напечатали программки, был составлен репертуар на октябрь. Она словно вела меня за руку, курировала все мои действия, подталкивала к нужному решению. “Денис, надо сделать выставку по спектаклю “Иванушко”, — говорила Эльвира Анатольевна и сама звонила, договаривалась с оформлением, помогала... Я открыл выставку, сыграл в спектакле “Аз и Ферт”, это мой бенефисный спектакль и последний поставленный Эльвирой Анатольевной. И в какой-то момент понял, что не хочу оставлять “Грань”.

Сейчас я одно чувствую: она мне продолжает помогать. Оттуда. У меня же изначально присутствовало только одно желание — сохранить заложенные Эльвирой Анатольевной традиции, сохранить стилистику театра. И когда вышел мой первый спектакль “Фрекен Жюли”, многие говорили: театр “Грань” продолжает жить. Я не люблю всякие бытовые штуки, когда на сцене едят, пьют — это у меня от Эльвиры Анатольевны. Именно она заложила не бытовое мышление, а дальше я пошел уже сам.

— **И как вы себя чувствовали на новой должности? В каком состоянии был театр?**

— В театре не было актеров. Но при этом надо было выпускать премьеру. Со мной рядом находилась только жена Юлия, которая оказалась готова меня поддержать. Я стал искать материал, в котором, во-первых, было бы минимум действующих лиц и, главное, который мог бы раскрыть стилистику театра “Грань”. Я обратился к наработкам, замыслам Эльвиры Анатольевны, так в работе оказалась пьеса Стриндберга “Фрекен Жюли”. Я пригласил еще одну исполнительницу — Алину Костюк из Самарского театра драмы. Был долгий поиск актера на роль Жана. Им стал Павел Макаров из “СамАрта”. И мы начали репетировать, порой по ночам, в свободное от основной работы время. Премьера состоялась в июне 2012 года. Но вдруг опять проблема. Паша уезжает в Петербург. И вот тогда я пригласил на его роль Данила Богомолова, тогда еще студента 4-го курса. “Фрекен Жюли” играли, надо сказать, с

большим успехом. Это один из любимых спектаклей и по сей день. А в марте 2013-го мне позвонила Елена Носова — помощник Евгения Миронова, куратор театральных проектов Театра Наций, и сообщила, что мы отобраны на Фестиваль театров малых городов России. Фантастика! Мы готовимся к этой поездке и в результате получаем Гран-при фестиваля за лучший спектакль. Приз за лучшую женскую роль получает Юлия Бокурдзе, за женскую роль второго плана — Алина Костюк. Потом спектакль был показан на фестивале “По-Мост” в Новокуйбышевске, на который приехала тогда критик М.Ю. Дмитриевская. Она одной из первых написала о нашем театре, фестивале, о городе Новокуйбышевске. На фестивале в 2013-м приезжала и Елена Камбурова, именно она открывала “ПоМост”. В общем, с этого момента о театре “Грань” начали говорить. На следующий год я поставил “Post Scriptum” по пьесе Сартра, уже на четверых актеров. В труппу пришла актриса “СамАрта” Любовь Тювилина. Затем был спектакль “Таня-Таня” по пьесе О. Мухиной, который также получил Гран-при Фестиваля театров малых городов. А затем нас заметили эксперты “Золотой маски”. Мы впервые номинировались на “Маску” как раз с “Таней-Таней” (правда, до этого “Post Scriptum” вошел в лонг-лист), а в следующем сезоне уже лауреатом “Маски” становится наш спектакль “Корабль дураков” и в этом — “Король Лир”.

— **То есть у вас все шло очень гладко?**

— Если не считать, что в период репетиций “Короля Лира” мы с Даниилом, который играет Лира, попали в автомобильную аварию. У меня была разбита нога, у Даниила сотрясение мозга. Премьеру тогда пришлось перенести на месяц. И первое время я репетировал в инвалидной коляске. А так все гладко. *(Смеется.)*

— **Ваш театр был сначала народным, а сейчас у него уже статус профессионального? Как это получилось?**

— В 2013 году, когда директором стал Дмитрий Анатольевич Софьин, началась реорганизация Дворца культуры. Поменялось штатное расписание, появились актерские ставки, благодаря чему мы смогли взять в труппу артистов. С этого момента мы уже профессиональный театр, но при этом не муниципальный. “Грань” входит в театрально-концертный комплекс, являясь его структурным подразделением.

— **Вашей нынешней известности способствовали фестивали. Это большая сила?**

— Да, это большая сила. Когда фестивали стали обращать на нас внимание и приглашать, это дало мощный толчок. С этого и начались главные изменения в нашей судьбе.

— **Актеров вы собирали постепенно, по одному человеку?**

— Да, труппа формировалась с нуля, каждого я рассматривал индивидуально, притягивал в наш театр.

— **Ваша группа производит сильное впечатление. Чувствуется, что это очень спаянный коллектив. Все актеры хороши. Так бывает только в студийных театрах. А как вы считаете, за счет чего у вас возникла такая спаянность?**

— Наш театр и называется студией. Мы не стали менять название. Отношение к театру и стиль работы Эльвиры Анатольевны Дульшиковой меня во многом сформировали. И все эти годы, что я руковожу театром, стремлюсь сохранять принципы ее работы. А как отбираются актеры? Очень часто понимаешь по взгляду, по первому общению, что это человек твоей крови. Важно и то, что мы все делаем сами: собираем и разбираем декорации, готовим реквизит, даже моем полы. Это формирует особое отношение к делу, не иждивенческое — “позовите уборщицу”, а ответственное. Все работают на равных. И неважно, что у тебя главные роли, ты такой же член коллектива, как и остальные. В основе нашего отношения к театру любовь к своему делу и к тем, кто тебя окружает. Хотя, могу сказать, со мной бывает сложно, я перфекционист. Замечаю каждую мелочь: вот тут не должна торчать нитка, тут ты неправильно смотришь, тут надо подвинуться на десять сантиметров. Я могу ругаться. Могу даже накричать, правда, потом извинюсь. Но радует, что ребята меня понимают. И еще, у нас есть замечательная традиция, сложившаяся при Эльвире Анатольевне. Когда приходим в театр, то садимся вместе пить чай. И только потом репетируем. В обед опять все стекаются ко мне в кабинет. Накрываем на стол, вместе обедаем и дальше опять идем работать.



— У вас всего десять человек в труппе. Больше не может быть?

— Может. Просто сейчас нет такой острой необходимости раздувать труппу. Если вдруг появится материал и я буду понимать, что мне нужны актеры, мне эти ставки дадут. А брать просто так, для чего? Чтобы артист сидел и смотрел, как другие работают?

— Вы когда-нибудь задумывались, каким стилем вы владеете?

— Я работаю интуитивно. У меня изначально всегда есть образ спектакля. Но как к нему прийти, сам порой не знаю. Есть картинка, ощущение того, что должно быть. А ходы ищу вместе с актерами. Но, повторюсь, я всегда точно знаю, что хочу получить. Правда, пути могут быть разные.

— У меня от вашего “Лира” было такое впечатление, как будто я впервые смотрю эту пьесу и мне интересно, что будет дальше. Спектакль цепко держит внимание. Поскольку в нем нет излишнего психологизма, обнажается архаическая структура пьесы. Шекспир у нас заболтан психологическим театром. А ведь это XVI век, какой там психологизм! В спектаклях других театров порой слишком много мотивировок, и это замедляет действие, лишает его динамики. А у вас все очень динамично. И обнажаются простые человеческие страсти: лицемерие, ханжество, жестокость, горе, сострадание.

— У Шекспира в “Лире” еще много абсурда. Лир не узнает Кента: “Ты кто?” А ведь Кент близкий ему человек. Где логика? И бытовое объяснение невозможно найти. Мы играем так, будто он его не знает, безо всяких мотивировок.

— Вы все живете в Новокуйбышевске?

— Только двое артистов сейчас проживают в Новокуйбышевске. Остальные каждый день приезжают из Самары. Сорок минут на “газели”, и ты в другом городе.

— Теперь я поняла, что у вас за театр. И почему так четко и ритмично актеры работают в “Лире”. Это подлинное единство, профессиональное и человеческое. У вас все на любви построено?

— На любви, конечно же. Но дружба дружбой, а служба — службой. И актеры это очень хорошо понимают.

— Еще два слова о “Театре теней Офелии”. В этом спектакле у вас какое-то уникальное оформление, на сцене множество вещей ручной работы, интересные визуальные эффекты, свет. Вы сами делали все оформление?

— Автор сценографии и костюмов — художница Алиса Якиманская. Куклы, теневые марионетки, сказочный город созданы ее руками. А для театра это эксперимент в плане работы с визуальными образами. Тут актеры проявляют не столько свои драматические умения, сколько общую слаженность. Здесь важно действовать четко. Секунда в секунду сменяются картинками, возникают световые эффекты, появляются тени. Это ансамблевая работа. Актеры друг друга на уровне ауры чувствуют. У нас в городе этот спектакль особенно любим зрителями, потому что они угадывают в “Офелии” историю театра “Грань”, и посвящен он Эльвире Анатольевне Дульщиковой. Неспешный, в чем-то медитативный, визуально красивый спектакль по притче Михаэля Энде. Всякий раз перед началом я выхожу к зрителям и говорю: остановитесь в своем ритме. Хотя бы ненадолго, на один час, и получите эстетическое удовольствие. Посмотрите, как медленно падает снег, как кружит осенний лист и плывет тень огромного кита...

— Вашу студийность может сломать премьерство — кто-то начинает выступать в другом месте, сниматься в кино, на ТВ... У вас нет таких опасений?

— Мы не раз говорили об этом, и каждый раз сходимся на том, что мы счастливые люди, у нас все есть. Нам помогает администрация города. Нас любят зрители. Мы ездим на фестивали. В нашей работе есть большой смысл. Зачем куда-то бежать и искать счастья? В сериалы? Актеры любят и ценят свой театр. И зрители к нам ходят. Разругаться, развестись проще простого, а сохранить семью — это огромный труд. Слава богу, у нас нет таких вывертов: “Вот уйду из вашего театра”. Мы стараемся все конфликты разрешать, обо всем договариваться. И театр ценен тем, что он наполнен именно любящими и понимающими друг друга людьми.

## События

## Татьяна Купченко

# В поисках свободы

*В Центре им. Мейерхольда завершился фестиваль “Новая драма”. Наследующий важному одноименному фестивалю 2000-х, он продолжает традицию “Театра.doc” и “Практики”.*

Камерный по своему характеру — все события происходят на одной площадке, нет дискуссий и образовательной программы, он, тем не менее, представляет яркую запоминающуюся программу. Новая “Новая драма” не только отслеживает постановки пьес современных драматургов, но инициирует их появление на собственной сцене. В этом году были представлены экспериментальные постановки из Индии, Нидерландов “My home at the intersection” Абишека Тапара; Казахстана — спектакли “Уят” театра “АртиШок” и «Светопредставление “Сергей Калмыков”» центра ОРТА; Ростова-на-Дону — “Ханана” “Театра 18+”. Из девяти событий программы четыре созданы самим Центром. Это читка пьесы Ивана Вырыпаева “Иранская конференция”, спектакли “Рождество” по пьесе Антона Лоскутова в постановке Никиты Бетехина, “Море. Сосны” Михаила Угарова в постановке Саши Денисовой, “Обет” по пьесе швейцарца Доминика Буша в режиссуре Тимура Шарафутдинова. Ставят молодые, иначе и не может быть, потому что этот театр — экспериментальная площадка для начинающих.

“Рождество” Никиты Бетехина смотрится как очень высокотехнологичный спектакль, цифровой, оторванный от действительности. Прекрасный крепкий текст Антона Лоскутова поначалу строится как внутренний монолог. Но потом оказывается, что монолог, пусть и очень длинный, не один. Монопьеса оборачивается целой серией самораскрывающихся персонажей. И это очень важно, так как перед нами на самом деле текст-обманка. Как никто не знает настоящее имя автора пьесы (указанное на афише имя — псевдоним), так почти до конца кажется, что это талантливое подражание Вырыпаеву, с его амбивалентностью, невозможностью установления истины, абсолютной субъективностью. Причем это Вырыпаев, как написавший «Танец “Дели”», “Иллюзии”, так и ранний, создатель “Июля”. Важность идеи монолога, замкнутого на себе сознания, обыгрывается режиссером с помощью образа звукозаписывающей студии — маленького черного пространства, куда не проникают посторонние звуки. Человек в наушниках перед микрофоном слышит только свой голос. Создается мир звуко- и мозгоизоляции, в котором нет голосов жизни. Герой заперт внутри себя.

Начавшись как текст маньяка (будто бы вы-

рыпаевского), он прорывается в другие сознания. Для начала в сознании героя<sup>1</sup> присутствует его дядя, полусумасшедший таксист, заикливший на журнале, в котором напечатана его фамилия. Речь дяди понять не может никто, а вот его племянник, главный герой, понимает. “Другое восприятие мира” — постоянно повторяет он слова, которыми говорили о дяде в семье. И еще: “Есть смысл, есть, поверьте”. И этот рефрен о поиске смысла оказывается важнейшим мотивом пьесы. Смысл в происходящем ищут все герои. Милиционер разгадывает загадку, главный герой решает, должен ли он выполнять обещанное отцу, даже дядя оказывается способным на поступок — нападение на обидчика с камнем.

Затем в мир героя и на сцену проникает Влюбленная женщина. Мы слышим ее диалог с главным героем, а затем она рассказывает свою историю в длинном монологе. Сценически это решено распространенным приемом стендапа у микрофона. Декорации звукозаписывающей студии позволяют сделать такой ход естественным. В основе приема лежат брехтовские зонги, в которых выражается авторская и актерская позиция, отличная от позиции героя, и смысл его заключается в выходе за пределы действия. В данном случае это тем более хорошо ложится на текст, что внутри него прописаны прямые реплики в зал, которые персонажи на сцене не слышат — старинный условный прием. Благодаря такой структуре, текст воспринимается и как драма, и как лирическая проза — поток сознания. Напряженная смена этих регистров заставляет зрителя пристально вслушиваться в текст: загадка этой пьесы — чисто текстуальная.

Важное отличие этого текста от вырыпаевских состоит в том, что все в пьесе Лоскутова разрешается реалистически, то есть через причинно-следственные связи. Именно логика — ключ разгадки детектива, которым также является пьеса. Но важна также и постепенно раскрывающаяся авторская экзистенциальная позиция: в мире есть смысл. Это открывается главному герою и становится его путем к спасению. Рождество для него и время, и благая весть. Спасительной оказывается именно любовь. В ситуации, схожей с ранними вырыпаевскими пьесами, когда внезапная сильная и противозаконная любовь героев, вынуждает их вступать на путь убийства, крови, предательства, конца всего, в “Рож-

<sup>1</sup> К сожалению, в программке не были указаны роли исполнителей, поэтому могу только перечислить занятых в спектакле актеров: Евгений Козлов, Николай Ковбас, Кирилл Ковбас, Анастасия Мишина и др. (Т. К.)

дестве” герои от тьмы переходят к свету. “Бог рождается в человеке” — говорит главный герой, а не отступает от него, как у Вырыпаева. Хотя в каком-то смысле он ради такого нового рождения вынужден отойти от отца и его заветов, но и это по-христиански — не следовать никому, кроме Бога. Очень важен и неожидан счастливый конец. Перед нами рождественская история, а не треш и “чернуха” новой волны, как у еще одного важного автора “Новой драмы” первой волны, Василия Сигарева. Любовь торжествует, смысл возможен, все мирится. И это концептуальное решение знаменует новый поворот в мышлении, в этом отличие и своеобразии драматурга Лоскутова от, например, Дмитрия Данилова, громко прозвучавшего в последнее время.

“Море. Сосны” — спектакль памяти Михаила Угарова по его киноповести. Режиссер Саша Денисова выбрала текст, который был написан в 2004 году, но сейчас звучит как попытка драматурга разобраться с тем, что же произошло с его поколением, с теми, кто был молод в 1960-е — времени хрущевской “оттепели” и относительной свободы. Еще не так давно была война, и она запомнилась как парадоксальное пространство другой жизни, в том числе и сексуальной, хотя и связанной с насилием, кровью, унижением. Но что-то там проявилось тогда, какие-то ростки понимания, что жизнь может быть нужной кому-то иному, кроме государства и его интересов, люди того времени смогли тогда ухватить. Это время появления в СССР первых хиппи, людей, которые хотят понять себя через тело — как оно может взаимодействовать с природой, как может любить, дышать, жить. Простое человеческое тело оказывается в центре истории, и тут-то и обнаруживается, что в нем живет дух.

Саша Денисова, как всегда, поставила музыкальный спектакль со своей командой мощнейших “доковских” актеров (Ольга Лапшина, Алексей Юдников, Игорь Стам, Алексей Маслодудов). Впрочем, в главных ролях молодые. В качестве формы выбрана импровизация, которая так подходит драматургу Угарову и этой пьесе. Кажется, что ничего не сделано, не подготовлено специально, а возникает прямо сейчас из воздуха. Советский и одновременно хипповский коллективизм, когда ничего невозможно пережить в одиночку, ничего не утаить, все на виду, обыгран через “хор” — не занятые в сцене актеры соперничают героям, подбадривают их, вставляют реплики, поют, изображают голоса густой южной ночи, зачитывают ремарки и т.д. Этот хор полон актерской свободы и представляет народ, как и положено хору. Это коллективная история и коллективная пьеса. Повторимся: ход, найденный режиссером, очень подходит ей.

Пьеса выстроена так, что главный герой Костя, инженер из Ленинграда, молодой, но женатый и имеющий двоих детей, по нарастающей движется к свободе. Правда, он об этом и не подозревает. Для него это просто путевка и просто возможность побывать на Кавказе. Он ничего не

знает о южных нравах и курортниках. Встреча с Ликой меняет все. Но она вовсе не “голубая” героиня, никакого романтического флера. Это отчаянная, бедовая девица, про которую неизвестно, кто она такая на самом деле, как ее зовут, откуда она. Все, что официантка местного бара говорит о себе — скорее, вымышленные рассказы, ее желание представить себя роковой женщиной, героиней авантюрных романов. Детский дом, горячие абхазы, которые кого-то убили в отместку за то, что героиню порезали ножом. Она — мятущаяся душа, неприкаянная и отчаянная, которая ищет чего-то, чего в этом мире нет, во всяком случае, в СССР.

Она напоминает и ошетинившуюся детдомовку и Дженис Джоплин сразу, заставляя вспомнить культовые новодраматические тексты “Наташина мечта” Ярославы Пулинович и спектакль Денисовой / Муравицкого “Зажи мой огонь”. Джоплин в нем играла рыжеволосая Арина Макарулина, огненными волосами до плеч выделяется и Лика. Эти девушки идут по грани. Как Медя вела Тесея, Лика тайными лабиринтами и тропами, заборами, пропастями приводит Костю из профсоюзного санатория в тайный лагерь хиппи. Но там их ждет смена времени: смещение Хрущева — выход танков к его кавказской даче, налет КГБ на лагерь, задержание туристов. Главной жертвой становится самая свободная, самая отчаянная — Лика.

В пьесе Угарова важны интроспекции: кем стали все эти герои сегодня, когда им около семидесяти лет? Ведь пьеса не о прошлом, а о настоящем. И обо всех, будто бы делая невидимый стоп-кадр, Угаров рассказывает подробно. Но только не о судьбе главных героев. Они сохраняют тайну, а текст — свойства романтического неоконченного повествования, обрывка. Но известно главное: как и всем остальным, им не удалось сохранить ту обретенную когда-то внутреннюю свободу. Время съело их, подмяло под себя, не дало стать самими собой.

Блестящие характерные роли — трагический дуэт главных героев, строгого и сдержанного, почти рыцарственного ленинградца Кости, у которого вся внутренняя жизнь отражается в глазах, почти все время широко, удивленно открытых, и безбашенной, мятущейся, юродствующей, потерянной Лики. Спектакль — музыкальное лирическое полотно, стремительный трагический очерк жизни. Его музыкальность — не только внешнее качество, но важное внутреннее измерение. Среди соавторов спектакля — хореограф Костя Челкаев. Он наделил героев конвульсивными стремительными танцами, больше напоминающими о брейк-дансе 80-х, а не рок-н-ролле 60-х годов. Они очень точно выражают внутреннее состояние героев, неровный ритм их сердец, бьющейся в ушах от страха и адреналина крови. И это мост к тем зрителям, кто моложе и тоже пережил свой период свободы, и это повод для них задать себе вопрос: а они смогли сохранить верность своей молодости?

## Сергей Лебедев

# Столичная “Форма” для питерского авангарда

*Фестиваль авангарда “Форма”, цель которого — предъявить зрителю актуальное сейчас искусство, что, возможно, станет классикой в будущем, к своему седьмому по счету мероприятию обзавелся собственной, точнее самостоятельной, театральной программой. Для нее выделили не только отдельное помещение на территории “Трехгорной мануфактуры” — сцену “Предположим”, но и несколько открытых площадок во дворе. Ее куратором стал критик Алексей Киселев, подбиравший участников по принципу “минимум средств — максимум воздействия”.*

Костяк программы составили спектакли независимых театров из Петербурга и специально для “Формы” подготовленный перформанс эстонского режиссера Ренате Кээрд. О спектаклях московских проектов, возможно, представится случай поговорить отдельно, тем более что в рамках фестиваля показывались в основном сокращенные версии. А вот в питерском десанте — те редкие птицы, что вряд ли долетят до столицы хотя бы еще раз.

Как, к примеру, “Театр. На вынос”, который анонсировал пятичасовое уличное представление “Дуче и Ленин в зимнем лесу”, а показал премьеру примерно на час “Abuse Opera”. Здесь главное слово “показал”: анонсированием всевозможных небылиц театр прославился еще год назад. Среди них самая громкая — про останки младенца шерстистого носорога, якобы найденные при строительстве здания театра на Васильевском острове. Это сообщение попало во многие новостные ленты, хотя никто из публикаторов не обратил тогда внимание, например, на такую мелкую деталь, как имя носорога — его тут же окрестили Йосей в честь Бродского, который обещал-таки прийти сюда умирать. Поэт, известно, не пришел, но так и здание театру никто не строил — а зачем оно одному человеку? “Театр. На вынос” — это Алексей Ершов и его акции, до недавней поры расценивавшиеся сообществом как обычный самопиар. И вот вам пожалуйста целый спектакль со множеством задействованных актеров. Причем, это опера, основанная на “свидетельствах людей, столкнувшихся с сексуальным, физическим или психологическим насилием”. Однако вместо жестко скомпилированной структуры, которую предполагает этот музыкальный жанр, создатели “Abuse Opera” отдали предпочтение “мобильным формам музыки”, которые, в свою очередь, “находятся в прямой зависимости от конкретных исполнителей и от того, в каком пространстве исполняется сочинение”. Эти и прочие детали своей постановки “Театр. На вынос” держал в секрете вплоть до самого начала. В итоге публике до принципа ее организации и, соответственно, просмотра пришлось доходить самой — не только своим умом, но и ногами: минут через пятнадцать после начала спектакля выяснилось, что одна актриса на сцене — не одна в этом спектакле. Прочие стояли по всему первому этажу зда-

ния, некоторые даже заняли мужской и женский туалеты, и у каждого — своя история, точнее, “партитура” насилия на попугае. Так, один актер, стоявший у входа, периодически истошно выкрикивал: “Полиция! Полиция!”, другая актриса в пустой комнате тараторила, словно страдающая синдромом Туретта, ругательства. Третий участник рассказывал о школьных разборках. И так далее — короткие фрагменты повторялись через определенные интервалы времени. В какой последовательности (и сколько раз) прослушает зритель этот алеаторический проект — зависело от его желания, любопытства и... терпения.

Вот любопытства и желания познакомиться с новым творением петербургского “Театра ТРУ” у московской публики хватило с избытком. Еще три года назад коллектив слыл главной сенсацией в обеих столицах. В Петербурге он и впрямь развил бурную деятельность — его создатели Александр Артемов и Дмитрий Юшков успели поработать в Александрино и посотрудничать с Андреем Могучим, собственными силами выпустили ряд спектаклей, среди которых такой хит, как “Нет дороги назад”. Неоднократно гастролировали в Москве и в последний свой приезд вроде бы договорились о совместной постановке с Центром им. Мейерхольда спектакля про Олега Каравайчука, но чуть ли не сразу после этого, по возвращении на родину, творческий тандем распался. Как позднее выяснилось, переродился: новым соавтором Артемова стала композитор Настасья Хрущева, а сам “отец-основатель” — штатным режиссером БДТ. И здесь, на Малой сцене, они нет-нет да ставят спектакли под прежним брендом. Из свежих — вестерн “Последний ветер Дикого Запада”. А более неформатные проекты выпускают на независимых площадках. Такие как, к примеру, “Фразы простых людей” — минимал-хардкор-перформанс, основанный на цитатах из одноименного паблика “ВКонтакте”. Его “ТРУнеядцы” и привезли на “Форму”.

О “Театре ТРУ”, каким его запомнили в Москве, напомнил манифест, предваряющий эту постановку, — его отчеканила Настасья Хрущева. Пользуясь отсылками к Александру Герцену, объяснявшему, как русская интеллигенция в поисках универсальной красоты одной своей частью смотрит на Запад, другой — на Восток, она сформулировала основные цели, задачи и прин-

ципы ритмической организации этого действия: “медленно / быстро / медленно / быстро”. Собственно перформанс — это читка под исполняемую на клавишных мелодию а la менуэт цитат из уже упомянутого сообщества с их синхронным переводом на французский и распевание на билингве же матерных частушек под хардкор-аккорды. И в первой части приторно-чарующим голоском Ангелина Рудь, аккомпанируя себе на фоне, произносила избитые фразы вроде “Вашей маме зять не нужен?” или “Ты не ты, если ты не ты”, а София Бризе возвращала ей фразу на языке Вийона и Бодлера. Хотя порой это звучало более прозаично: “Мать моя!” — “О-ла-ла!” К финалу обе актрисы уже пели без разбору, явив уже не по Герцену, а Грибоедову “смешенье языков, французского с нижегородским”.

Еще одна легенда питерского андеграунда, театр “Организмы”, смешала в своем выступлении вообще все, до чего смогла дотянуться — хип-хоп и декламацию, драматическую игру и танцы, нелепую цыганщину с бульварным романом и еще неведь что. Полученную смесь окрестили как «разнузданный спектакль-концерт “Ноу-шоу”», заблаговременно предупредив: “Не пытайтесь быть к этому готовыми”. Вообще к тому, что делают “Организмы”, публика не готовится с 2009 года, когда под этой вывеской объединились актер и драматург Вова Антипов и музыкант и художник Саша Бянкин. В последнее время к ним примкнул молодой режиссер Леша Забегин, который, сидя за операторским пультом в зале, кординировал, если это так можно назвать, действия коллег на сцене. Бянкин с Антиповым в далеко не сценических, а скорее привокзальных, костюмах плясали как получится, пели что вздумается и рассказывали, точнее читали с лэптопа, первое, что попадется на глаза. “Плохой театр” как он и есть. Очевидной логической связи между этими фрагментами нет никакой, спектакль просто демонстрировал жизнь как она есть, со всей ее случайностью и нелепостью. Это как раз тот случай, когда художники ничего не хотели сказать. Лишь показать или озвучить: под занавес спектакля Забегин принялся декламировать фрагмент неопознанного текста с экрана своего смартфона. Публика уже отхлопала и расходилась, актеры успели убрать со сцены инструменты, а он все читал и читал. И настолько был погружен в повествование, что казалось, и сам слышит его в первый раз. Ну а потом и ему это очевидно надоело, и он, бросив текст на полуслове, попрощался с немногочисленными, самыми стойкими зрителями и вышел из зала.

А почетный гость фестиваля — режиссер и хореограф Ренате Кээрд из Таллина в своем перформансе вообще обошлась без слов. Со своей театральной группой “Компаніі Nii” она уже посещала недавно Москву, но на “Форму” приехали лишь трое из ее участников, да и полноценный спектакль компании в формате фестиваля не предполагался — они буквально за два дня на

месте придумали новый перформанс “Run”, вписывающийся в предложенные “Трехгоркой” обстоятельства. “Run” — это, понятно, бег, но с препятствиями и на шпильках трех затянутых в черное длинноволосых девушек: миниатюрной, пышнотелой и очень высокой. Препятствиями на пути друг у друга они сами и становились, буквально — спотыкаясь, то одна, то другая вынуждены были удерживать равновесие, упершись в пол руками, а соперницы в это время сигналы, по мере своих физических возможностей, через них, как через гимнастического козла. Постепенно эта борьба за первенство и равноправие привела к череде трансформаций — от женщины-вамп до клуши-домохозяйки, а затем и до тех самых “козлов”, которыми для женщин рано или поздно оборачиваются “все мужики”. В мужчин артисты к финалу и превращаются, избавляясь от курток-косух и туфель и невероятными ухищрениями, не прекращая играть кто на укулеле, кто на ударных, облачась в брюки и рубахи. Точнее, в них перевоплощаются две девушки, а самый длинный из перформеров, как только тут выяснилось, был парнем изначально. Емкое и исчерпывающее высказывание о гендерных стереотипах. И отличный пример российско-эстонской копродукции, который мог бы занять достойное место, например, в конкурсном или же внеконкурсном кейсе ближайшей “Золотой маски”. Правда, в отечественном драмтеатре, в отличие от театра музыкального, такого прецедента пока не было. Зато эксперты премии на “Форме” точно были.

Вот “Инженерный театр АХЕ” на “Маску” номинировался не раз и даже получал ее в номинации “Новация”. Но на “Форму” Павел Семченко и Максим Исаев ничего нового не привезли — показанный на фестивале уже за полночь спектакль “Полихром” они придумали еще в 2014 году. Но несмотря на свой ярко выраженный, в том числе и политический, окрас, актуальности он не растерял. “Полихром” — шоу с красками, водой и землей, которыми покрывают себя с ног до головы актеры, сопровождая это цитатами из речей глав различных государств и по ходу создавая коллективный портрет тоталитарного режима. Хотя и говорил Пиночет, что он не диктатор, просто у него лицо такое, но судя по созданной в итоге мешанине все правители на одно лицо и одной масти. К слову, о мешанине: в рамках фестиваля показал свой перформанс “Purgatorio” (“Чистилище”) некогда известный как человек-собака Олег Кулик — облил красками огромный холст и девушек-перформеров (обещал “некрасивых, брошенных и полных” — они, дескать, и есть “вершина мироздания”, но привел явно иных), извозил их по полотну и изгваздился сам. В чем-то его номер оказался сродни выступлению “АХЕ”, но только внешне и с противоположным знаком. Тот случай, когда форме критически не хватило содержания. В отличие от самой “Формы”, где этого добра оказалось с избытком.

Ирина Ульянина

## Десять дней живого театра

*Межрегиональный фестиваль-конкурс “Ново-Сибирский Транзит” — крупнейший форум, раз в два года представляющий лучшие работы драматических театров Сибири, Урала и Дальнего Востока, прошел в Новосибирске уже в пятый раз. За десять дней было показано двенадцать спектаклей.*

Очевидной главенствующей тенденцией фестиваля стало обращение к трагическим периодам тоталитаризма, антисемитизма, политических и националистических репрессий, удушающей несвободы, угроза которой ощутима в сегодняшнем дне.

К примеру, Омский академический театр драмы первым в России воплотил произведение незаслуженно забытого писателя и сценариста Фридриха Горенштейна “Искушение” (автор инсценировки и постановки Алексей Крикливый). Развернутое эпическое полотно с оперной музыкой переносит в первый послевоенный год. Встречаются лейтенант Август, приехавший, чтобы выяснить обстоятельства гибели родителей и родственников-евреев, и юная девушка Саша, доносом отправившая собственную мать в тюрьму. Любовь мняет ее, но возможно ли, достижимо ли искушение?.. Подробный многофигурный спектакль с символическим финалом во славу жизни вызывает размышления о мире и человеке, поднимает ледяную глыбу неоплаканного горя и невозданного покаяния.

Гораздо менее искусной, несколько наивной, но волнующей, трогательной оказалась работа омского Северного театра имени Михаила Ульянова из городка Тара, родины народного артиста СССР. Режиссер Константин Рехтин взял за основу постановки “Папин след” автобиографическую повесть “Наш двор” Гуго Вормсбехера о судьбе одной из семей поволжских немцев, депортированной в Сибирь в начале войны. Как известно, немцы укоренились в России с петровских времен, не утратив национальной идентичности, языка и культуры. А в 1941-м уважительное отношение к ним в корне переменялось: немец — значит фашист. В повести, где один за другим гибнут члены семьи, обнажена нетерпимость, обернувшаяся жестокостью. В спектакле ход событий показан глазами четырехлетнего мальчика Фрищика (актер Иван Шатов), который многого из происходящего не понимает, но очень хочет разобраться. Примечательно, что работа над “Папиным следом” длилась целых пять лет не только потому, что театром изучались документальные материалы, анализировалась статистика (количество депортированных и погибших отображается на экране, показывая масштаб трагедии). Главной загвоздкой для выпуска премьеры стало то обстоятельство, что автор, репатриировавшийся в Германию, не давал согласия на переработку своих воспоминаний. Проблему разрешило приглашение 85-летнего Гуго Вормсбехера в Тару в ноябре 2017 года на предпоказ, куда съехались немцы со всей Омской области. Автор повести был растроган спектаклем, бережно сохранившим ее содержание и смысл.

Историческую фантазмагорию “Жди меня... и я вернусь” показал норильский Заполярный театр драмы имени В. Маяковского. Существует некий парадокс: театр на таймырском Крайнем Севере был создан много раньше, чем само поселение, комбинат, градообразующий для Норильска. Театр возник за колючей проволокой Норильлага в чудовищных условиях голода, холода, истязаний, когда, казалось бы, заключенных должно было заботить лишь физическое выживание. Однако многие из них осознавали свое предназначение, продолжая заниматься наукой и спасаться искусством. Сюжетную канву пьесы Владимира Зюева составила подготовка к новогоднему концерту, обернувшегося наказанием за неподобающее цитирование строк из поэмы Некрасова. Постановка главрежа Анны Бабановой соединила реальность, документ (воспоминания лагерного культурга) и вымысел, трагедию и буффонаду в соизмеримых пропорциях. Прототипы главных героев — Лев Гумилев, ученый-астрофизик Николай Козырев и композитор, автор пионерского гимна “Взвейтесь кострами, синие ночи!” Сергей Кайдан-Дешкин. Героев и антигероев — стукачей и палачей, вертухаев и охранников — сыграла практически вся труппа самого северного в России театра. Опыт коллективного осмысления особенной истории края и влияния на нее “гениев места” несколько обеднили обобщения, равно как и утрированность изображения “плохих” и “хороших”, и все же это этапная работа, позволяющая двигаться дальше в направлении связи времен.

Хроника утерянной земли — такой жанровый подзаголовок имеет спектакль “Полет. Бильчирская история” Бурятского академического театра драмы им. Хоца Намсараева из Улан-Удэ, навеянный повестью Валентина Распутина “Прощание с Матерой”. Исполнялся он на языке осинских бурят и сыгран был настолько захватывающе эмоционально, с той редкой пластической выразительностью и вокальной мощью, что в переводе особо не нуждался (хотя субтитры с переводом, разумеется, сопровождали показ). Идея поведать сценическими средствами о драматичной судьбе древнего поселения Бильчир, ушедшего под воду при строительстве Братской ГЭС, принадлежит народному артисту Бурятии Саяну Жамбалову, собравшему материал для инсценировки в творческих экспедициях методом *verbatim*. Режиссер Сойжин Жамбалов, выступившая еще и автором замечательного музыкального оформления, избрательно использовала свидетельства очевидцев и их потомков. Видео транслируется не на экран, а на длинные подолы светлых платьев, на спины актеров, вставших плечом к плечу. Оттого

возникает ощущение причастности каждого, передается эстафета от устных воспоминаний к их оживлению, обыгрыванию. Сильнейшее впечатление оставляют метафорические сцены, символизирующие единение людей перед лицом общей беды, сопровождаемые народными танцами, слаженным ансамблевым пением. Замечательно аранжированный и ритмизированный фольклор самоценен, а в контексте действия он обретает магию мантры. Спектакль играется в воде, сценограф Ольга Богатищева вынесла бытовые предметы, мебель и утварь, на задний план. Приближенные к авансцене танцы (хореограф Мария Сиукаева) высекают искрящиеся водяные брызги. В кульминации актеры падают в воду, катаются, словно в волнах, и выходят из воды преображенными, несломленными. Птицы по весне возвращаются в село, и пчелы кружат над затопленной пасекой, гибнут, или находили новые ареалы обитания. Так же и люди хранят память об утерянной родине, дающей сил для полета, для свершений.

Программа «Ново-Сибирского Транзита» выявила вторую важную тенденцию форума — значительное омоложение актерского и, в особенности, режиссерского кластера. Самыми продуктивными и востребованными, осуществляющими разнообразными экспериментами в театрах, расположенных за Уральским хребтом, являются тридцатилетние режиссеры, преимущественно мужчины. Сойжин Жамбалова из Улан-Удэ — приятное исключение из гендерного тренда. Многим авторам постановок, представившим свои работы на фестивале, как, например, Даниле Чашину и Сергею Чехову, еще нет и тридцати. То есть, об «эйджизме», царившем еще десятилетие назад, когда молодыми считались сорокалетние режиссеры, а правила бал пожилые мастера, уже говорить не приходится.

Вернусь к историческому ракурсу фестиваля. Форму драматического концерта, коллажа (кажется, единственно возможную), избрал Дмитрий Егоров, обратившийся к текстам одного из основоположников московского концептуализма Дмитрия Пригова. Спектакль «Я. Другой. Такой. Страны» был создан им в Красноярском драмтеатре имени А.С. Пушкина в канун 100-летия Октябрьской революции и претендовал на весомое высказывание о идолах эпохи и порождениях страны Советов — «гражданах и гражданках», деформированных навязанными установками. Получился каскад номеров, в которых ирония и грусть сплелись с увлеченным пародированием всех и вся — героев гражданской войны, вождей, милиционеров, певиц, балерин, физкультурников и прочих. Два действия, растянувшиеся на три часа, поначалу веселили «палитрой мутаций человека», но далее настойчивое осмеяние советского пафоса превратилось в монотонный «белый шум», привело к снижению художественного пафоса. Показался симпатичным «одиноким голос человека» — появление милой, несколько робкой беременной женщины (актриса Мария Алексеева), с простодушной интонацией читающей стихи Пригова: «Только вымоешь посуду, глядь — уж новая лежит. Уж какая тут свобода, тут до старости б

дожить».

«Новацией» признало жюри под председательством мэтра режиссуры Адольфа Шапира камерный опус Хабаровского ТЮЗа — спектакль по пьесе Петера Вайса «Дознание» с настоящими, ледяными сердцем протоколами суда над нацистами — Аушвицкого процесса начала 1960-х годов. Режиссер (и актер) Михаил Тычинин настаивал на специальном помещении. Фестивальные показы происходили в гараже театра кукол, где в аномально холодной даже для Сибири погоде сидеть было большим испытанием. Иммерсивность же заключалась в том, что всем зрителям были наклеены на верхнюю одежду желтые номера, розданы карандаши и тексты протоколов, которые по команде «судьи» предлагалось читать то молча, про себя, то вслух, то при свете, то во тьме. А еще делать вовсе абсурдные вещи: например, держать в руке алюминиевую миску с водой, повинувшись указующему жесту актрис. Искусство оборачивалось насилием, а послушные замерзшие зрители не сразу осознавали, что стали жертвами манипуляций. Ключевой вопрос: почему жертвы нацистов не сопротивляясь, покорно шли в газовые камеры, зрители задавали себе постфактум, после просмотра, и терялись в ответах.

На приз в номинации «Новация» претендовал и VR-спектакль Даниила Чашина «В поисках автографа» по мотивам пьесы Луиджи Пиранделло (в обработке Юлии Поспеловой), осуществленный в тюменском Молодежном театральном центре «Космос». На трех показах тридцати зрителям выдавались виртуальные очки, позволявшие видеть происходящее на сцене в трехмерном изображении, изменять пространство направлением взгляда, интересующую «картинку» — сменой угла зрения. Таким образом, каждый становился автором / соавтором, но, что симптоматично, публика предпочитала «живой план», открывающий место действия в подробностях — съемочную площадку, заброшенную мусором. Работа Чашина — первый высокотехнологичный спектакль в России, предельно выявивший возможности цифровых медиа в развитии театрального искусства. Результат нельзя назвать ошеломляющим, это пока в большей степени эффекты ради эффектов, не дающие приращения смыслов.

Открылся же межрегиональный фестиваль-конкурс показом яркой работы Красноярского ТЮЗа — «Пер Гюнт» Генрика Ибсена в авторизованном переводе Жени Беркович. Ее слог, на мой вкус, грубоват, содержит современное арго как способ актуализации. Режиссер-визионер Роман Феодори и его практически постоянный соавтор сценограф Данила Ахмедов отдают дань восхищения Роберту Уилсону в оформлении, эффектных контрастах света, тени и интенсивного цвета, фантазийном богатстве костюмов и грима. Увлечательность сочетается с узнаваемостью, озорство интерпретаций — с культурологическими знаками и прямыми маркерами сегодняшней моды, как то настоящие «лабутены» (туфли от Christian Louboutin на высоких каблуках с красной подошвой), в которых Ингрид (великолепная актриса

Елена Кайзер) улепетывала с собственной деревенской свадьбы навстречу приключениям. Дух естествоиспытателя, жажда свободы движут Пером в первой части, а в прологе и эпилоге зрители встречают постаревшего усталого героя (Андрей Пашнин).

Спектакль “Пианисты” Бориса Павловича по одноименному роману норвежского писателя и композитора, живого классика фортепианного джаза Кетиля Бьернстада в театре “Глобус” стал подлинным триумфом “Ново-Сибирского Транзита” и обладателем премии “За лучший спектакль”. Это психологически подробное повествование об усердных занятиях, титанических усилиях юных музыкантов, стремящихся к вершинам виртуозного исполнительства. Любовь к музыке вкупе с честолюбивыми стремлениями становится средством взросления и серьезным испытанием, источником физической боли, потерь, одиночества. А также реальной смерти, постигшей хрупкую и полную внутреннего огня Аню Скууг. В постановке нет иллюстративной музыки, здесь использована ритмическая звуковая партитура композитора Романа Столяра, хоровые распевки. Тема спектакля Павловича — трагическое несоответствие физических и моральных возможностей человека в его стремлениях к идеалу, и непреложность этих стремлений.

Лучшей режиссерской работой признан спектакль “Я здесь” тридцативосьмилетнего Максима Диденко, созданный в театре “Старый дом” (Новосибирск) по записям Льва Рубинштейна на библиотечных карточках. Жанр его обозначен, как “программа совместных переживаний”, и это стало приглашением к совместному умонастроению, размышлению о вехах истории нашей многострадальной страны. Диденко не раз заявлял, что исходит от читательской свободы внутри тоталитарной системы. Огромный многофигурный спектакль “Я здесь” состоит преимущественно из движения, слова высвечиваются титрами на экране, сменяются изображениями. Актеры, или, скорее, перформеры, маршируют, складываются в толпу, в груды убитых, а во втором акте бредут, понутив головы, и привычно (как заключенные) заводят руки за спину. В потоке бессюжетности точно найденное движение сильнее слов проникает в сознание.

Чистой радостью одарили зрителей “Двенадцать стульев” Ильфа и Петрова в трактовке Николая Коляды, и радость усилилась оттого, что знаменитый драматург и создатель “Коляда-театра” выступил в роли Кисы Воробьянинова. Драгоценные фестивальные моменты — увидеть своего кумира, сфотографироваться с ним, приобрести на память плюшевых котиков, использованных в спектакле.

Большую аудиторию поклонников обрели и

“Последние дни” Михаила Булгакова, в фарсовой манере поставленные Сергеем Потаповым в Минусинском театре: Пушкин, появляясь на сцене, исполняет хит группы “Чиж и К”. Игра словно бы настроена на братание с гением, который “наше все”, но братания не происходит — череда комических, полуанекдотических сцен оставляет чувство одурачивания.

Несколько разочаровала публику отсутствием динамики, остросюжетности эффектная “Иллюзия” Пьера Корнеля, сильно сокращенная драматургом Ольгой Федяниной (к счастью, не в ущерб смыслу). Режиссер Филипп Григорьян, впервые сотрудничавший с театром за пределами Садового кольца, удостоен за эту постановку в “Красном факеле” премии в номинации “Лучшая работа художника”. Им сотворена “пещера чудес” с помощью остроумно поданных кадров рождающегося кинематографа.

Безусловно, восприятие спектаклей у критиков было разным, ведь мнения всегда субъективны. Мне (и не только мне) дорог “Лондон” Сергея Чехова (обладатель спецприза жюри “За художественный подход к современному тексту”) по пьесе Максима Досько<sup>1</sup>, поставленной в Новокузнецком драмтеатре. Эта пьеса — корявый, но искренний монолог сантехника Гены из белорусской глубинки, попавшего по пьянке в тюрьму, там увлекшегося плетением соломы, которое затем, на воле, довело его до победы на международном конкурсе и поездки в столицу Великобритании. В спектакле о мытарствах Гены торжественно вещает Хор на котурнах, а сам он, облаченный в костюм, подобный одеянию космонавта, прислонившись спиной к экрану, безмолвствует, переживая при этом нелегкую, порой сотрясающую внутреннюю борьбу. Пьеса напоминает “Простодушного” Вольтера высказываниями о свойствах патриотизма (“Да не в том дело, что дома все понятно, все знаешь, язык — там ты как часть целого, а тут как кусок лишнего”).

Подвести итоги фестиваля можно словами председателя жюри Адольфа Яковлевича Шапиро: “Глубокие, мудрые, интеллектуальные спектакли ставятся с учетом зрительских интересов — увлекательности, визуальной актуализации, без надменной скуки, но с побуждением к размышлению. И именно сегодня театр как никогда остро озадачен соотношением живого и мертвого в сценическом искусстве, с тем, от чего пора отказываться, и тем, что надобно настойчиво искать и находить”.

И еще один важный итог. Фестиваль, задуманный Александром Кулябиным и вновь проведенный под его руководством, как и прежде, отличала особая атмосфера внимания и дружелюбности, способствующая открытому обмену мнениями и энергиями.

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



## Другие берега

Юлия Савиковская

# Любовь, семья и одиночество на британской сцене

*Четыре спектакля, просмотренные зимой и весной 2018 года в лондонских театрах, очень симптоматично отражают разброс выразительных средств, стилистики и подходов к передаче на сцене современных отношений между людьми, любви и сопровождающего ее одиночества.*

Хорошая пьеса до сих пор редка, особенно если это не шедевр, уходящий корнями к Теннесси Уильямсу и Юджину О'Нилу, как, например, “Август. Графство Осейдж” Трейси Леттса, а более ординарная, схватывающая элементы и детали современных человеческих отношений драматургия. На переводы таких пьес в России должен быть спрос, тем не менее, на русской сцене не много по-настоящему современных спектаклей на эту тему. Британская сцена, с ее большим количеством современных текстов во всех основных театрах Лондона и существованием театров, которые фокусируются только на новой драматургии, в этом плане дает фору всему миру.

Три спектакля, о которых пойдет речь, поставлены по новым пьесам — “Начало” Дэвида Элдриджа в Национальном театре, “Девочки и мальчики” Дэнниса Келли и “Правила для правильной сборки” Томаса Экклешера (обе идут в театре “Ройял Корт”). Еще один спектакль — “Лето и дым” по Теннесси Уильямсу в театре “Алмейда” показался очень интересным, отходящим от театрального натурализма в обнажении одинокой самоотверженной любви, контрастирующим с постановками по современным пьесам и в чем-то гораздо более целостным, чем они, и с невероятной силой воздействия на зрителя. В эстетике этих спектаклей стоит разобраться, чтобы проанализировать разные режиссерские подходы к изображению отношений в семье или паре на современной британской сцене и в новой английской драматургии. Стоит заметить, что режиссеры трех из четырех спектаклей — женщины, что является еще одной заметной тенденцией современной сцены в Англии.

“Начало” Дэвида Элдриджа с огромным успехом прошло на камерной сцене “Дорфман” Национального театра, на которой в последнее время идут только современные пьесы и где зал часто полностью раскуплен еще до начала показов, и после этого была перенесена в Вест-Энд (театр “Эмбэссэдорс”), где тоже прошла при почти заполненных залах. После просмотра спектакля на обеих площадках сложилось ощущение, что в Вест-Энде пьеса чуть-чуть “заразилась” антрепризностью, массовостью — смех зрителей по поводу и без часто перекрывал слова актеров, и со-

здавалось ощущение просмотра телевизионной мильной оперы со вставками реакции аудитории. Происходит это потому, что зритель лондонского Вест-Энда, к сожалению, привык, чтобы его развлекали, и также ожидает менее насыщенного смыслового контента, чем тот, которым наполнил свою пьесу Элдридж. В итоге многие перепутали прекрасную современную пьесу о трагичности современных отношений, о разобщенности людей в возрастном диапазоне от 30 до 40 лет с комедией об отчаявшейся женщине и закомплексованном мужчине. Во время первых показов на площадке “Дорфман” спектакль и пьеса были наиболее целостными, смотрелись на одном дыхании и выстраивали тоненькую, непрочную лестницу к завязке новых отношений. Наблюдение за этим процессом на современной сцене оказалось на редкость интересным, так как его передатчиками Элдриджем, режиссером Полли Финдлей и актерами Сэмом Трафтоном и Джустин Митчелл была предельно детальной, узнаваемой, искренней, трагической, смешной и правдивой.

Если бы пьеса Элдриджа была написана в начале XX века, то заняла бы свое место в театре натурализма. Только если натурализму того периода было свойственно заглядывать в темные уголки жизни, прежде никогда не показывавшиеся на сцене и, может быть, мало знакомые зрителю, Элдридж пытается создать правдивое и подробное отражение современного поколения тридцатилетних, направляя, таким образом, зеркало драмы напрямую на зрителя, пришедшего на спектакль. Полтора часа спектакля и пьесы — о том, как абсолютно незнакомые мужчина и женщина, по 30 лет или чуть больше, понравившиеся друг другу на вечеринке, пытаются принять возможность отношений друг с другом. Лора (Джустин Митчелл) устраивает вечеринку на новоселье — она только что приобрела дом (скорее всего, с позитивным кредитом) в северном Лондоне. Это, как понимает каждый зритель, действительно большое событие, означающее будущую стабильность и выстраивание жизни вокруг собственного гнезда. У Лоры есть хорошая работа, Лора красива, элегантна, независима. Но при этом у нее нет ни мужа, ни ребенка — то есть в новом доме она будет вести все ту же жизнь оди-

нокой женщины, с воскресными завтраками наедине с собой, чтением книг и просмотром новых фильмов, планированием финансов на одного человека. В Лоре, к сожалению, узнает себя, наверное, половина женской аудитории спектакля — что в Британии, что в другой стране. Дэнни забрел на вечеринку случайно — его пригласил друг, сказавший, что хозяйка возражать не будет, и почему-то он задержался у нее после того, как разошлись все гости. С этого, собственно, и начинается пьеса, построенная как натуралистический срез реальности в настоящем времени, без монтажа и коллажности, без переходов в будущее или вставок из прошлого, без переноса места действия. “Начало” развивается “здесь и сейчас”, среди бутылок и остатков еды, конфетти и ленточек, пластиковых тарелок, между кухонным столом и диваном гостиной (они составляют единое пространство в этом довольно скромном лондонском доме, сконструированном художником Флай Дэвис).

Однако, скорее всего, остался Дэнни не случайно, что-то его заставило остаться, и режиссер Финдлей с ее актерами мастерски показывают, что притяжение (попросту сексуальное желание) между этими двумя людьми возникло еще на вечеринке. Скоро Лаура впрямую заговорит, что выделила нового гостя из всех, он ей показался привлекательным и добрым, он же (опять-таки, по ее словам) глаз с нее не спускал весь вечер — с чем Дэнни довольно скоро, хотя и неохотно, соглашается. Кажется, сейчас пьеса и закончится, и герои (они уже давно наедине) уйдут наверх, но в “Начале” до этой самой точки героям все никак не добраться. В этих сложностях, комплексах, улыбках, смешках, куче странных действий, скрывающих истинные желания персонажей, — суть этого текста и спектакля.

Они проходят много точек в достижении определенного уровня искренности друг с другом, обоим это безумно сложно, и Эдридж выстраивает комедийный элемент пьесы как раз на неловкостях, заминках, суетливой уборке мусора, приготовлении полуфабрикатов (в три часа ночи герои опять голодны). Дэнни (Сэм Трафтон) постоянно держит в руках очередную бутылку или банку пива, а Лаура (Джустин Митчелл) — бокал вина; при этом они редко оказываются непосредственно рядом друг с другом. Актеры и режиссер выстраивают “танцы” двух героев по комнате: Дэнни все время сторонится Лауры, иногда ненадолго приближаясь к ней, она же более активна, пытается довести отношения до сексуального контакта, но все время наталкивается на отторжение и всякий раз опускает руки. Герои то неловко сидят на диване, то вскакивают с него, то избегают друг друга в узком кухонном пространстве, то танцуют на разных концах гостиной. Здесь все не состыковывается — актеры мастерски удерживаются даже от долгих взглядов и из-

учения друг друга, стеснение и неловкость видны абсолютно во всем. Есть в спектакле и танцы как таковые — музыка становится еще одним средством заглушить неловкость и одновременно очередным источником комплексов: даже в движении герои скованны, танцуют неловко и нелепо.

Эти двое обязаны быть взрослыми, счастливыми и независимыми соответственно возрасту и статусу в обществе, но есть ощущение, что им тяжело выполнять свои роли, а иногда они чувствуют себя словно приговоренными к ним. Лора напрямую говорит Дэнни, что хочет в этот вечер зачать от него ребенка (чем, конечно, смертельно его пугает), и за этой ее прямой открытостью и напором стоит безумное отчаяние. Лора привыкла всего добиваться сама, но ей хочется готовить для кого-то, просыпаться рядом с кем-то, ходить в кино вдвоем, появляться на вечеринках вместе с партнером и иметь ребенка — эти потаенные, закрытые в глубине души желания наконец-то выходят наружу. А Дэнни настолько закомплексован, что иногда кажется пародией на современного мужчину. Именно его реакции и действия чаще всего вызывают смех зрителей — кроме многочисленных неловкостей зрителей веселят его рассказы про бабушку, которая в девяносто лет зарегистрировалась в “Фейсбуке” и добавила внука в “Френды”. Дэнни раскрывается медленней, чем Лора — сначала совершенно непонятно, почему он признается в том, что она ему нравится, и не может даже приблизиться к ней, хотя она открыто говорит ему о взаимной симпатии. Постепенно Дэнни рассказывает о себе: он разведен, у него есть шестилетняя дочь (не видел ее уже три года), вынужден жить с родителями (не хватает денег на собственное жилье — в Британии это признак инфантильности, неудач в карьере и жизни) и (в чем признаться сложнее всего) у него давно не было физических отношений с женщиной. Дэнни действительно боится стать мужчиной, а Лора слишком боится не стать женщиной; между ними есть и сильнеешие статусные различия: он, по сути, безработный, а у Лоры, работающей в издательском бизнесе, в подчинении несколько человек.

Кроме случайного физического влечения их ничто и не связывает — как же здесь завязаться тому “началу”, о котором пьеса и спектакль? Но бояться оба тридцатилетних героя одного — остаться одни, быть отвергнутыми на следующее утро или через несколько месяцев, оказаться в ситуации, когда готовить они опять будут только для себя (Лора) или никогда не увидят своего ребенка (Дэнни). Боятся одиночества, не состояться в паре, не найти своего человека, быть брошенными и отвергнутыми. “Начало” возможно лишь тогда, когда эти страхи будут проговорены вслух (в последнюю очередь, ибо они самые болезненные), когда будут озвучены идеальные мо-

дели счастья и будущего, которое хотел бы для себя каждый, когда будут даны обещания, что оба попробуют. И окажется, что в этих простых грезах у них безумно много схожего, потому что им хочется простого счастья. И тогда уже возникают неловкости с раздеванием, когда они стаскивают друг с друга одежду (без романтики, на полу, без романтики, с бутербродом в руке Лоры); обнажением их неидеальных тел (Дэнни полноват и неуклюж), но все это уже не имеет значения... Мужчине и женщине прижимаются друг к другу — и это только начало их возможных отношений.

Актеры Митчелл и Трафтон проходят этот путь предельно натуралистично, открыто, без оглядки и страха показаться смешными, а пьеса ведет их аккуратно и без излишнего мелодраматизма. Здесь все события и повороты — в нюансах взглядов и движений, неожиданных словых или признаниях, реакциях на них, в стремительном, скачущем ритме диалогов и недоговоренностях. Актеры работают на невероятно высоком уровне, приближающем увиденное к реальной жизни — это уже почти не совсем театр, возникает эффект вуайеризма, и именно он вызывает особенное наслаждение. Зритель, привыкший к просмотру клипов, фотографий, постов в социальных сетях, как будто на полтора часа заглядывает в чей-то интимный дневник страхов, желаний и комплексов. Таков современный вариант натурализма в британском театре, и похоже, если он доведен до совершенства в тексте и его актерской реализации, ему найдется место на театральной сцене будущего. Если эта пьеса будет у нас переведена, то почти ничего не потеряет: в дотошности исследования комплексов нынешних “взрослых детей” она интернациональна и поэтому, возможно, сможет войти в театральный репертуар. Это идеальный текст для двух современных актеров — в России или другой стране.

Второй спектакль по современной пьесе “Девочки и мальчики” Дэнниса Келли прошел весной 2018 года на основной сцене театра “Ройял Корт” с не меньшим успехом, все билеты на него были раскуплены заранее. Возможно, причина была в кастинге — в пьесе, представляющей собой набор монологов женщины, занята знаменитая Кэри Маллиган, известная российскому зрителю по таким фильмам, как “Воспитание чувств”, “Великий Гэтсби”, “Вдали от обезумевшей толпы”. В 2014 году она играла в нашумевшем спектакле “Верхний свет” Дэвида Эара в паре с Биллом Найи. Он гастролировал на Бродвее, транслировался и в России в рамках проекта Theatre HD.

Героиня Маллиган не имеет имени, одета в современную элегантную одежду (просторные брюки и рубашка), и ее появления чередуются с прямыми обращениями к зрителю (автор называет их “чатами” — разговорчиками) и сценами в ее собственном доме, где героиня играет со своими

воображаемыми детьми. Во время разговоров со зрителем дом закрыт плотной ярко-голубой завесой, актриса стоит на авансцене и рассказывает нам свою историю, а во время сцен “дома” перед нами открывается большая гостиная с кухонной стойкой, столом и книжным шкафом (несколько пространств соединены, как и в “Начале”, на этот раз художником Эсом Девлином), особенность которой в следующем: все предметы и мебель бирюзового оттенка с отдельными вкраплениями красного, как например, детское игрушечное ведро. То, что спектакль оперирует не совсем натуральными реалиями и не является веселым и беззаботным срезом современности, становится понятно после первого открытия голубой завесы. Но до этого, при первом монологе, когда героиня рассказывает, как встретила своего мужа, может показаться, что предстоит услышать легкий рассказ о современных отношениях. Зритель постоянно смеется, узнавая и представляя длинную очередь на самолет бюджетной авиалинии “Райан Эйр”, где будущему партнеру героини удастся ее восхитить тем, как он не дал протиснуться в очередь двум блондинкам.

Пьеса Келли не менее чем пьеса Элдриджа полна деталями и реалиями современной жизни. И хотя это только монологи женщины, перед нами постепенно раскрывается полнометражная картина всей ее семейной жизни — на этот раз от начала и до конца (о том, что будет конец, мы не знаем, но постепенно начинаем догадываться). Келли помешает события не в настоящее время, а в прошлое, все рассказанное — это воспоминания. Художник Эс Девлин и режиссер Линдзи Тернер создают атмосферу воспоминаний героини, которая пускается в них, чтобы заглушить свою боль. Причину боли она проговаривает (пока не до конца) где-то в середине спектакля, разрушая наше недоумение по поводу детей, которых мы не видим. То, что кажется сценическим сюрреализмом — игры в строителей, ссоры между мальчиком и девочкой, проигрываемые матерью, разговоры за троих сразу, — оказывается той болезненной реальностью, которая создана матерью, знающей, что детей рядом с ней нет и никогда не будет. Она откровенно говорит, что знает: в комнате никого нет, и чуть ли не извиняется за странность своих действий, разрушая “четвертую стену” и приглашая зрителей вступить с ней в это странное бирюзовое пространство. Текст Келли, в отличие от текста Элдриджа, никогда не нарушающего ощущения жизни, разворачивающейся перед нами, постоянно вовлекает актрису в диалог с аудиторией — она построила череду своих монологов в попытке поделиться своей историей, поскольку нуждается в возможности высказаться, и сознательно демонстрирует нам свою игру в “мать и детей” в своей странной монохромной квартире.

Постепенно мы узнаем детали того, что прои-

зошло с героиней, перед нами проходит вся ее история знакомства с мужчиной, сексуального притяжения с ним, построения семейной жизни, карьерных начинаний супругов, взлетов и падений обоих, успехов женщины в области документального кино. Мы узнаем и о рождении детей, мальчика и девочки, и об их разных характерах — через эпизоды, воспоминания, через то, что больше всего запомнилось или всплывает в памяти именно здесь и сейчас, во время общения с нами. Узнаем о странной апатии мужа, подозрениях в ее измене, о создавшейся трещине в отношениях, об отсутствии другой женщины и растущей ненависти друг к другу (по непонятным причинам) и назревающим разводе, в ходе которого дети остались бы с матерью, и о неожиданно страшном трагическом конце — смерти обоих детей, убитых мужем героини в состоянии аффекта. Эти сцены описываются героиней подробно — она нуждается в том, чтобы они были проговорены. Последние события, о которых она хочет рассказать, изложены весьма подробно: о встрече мужа в тюрьме (он хотел покончить с собой, врезавшись в другую машину, но остался жив); о том, какими она себе представляет своих детей, если бы они выросли; о собаке своего сына, которая до сих пор жива и является единственной памятью о нем. И последнее ее признание: она надеется на то, что когда-нибудь в ее воспоминаниях останутся только она и дети и там не будет ее мужа. Тогда становится понятным постоянное параллельное присутствие в спектакле отдельной комнаты, в которой спокойная и счастливая мать играет со своими детьми и читает им сказки. Это та комната, в которой героиня мечтает остаться жить навсегда и прикладывает к этому все умственные и душевные усилия. В конце спектакля комната на мгновение приобретает свои “живые” очертания — на нее накладывается проекция естественных цветов, в которых видны корешки книг и очертания стола и дивана, Потом все это тонет в темноте, из которой сознание героини будет снова и снова выуживать детали счастья — всегда монохромные, всегда в чем-то неестественные и не до конца правдивые.

Хотя пьеса Дэнниса Келли иногда грешит определенной искусственностью в выстраивании ситуации и трагический конец выглядит не совсем естественно вытекающим из истории отношений пары, рассказанной раньше, игра Кэри Маллиган сглаживает шероховатости текста. Актриса бесподобна в своем существовании на сцене, в выборе психологического настроя для исповеди героини, в умении никогда не скатиться в излишний пафос и мелодраматичность. Очень интересны ее внезапные (обусловленные коллажным текстом) переходы от разговора со зрителями к диалогам со своими детьми, она очень убедительна и естественна в обеих ситуациях — более того, ее рассказы вызывают в на-

шем сознании многочисленные образы того, о чем она говорит. В исполнении Маллиган монопеса становится насыщенной персонажами, и зрителю кажется, что он почти наяву увидел историю о семье из четырех человек. Актриса объемно воссоздает картины, рожденные ее памятью, передает волнение героини при переходе к очередному рассказу, радость приятного воспоминания, удовольствие от того, что ее шутки понравились зрителю. Она удивительно чутка к движению времени в истории героини, знает, что ее рассказ будет иметь начало и конец, чувствует, где в нем будут основные повороты. Актриса умеет передать и слою меняющейся, неровной памяти в сознании рассказчицы, ее борьбу с самой собой и своим горем. Маллиган играет спектакль не только о том, что рассказывает, но и о том, зачем человеку надо рассказать о крушении своей жизни и как это можно сделать. Без столь чуткой актрисы, внимательной к многослойности сценической истории женщины, жены и матери, спектакль был бы совсем другим. Но с нею он достигает невиданных высот, показывая через набор реалистических методов и тонких отходо-вов от них, как формируется, выстраивается, лепится память раздавленного горем человека.

Третий спектакль, прошедший в “Ройял Корт” в апреле—мае 2018 года, поставлен по пьесе “Правила для правильной сборки” молодого автора (не такого известного и опытного, как Келли и Элдридж) Томаса Экклешера. Пьеса еще более, чем две предыдущих, разрушает сценическое правдоподобие. Сама ситуация, предлагаемая пьесой, ирреальна, футуристична: действие происходит в некотором не очень далеком будущем, когда будет возможно конструирование человека-робота и продажа его тем, кто в нем нуждается. В центре внимания драматурга — семья среднего возраста (лет по 45), Гарри (Марк Боннар) и Макс (Джейн Хоррокс), которые приобретают “сына из коробки”, собирая его по частям на глазах у зрителей. У них есть друзья — похожая семейная пара афробританцев: Пол (Джейсон Барнетт) и Лори (Мишель Остин) с дочкой Эми (Шаникwa Оквок), девушкой, недавно поступившей в Оксфорд. Ей примерно столько же лет, сколько на вид Яну, новому “сыну” первой семьи, ею гордятся родители, и очевидно, что робот куплен в том числе и для того, чтобы что-то противопоставить семейному счастью соседей. Немало времени в спектакле (это один из интeрсных источников юмора пьесы) уделено показу процесса “настраивания” Яна его новыми родителями-покупателями. У него можно приподнять волосы и кожу сзади на голове, подвинтить что-то в ноге, покопаться в его шее (там заложен центр управления), направить на него пульт, менять его поведение, если, например, он говорит не то, что хочется слышать родителям. Сцены, когда Брайан Вернель, играющий Яна, “учится гово-

речь” (почти как Шариков в “Собачьем сердце”) — самые смешные, наполненные сатирой на современное британское общество, так как диапазон его высказываний варьируется от политкорректного до совершенно нетолерантного. Сначала он открыто все ругает, потом он постепенно облакает свои мысли в элегантные построения, в которых он старается никого не обидеть, быть нейтральным. В итоге Ян становится своеобразным хамелеоном, желающим всем понравиться, но, не зная границ реальной учтивости, в сцене знакомства с Эми и ее семьей он вежливо рассказывает им о подробностях своего знакомства с проституткой и своих скрытых желаниях по отношению к Эми (эта сцена чем-то напоминает эпизод из “Пигмалиона”). Параллельно мы видим, как тот же Брайан Вернел играет Ника, предвзвущего сына Макса и Харри, реального молодого человека, который скатывается к употреблению наркотиков, не может найти своего пути и после того как родители выставляют его из дома без денег, кончает жизнь самоубийством. Постепенно мы понимаем, что родители Ника прежде всего хотят спрятаться от чувства вины перед судьбой своего сына и от своего беспросветного одиночества. Чтобы избавиться от трагического восприятия мира, они вынуждены сделать себе лоботомию, а после операции, оба с повязками на лбу, веселы, прекрасны и занимаются бегом в парке.

Интересно задуманная пьеса несколько теряет из-за излишнего морализаторства по поводу противоречий между неидеальным настоящим миром и идеальным искусственным, изготовленным согласно потребительским запросам, но смотрится очень любопытно благодаря впечатляющим находкам режиссера Хамиша Пири, художника Кая Дифана, художника по свету Джека Ноулза, помощника по сценическому движению Вики Мандерсон и специалиста по спецэффектам Пола Кливе. В результате текст Экклешера, не обладающий достаточной глубиной в своем странном существовании между сатирой на современное британское общество и фантазией на тему роли роботов в человеческом мире, наполняется дополнительным объемом. Так, пространство сцены сначала представляет собой конвейер, на котором к семье героев пьесы подъезжает множество разнообразных товаров, среди которых вскоре оказываются и ноги новой покупки — робота Яна. Часто голова героя путешествует по сцене самостоятельно, почти как голова профессора Дозуля — то это гипсово-резиновый макет, а то удивительная сложная иллюзия, в секрете которой невозможно разобраться (голова исполнителя находится над пустым пространством верстака). Впечатляет постепенное расширение пространства, вплоть до появления тропических джунглей и голубого неба в сценах с Ником, настоящим живым парнем, который ищет и не мо-

жет себя найти. Но основная изюминка спектакля — игра молодого актера Брайана Вернеля, который очень точно и с большим юмором изменяет свой физический и голосовой облик в зависимости от того, является ли он Ником или роботом Яном. В целом же спектакль — любопытная попытка внесения элементов сюрреализма в условно реалистическое изображение жизни людей будущего. В спектакле, критикующем ответственность, к сожалению, тоже есть его доля, и из-за этой рациональности и неглубокого текста не все в нем равноценно, но основная, довольно простая идея, которая заставляет задуматься о современном потребительском обществе и вызывает неподдельный интерес.

Последний спектакль, “Лето и дым” Теннесси Уильямса в театре “Алмейда” (режиссер Ребекка Фрекналл), стоит особняком от других, так как основан не на современной пьесе и существует в совсем иной театральной эстетике. Но именно этот спектакль, поставленный по пьесе американского классика, стал по сравнению с другими образцом яркого высказывания о человеческой любви, ее границах, ее начале и конце, ее пределах, опасностях и возможностях. Главные герои пьесы Уильямса — дочь священника Альма Уайнмиллер и молодой доктор Джон Бьюкенен, только что закончивший обучение и вернувшийся домой, в соседний с Альмой дом. Начало любви не показано Уильямсом, оно есть как данность у Альмы — кажется, она влюблена в Джона еще с детства. В течение одного лета между ними завязывается что-то вроде хрупкой привязанности, связи умов и душ, которая для Джона может разрешиться только физическими отношениями, но Альма этого боится и от этого отказывается. Джон в то же время встречается с Розой Гонзалес, дочкой владельца казино, с которой и застает его Альма, и она невольно или случайно помешает их союзу. После выстрела отца Розы в отца Джона и его смерти этому союзу больше не быть. Джон становится практикующим доктором и собирается жениться на Нелли, молодой, влюбленной в него девочке. И хотя Альма уже готова к физической близости, но оказывается слишком поздно, и она в отчаянии уходит с молодым коммивояжером, забредшим в город, уходит вопреки всему тому, во что верила и чем жила. Пьеса, как и многие у Уильямса, — о двух уровнях любви, духовном и физическом, и невозможности их гармонизации в рамках одной человеческой жизни.

Ребекка Фрекналл решает эту пьесу в уникальной трепетной стилистике, постоянно подчеркивающей тревожную ноту: плач, стон существования главной героини Альмы (“души” человеческой). Постановка уходит от натурализма, игры в сюрреализм или странной смеси реализма и фантастики, свойственных трем другим спектаклям. Фрекналл и художник Том Скотт выбирают при-

нцип минимализма при обилии музыки (композитор Ангус МакРэ), чтобы передать ту странную атмосферу болезненного существования влюбленной души Альмы (Пэтси Ферран). Все происходит при приглушенном свете, из которого иногда отдельными вспышками (художник по свету Ли Карран) выделяются лица персонажей. Помещения казино, домов Альмы и Джона, церкви и пространства на улице представлены условно — отдельными стульями, а атмосфера тишины или многолюдности передана лишь звуками (песнями, голосами, игрой инструментов), при этом создают этот фон актеры, не занятые в сцене. Это становится возможным, так как по полукругу пустой сцены театра “Алмейда” расставлены пианино — их ровно столько же, сколько актеров занято в спектакле, и актеры возвращаются к инструментам, завершив свой эпизод. Человеческая душа как рояль, ключ от которого, возможно, не потерян, как у Чехова, но настроить его и гармонизировать с другими душами очень сложно. Тонкая нить музыки человеческой души выстраивается режиссером и актерами через паузы диалогов, взгляды, приближения друг к другу, отторжения, физического отталкивания, сопровождающихся музыкальным рядом и отдельными звуками. Где-то пролетает птица, в отдалении звучит колокол церкви, проходят люди, звенит ночная тишина, слышен шепот, подавляется плач, звенят бокалы, раздаются взрывы смеха, шепчутся мимолетные и выстраданные признания — во всем этом, как в реке жизни, потоке человеческой души, протекает этот спектакль.

Интересно, что режиссер не стал назначать исполнителей на каждую роль пьесы: это спектакль о двух душах (Джоне и Альме), а вокруг них существуют взаимозаменяемые, хотя, казалось бы, такие разные люди. Так, отца Джона и священника, отца Альмы, играет Форбс Мэссон, а большую мать Альмы и ее соседку миссис Бассетт — Нэнси Крейн. А Розу и Нелли (ради которых Джон оставляет Альму) играет тоже одна актриса индийского происхождения — Анджана Васан. Все эти пробегающие, исчезающие и даже умирающие персонажи летают как птицы вокруг Джона и Альмы. Мэтью Нидэм, играющий Джона, актер с интересным и очень приятным лицом, (кудрявые волосы, высокий рост и хорошая фигура), но в нем ощущается и какой-то надлом, неуверенность, угловатость. Он точен в характеристике своего героя, который не знает, куда себя девать, искренен и в своей скуке на собрании интеллектуального клуба, и влечении к Альме и ее тайне. С ней он резок и нежен, груб и ласков одновременно, его как будто пробивает электрическим током в ее присутствии, но она — тот объект мироздания, с каким он никогда не имел дела и не знает, как себя вести, не умея ни познать его, ни им управлять. Ему понятнее ласки и улыбки Розы и Нелли, и актер показывает,

как меняются черты, жесты, движения его персонажа при выборе своей пары, в ожидании обычной физической нежности и близости.

Пэтси Ферран, играющая Альму в окружении, созданном ее партнерами и режиссером, становится душой, настоящим открытием спектакля. Он вырастает до гимна, песни любви, которая рождается внезапно, не находит себе применения в реальном мире, бьется о преграды и умирает в повседневности.

Одна из основных тем пьес Уильямса по-новому, пронзительно звучит в исполнении Пэтси Ферран. Эта актриса небольшого роста, с огромными, по-детски раскрытыми глазами и тонкими руками покоряет и завораживает зрителя, в согласии со “звуковой” концепцией спектакля, в первую очередь своим голосом. С самой первой встречи с Джоном на скамейке перед домом до последнего отчаянного обращения к молодому мальчику-коммивояжеру ее Альма выводит прекрасную песню любовного света, радости, надежды и отчаяния. Эти звуки, задержки дыхания, тембр голоса нельзя передать словами — он становится солирующим инструментом музыкальной симфонии спектакля. Голос актрисы имеет джазовую природу в своих постоянных срывах, сменах ритма, импровизационных взлетах и молчаниях ожидания и надежды. Он становится еще одним источником света в спектакле, погруженном в густую тень, и еще долго звучит в сердцах зрителей. Спектакль Фрекналл предстает не интеллектуальным, сконструированным, но физически наполненным естественным процессом раскрытия человеческой души.

Выше этого, наверное, театр — британский или другой — не может подняться. Спектакль в “Алмейде” сводит существование актеров до самого простого и труднодостижимого минимума — обнажения человеческой души, доведения ее порывов до высот, которые возможны только на сцене, только в произведении искусства. Здесь есть элементы метерлинковского символизма, есть и типичная для Уильямса философия жизни. Есть и та “пустотность”, которой так не хватало предыдущим спектаклям. Там движения души приходилось схватывать в словах, сказанных впроброс, находить нежность и любовь, отчаяние и одиночество за обилием разговоров о социальных сетях, еде, одежде, работе, доме. Здесь все предельно экономично и обнажено, пусто и насыщено — спектакль “Лето и дым” хотелось бы видеть камертоном для британского театра, часто спотыкающегося о собственную тягу к натурализму, бытовизму, идейности и сконструированности “тем”. Ему необходима лиричность и музыкальность, опирающаяся на выдающиеся актерские работы. Хочется думать, что подобных театральных опытов в Лондоне станет больше.

## Теория

Полина Богданова

### Циклы театральной культуры

*Занимаясь российской, затем советской, а потом постсоветской театральной режиссурой, я пыталась проследить логику развития и трансформаций этого искусства и театральной культуры в целом<sup>1</sup>.*

Они имеют свою логику и свой характер развития. На данном этапе это логика возвращения к утерянным государственным механизмам управления, логика восстановления целостного централизованного социума и обретения заново своей культурной идентичности. Во всех этих процессах с 50-х годов и по наши дни я вижу определенную модель, а именно модель законченного культурно-исторического цикла (впрочем, не первого в истории российской культуры и в истории отечественной театральной культуры).

Цикл начался с разрушения того гомогенного целостного образования, каким был социум сталинской эпохи, сталинистская идеология с соответствующей соцреалистической эстетикой, и завершился возвращением на новом витке истории к подобной (но качественно иной) гомогенной структуре, к новой социокультурной целостности.

Циклической теорией занимались многие крупные ученые — философы, физики, экономисты, историки, социологи, культурологи, начиная от Н. Данилевского, О. Шпенглера, А. Тойнби, включая П. Сорокина и современных исследователей А. Ахиезера, Н. Хренова и других. Они утверждали, что в истории, социальной жизни, культуре есть некие устойчивые закономерности, и видели эти закономерности в системе повторяющихся циклов развития общества и цивилизации. Циклическая теория выводит важный культурный механизм, повторяющийся от цикла к циклу. Цикл начинается с разрушения некоего гомогенного образования или гомогенной структуры, будь то централизованное государство, или направление художественного творчества, или культурная эпоха (в зависимости от того, что мы рассматриваем). Процесс разложения, разлома проходит определенный путь динамики на протяжении цикла, складывающийся из последовательности нескольких фаз, фиксирующих трансформацию исходных принципов системы, и подходит к своей противоположности, когда вновь возникает смысловое и структурное единство. И к началу следующего цикла это единство снова распадается. Этот закон инверсии повторяется на протяжении истории всех эпох и цивилизаций, ибо он перманентен. Этот закон хорошо продемонстрирован в книге А. Ахиезера, И. Клямкина и И. Яковенко «История России: конец или новое начало?»<sup>2</sup>.

Каждое новое единство на протяжении истории видоизменяется. Если в социальной и культурной

жизни, к примеру, от цикла к циклу происходит воспроизведение одной и той же структуры (от жесткой замкнутой модели к ее развалу и затем — к новой жесткой модели)<sup>3</sup>, то это говорит о том, что общество, цивилизация стоят на месте и нет движения и смены культурных парадигм. Правда, воплотиться заново в той же самой модели история (в том числе и история культуры) все равно не может, будут какие-то отличия и, надо сказать, существенные.

В чем еще проявляется механизм инверсии в истории культуры? Если один цикл стоит на рациональных основаниях, то слом его структуры вызовет к жизни противоположные тенденции, в которых проявится иррациональность. К концу цикла вновь восстановится гомогенная структура, но уже стоящая на основаниях радио. Это инверсия от сознания к подсознанию и затем вновь к осознанию произошедшей в течение цикла трансформации.

Можно утверждать, что цикличность не есть результат случайности или научной рационализации ученых; она — проявление, а точнее — основание всех исторических и над-исторических процессов. Это обстоятельство заставляет отнестись к циклической теории серьезно. Если встать на точку зрения, что история и культура движутся циклами, то на этой базе можно было бы создать прикладную науку для управленцев и власти, которая должна видеть альтернативы развития страны. Понимать их логику и на этой основе совершенствовать методы управления, проведения реформ и пр. А также методологию гуманитарных наук, которая могла бы проследивать трансформации социума, культуры и художественных процессов от цикла к циклу.

Обратимся к российской театральной режиссуре. В истории театральной режиссуры на разных исторических периодах ее становления и развития существуют очевидная преемственность и переклички. Развитие всей российской культуры XX века происходило таким образом, что те завоевания художественной культуры, которые были сделаны в дореволюционном театре (Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров и др.), были отмечены и пересмотрены в эпоху социалистического реализма (А. Попов, на этапе 30—40-х годов В. Немирович-Данченко). Однако в послевоенной театральной культуре уже в 50-е годы стало происходить постепенное восстановление дореволюцион-

<sup>1</sup> См.: Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению post. М., Академический проект. 2017.

<sup>2</sup> Ахиезер А., Клямкин И., Яковенко И. История России: конец или новое начало? Издание 2-е, испр. и доп. М. Новое издательство, 2008. 464 с.

<sup>3</sup> Там же.

ных теорий и практик. И одновременно с этим — отказ от идеологических, эстетических и иных позиций сталинского периода.

Это движение отказа от наследия тоталитаризма, от еще недавно казавшихся незыблемыми принципов социалистического реализма и связанных с ним эстетических установок приобрело такой мощный размах, что продлилось вплоть до нашего времени. И в нем приняли участие четыре поколения театральной режиссуры — шестидесятники О. Ефремов, Ю. Любимов, Г. Товстоногов, А. Эфрос, семидесятники А. Васильев, Л. Додин, В. Фокин и др., восьмидесятники С. Женовач, Е. Каменькович и поколение постмодерна — К. Богомолов, Д. Крымов, М. Карбаускис. В деятельности этих четырех поколений происходило движение к размыканию границ, расширению пространства свободы, постепенному выходу из идейных рамок советской социалистической системы.

В этом одновременно проявилась и модель смены культуры модерна Нового времени культурой постмодерна. И если рассуждать в этой плоскости, то следует говорить о логоцентризме модерна и разрушении, деконструкции логоцентризма постмодерном. Логоцентризм я понимаю как структурную категорию, и она может быть рассмотрена в разных плоскостях — антропологической, идеологической, социальной, политической, эстетической, этической, нравственной и т.п. Если обобщить все предыдущие рассуждения, то они сведутся к постепенному рождению постмодерна, который в российской культуре начал складываться в конце 60-х годов.

В Советском Союзе сталинская эпоха явилась закономерным образованием культуры модерна. Эту концепцию высказывали ряд теоретиков, в частности Б. Гройс. Отказ от жесткой централизованной системы, ее разложение, которое стало происходить после смерти Сталина, в эпоху “оттепели” и дальше, в конце 60-х годов, также означал деконструкцию логоцентризма, постепенный отход от всех принципов центризма (государственно-административного, социально-политического, мировоззренческого, эстетического и т.д.).

Шестидесятники в своем искусстве обнаружили антропоцентризм, логоцентризм и вытекающие отсюда основания бинарных оппозиций и линейного детерминизма (вкуче с теорией научно-технического прогресса). А также опору на разум, знание, науку, что как раз корреспондируется с теорией прогресса. Человек разумный — создание эпохи Просвещения. Шестидесятники также обнаружили социоцентризм, поскольку во многом ориентировались на социальные проблемы и смыслы. То есть в целом шестидесятники базировались на положениях философии и мировоззрения Нового времени: антропоцентризме, логоцентризме, разуме, теории прогресса и социоцентризме. Поэтому я связываю первую фазу цикла с социоцентризмом шестидесятников.

Семидесятники (А. Васильев, Л. Додин, В. Фокин и др.) значительно снизили социоцентрические начала, а в остальном остались поколением модерна — со всеми вытекающими его особенностями, то есть представителями высокой культуры. Но вместе с тем в их творчестве уже обнаружились постмодернистские черты. Это поколение вступи-

ло в профессиональную жизнь после “оттепели” и поэтому уже не обладало тем социальным оптимизмом, которым обладали шестидесятники. Семидесятники во многом противопоставили себя предыдущему поколению и, в первую очередь, с точки зрения эстетики, художественного языка. Они в большей степени увлеклись художественными проблемами, что было очень важно на том этапе, так как они продолжили, с одной стороны, линию возвращения к дореволюционным завоеваниям театра, сложному художественному языку образов и метафор и в этом смысле противопоставили себя шестидесятникам, которые в большей степени склонялись к реализму. В этом отношении семидесятники достигли гораздо больших художественных высот, чем шестидесятники.

Художественной идеологией семидесятников стала культура. Ее завоевания, ее роль в формировании личности, в воспитании чувств были для них очень значимыми. Во многом при этом они склонялись к репрессированной культуре, той, что была уничтожена в сталинские времена, и в этом отношении тоже проявляли социальный антитоталитарный пафос, но только в косвенной, эстетической форме. Семидесятникам более свойствен индивидуализм, субъективизм, метафоричность. После социальных проблем они обратились к экзистенциальным и метафизическим. Человека стали рассматривать не только в его взаимоотношениях с социумом, но и в его взаимоотношениях с культурой, с высшим смыслом, с Богом (А. Васильев). Все это я характеризую как культуроцентризм семидесятников и связываю с ним высокую фазу цикла.

Третье поколение, восьмидесятников (С. Женовач, Е. Каменькович), наследовало пафос предыдущей генерации и продолжило линию интереса к культуре, к большой литературе, к проблемам художественного гения. То есть к кругу модернистских проблем. Вместе с тем на фоне достижений предыдущих поколений они выглядят традиционалистами, приверженцами классических ценностей.

Четвертое поколение, поколение постмодерна (К. Богомолов, К. Серебренников, М. Карбаускис, Д. Крымов и др.), выставило резкую оппозицию всему предшествующему периоду развития российской режиссуры. Начав с атаки на идеализм (скажем, К. Серебренников еще в начале своего пути очень резко высказывался о режиссере-шестидесятнике П. Фоменко, упрекая его в том, что он и его актеры — идеалисты и не знают жизни), считали себя в большей степени реалистами (не по художественному языку, а в смысле более зрелого и критического отношения к реальности), они стали проявлять интерес к негативным сторонам действительности. Этот интерес возник на почве реальности 90-х, когда в жизни появились ранее не проявлявшиеся себя в таком масштабе и степени негативные тенденции (криминал, наркомания, беднота, товарно-денежный дефицит и пр.).

На этой базе выросло миропонимание четвертого поколения. Как поколение постмодерна, К. Богомолов, К. Серебренников, Д. Крымов и другие — в полном согласии с мировоззрением постмодерна — духу противопоставили тело и проявили интерес к гендерным проблемам. Они вы-



ступили также с антитоталитарным пафосом, занося к разряд тоталитарных идеологий не только жесткие социальные режимы и тенденциозную политическую пропаганду, но и христианство, всю художественную идеологию модерна, роль творца, гения, гуманистический пафос большой литературы, классических образов, таких как князь Мышкин, король Лир, фигуры классиков — Пушкина, Гоголя, Островского, Чехова. Большое значение в их творчестве приобрела категория игры как обретения свободы, ухода от споров и противостояний, иронизм, доведенный до крайностей, что в современном постмодернистском поле получило наименование “стёба”. Российский театральный постмодерн выступил с пафосом отказа от всей предшествующей системы ценностей, которая именуется системой модерна, противопоставляет большим стилям и большим идеологиям позицию свободного от условностей индивида, который сопрягает в творчестве все возможные системы и стили предшествующей культуры и подвергает их чрезвычайно вольной интерпретации и даже демонстративной и жесткой деконструкции.

Однако российский постмодерн — не чистый постмодерн. Постмодерн четвертого поколения в российских условиях совпал с процессами распада СССР, разрушения всех основ советской социалистической системы. И именно поэтому он приобрел звучание, отличное от западного, — в том смысле, что в нем проявилась выраженная политическая тенденция, которая уводит творчество с дороги свободной и незаинтересованной игры индивида с культурными артефактами и ставит его на путь борьбы. Последнее для постмодерна является явным нарушением правил. Поскольку постмодерн — это, прежде всего, уход от борьбы, от любых оппозиций, споров. В этом отношении российский постмодерн приобрел черты кризисной действительности, где постепенно началось наступление на либеральные ценности, на личностную свободу, как ее понимает либерализм. И все это, конечно, увело его из поля незаинтересованной творческой игры, от позиции мультикультурализма, от свободы в самоопределении личности, придало ему агрессию и драматизм.

Поколение постмодерна в излагаемой здесь концепции завершило собой историко-культурный цикл, который начался с 1950-х годов. Мы, как мне кажется, вступаем в новый цикл историко-культурного развития. И исходя из закона инверсии, это будет цикл восстановительный, который противопоставит хаосу постмодерна устойчивые ценности. Впрочем, это предположение должно поверяться практикой, жизнью. В культурологии уже высказываются некоторые вопросы и предположения по поводу пост-постмодерна и пост-культуры: “Пост-культура... самим фактом своего явления знаменует или катастрофическую гибель культуры и человечества в целом, или беспрецедентный скачок человечества на принципиально новый уровень бытия”<sup>1</sup>.

Циклическая теория характеризуется таким механизмом трансформации от цикла к циклу, как возвращение. То есть в начале или середине каж-

дого цикла обязательно происходят переключки, возвращения к процессам предыдущего цикла. Это не бывает буквальным повторением пройденного. Это бывает возвратом с некими вариациями. Так, в начале настоящего цикла, который мы переживаем сегодня и о котором еще ничего определенного сказать не можем, ибо неизвестно, в какую сторону пойдет развитие, все же ощущается возврат к эпохе шестидесятничества. Эта эпоха, время “оттепели”, как уже было сказано, стала началом предыдущего цикла культурного развития и характеризовалась резким отталкиванием от сталинистской парадигмы. Возвращением к основам гуманистической дореволюционной культуры, что нашло свое воплощение в апологии “простого человека” в противовес типу “сталлинских соколов”, в отказе от соцреалистического канона в целом.

В каком смысле я говорю о возвращении к шестидесятничеству, характеризовавшемуся социализмом, то есть обращением, прежде всего, к социальным проблемам и смыслам, к “социализму с человеческим лицом”, демократизации общества, антитоталитаризму? В том смысле, что в последние несколько сезонов в театральной культуре наметилась определенная антитоталитарная тенденция. Ее воплощают в жизнь такие режиссеры, как Ф. Григорьян, М. Диденко, Б. Павлович, Д. Волкострелов и др. То есть режиссура, которая несколько моложе поколения К. Богомолова и К. Серебренникова, которое, впрочем, тоже характеризовалось выраженным антитоталитарным пафосом. Но К. Богомолов и К. Серебренников были еще тесно связаны с 90-ми, с их, с одной стороны, стремлением к свободе в ее либеральном понимании, а с другой — с кризисным процессом деконструкции современных оснований культуры, “крестовым походом” на большую литературу, гуманистические ценности предыдущих поколений, с резким негативизмом по отношению к реальности и живописанию ее уродливых сторон, с негативной идентичностью. Режиссура Ф. Григорьяна, М. Диденко, Б. Павловича, Д. Волкострелова и др. — это режиссура уже нового цикла культурного развития, она мягче, толерантнее к действительности, более философична, ее как будто не задел кризис, это вообще более “мирная” генерация. Но эта режиссура вместе с тем выставляет новую оппозицию консервативному социуму с его тенденцией возвращения к централизованному государству, усилению вертикали власти, так называемым традиционным ценностям. Ее социальный пафос явно переключается с шестидесятничеством. Другое дело, что все процессы идут в изменившемся по сравнению с 60-ми социуме. Социум уже не столь однороден, и новейшая режиссура не представляет сегодня мейнстрим (как во времена О. Ефремова, Г. Товстоногова, А. Эфроса, Ю. Любимова), она располагается внутри молодежной субкультуры. А на противоположном полюсе — традиционализм в лице главного на сегодня носителя классических ценностей режиссера С. Женовача, вовсе не случайно назначенного возглавлять МХТ после О. Табакова, приверженца радикализма в театре.

<sup>1</sup> Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. М., 2018.

# История. Библиография

## Инна Некрасова Правда вымысла

*Драма “L’Otagé”, название которой передано как “Заложник”, была написана в 1908—1910 годах<sup>1</sup> и впервые полностью переводится и публикуется в России в год 150-летия Поля Клоделя (1868—1955), одного из крупнейших французских драматургов и религиозных мыслителей XX века.*

Она появляется у нас последней из больших и популярных в мировом театре драм Клоделя, которые проникают в наш художественный контекст медленно и затрудненно. Это первая часть одноименной “исторической трилогии”, называемой также “буржуазной” и посвященной судьбам Франции XIX столетия. Вторая часть, “Черствый хлеб” (1914), в 2013 году была напечатана в “Современной драматургии”<sup>2</sup>; третья, “Униженный отец” (1916), русскоязычной аудитории пока незнакома, но и театральная судьба ее менее успешна, нежели двух первых. То, что вхождение этих знаменитых драм в круг нашего чтения идет с вековым запозданием, досадно, тем более что в них присутствует редкий для Клоделя “русский след” (впрочем, не радостный): в первой из них внесценический Наполеон, сидя в горячей Москве, воздействует на происходящие события, а в конце на мгновение появляется Александр Первый; во второй пьесе героиня, польская революционерка, обречена стать жертвой репрессий царского режима.

Однако сто с лишним лет назад на волне первого сценического успеха (в 1914 году в парижском театре “Эвр”) публикуемое сочинение Клоделя уже “прорывалось” к российскому читателю и зрителю. О нем с большой симпатией писали критики Серебряного века, особенно ярким был отклик А.В. Луначарского — на пьесу и на парижский спектакль. По его словам, «ни в одной своей пьесе Клодель не доходит до такой захватывающей экспозиции героизма и самоотвержения личности в

самом святом ее перед верно или неверно понятым ею общественным ее долгом, как в недавно поставленной театром “Еувге” драме “Залог”»<sup>3</sup>. О клоделевской героине Синь де Куфонтен Луначарский писал почти восторженно: “Да, быть может, в мировой литературе трудно найти образ, равный этому католическому изданию Антигоны, столь усложненному, столь изощренно мучительному, столь ужасному в своей ослепительной красоте силы воли, все бросающей под ноги долгу. <...> Во всяком случае, потрясающая пьеса”<sup>4</sup>. В предреволюционное время делались и первые попытки перевода, к сожалению для историков либо незаконченные, либо к нынешнему дню утраченные. В частности, сохранилось упоминание, что “Залог” Клоделя переводила писательница А.Н. Чеботаревская, супруга Ф.К. Сологуба, при его участии<sup>5</sup>.

Уже после революции, в 1921—1922 годах, великий режиссер В.Э. Мейерхольд — именно он первым в нашей стране инициировал постановку Клоделя (“Обмен”, совместно с А.Я. Таировым, в 1918 году в московском Камерном театре) — планировал воплотить на сцене своего театра всю “историческую трилогию” Клоделя, намереваясь придать ей остроактуальное звучание. Поначалу задумывалась переработка трех драм под общим названием “Тиара века”, но в результате И.А. Аксенов перевел и соединил в одном тексте только две части, “Залог” и “Черствый хлеб”. На большую

<sup>1</sup> Замысел пьесы из национальной истории сложился у автора, профессионального дипломата, во время службы в Китае, а закончена она была в Праге. Первая публикация — в трех номерах журнала “Nouvelle Revue Française” (декабрь 1910 — январь и февраль 1911).

<sup>2</sup> Клодель П. Черствый хлеб / Пер. А. Демина // Современная драматургия. 2013. № 4. С. 221—243.

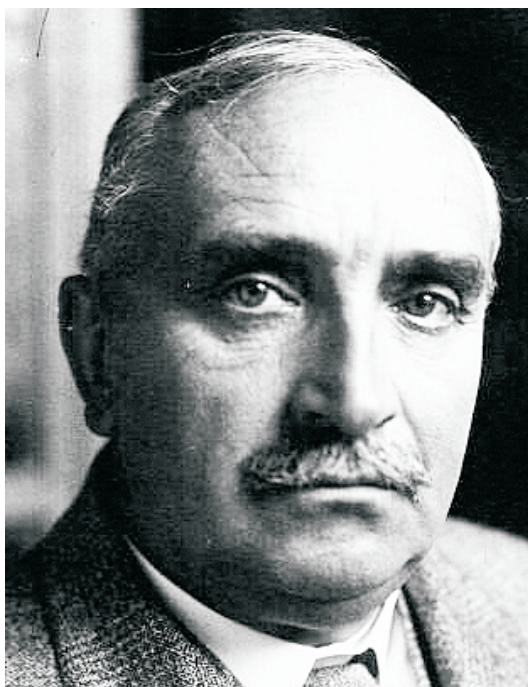
<sup>3</sup> Луначарский А.В. Драма Клоделя // Луначарский А.В. Собр. соч. в 8 т. М., 1965. Т. 5. С. 345. (Статья впервые напечатана в газете “Киевская мысль”, 1914. № 168, 21 июня.)

<sup>4</sup> Там же. С. 348.

<sup>5</sup> См.: Сологуб Ф.К. <Об Ан. Н. Чеботаревской> <http://www.fsologub.ru/lib/doc/sologub-chebotarevsraya.html> (Дата обращения: 30.04. 2018.)

сцену это произведение не попало и было сыграно студентами Вольной мастерской Мейерхольда под руководством В.Ф. Федорова как учебный спектакль (1922). Текст “Тиары века”, первую часть которой составляют события “Залога”, сохранился в архиве и впервые опубликован в 2015 году усилиями специалистов ИМЛИ РАН<sup>1</sup>. У современного читателя возникает теперь возможность увидеть одну и ту же пьесу под разными углами зрения: в сильно сжатой, нацеленной на сценическое прочтение версии И.А. Аксенова и в новом полном переводе К.З. Акопяна.

Клодель — во многих смыслах специфический автор, и одним из принципов его драматургического творчества было многократное возвращение к своим текстам с целью их обновления и доработки; чаще всего это было связано с их переносом на сцену. Почти все его драмы имеют по нескольку версий (полных или частичных — как та, о которой идет речь). У режиссеров, ставящих Клоделя, есть выбор из нескольких вариантов. Сходный выбор есть теперь у русскоязычного читателя в отношении переводов (мы предполагаем, к примеру, несколькими вариантами “Благовещения”), и это можно только приветствовать. Язык этого драматического поэта настолько замысловат и многослоен, что подчас выбор одного переводческого эквивалента, сколь бы он ни был удачен, с неизбежностью отсекает другие важные для автора смыслы. Примером служит хотя бы название публикуемой пьесы (одно из целого ряда затруднительных для перевода клоделевских заглавий).



Французское “l’otage” имеет два варианта перевода: “заложник” и “залог”. Драматургу требовалось то и другое, одушевленное и конкретизированное понятие (заложником в пьесе оказывается Римский Папа), но также и неодушевленное, непрямое, побуждающее к поиску соответствий (“залог имущества”, “гарантия”, “залог лояльности” — все эти значения в действии тоже можно найти). Писавшие об этой драме по-русски — и критики Серебряного века, и редкие исследователи Клоделя советского времени<sup>2</sup>, и позднейшие, включая автора этих строк<sup>3</sup>, — как правило, останавливались на варианте “Залог”. Однако актуальный выбор переводчика, “Заложник”, бесспорно имеет основания внутри самой пьесы. Возможно, этот вопрос для предисловия необязателен, но подобные расхождения для русских версий Клоделя стали уже правилом<sup>4</sup>.

Как историческая драма это произведение Клоделя в высокой степени специфично. Время действия в нем указано со всей конкретностью — конец наполеоновской Империи, осень 1812 года (1-й и 2-й акт) и май 1814-го (3-й акт). Текст перенасыщен историческими реалиями, именами деятелей разных эпох, от

Хлодвига до Милорадовича (рядом с которыми, впрочем, присутствуют и фантазийные), — иронический поклон романтизму XIX века и Виктору Гюго с его концепцией “местного колорита”. При этом все главные лица вымышлены, и сама история о римском понтифике, которого некий роялист тайно освободил из наполеоновского плена и привез во французскую глубинку, наме-

<sup>1</sup> “Тиара века” Клоделя в переводе И.А. Аксенова // Постигание Запада: Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории 1917–1941 годов. Исследования и архивные материалы. М., 2015. С. 437–520. См. также статью: Гальцова Е.Д. Театр Поля Клоделя в России (1910–1920-е годы // Там же. С. 363–436.

<sup>2</sup> См. статью А.И. Владимировой, одно из самых первых обращений к творчеству Клоделя в отечественной науке после полувекового забвения: Владимирова А.И. Социальная тема в творчестве Поля Клоделя (пьеса “Залог”) // Литература и общественно-политические проблемы эпохи: Сборник статей. Л., 1983. С. 38–46.

<sup>3</sup> В частности, в монографии: Некрасова И.А. Поль Клодель и европейская сцена XX века. СПб., 2009.

<sup>4</sup> Об этом также см. предисловие переводчика на с. 214.

ренно, вызывая неправоподобна. Еще больше удалена от правды факта развязка драмы, когда в момент капитуляции Парижа на сцену незамедлительно выходит новый король Франции (подразумевается Людовик XVIII) в окружении европейских государей — победителей Бонапарта. “Реальность, — утверждал драматург, — не более чем набросок, который художник имеет право дополнить”<sup>1</sup>. Клоделевский историзм лишь по видимости фактографичен, при этом его фундамент составляют, с одной стороны, профессиональное знание автором закономерностей мировой политики, с другой — глубоко религиозное, католическое мировосприятие, стремление видеть в исторических процессах то, что “Бог пишет прямо поверх кривых строк”<sup>2</sup>. По мысли современного исследователя, “если интрига “Залого” воображаемая, то сама ситуация в нем неоспоримо историческая. Но действие и смысл драмы, выходя за пределы ее исторически ограниченного контекста, обретают символическую значимость — политическую, идеологическую и религиозную одновременно”<sup>3</sup>. И невозможно не учитывать, что эта пьеса написана в канун Первой мировой войны и что она так или иначе перекликается с давно сложившейся и мощной традицией европейской исторической драматургии, от Шекспира до Стриндберга.

Пьеса вызвала в свое время много споров и возражений. Клоделю приходилось прояснять свою концепцию — и в том, что касалось ее внутренних оснований, и в обрисовке главных действующих лиц. “Абсурдна ли фабула “Залого”? Иначе говоря, не базируется ли она на недопустимых началах? Не вернее ли будет сказать, что она синтетична или же стилизована? Что она выделяет в истории, преувеличивая и освобождая от случайных обстоятельств, некую ситуацию, которая чаще всего предстает в замутненном виде? “Залог” родился из двух фактов, подлинность и человеческая ценность которых бесспорна. Первый — пленение Папы, который для католика — отец всех людей и наместник Господа, императором Наполеоном. Второй — вырождение (я использую совсем негодное слово) дворянских родов, вынужденных капитулировать, попав-

ши в руки своих прежних слуг. <...> В конце концов, если Синь не смогла принять своего жертвоприношения, так это потому, что ее судьба подошла к концу. Будь в ней больше великодушия и жизненных соков, она могла бы стать родоначальницей нового племени: прав-то в принципе Тюрлюр. Вспомните историю Хродехильды и Хлодвига, Ядвиги и Ягайло и т.д. Я объединил два этих глубинных факта в одном сюжете, следуя примеру многих великих драматургов...”<sup>4</sup>. Говоря о своих персонажах, драматург пизывал не искать в них цельности, акцентировал неоднозначность мотивировок их действий: “Я хотел изобразить не святых или героев, а существа, глубоко связанные с землей и исполненные сильнейших страстей. Мне кажется, что таким образом драма божественной Благодати, воздействующей на глубоко индивидуализированные и непокладистые души, стала более волнующей. По сути, я считаю виновными всех своих персонажей (кроме Папы) и хочу, чтобы пьеса завершалась впечатлением неопределенности. Синь желает спасти Папу, но ее намерения не являются ни совершенно чистыми, ни простыми”<sup>5</sup>.

Надличностный смысл исторического развития Франции и Европы виделся драматургу в неизбежном сломе сословных преград, насильственном слиянии классов и рождении нового общества, представителем которого выступает граф Луи-Аженор-Наполеон Тюрлюр де Куфонтен, сын палача и жертвы, участник дальнейших событий клоделевской трилогии. Клодель настаивал на универсальности раскрытой им драматической ситуации, распространяемой и на последующие века: “Эта драма продолжается в нас и вокруг нас. Многие среди нас ощущают в своем интеллекте и в своей крови конфликт этой двоякой наследственности. Тюрлюр и Куфонтен живут в одном и том же сердце”<sup>6</sup>. Он признавал сам, что происходит из такого же смешанного рода, по материнской линии — от “старой аристократии”, по отцовской — от “простолюдинов” вроде Тюрлюра<sup>7</sup>. В драме вообще очень много автобиографических элемен-

<sup>1</sup> Claudel P. A propos de l'Otage (1934) // Claudel P. Théâtre II. Paris, 1989. P. 1425.

<sup>2</sup> Эта португальская пословица является одним из эпиграфов к крупнейшей драме Клоделя “Атласная туфелька” (1924).

<sup>3</sup> Lioure M. Préface // Claudel P. L'Otage / Ed. de M. Lioure. Paris, 2015. P. 29.

<sup>4</sup> Claudel P. Lettre a P. Brisson (1930) // Claudel P. Théâtre II. P. 1419—1420.

<sup>5</sup> Ibid. P. 1408.

<sup>6</sup> Claudel P. A propos de l'Otage (1934) // Claudel P. Théâtre II. P. 1425.

<sup>7</sup> Claudel P. Mémoires improvisés. Paris, 1969. P. 16.

тов, начиная от топографии родных краев Клоделя, Вогёзов, и до семейной легенды о священнике, которого прятали в доме в годы революционного террора. И если развивать эту тему, то в высказываниях драматурга можно найти ряд соображений о том, что он “разделил” между героями — Жоржем, Синь и также Тюрлюром — свои собственные мысли, позволяя отчасти “узнавать себя” в них<sup>1</sup>.

“Залог”, или “Заложник”, — одна из наиболее строгих драм Клоделя как по композиции, так и по языку, одна из самых кратких и в то же время “сценичных” (в сравнении с другими). Но, как уже было упомянуто, автор все же прибегнул к ее переделке, сообразуясь с возможностями первого театра, который взялся за ее воплощение весной 1914 года — театра-студии “Эвр” под руководством одного из первых профессиональных режиссеров Франции Орельена Люнье-По.

Две последние сцены публикуемой здесь канонической версии (4-я и 5-я в третьем акте) вызвали много возражений со стороны постановщика, и тот убедил Клоделя переписать их. Первоначально финальная сцена, в представлении автора, должна была играть принципиально в другом ключе, нежели предшествующие, радикально менять атмосферу и даже ракурс происходящего, “третий акт должен представлять внезапное вторжение жизни, которая сметает с дороги личную драму”<sup>2</sup>. Выход на сцену полчища официальных лиц задумывался как “нашествие марионеток”, как гротескная комедия возвращения “законной власти”, для которой смертное ложе Синь и Жоржа де Куфонтен всего лишь фоновая декорация.

Второй вариант развязки (более краткий, одна 4-я сцена вместо двух) приобрел иную жанровую окраску, он не нарушает общего камерного звучания всей драмы: события большой истории остаются во внешнем мире, не выплескиваясь на сцену.

Последним собеседником Синь здесь выступает не священник, а тот, кто стал причиной всех ее несчастий — ее супруг. Пуля Жоржа, предназначавшаяся Тюрлюру, поразила Синь в горло. Она не может говорить, но Тюрлюр, допрашивая умирающую, требует от нее отве-

тов на последние вопросы и читает по губам, повторяя ее реплики вслух. Эта сцена, бесспорно, порождена театральным опытом автора, ее смысл раскрывается в сопряжении вербального, интонационного и пантомимического рядов. Тюрлюр садистски-изоциренно мучает свою жену, произнося слова хвалы и благодарности за спасение жизни; будучи врагом Церкви, обращается к глубоко верующей женщине, фаршируя свою речь библейскими цитатами и имитируя набожный стиль:

“Но я-то, Синь, как же я вам признателен! Вы спасли мне жизнь ценою вашей жизни. О таинство супружеской любви! О преданность, достойная античной! О вас написано, как о библейской Руфи: я позабуду землю свою, и твои боги будут моими богами<sup>3</sup>. Что для вас брат рядом с супругом, которого вы себе выбрали?”<sup>4</sup>

У онемевшей Синь нет возможности отвечать, протестовать, вообще как-либо выражать свои предсмертные мысли. Единственное, на что у нее остаются силы, — на отказы. Именно здесь явлена особая “жестокость” “второй развязки”, о которой не раз говорил сам автор.

Во-первых, Синь отказывается видеть собственного ребенка (окрещенного Луи-Наполеоном) и попроситься с ним. Во-вторых, она отказывается призвать исповедника, аббата Бадиллона (в основном тексте, который публикуется здесь, их отношения доведены до более логичной развязки). Наконец, она, как и в первой версии, отказывается простить — тем самым отказывая себе в исполнении последних таинств, в спасении души — но уже Тюрлюру.

**Т ю р л ю р.** Думаете, я вас не понимаю? (Пауза.) Вы не хотите простить меня. Вы не хотите, чтобы священник навязал вам прощение. Вы сообразовали отдать мне свою жизнь, смерть слишком хороша, чтобы мне достаться. Но не простить меня. И все же таково необходимое условие вашего спасения!”<sup>5</sup>

Она упорствует в своем отрицании, и Тюрлюр, читая по ее губам то, во что не может поверить, сам проникается какой-то адской

<sup>1</sup> См., в частности: *Claudiel P. Mémoires improvises*. P. 268.

<sup>2</sup> *Claudiel P. Lettre à Lugné-Poe, 13 avril 1914 // Cahiers Paul Claudel V. Paris, 1964. P. 147.* Подробнее об этой постановке, а также о спектакле 1934 г., в котором была использована первоначальная версия развязки, см.: *Некрасова И.А. Поль Клодель и европейская сцена XX века*. С. 255—263, 278—282.

<sup>3</sup> По всей вероятности, Клодель намеренно вкладывает в уста Тюрлюра измененную библейскую фразу, тем более — обращенную Руфью не к мужу, а к свекрови Ноемини: “...и где ты будешь жить, там и я буду жить; народ твой будет моим народом, и твой Бог моим Богом...” (Руфь. 1:16).

<sup>4</sup> *Claudiel P. Théâtre II*. P. 304.

<sup>5</sup> *Ibid.* P. 305—306.

смесью эмоций: придать определенность его заключительным репликам может лишь верная актерская интонация. Садист и безбожник не может не восхищаться своей жертвой, одновременно угрожая ей адом и взывая к той последней искре человеческого, что еще осталась в ней, — к ее семейному имени и долгу: “Проклятие, Синь! Навеки утратить Бога, который создал тебя.

И создал меня тоже, по своему подобию, да, это так, а ты отказываешься меня простить! Бога, что призывает тебя в последний миг и требует — тебя, последнюю в роду твоём. Куфонтен! Куфонтен! Слышишь меня?

Так что же? Ты отказываешься? Ты предаешь?” В заключительной мизансцене Тюрлюр, “огромный и глумливый”, нависает тенью над умирающей, и Синь из его нечестивых уст в последний раз слышит девиз своего рода “Coûfontain Adsum”, “делает отчаянное усилие, как будто пытается встать, и падает”.

На участников первой постановки новая версия произвела сильнейшее впечатление, как вспоминала исполнительница роли Синь Ева

Франсис: ...“Сцена ужасная, почти бесчеловечная, мы были подавлены эмоциями, молчали, потрясенные. Автор это почувствовал. Он был счастлив...”<sup>1</sup>. По откликам на первые показы известно, что зрительская реакция была также очень острой, и драматургу пришлось выступать с разъяснениями. ...“Моя мысль, — писал он, — что ей не хватает силы, что она унижена до самых глубин своей женской сущности, чтобы определенно и ясно простить. Я не говорю, что она не хочет, но что она не *может*, и это большая разница...”<sup>2</sup>. “Она делает над собой усилие в последний раз и отчаянно пытается подтвердить небесам, что она совершила все, что смогла, по своей слабости, человеческой и женской. И я думаю, что она спасена”<sup>3</sup>.

У этой драмы богатая и интересная сценическая судьба, уже столетняя — в разных странах Европы. У нас она пока не исполнялась даже гастрольными французскими труппами, так что знакомство с ней российского зрителя еще только ожидается.

## Карен Акопян Трудности перевода

**Как было отмечено во вступительной статье И.А. Некрасовой, при переводе названия пьесы П. Клоделя “L’Otage” возникают определенные трудности, что обусловлено в том числе двухвариантностью (на самом деле даже трех-) толкования этого слова. Каковы же эти варианты?**

1. “Залог”. В 1914 году в газете “Киевская мысль” (№ 168, 21 июня) А.В. Луначарский (который, как известно, был марксистом и, хотя и позволял себе некоторые “вольности”, уходившие своими корнями в философию Э. Маха, в вопросах искусства строго придерживался принципов, изложенных в знаменитой ленинской работе “Партийная организация и партийная литература”) опубликовал статью о драме Клоделя и перевел ее название как “Залог”, подкрепив этот перевод мыслью (в духе упомянутой работы) о том, что Жорж Куфонтен “в верности церкви и королю видит лишь залог сохранения привилегий своей касты и выгод своего положения”. Данная интерпретация, как представляется, существенно искажает и, безусловно, обедняет как образ Жоржа, так и смысл пьесы П. Клоделя. Следует признать, что в дальнейшем многочисленные сторонники этого варианта названия использовали несколько иную аргументацию (см. вступительную статью).

2. “Заложница”. Б.Ф. Шлёцер (Борис де Шлёцер), российско-французский писатель, литературный и музыкальный критик, в статье “Жизнь слова (Поль Клодель)” (“Современные записки”, 1921. Кн. IV. С. 308—320) называл пьесу по-иному — “Заложница”, тем самым не без оснований признавая главным действующим лицом Синь. Прийти к такому решению, помимо сюжетных особенностей пьесы, ему, безусловно, позволила принадлежность французского существительного не только к мужскому, но и к женскому роду. С ним в принципе согласна одна из исполнительниц роли Сини французская актриса Луиза Рош (Louise Roch), на вопрос интервьюера: “А кто заложник?” предположившая, что это Папа Римский или, скорее, Синь, “которая становится заложницей, желая оставаться верной самой себе”.

3. “Заложник”. У этого варианта названия сторонников не меньше, чем у первого. Например,

<sup>1</sup> Francis E. Un autre Claudel. Paris, 1973. P. 56.

<sup>2</sup> In: Claudel P. Théâtre II. P. 1405—1406.

<sup>3</sup> Claudel P. Lettre a H. Charasson // Claudel P. Théâtre II. P. 1409.

Луиза Рош призналась, что “для нее каждый персонаж — заложник другого”.

Переводчик, не принимая полностью ни одно из перечисленных толкований, все-таки наиболее близок к последнему его варианту, полагая, что главную идею драмы не следует искать в “напрашивающейся” на соответствующий статус (вымышленной) истории похищения Папы (который, несмотря на исключительную значимость его фигуры, не может претендовать на роль протагониста клоделевской пьесы), ни, тем более, в образе Жоржа, который, при всей его драматургической важности, также не является в этой драме центральным. При этом заложником (в той же мере, что и значительным действующим лицом), как представляется, может быть признан любой ее персонаж, чему, помимо прочего, способствует, конечно, и гендерная бивалентность слова “l’otage”. Иначе говоря, это слово в контексте драмы носит, по мнению переводчика, не персонализированный, не конкретизированный, а гораздо более широкий собирательный смысл. Основаниями для подобного вывода служат следующие соображения:

Римский Папа как заложник (даже с учетом того, что заложник он отнюдь не обычный, а это также требует дополнительных пояснений) — лишь видимая часть айсберга. “Подводная” же его часть гораздо более значительна и интересна, поскольку каждый персонаж драмы выступает как элемент некой “социальной системы” (порою не одной), в функционировании которой он принимает деятельное участие, находясь к тому же под воздействием специфических обстоятельств, обуславливающих все его действия и поведение, т.е. по существу являясь их, точнее ее, “системой”, заложником. Подобными “системами” (ниже приводится предельно краткий — по необходимости — их перечень) в контексте драмы можно считать: а) Церковь и религию (Папа, Багдад, в определенной степени Синь); б) семью с ее традициями, в том числе и религиозными (Синь и в какой-то мере Жорж); в) политическую деятельность как механизм, используемый для выстраивания собственной карьеры (Тюрлюр), или инструмент достижения идеологически обусловленных и общественно значимых целей (Жорж).

Ни один из персонажей драмы не действует как человек, руководствующийся исключительно личными интересами, предпочтениями и неприятиями. Жизненные обстоятельства всякий раз превосходят его актуальные возможности, и он оказывается вынужден подчиняться их (и / или “системы”) требованиям. По большому счету, он не вовлечен в межличностные отношения, которые были бы основаны на выражении чисто человеческих чувств, интимных движений души; он не зависит лично ни от одного из других действующих лиц и в какой-то мере осознанно, а в какой-то — подсознательно воспринимает каждого прежде всего как “представителя” той или иной “системы”, в связи с чем и

возникают различного типа квазимежличностные (а на самом деле — межсистемные) зависимости.

Отсюда следует, что в известной степени права Луиза Рош, считающая каждого персонажа заложником другого: это и Римский Папа, который, будучи заложником Наполеона, внезапно превращается в заложника Жоржа, а потом — Тюрлюра; это и Жорж, также становящийся заложником своего молочного брата; это и Синь, в результате достаточно очевидных угроз Тюрлюра оказывающаяся его заложницей (от способности на самопожертвование которой зависят судьбы Папы и Жоржа), а под влиянием Багдлада (и несколько парадоксальным образом) — заложницей по отношению к самой себе. Однако повторяю: и “заложник” и “другой” выступают прежде всего в качестве либо “представителя”, либо “жертвы” конкретной “системы”.

При этом следует учитывать, что слово “заложник” с необходимостью несет в себе идею залога, в то время как слово “залог” совсем необязательно должно включать в себя смысл существительного “заложник”, роль которого в обсуждаемой пьесе отрицать невозможно. Таким образом, название “Заложник”, по сути дела, не отвергает понятия “залог” (о значении которого говорится в статье И.А. Некрасовой), не противопоставит ему, но безусловно содержит его в себе, тем более когда речь идет о неоднозначном французском существительном.

Еще одна, хотя и, вероятно, малозначительная, деталь сводится к тому, что слово “l’otage” встречается в пьесе четыре раза (не считая названия), но только в одном случае его можно было бы (и то с большой натяжкой) перевести (и, соответственно, интерпретировать — в его французском “варианте”) как “залог” (в тексте все четыре раза оно переведено как “заложник”). Понятно, что из всех приводимых аргументов этот — последний по своей значимости. Однако в поисках ответа на поставленный вопрос, вероятно, не следует пренебрегать и им, тем более что отмеченное обстоятельство можно рассматривать и как авторскую “подсказку” зрителям, исполнителям и критикам.

Приходится признать, что преимуществом французского слова является то, что оно (благодаря отмеченной выше гендерной бивалентности) может быть отнесено к любому персонажу пьесы, в том числе и к Сини, привнося тем самым безусловную загадочность в название (и, соответственно, в содержание) пьесы. Ведь недаром французский литературный критик Пьер Брюнель назвал свою статью об этой драме “Театр загадки” (“Le théâtre de l’énigme”; см. 11 прим. к тексту), а упоминавшийся интервьюер задал актрисе на первый взгляд странный вопрос: “А кто заложник?”, от прямого ответа на который Клодель

фактически ушел.

Однако по причине гендерной однозначности слова “заложник” подобное истолкование невозможно в русском языке. Казалось бы, в качестве паллиативного решения (если исходить из того, что заложником признается каждый персонаж) его можно было бы употребить во множественном числе, однако это выглядело бы излишне прямолинейно и, безусловно, в значительной степени искажало бы авторский замысел, поскольку в пьесе все-таки речь не идет о “группе заложников”.

Таким образом, следует признать, что предлагаемое переводчиком толкование в контексте клоделевской драмы существительного “l’otage”, к сожалению, просто не может быть адекватно, во всей его полноте передано по-русски. В итоге он был вынужден остановиться на названии “Заложник” как наилучшем, по его мнению, из имевшихся в данной ситуации в его распоряжении немногочисленных вариантов русского значения этого слова.

И в завершение еще пара, как представляется, немаловажных уточнений.

Первое. В оригинале Папа Римский говорит о себе во множественном числе, а каждое относящееся к нему и произносимое им самим местоимение автор начинает с прописной буквы. И от того и от другого переводчик по разным причинам отказался. Во многом этот отказ связан с той переводческой традицией, в соответствии с которой принятое у французов обращение к Богу на “вы” в русских текстах, в том числе и в настоящем, заменяется обращением на “ты” (как то и принято в русской культуре). Однако “тыканье” Богу входило бы в стилистически-логическое противоречие с подчеркнутым “мыканьем” Папы по отношению к самому себе (которое в то же время гармонирует с упомянутым французским “выканьем”). При этом следует признать, что подобного рода замены лишают (к немалому сожалению переводчика) переведенный текст неких (как ему видится, немаловажных с культурологической точки зрения) черт, которые присущи оригиналу как явлению именно французской культуры. Очевидно, что вопрос о том, переводить ли текст с одного языка на другой, сохраняя его как инокультурный артефакт, или переносить его из одной культуры в другую, по мере возможности приспособивая к реалиям последней, не имеет единственного, тем более единственно верного, решения.

И второе. Текст Клоделя изложен так называемыми версетами — короткими, но разновеликими (от одного слова до нескольких строк, от одного предложения до нескольких) абзацами. Подобный тип оформления текста характерен для сакральных текстов (Библия, Коран и др.). Нет сомнений в том, что убежденный католик Клодель в качестве литературного прообраза имел в виду именно Священное Писание и вкладывал в такого рода деление особый смысл. Нетрудно также предположить, что этот ав-

торский прием создавал и создает дополнительные трудности как постановщикам его пьес, так и участвующим в них актерам.

Однако при переводе содержание конкретного версета в его французском и русском вариантах не всегда совпадают, что обусловлено спецификой каждого из этих языков. В связи с этим переводчик счел возможным отказаться от использования этого приема, тем более что ему уже встречалось подобное решение данного вопроса (см. английский перевод трилогии о Куфонтенах, выполненный J. Heard). Но на это изменение (в отличие от упомянутых ранее) переводчик пошел без особого сожаления, поскольку у него (правда, не имевшего возможности присутствовать на представлениях пьес Клоделя) имеются серьезные сомнения по поводу того, насколько описанный прием различим на слух, т.е. адекватно воспринимается зрителями (слушателями) клоделевских драм, и не является ли он в большей степени визуальным, чем акустическим.

Обоснованность сомнений переводчика подкрепляется отдельными авторскими ремарками, которые вызывают удивление своей безусловной необнаружимостью из зрительного зала (во всяком случае, с учетом технического оснащения сцены начала прошлого века) либо невыполнимостью и которые касаются, например, стоящей в первом акте на полу плетеной корзины с подвешиваемыми просушке черносливом (sic!), или мимики уже умирающей Сини (“ее веки слегка шевелятся, движение губ, движение глаз, она шевелит губами”), или сценического поведения собаки Жоржа (“направляется в угол комнаты и ложится там; расслабляется и ложится, поджав лапы; поднимает голову и в напряженной позе встает у одного из окон”). Не исключено, что и деление на версеты принадлежит к тому же ряду авторских “требований”. Тем не менее, главная цель настоящих заметок — сформулировать вопросы, исчерпывающие ответы на которые могут дать только специалисты, исследователи творчества П. Клоделя, выдающегося французского драматурга.

Перевод пьесы выполнен по изданию: Claudel P. L’Otage. Le Pain dur. Le père humilié. Gallimard, 1956.

При подготовке комментариев переводчиком использовалась работа Ж.-П. Кемпфа и Ж. Пети (*J.-P. Kempf, J. Petit*) “L’Otage de Paul Claudel. Introduction, variantes et notes” (Paris: Les Belles-Lettres, 1977). Ссылки на это издание обозначаются словом “L’Otage...” (с указанием страницы) или же упоминанием комментаторов.

Ссылки на английский перевод пьесы даются по изданию: *The Hostage. A Drama: By Paul Claudel. Translated by P. Chavannes. New Haven, London, Oxford, 1917.*



## Недавнее

Ольга Кучкина<sup>1</sup>

### Из хаоса звуков

Мемуар

*Мне невероятно повезло. Жизнь моя пересеклась с жизнями самых интересных людей XX века. В моих записных книжках — попытка запечатлеть черты и очертания, характеры и характеристики, значимость и знаковость моих персонажей.*

**Алексей Арбузов:**

**“Мы с вами почти современники великого Чехова!..”**

Первый том его “Избранного” открывается фотографией, где он, в клетчатом пиджаке, кудрявый, почти без седины, хмурясь, смотрит вдаль; углы рта опущены, совсем не тот сибарит и баловень, что явится позднее; на заднем фоне редкая группа деревьев, пейзаж вносит в снимок ноту одиночества и даже тоски, какая в нем, при общении, никогда не звучала.

Он предложил мне войти в студию молодых драматургов, которая тогда создавалась, — позднее она получит наименование Арбузовской. Я отказалась. Я уходила в дальнее плавание на три с лишним месяца. Меня брали, расписав в *судовой роли* метеорологом, на научно-исследовательское судно “Дмитрий Менделеев”, осуществлявшее океанский рейс по маршруту Владивосток — порт Дарвин — Коломбо — Занзибар — Сокотра — Сейшелы — Сингапур — Владивосток. Упустить такой редкостный шанс я не могла. Но и предложение Арбузова — редкостный шанс. “Придете, когда вернетесь”, — сказал он как отрезал. Я пришла и оставалась рядом с ним и еще пятнадцатью студийцами все пятнадцать лет, что была студия.

Он входил в Дубовую гостиную ЦДЛ слегка развинченной походочкой, посасывая очередную леденец, круглая коробочка с леденцами всегда при нем, в какой-нибудь пестрой рубашке, или пестром галстуке, или пестром шарфе, говорил всем “общий привет” и излагал что-нибудь типа:

— Когда я говорю “не спешите” и когда я говорю “помните, что жизнь коротка”, я говорю об одном и том же — о том, что нельзя отделяться пустяками. Конечно, если вы читаете только себя, вы можете думать о себе все что вам угодно. Но вы же сами вспомнили о Шекспире. Да что Шекспир! Мы почти современники великого Чехова! За одно это к нам будут относиться с интересом наши потомки. Подумайте, что в одно с вами время садятся за письменный стол Олби, Теннесси Уильямс, Ружевич и, наконец, Радзинский!..

Произнеся это или подобие этого, он выбирал очередную жертву, которая, играючи либо запинаясь, в зависимости от темперамента, исполняла свой шедевр, после чего студийцы, аки звери рыча, накидывались на жертву, не оставляя живого места; жертва терпела, Арбузов, довольный, потирал руки, после чего все, любя друг друга, расходились. Иногда чтение носило триумфальный характер. Тогда студийцы смеялись от радости. Так смеялись, когда читала Петрушевская. В таком случае Арбузов — возможно, для равновесия — накидывался на жертву. Студийцы с ним не соглашались. Он настаивал на своем. Упрямо. Он принял Люсину драматургию спустя срок. Но когда принял — начал по-настоящему гордиться ею.

Однажды я сказала, что не вижу секрета в том, почему он занимается с молодыми. Он,

<sup>1</sup> Драматург, прозаик, поэт, автор 25 книг, член Русского ПЕН-центра. В “Современной драматургии” печатались ее пьесы “Синицы в октябре” (№ 3, 1983), “Лиля” (№ 1, 1990), “Иосиф и Надежда” (№ 1, 1992), “А. Я.” (№ 2, 1997), “Сотовый” (№ 4, 2003), “Суси, или Триумф” (№ 3, 2004), “Девственники” (№ 4, 2010). (Прим. ред.)

выслушав, протянул: “Значит вы считаете, что я вампир?” “Да-да, вы Вампиров”, — отвечала я, и оба расхохотались. Вампилов переживал тогда свой короткий звездный час.

В мэтре не было ничего мэтрического. Ему можно было говорить все. Сам ироник, он понимал и принимал иронию. А между тем, он был единственным русским автором из числа живущих, которого ставили на Западе наравне с Чеховым, и он мотался по всему миру на свои премьеры.

Студийцам его драматургия казалась чуть ли не конформистской. В то время как Гельман и Дворецкий в жанре открытой ими *производственной пьесы* выражали позиции, идущие вразрез с официозом, ратующие за “социализм с человеческим лицом”, а Володин погружался в жизнь обычных людей, а Радзинский, разрушая ханжеские рамки, выводил на подмостки своего сверстника, — в это самое время Арбузов сочинял выдуманные истории, мечты, сказки. Одна из его пьес так и называлась: “Сказки Старого Арбата”.

Его кредо:

“Драматург — не мыслящее существо. Волны звуков идут отовсюду, они переполняют его, в этом хаосе звуков он ищет свое”.

Интересно сравнить с Зориним: отметив, что вершина пьесы — исповедь мысли, он тоже говорил о звуке, который надо поймать.

Я упорно защищала Арбузова. Я любила его пьесы. Его диалоги приводили меня в восторг. Он понимал тайные пружины людских отношений, он проник в глубины человеческой души, он был мастер настроения, он был тончайший лирик, он был поэт. Он построил свой мир, в котором проживал “Счастливые дни несчастливого человека” — еще одно его название.

Мы, студийцы, провели много счастливых дней в Дубултах. Там продолжали читать друг другу свои пьесы, там отмечали дни рождения, включая день рождения Мастера 26 мая, он же день рождения Люси Петрушевской, там бродили по окрестностям, одуревшие от щедрого наплыва весны. Я рассказывала Арбузову про зеленый луч, увиденный мной на кромке горизонта в океане, счастливый знак, по поверью моряков, и он все всматривался в закатное балтийское небо, надеясь на счастье.

В Дубултах произошел эпизод, который не забуду.

Мы отправились на переговорный пункт звонить: я своим, он своим. Разошлись по кабинкам, переговорили. Вышли на улицу. Спрашиваю: “Что нового?” Он спокойно, с обычным своим добродушием отвечает: “Галка в больнице, кровь из глаз течет”. И засасывает очередной леденец. Я теряю дар речи. У дочери течет кровь из глаз! Я бы уже садилась в самолет и летела в Москву!.. Все замечает. Не реагирует. Возвращаемся берегом моря. На берегу внезапно останавливается: “Если вы хотите быть художником, Оля, надо уметь отказаться от всего, даже от близких, если понадобится”. Я теряю дар речи во второй раз. Легкий, удачливый, баловень судьбы — и такое жестокое знание.

В реальной биографии *баловня* — и сиротство, и бродяжничество, и колония для трудно-воспитуемых. И театр, которым он спасся.

В тех же Дубултах в ответ на какой-то монолог Арбузова у меня вырывается: “До чего вы похожи на меня, Алексей Николаевич!” И еще раз — то же самое. Алексей Николаевич, прищурившись: “А может, мы с вами похожи на людей, Оля?”

Притом сам никогда не распахивался. В этой его душевной опрятности содержалась высокая интеллигентность.

Мои творения нередко вызывали в нем досаду. Я храню все его письма, а больше всех люблю одно, где он ругательски ругает меня за пьесу “Мистраль” о Ван Гоге.

“Оля! Этой Вашей пьесе я не судья. Даже догадаться не могу, зачем Вы написали эту литературу. Думаю, что непростительно подобное после “Варвары”. Путано и нарочито бессвязно. Кто Вам эти лица, некоторым из которых Вы присваиваете звонкие фамилии? Неужели Вы рассчитываете, что их духовный хаос поможет нам хоть как-то объяснить странности и причуды нашего — нашего — существования? Беда и удивление в том, однако, что пьеса на редкость дурно написана. Мне показалось даже, что Вы нарочно меня мистифицируете — не поставить ли, дескать, этого дурака в тупик своим косноязычием? Тоже некий вид литературной игры. Чтобы доказать свою объективность, сообщаю, что почему-то с 52-й

страницы и до финала пьеса обретает вдруг литературную форму, а последняя картина действительно драматична. Раньше-то где Вы были? В связи с этим очень хотелось бы послать Вас к чертям, но я так не поступлю, ибо, даже невзирая на только что прочитанный опус, отношусь к Вам с нежностью. Как и прежде. Оля, перечитайте, будьте любезны, Ваши “Страсти по Варваре” и не валяйте дурака”.

Письмо заканчивалось требованием: не сердиться. Какое “сердиться” — я была счастлива. Перечитывала не пьесу — письмо, цитировала его близким, смеялась над каждой строчкой, не согласная ни с чем. Именно про наше — мое — существование я и писала эту пьесу, а он сердился, как мне кажется, не столько на то, что я плохо усваиваю не профессиональные, а жизненные уроки. Мой духовный хаос был ему не по душе. Он и мне был не по душе — писанием пыталась спастись.

Журнал “Театр” предоставил право выбора: печатать либо “Страсти по Варваре”, либо “Корабль”. Арбузов настаивал на “Корабле”. У “Варвары” уже была своя судьба, спектакль шел в Театре-студии Табакова, а у “Корабля” никакой судьбы не было. Мне очень хотелось видеть “Варвару”, напечатанную буквами, и я не послушалась. А прав был он, а не я. Он смотрел вперед, я цеплялась за то, что было уже позади. “Корабль” никуда не приплыл. В Ялте, прогуливаясь по набережной, Арбузов неожиданно сказал: “Если бы у вас поставили “Корабль”, все бы в вашей жизни пошло по-другому, вы бы уже жили в другой квартире и с другим мужем”.

Отчего-то меня напугало его несбывшееся пророчество. Особенно про мужа.

Его 75-летие мы отметили в еще не сгоревшем Доме актера на Пушкинской. Вышли на сцену с музыкальными инструментами и протянули ему, сидящему в зале, дирижерскую палочку, предложив продирижировать оркестром. Энергичным молодым движением он, весь в белом, вскочил на сцену, поднял палочку и признался, что в детстве и юности грезил о профессии дирижера. Мы попали в точку. Мы жили рядом с ним интуитивно и точно.

“Жестокие игры”, пьеса о молодых, которую напишет Арбузов, *напившись крови молодых*, выйдет в журнале “Театр” с посвящением студии. А мы в какой-то рядовой день его рождения принесем ему в подарок чайный сервиз: на каждой чашке выгравировано имя студийца. Теперь он сможет пить из каждого из нас по отдельности.

Одно темное пятно в его жизни мучило меня. Он принимал участие в собрании, на котором исключали из ССП СССР Галича — за песенки, за гордыню, за кричащее несогласие с генеральной линией. Автор вполне советской комедии “Вас вызывает Таймыр” ударился в открытую антисоветчину, сменив хорошо оплачиваемую карьеру комедиографа на громкую подпольную славу гонимого барда. Я слушала его со стесненным дыханием дома у Лена Карпинского. Жаркие аплодисменты преданной публики по квартирам и клубам были ему наградой.

На том историческом собрании Арбузов произнес слово не *за, а против* Галича. А при голосовании воздержался. На воздержавшихся нажали, при переголосовании вышло так, что Арбузов влился в хор гонителей, чего либеральная общественность не забыла ему и не простила.

Тактичная и бережная, гуляя на Воробьевых горах, я безжалостно наступила на большую мозоль Мастеру, напрямую спросив его о Галиче.

Мастер взорвался:

— Это не имело никакого отношения к хору, вы не знали Галича, как я его знал, он был плохой человек, он много плохого принес нашей студии, спаивал людей, он и позже все делал из тщеславия, а не оттого, что страдал за людей, я выступил и сказал то, что думал, зная его неискренность!..

Мы были третья студия Арбузова. Легендарная первая была до войны: он, актриса Анна Богачева, его первая жена, Валентин Плучек, Михаил Львовский, Исай Кузнецов, Зиновий Гердт и Александр Галич, выпустившие легендарный спектакль “Город на заре”.

Не стоило портить ему настроение дальше — я оставила тему.

Она всплыла при самых драматических обстоятельствах. Он был уже очень болен, не вставал, студийцы навещали его по расписанию. О том, чтобы сесть за стол и писать, как он привык делать каждый день, не могло быть и речи. Он был измучен. Желая изобресть хоть

какой-то стимул для него, договорилась с телевидением о двухсерийной передаче, ему посвященной, и взялась за сценарий — такая военная хитрость. Уговаривала: думайте о передаче, старайтесь поправиться, вы мне нужны здоровым, а не больным. В моем отношении к нему — младшей к старшему, ученицы к мастеру — было, как ни странно, что-то от отношения матери к ребенку, желание оберечь, помочь, заслонить. До того, как заболел, тоже. Заболел — особенно.

Сидела у его постели, он только что проснулся и не совсем пришел в себя — второй инсульт породил минуты непроященного сознания. Сопrotивляясь изо всех сил первому инсульту, продолжал жить, как жил: с ресторанами, походами на футбольные матчи и в консерваторию, с поездками на премьеры. Привыкнув к победам, а не к поражениям, он стремился одолеть болезнь тем, что не принимал ее в расчет, и до какой-то степени ему это удалось. Второй инсульт свалил его с ног.

Глядя туманно из какого-то иного мира, он вдруг спросил: “А как вы думаете, если я в нашей передаче попрошу, чтобы Галичу разрешили вернуться и чтобы дело его пересмотрели, это будет правильно?” “Как вы решите, так и будет правильно”, — отвечала я, беря его руки в свои. Он еще раз повторил, что будет хлопотать за Галича, и в глазах была радость совершенного правильного поступка.

Он не помнил, что Галич умер.

Наши семинары в Дубултах продолжались без него. Перед отъездом туда читала ему сценарий телепередачи. Несколько раз у него на глаза навертывались слезы. Спросила Галя, что делать, продолжать читать или остановиться. Галя сказала: продолжайте, это хорошие слезы.

Лекарство оказалось не всесильным.

20 апреля 1986 года в Дубулты позвонила моя дочь Наташа: сегодня умер Арбузов.

Я полетела в Москву. Повезла ему горсть любимой им прибалтийской земли. Точнее, песка. Из дюн.

На столе в кабинете лежало мое письмо к нему из Дубулт, нераспечатанное, он не успел прочесть.

### **Виктор Розов: “Я открыл великий закон...”**

Как были Пушкин и Лермонтов, Карл Маркс и Фридрих Энгельс, Ленин и Сталин, так же были Арбузов и Розов, флагманы отечественной драматургии.

Ни в чем друг на друга не похожие: один барин, сибарит, с породистым, как ни странно, лицом, со своей развинченной походочкой; второй невыразительный, в толпе потеряется, нос картошкой в пол-лица, глаза маленькие, прихрамывал — след тяжелого боя под Вязьмой, после которого его списали из армии, оба были рождены для сочинения пьес, оба слышали гул жизни, один — пропуская ее через себя, второй — слыша других, как себя.

Подаренная им мне книга “Путешествие в разные стороны” содержала девять пьес, шедших по всему Советскому Союзу.

Одоловший смертельные детские болезни, избежавший гибели на войне, заслуживший любовь миллионов зрителей, в том числе зрителей прославленного фильма “Летят журавли”, снятого по его пьесе “Вечно живые”, он вправе был утверждать то, что утверждал: я — счастливый человек.

Военный эпизод, который он описал в книге, — как ключ и к его природе, и к его письму.

Бойцы сидели на берегу реки, молодые, голодные, есть хотелось со страшной силой, увидели, как к ним бежит их товарищ, без гимнастерки, в гимнастерку что-то завернуто. Оказалось, утка, которую он поймал. Развернул: никудышная, подросток, а все равно мясо — собрались жарить. Утка смотрела на них блестящим глазом, а они смотрели на нее. Обменялись взглядами между собой и — отпустили.

Тут и внимание к детали как принцип Розова-драматурга, читающего через деталь характеры, и нравственный отчет, всегда им двигавший.

Эфрос начался с Розова. С Розова начался Ефремов.

Поставив “В добрый час” и “В поисках радости” в Центральном детском театре, Эфрос преобразил театр. Вместо картонных отрицательных персонажей, которым противостояли такие же картонные положительные, на сцену вышли живые мальчишки и девчонки. Как правило, дело у Розова происходило в семье, и водораздел лежал между порядочностью и непорядочностью. Если вспомнить, что советская пропаганда считала семью ячейкой общества, можно понять, о чем в подцензурной стране писал свои пьесы Розов.

Открыв “Вечно живыми” театр “Современник”, Ефремов задал высокую моральную планку, которая отметит все работы нового театрального коллектива.

Помимо “Вечно живых” на сцене “Современника” пройдут “В поисках радости”, “Традиционный сбор”, “С вечера до полудня”. Эфрос осуществит еще две постановки по Розову: “В день свадьбы” и “Перед ужином”.

Однажды Виктор Сергеевич позвал меня в гости. Увидела его жену Надю, бывшую актрису, и сына Сережу, режиссера. Дочь Таня, будущая актриса, отсутствовала. Атмосфера дома свидетельствовала о том, что его обитателям хорошо друг с другом, и причина лежала не только в профессиональном понимании друг друга — главенствовала любовь.

Откуда-то я знала, что Розов десять лет завоевывал свою Наденьку, а завоевав, никогда об этом не пожалел. Так же, как не пожалела она, сдавшись на милость победителя.

Ему был известен секрет, как быть счастливым.

Я счастлив, потому что открыл великий закон: выжить может только тот, кто делает, кто не ноет и не жалуется, что он болен, безработен.

Он был прост, но вовсе не простодушен. Напротив, лукав. Арбузов, любя его, предупреждал: не верьте Виктору, он хитрец. Розов парировал: а какой хитрец Алеша!

Розов не бывал на занятиях в нашей студии. Но кое-кто из нас носил ему свои пьесы. Розов был добр. Но не снисходителен. Умея оценить талант, был тем строже, чем больше ждал от автора.

Арбузов был мне ближе Розова. Чеховская линия, наследуемая Арбузовым, ближе линии Александра Николаевича Островского, наследуемой Розовым. Исповедальное ближе социального. Но какие-то важные уроки из общения с Виктором Сергеевичем я извлекла.

Запомнился разговор о финале пьесы. Виктор Сергеевич говорил:

— Надо заканчивать пьесу так: вот все идет к развязке, и развязка наступает, а потом — р-раз! — и какой-то неожиданный, непредвиденный поворот, тогда пьеса взмывает!..

И показывал рукой, как она взмывает, словно это самолет.

Так он написал “В день свадьбы”. Хорошую девушку Нюру, любящую Михаила, ожидает заслуженное счастье: Миша женится на ней. Нюра знает, что он любит другую, но все уже произошло: молодые расписались, праздник начался, гости собрались, зазвучали тосты. И вдруг Нюра кричит:

— Не хочу!.. Мишенька, не хочу!.. Люблю тебя, Миша! Не могу твою свободу брать. Не хочу!..

Ее уговаривают опомниться: что город-то будет говорить! И некоторое время Нюра как будто колеблется, ситуация балансирует на грани между одним исходом и другим. “Миша мой!” — звучит предпоследняя реплика. Но затем следует самая последняя: “Отпускаю”.

Студентов обучали на этом знаменитом розовском: “Отпускаю”.

Спустя три года после того, как его не стало, во двореке “Табакерки” появилась скульптурная группа: Вампилов, Розов, Володин. Табаков, так же как Эфрос и Ефремов, возрос на этой драматургии.

### Михаил Шатров:

#### “В другие времена я стал бы политическим деятелем...”

Между столиками веранды, наклонив слегка голову, так что волна густых пепельных волос скрывала часть нежного овала лица — платину она станет носить позже, — шла очень красивая высокая девушка, в зелени ее глаз можно было пропасть. Он и пропал — следовавший за ней полный седеющий мужчина в очках с толстыми стеклами. Он был ниже нее ростом, и когда снимал очки, чтобы протереть запотевшее стекло, лицо его приобретало вы-

ражение застенчивости — уверенность возвращалась, едва он водружал очки на место.

Дело было в Доме творчества писателей в Коктебеле. Полный мужчина — набирающий известность драматург Михаил Шатров, девушка — студентка Школы-студии МХАТ Ирина Мирошниченко, его вторая жена.

С тех пор я видела не единственную Мишину жену — всегда они были одна другой краше. Он любил красивых женщин, а они любили его. Сочетание мужской уверенности с подростковой застенчивостью — убойное сочетание.

Больше остальных мне нравилась третья жена, синеглазая филологиня Маша Михайлова. Мы и сейчас сталкиваемся с ней иногда на улице — она живет по соседству.

Одна из его жен, четвертая по счету, Елена Горбунова, после развода стала женой Бориса Березовского, тоже любителя красавиц.

Мишина настоящая фамилия была Маршак, он был родственник знаменитого детского поэта. Когда он начал писать, знаменитый поэт сказал ему: ты же понимаешь, что двух Маршаков быть не может. И Миша взял себе псевдоним Шатров.

На самом деле он имел родственное отношение еще к двум знаменитостям: его родная тетка, сестра отца, первым браком была замужем за Осипом Пятницким, руководителем Коминтерна, а вторым — за Алексеем Рыковым, председателем Совнаркома молодой Советской республики. Оба расстреляны. То есть Миша произрастал из самой что ни на есть номенклатурной среды. Все, что случилось потом с его репрессированной родней, включая расстрелянного отца и арестованную мать, касалось его самым непосредственным и жгучим образом.

— Живи я в другие времена, — говорил он, — наверное, стал бы политическим деятелем. В хрущевско-брежневские — об этом нечего было и мечтать. И я стал политическим писателем.

Он блистательно умел закрутить интригу, ярко подать документ, столкнуть не столько характеры, сколько идеологические принципы, обрисовать взаимоотношения во властной элите, проанализировать общественные процессы.

Он ненавидел Сталина и сталинизм, опираясь на Ленина и ленинизм. От ленинских норм храбрецы тогда отталкивались, ленинскими цитатами оперировали, цитаты эти звучали иной раз настолько революционно, что начетчики убирали их из текста. Ни одна пьеса Шатрова не увидела света рампы безболезненно, без предварительных запретов.

Когда его пьесу “Большевики” поставил Олег Ефремов в “Современнике”, народ валом повалил на спектакль, как если бы это были шекспировские хроники. Премьеру и вовсе сыграли без разрешения главного цензора Романова — ответственность на себя взяла министр культуры Фурцева, благоволившая Ефремову.

Злоба дня содержалась в фильме по сценарию Шатрова “Шестое июля”, где речь шла ни много ни мало об эсерах и где главную роль эсерки Спиридоновой сыграла великолепная Алла Демидова. Фильм подвергся злым нападкам партийной критики. Миша переживал, рвал сердце.

Я помню один из драматических моментов в его жизни. “Оттепель” готова была смениться политическими заморозками — Шатрову грозило исключение из партии, членом которой он состоял. Встретила его в ЦДЛ — он шел навстречу с мучнисто-белым лицом. В ответ на какой-то пустяковый вопрос о жизни с мучительной гримасой безнадежно махнул рукой. Говорили, что он три дня пролежал, отвернувшись к стене, в глубокой депрессии. Потом это как-то утряслось.

Он был хороший мужик. Сегодня я иногда слышу нечто пренебрежительное в его адрес. Дескать, подумаешь, страдалец, сочинял конъюнктурную Лениниану, в то время как другие уже раскусили и Ленина, и весь его ленинизм. Но для Шатрова это не было конъюнктурой. Свойственное ему чувство историзма основывалось на искренней вере в идеалы революции, как ни пафосно звучит это в наши дни.

Много лет мы не виделись. Эру Горбачева и эру Ельцина пережили розно. Даже странно, сколько всего вместились в наши с ним жизни, начиная с того памятного молодого Коктебеля и кончая случайной встречей на концерте Владимира Спивакова в Доме музыки, к которому Шатров, как выяснилось, имел самое непосредственное отношение, встав во главе

задуманного и осуществленного им Российского культурно-делового центра “Красные холмы”. Увидев его, обрадовалась — он обрадовался тоже. Обнялись. Оказалось, нам столько надо рассказать друг другу. Договорились перезвониться, Миша захотел подарить свой только что вышедший пятитомник.

Не успел.

Болело надорванное сердце.

Он умер как праведник, во сне.

### Виктор Славкин:

#### “А я как раз ищу твой телефон тебе позвонить...”

Он всегда был упитан и кудряв, открыт и весел, наш Витя, и можно было подумать, что ему живется на этом свете легче, чем другим. Никогда и никого он не грузил собой. Работая Галкой Галкиной в журнале “Юность”, писал и печатал смешные юморески, что полностью отвечало его репутации весельчака. Когда я пришла в студию к Арбузову, то встретила в его лице одного из самых дружелюбных студийцев. Уравновешенный сангвиник, редкий в наши нервные времена, он привлекал к себе всеобщую симпатию своим мягким юмором.

На студии, однако, он читал странные абсурдистские пьесы со спрятанными смыслами, заставлявшими думать не столько о юморе, сколько о чем-то другом. О чем? Не называемо. Может быть, об интеллекте. А может, напротив, о такой вольной фантазии, что почти неконтролируема интеллектом. Боже мой! Сделав своей профессией и своей жизнью задавание всяческих вопросов, сколько же всего и у скольких людей я не спросила, когда была такая возможность!

В пьесе “Плохая квартира” персонажи жили в тире, под выстрелами, к которым привыкли. Разговоры музыкантов в “Оркестре” больше напоминали дурдом, нежели репетицию. “Мороз” заставлял героя сидеть дома и в разговорах по телефону вываливать мегатонны ненужной информации, в которой терялось реальное, или все же ирреальное, полное драматизма существование. Во всем слышался некий трагический звук, как будто извлеченный из общего шума жизни. Походило на то, что Славкин заглядывал в темные провалы сознания, туда, где нормальному сознанию нечего было делать, и это, при всей внешней легкости письма, было страшновато.

И вдруг... Вдруг он написал, одну за другой, две пленительные, томительные, чудесные пьесы — про жизнь. Первая называлась “Взрослая дочь молодого человека”. Вторая — “Серсо”. В первой речь шла о жизни, в которой человек, у которого уже была взрослая дочь, продолжал быть непозволительно молодым, и это относилось к целому поколению. Во второй — об игроках в серсо, кого уже нет и кто дал жизнь нам, со всеми нашими заморочками, удачами и неудачами, проторями и убытками, и это тоже имело отношение к поколению. Если в этих вещах и пряталась печаль — а она в них пряталась, — то того рода, о какой поэт сказал: печаль моя светла.

Обе поставил талантливый Анатолий Васильев, и при всем том, что он сделал и еще сделает на театре, это была вершина его творчества.

На Славкина обрушилась слава. Он легко носил ее. Нисколько не изменился. Был по-прежнему открыт и дружелюбен.

У меня дома за стеклом стоит фотография, где мы, темноволосые, а не седые, студийцы прежней поры, поздравляем нашего Мастера с семидесятипятилетием, изображая на сцене Дома актера оркестр, которым дирижирует Мастер. Самозабвенный Аркаша Инин с баяном в руках. Сияющая Аня Родионова с тарелками. Суровая Люся Петрушевская с гитарой. В руках у старательного Славкина — что? Ну конечно саксофон. “Козел на саксе” — разошедшаяся фраза из “Взрослой дочери”, которая расшифровывается просто: Алексей Козлов, играющий на саксофоне, — реальный прототип Бэмса, одного из героев пьесы, олицетворявший время нашей молодости.

На обороте фотографии расписались все студийцы. Славкин написал: “Дорогая Оля! Я горжусь, что я член одного с тобой бюро”. Что за бюро — не помню. Помню только, что все мы были счастливы — благодаря или вопреки.

А потом Арбузов умер, студия кончилась, мы продолжали встречаться, вместе или по отдельности, сначала часто, дальше — реже, но все-таки продолжали, и родство наше никуда не делось.

Мы не менялись. Или нам казалось, что не менялись. Но на снимках видно, какими мы были и какими стали. Пара из них сделана пляжным фотографом в Дубултах: Арбузов и несколько студийцев в лодке с парусом на фоне моря. Лодка не настоящая — декорация, и она никуда не плывет, а стоит на берегу. Пляжные фотографы привлекают курортников подобными раскрашенными фанерными декорациями, чтобы придать отдыхающим оттенок героизма, или романтики, или чего-то там еще, не знаю. Пошлость подобных забав очевидна. Славкин научил нас любить их. Сейчас я рассматриваю их и испытываю благодарность к Славкину. Его урок — в поэзии, извлекаемой даже из самой что ни на есть пошлости. Юмор смягчает неизбывную грусть.

Я давно не видела его и столкнулась с ним нос к носу на Тверской близ Пушки, и сердце у меня упало. Дикая трансформация произошла. Вместо полного, вальяжного римского патриция, каким он все больше становился, передо мной предстала вешалка, на которой жалко висел пиджак, пиджак был слишком велик, тощая шея выглядывала из воротничка рубашки, сделавшегося на несколько размеров больше. Я обняла его, ткнувшись носом куда-то ему в подмышку, и сразу сказала главное: “Жизнь оказалась труднее, чем мы думали, да, Витя?” Мы никогда так не говорили друг с другом. “Да, Оля”, — отозвался он и улыбнулся такой улыбкой, что в пору было заплакать.

Он был женат всю жизнь на одной жене Нине. Она сошла с ума, и когда не пропадала по психушкам, пропадала дома, и много лет он жил бок о бок с ее больным сознанием и много лет преданно ухаживал за ней. У нее никого не было кроме него, и у него никого не было кроме нее. Когда она умерла, он потерялся.

1 августа, в день его рождения, я позвонила поздравить его. Трубку взяла сиделка. Он сказал обрадованно: “А я как раз ищу твой телефон тебе позвонить”. Мы давно не разговаривали, и звонить мне у него не было ни малейшего повода. Потом он сказал: “Я сейчас делаю себе второе”. Почувствовав неладное, я поспешно закончила разговор: “Ты занят, прости”. И положила трубку. В памяти встал столь же неадекватный разговор с Наташей Крымовой, когда она спросила, звонил ли мне Арбузов, а его уже два года как не было на свете. У нее нашли болезнь Альцгеймера.

Через неделю я уезжала на кинофестиваль в Выборг. Там кто-то сказал мне, что Славкин упал на улице, а когда к нему бросились люди, он не мог вспомнить, как его зовут и где он живет. Его отвезли в больницу, там диагностировали Альцгеймер.

Жестокость жизни безгранична.

Вернувшись в Москву, я отправилась навестить его. Он лежал в городской больнице № 63 близ Олимпийского стадиона. В палате его не было. Я вышла пройтись по коридору. В конце коридора в контражуре показалась фигура. Он удивленно воскликнул: “Оля?”

Мы провели вместе радостный час. Он был в ясном уме и полном сознании, трудно было заподозрить, что с ним что-то не так. Хотелось думать, что все — какая-то медицинская ошибка. Но ошибки не было.

Еще раз я видела его на премьере пьесы Люси Петрушевской “Он — в Аргентине” на Малой сцене МХТ. Сиделка возила его в каталке. Он еще больше похудел, и загадочная улыбка не сходила с его губ. Так же улыбалась Наташа Крымова, когда компаньонка водила ее по выставке ее сына. Худенькая Наташа, наоборот, как-то даже распухла.

А потом была панихида в ЦДЛ. Пришло много народу. Толя Васильев прислал письмо из Италии. Потрясающее. Я попросила мужа Валерия положить цветы к изножью гроба, сама не подошла — не хотела смотреть на неживого Витю. Валерий тоже не хотел, но что же делать.

Нас было здесь пятеро, арбузовцев. Витя — шестой.

*Продолжение в следующем номере.*





## Александринский театр: партнеры

**Николай Мартон. Мне отчаянно везло!**

Воспоминания. СПб, “Балтийские сезоны”. 2017. 255 с.

**Мария Вернер. “Не о себе — о времени и о людях, на которых держится мир...”:** Галина Карелина. СПб, 2017, 192 с.

Галина Карелина и Николай Мартон, актеры Александринского театра, почти полвека были партнерами, по крайней мере, в классическом репертуаре: в “Нахлебнике” Тургенева, “Последней жертве” Островского, “Иванове” и “Чайке” Чехова, “Детях солнца” Горького. Перечень далеко не полный. Оба и сегодня играют в знаменитом спектакле Валерия Фокина “Маскарад. Воспоминания о будущем”.

Одновременно вышли две книги, очень разные во всех отношениях. Книгу о Карелиной, собранную из ее интервью и статей, сделала журналистка Мария Вернер; книгу Мартона и о Мартоне — театральный критик, доктор педагогических наук Евгений Соколинский, назвавшийся в ней Собеседником. И книги эти, что называется, “лед и пламя”. Строгая повествовательная манера книги Мартона и о Мартоне и лирически-взволнованная, может быть, излишне эмоциональная книга о Карелиной — благодаря тому что Мария Вернер не скрывает своих чувств и иногда переходит на стихи. Но она и предупреждает читателя о том, что их диалоги “разговорные” (с. 22).

Задачи у обеих книг разные. Галина Карелина поставила условием, что будет говорить только “о людях, разных, но настоящих” (с. 19). Она твердо придерживалась этого правила: почти ничего не говорила о себе, но если, вспоминая о поистине великих александринцах, и отступала от него, то всегда оставалась на втором плане. Ее партнерами были Николай Симонов, Василий Меркурьев, Александр Борисов, Константин Скоробогатов.

С Симоновым она играла в спектакле “Перед заходом солнца” Гауптмана. Как и Федор Протасов в “Живом трупе”, его Маттиас Клаузен был выдающейся ролью артиста, а совсем молодая Карелина играла Инкен Петерс. К сожалению, следуя правилу “ничего о себе”, она не рассказала о своем партнерстве с великим трагиком.

Она общалась с Николаем Черкасовым, Владимиром Честноковым, Юрием Толубеевым, признаваясь, что нельзя не оценить роли, которую они сыграли в ее духовном и профессиональном становлении. Вот момент, вызвавший ее восхищение. В репертуаре театра была посредственная пьеса (и не единственная) “Все остается людям” Самуила Алешина. Центральную роль играл Николай Черкасов, за которую его выдвинули на очередную премию. Он был слишком крупной личностью, чтобы не понимать, что пьеса и роль того не стоят. В спектакле участвовал прекрасный молодой актер Пантелеймон Крымов, незабываемый для всех, кто видел его

на сцене. В этом спектакле он сумел “поднять” и пьесу, и свою роль. Черкасов, как вспоминает Галина Карелина, “принародно отказался от премии: “Официально заявляю, что премию должен получить Крымов”. Он умел отвечать за свои слова, каждый из них умел” (с. 43). Об этих людях вспоминает Карелина, и ее живая, пленительная речь интеллигентного человека невольно вызывает в памяти незабвенные строки Жуковского:

“О милых спутниках, которые наш свет  
Своим сопутствием животворили,  
Не говори с тоской: их нет,  
Но с благодарностью: были”.

Вот в разговоре у Карелиной вырывается мысль известная, но удивительно тонко выраженная: “Все, что остается от актера, — это память, одна из самых ценных вещей. Поколение актеров, которое уходит от нас (а оно уходит, и с этим ничего не поделаешь — такова жизнь), было действительно великим” (с. 61). Можно добавить: о них написаны книги, статьи, есть фильмы, но лирические воспоминания актрисы, соприкасавшейся с ними, добавляют новые штрихи к их облику. Великолепны ее зарисовки замечательных актрис Александринского театра — Галины Инютиной, Тамары Алешинной, Лидии Штыкан, Ольги Лебзак, Валентины Ковель.

А какая боль звучит у нее за Вивьена! “Леонида Сергеевича сейчас почти не вспоминают. А ведь он тридцать лет руководил театром, и каким! Он служил с гениями, а это очень непросто. Это испытание” (с. 75).

В этой небольшой книге подробно запечатлены и те, кого актриса называет “основными людьми театра”: помощники режиссера, администраторы, бутафоры, костюмеры-одевальщицы, гримеры, хранители музея — она никого не забыла. Забегая вперед, скажу, что о них с большим уважением говорит и Николай Мартон. Это черта поколения — видеть и любить театр во всем его объеме.

Актриса академического театра, продолжательница его традиций Галина Карелина играла в авангардных “Чайке” и “Пиковой даме” Игоря Ларина. И тут снова возникает параллель с ее партнером в классическом репертуаре Николаем Мартоном, который стал актером Андрея Могучего, работающего в эстетике постдраматического театра. Высочайший профессионализм позволил актерам Александринского театра работать в разных театральных эстетиках.

Книга воспринимается как лирический дневник актрисы, нерасторжимо связанной с этим театром. Галина Карелина — ленинградка, петербурженка. Николай Мартон приехал с Украины, но стал истинным петербуржцем, сегодня одним из немногих носителей высоких традиций Александринского театра. Его диалоги с Собеседником, Евгением Соколинским, раскрывают сложный путь актера к вершинам актерского искусства. Ему приходилось шлифовать свой талант, данный ему Богом. Читая книгу, не думаешь о том, что в ней описан путь провинциала. Это путь человека, рожденного художником. В этом немаловажная заслуга Собеседника, комментатора повествования, раскрывающего многие грани личности Мартона, человека и артиста. В основу положен хронологический принцип: перед читателем развертывается свиток жизни непростой во всех отношениях, полной борений с самим собой. Проходит вереница его ролей, от романтических до гротесковых — в спектаклях Фокина и Могучего. Одна из самых интересных глав — о режиссерах: “От Вивьена до Галибина”. Со свойственным Мартону тактом он не говорит ничего плохого о режиссерах, стандартно вводивших его, нового актера, в спектакли текущего репертуара, но в подтексте слышится удивление перед их равнодушием к профессии. Зато о ярких, талантливых режиссерах он рассказывает ярко и заразительно. В этой портретной галерее присутствуют Рафаил Сулович, впервые на Александринской сцене поставивший Брехта и Фриша; Арсений Сагальчик с его повышенной требовательностью к эмоциональности; Николай Шейко, влюбленный в Мейерхольда. Но самыми близкими режиссерами стали для артиста Владимир Воробьев, Валерий Фокин, Андрей Могучий. Театральный Ленинград-Петербург будет благодарен Мартону за проникновенный портрет Воробьева, о котором понемногу стали забывать. Прекрасно описан его метод работы с актерами в “итальянских” спектаклях “Хозяйка гостиницы” Гольдони и “Колпак с бубенчиками” Пиранделло. Мартон точно оценил значение прихода Воробьева в театр. Его “Хозяйка гостиницы” вывела “театр из того сложного положения, в котором он так долго находился” (с. 102). Это действительно так. И о себе: “Я долго ждал своего режиссера. Как ни горько об этом говорить, дождался своего *первого* (курсив мой. — Г.К.) режиссера, когда мне было под шестьдесят” (с. 98–99).

В “Хозяйке гостиницы” Мартон играл роль второго плана — влюбленного в Мирандолину маркиза де Форлипополи, по мнению Воробьева, публики и критики выведя его на первый план. В режиссуре Воробьева Мартон овладел едва ли не самым трудным в искусстве актера — трагическим гротеском, сыграв Чампу в “Колпаке с бубенчиками” Пиранделло. Подробно говоря о режиссерском методе Воробьева, Мартон показал его как человека со всеми сложностями, порой неприятного. Судьба обошлась с ним несправедливо — он был убит тупыми подонками на лестнице перед своей квартирой.

Воробьев мечтал поставить “Петербург” Андрея Белого с Мартоном — Аблоуховым. Этому не суждено было сбыться. Но Аблоухов у него все же возник: Мартон сыграл его в масштабном многофигурном спектакле в огромных пространствах Михайловского замка, по

которым вслед за персонажами передвигались зрители. Встреча с Андреем Могучим раскрыла в Мартоне новые качества, которые до этого трудно было в нем вообразить, — элементы фантастического реализма. Они проявились у него в “Изотове” по пьесе Михаила Дурненкова; “Садовых” Максима Исаева; “Счастье”, фантазии на тему “Синей птицы” Метерлинка; “Иванах” по Гоголю. Как ни парадоксально, он оказался психологически более готов работать с Могучим, чем некоторые молодые актеры. Мартон определяет метод Могучего как “человеческий формализм”. Вряд ли это научная категория, хотя звучит вполне весомо. Но это его, мартоновское, определение, и оно для него “работает”.

Встреча с Валерием Фокиным подвигла Мартона на новые открытия в себе как актере. Его Земляника в “Ревизоре” запоминается своей какой-то радостной суетливостью подхалима; князя Абрезкова в “Живом трупе” (в обеих редакциях спектакля) отличает аристократизм, редкостный в наше время (чаще приходится видеть, как неумело и безвкусно изображают “графьев” и “маркизов”). В его Абрезкове постоянно пульсирует мысль в поисках выхода из трудного положения.

За Неизвестного в “Маскараде”, поставленном Фокиным, Мартон удостоился “Золотой маски” 2017 года. Это роль второго плана, как и маркиз в “Хозяйке гостиницы”. Надо обладать огромным тактом, чтобы не выпасть из ансамбля, “не тянуть одеяло на себя”, чтобы так существовать в слаженном ансамбле спектакля, не нарушая его формы.

Успешно сыграл Мартон и характеры-аллегории, словно пришедшие из средневекового театра: Ангел в “Изотове”, Смерть в “Ксении. Истории любви” Вадима Леванова.

Боюсь, что на сегодня в Петербурге Мартон едва ли не единственный, кто так виртуозно владеет речью. В музыкально-литературных композициях-полотнах “Иван Грозный” Прокофьева, “Пер Гюнт” Ибсена — Грига и еще многих других с ним работают выдающиеся дирижеры Юрий Темирканов, Владислав Чернушенко, Владимир Федосеев.

А ведь в свое время ему пришлось избавляться от украинизмов. Большую роль сыграла работа на ленинградском, подчеркиваю, ленинградском радио, где допускалась неправильная речь. Уже в те баснословные времена Мартона называли рыцарем эфира.

Сегодня Николай Мартон — эталон русской речи, его голос звучит как музыкальный инструмент с множеством регистров. Это отмечает даже зарубежная пресса, не владеющая русским языком, но понимающая, что слышит настоящую русскую речь. Это часть общей культуры артиста. Коллеги называют его символом Александринки.

Старейшие актеры Александринского театра Галина Карелина и Николай Мартон поведали о театре, без которого не мыслят своей жизни. Это большое счастье для художника. Народная мудрость гласит: каждый — кузнец своего счастья.

Галина Коваленко

Так называется драматургическая лаборатория, в июле 2018 года прошедшая (уже во второй раз) в Саратовском академическом театре драмы имени Н. Слонова. На его Малой сцене были показаны пьесы российских драматургов в эскизах молодых режиссеров, с участием ведущих артистов труппы. Организатор лаборатории Ольга Харитоновна отобрала и представила зрителям новые яркие тексты. Лаборатория открылась пьесой “Серезжа очень тупой” Дмитрия Данилова (лауреата “Золотой маски-2018” по номинации “Драматургия”) в постановке Игоря Стама (“Театр.doc”). Год назад

### “Видимоневидимо”

на той же лаборатории бурные обсуждения вызвала первая пьеса Данилова “Человек из Подольска”, поэтому интерес к этому показу был высоким. Зрителям была также представлена студенческая пьеса Геннадия Шпаликова “Гражданин фиолетовой республики”. Она была найдена и опубликована совсем недавно; юношеская работа легендарного сценариста и поэта была интересно поставлена и принята с большим вниманием и сочувствием. Эскиз этой остроумной философско-сатирической сказки сделал в жанре кабаре режиссер РАМТа Александр Доронин (РАМТ). Сергей Карпов из Ярославского академического драма-

тического театра им. Ф. Волкова представил публике свою сценическую версию пьесы Юлии Вороновой “Дневник Алены Чижук. А еще почта, ЖЖ и Фейсбук”. Саратовские актрисы разных поколений получили возможность блеснуть в этом эскизе. А под занавес драматург Ксения Степаньчева, чьи пьесы давно и с успехом идут на сцене Саратовского театра драмы, выступила с авторской читкой своей новой пьесы “Стандартная процедура”. Полные залы на всех показах и бурное обсуждение эскизов спектаклей с участием профессионалов и простых зрителей подтвердили нужность, продуктивность и успешность такого формата, как драматургическая лаборатория.

### Наш корр.

Что такое драматург в современном российском театре — должность, призвание или ремесло? Многие ответят на этот вопрос по-разному.

Десять лет назад на литературной карте России существовало две академические точки: Москва (Литературный институт) и Екатеринбург (школа “Литературное творчество. Драматургия”) курс Николая Коляды), дававшие возможность получить профильное образование. Более того, профессиональная наука убежденно придерживалась мнения, что драматургия — божественная материя, а писатель — Богом в лоб поцелованное существо, творящее литературу, историю и культуру. Драматургии-де невозможно выучиться, сюжеты приходят с опытом, а качество письма закладывается на генно-хромосомном уровне.

К счастью, время изменилось, и не только ментально. Тектонический сдвиг произошел благодаря многолетней работе фестиваля “Любимовка” и других сооптствующих и соучастующих ответвлений театральной и литературной жизни. Но, что немаловажно, и топография драматур-

### Профессия: драматург

гического образования расширилась благодаря магистратуре Натальи Скороход, официально открытой в Петербурге Новой сценой Александринского театра.

“Младоскоророды”, или “драмоходы”, как их называют, разделились на три равнозначных выпуска разных лет с очень широким разбросом тем и авторских курсов.

Первая смена авторов (2013): Наталья Боренко, Ася Волошина, Ксения Никитина, Татьяна Рахманова, Евгения Алексеева, Инна Гридина, Александр Пантыкин и другие во многом выбрали путь проектного театра: совместных работ с государственным и частным театром, документальных сюжетов, иммерсивных программ (особенно у Натальи Боренко), инсценировок и творческих тандемов режиссер / драматург (как, например, Ксения Никитина / Евгения Мамкаева и Ася Волошина / Юрий Бутусов).

Второй выпуск 2017 года (в основном уже на базе Новой сцены Александринского театра) пред-

ложил колючий и тернистый путь антиаристотелевской драматургии со сложными повествовательными структурами, прошитыми в ткань текстов ритмами и, как следствие, авторскими дуэтами и монологами драматургов, ничуть не уступающими по степени свободы и сюжетной честности Ивану Вырыпаеву. И здесь, конечно, нужно говорить о пьесах Глеба Колондо, Александры Сальниковой и Анны Агаповой (очень емкой музыкальной группы “Тема Креста”, по стилю музыки и текстов плотно переключаясь с “СБПЧ”), Алисы Протас, Элины Петровой, Анны Сафроновой, Евгения Ионова.

Но новый набор драматургов 2018 года<sup>2</sup> попытался вступить в диалог не с историей драматургии, предшествующим театральным опытом или богатой литературной традицией. Нет, новые магистранты выбрали фактуру текста как таковую: плотно собственной мультимедийной реальности, где текст напечатанный и звучащий накладываются друг на друга, и рождает многоголосный диалог людей постгутенберговской эпохи.

Этот необычный экспери-

<sup>1</sup> Опубликована “Современной драматургией” в № 2, 2017 г.

<sup>2</sup> Мария Брызгалова, Маша Всё-Таки, Лидия Голованова, Марина Дадыченко, Арсений Занин, Полина Коротыч, Алена Шварева, Екатерина Эделева и другие.

мент можно было увидеть на первом, майском, показе на Учебной сцене Александринского театра. Соединив в одном проекте два века русской культуры на первом порубежье (XX—XXI), участники взяли в качестве учебного материала документальные фотографии братьев Хенкиных 30-х годов. Они назвали свою работу “Открытое изображение”: “Трансдисциплинарный проект, исследующий возможности взаимодействия с эпохой 1930-х, с цифровым изображением как материей и как средством коммуникации, а также возможности драматургического письма в рамках инсталляции”.

Режиссер Александр Абакишина разбила сцену на секторы, каждый из которых отвечал за свой уровень рецепции текста: звуковой, визуальный, тактильный, нулевой (изолированное пространство, где можно было скрываться от всего происходящего). В первом блоке у стены в ряд расположились наушники и компьютерные мониторы, на которых всплывали единичные и групповые портреты и обработанные коллажи. За кадровым текстом звучала речь драматурга: “Возможно ли и нужно ли проникнуть в реалии ушедшей эпохи? Может ли фотоархив стать площадкой для диалога разных исторических векторов? Насколько эффективно соединение исторического документа с фоторедактором? Как могут соотноситься фактуры

текста и цифрового изображения? В какой точке происходит встреча индустриальной и информационной эпох? Вам следует нажать кнопку “Редактировать” на главной странице и добавить фото. Вам следует крутить все ручки во все стороны и смотреть, что получается. Вам следует понять, что качество фотографии должно быть максимально низким, и уменьшите его, максимально добавив зерна. Перепробовав всё, вы должны прийти до вкладки “Кривые”. Там нужно ухватить за точку и тянуть в разные стороны. Здесь следует понять, что красный — это то, что нужно, потому что пугающе. И негатив — тоже. Так и оставить”.

По замыслу, выбирая изображение, слушатель погружался в мастерскую художника и пошагово изучал пути приближения автора к фотографии и ее героям.

Далее можно было проследовать на зрительскую площадку, развитую на три части. Максимально удаленные кресла \ряды, назовем их “блок отчуждения и медитации”. Мультимедийный пол с возможностью сделать селфи на фоне происходящего. И полоска возле магнитофонов: стендап точки для чтения авторских текстов.

Кроме того, по диагонали практически у самого выхода из зала разместился экран с позабытыми словами и аббревиатурами, кликнув которые можно было пополнить свой словарный запас или

просто “позалипать” на экране. Плюс ко всему, неподалеку от экрана на второй стойке разместились группа “ВКонтакте” “Открытое изображение”, сразу же взломанная зрителями, с коротким постскриптумом блокировки: “Драматургия должна быть проще”.

Вся эта многосложная конструкция работала на один очень важный принцип многоголосья, или, говоря языком Бахтина, полифонии текста. Она учитывала разные уровни и углы восприятия зрителя, принимая во внимание герменевтический круг Гусерля. И не оставляла без внимания современного зрителя, буквально прибитого обеими руками и ногами к мультимедиа культуре. То есть предлагала слушателю вступить в непростые отношения с театром по его же (зрителя) правилам.

Любопытный опыт этого года и предыдущих лет доказал возможность практически безболезненной мимики драматурга в одно из возможных (на субъективный взгляд), реально живых, несмотря на свою холодную отстраненность, пространств современного театра. И подтвердил простую мысль о перспективности и многоплановости развития драматургической школы не как традиции (ей уже много веков, и она сама себе давно следует), а именно школы драматурга — художника, соавтора и перформера одновременно.

## Мария Сизова

Фестиваль театров малых городов России — уникальный культурный форум, часть программы Театра Наций по поддержке подобных театров. Несколько лет назад он стал ежегодным; его программа демонстрирует рост уровня регионального театра: нередко представленные здесь постановки попадали в программу “Золотой маски” и других престижных конкурсов.

На шестнадцатый фестиваль, прошедший летом в Новороссийске, приехало шестнадцать спектаклей — программа ширится, показывая и достижения, и какие-то общие проблемы. Одна из таких проблем — диалог регионального театра с современной драматургией. Вернее даже, от-

## На злобу дня

существование такого диалога.

Из шестнадцати спектаклей по тексту XXI века поставлено только два, первый (о втором позже): “Чудный день, чтоб сдохнуть” словенского автора Винко Модерндорфера — пьеса о своего рода фамильном проклятии, о том, как жить панку и бунтарю, если он не умер молодым. Михаил Заец поставил в Новороссийском драматическом театре спектакль на двоих актрис, Викторю Десятову и Елену Вербицкую, в лаконичной сценографии (диван да стул), а за спинами актрис существует “панк-группа” — то неистово “играет”, то сочувственно слушает диалоги. Нес-

мотря на некоторую эскизность постановки (она родилась в лаборатории Театра Наций), спектакль производит обаятельное впечатление.

Абсолютное же большинство спектаклей поставлено по классике — произведениям XX, а еще больше XIX века. Так или иначе, в современном мире и нынешнем театре классические тексты вызывают к обновлению, к современной трактовке. Самые интересные спектакли фестиваля связаны именно с таким пересмотром классических текстов.

Лучшим спектаклем большой формы была признана “Смерть Тарелкина” Серовского театра драмы. Павел Зобнин прочел Сухово-Кобылина как нашего современника.

менника; получился жуткий и смешной театральный текст, где комната главного героя становится стимпанк-подвалом, а на форменных милицеских куртках нашито слово “Законъ”. Устрашающе современно смотрятся такие “устаревшие” темы, как взяточничество и полицейский произвол, когда каждый готов признаться, что он вурдалак, вампир, мицерь!.. Финальный монолог, обращенный к зрителям, переносит центр тяжести действия в зал, и веришь, что сейчас полицейские действительно учинят “в отечестве нашем поверку всех лиц: кто они таковы? Откуда? Не оборачивались ли? Нет ли при них жал или ядов?..” “Ментовская” эстетика пронизывает спектакль; одним из самых обаятельных героев становится Расплюев (Петр Незлученко).

Лучший спектакль малой формы — “Мертвые души” лесосибирского театра “Поиск”. Олег Липовецкий разложил текст Гоголя на трех замечательных актеров, закрутив гоголевскую поэму в настоящую театральную водоворот. На протяжении трех часов артисты бесконечно перевоплощаются, а помещение, завешанное старым хламом, становится то каморкой Плюшкина, то танцполом Ноздрева. Максим Потапченко, Виктор Чариков, Олег Ермолаев создают весь ансамбль гоголевских персонажей; у каждого из героев своя пластика, свой говор, своя особинка, и вместе они — та птица-тройка, которая, как известно, не дает ответа.

Интересным образом работает с классическим текстом мос-

квич Александр Огарев; он поставил “Снегурочку” Островского в Кинешемском театре как историю о мифическом советском прошлом. Добрые шестидесятники для современного зрителя — почти что сказочные берендеи. Кто их видел? Кто помнит о них? Поместив Снегурочку, девочку со скрипкой (Элина Манапова), в мир бодрых физкультурников, режиссер с присущим ему чувством юмора разворачивает конфликт в непривычную сторону: Снегурочка здесь — одинокая интеллигентная девочка, и ее смерть читается в контексте противостояния индивидуальности и толпы. Правда, “толпы” обаятельной и яркой, поклоняющейся солнцу и замечательно поющей. Текст Островского в таком прочтении обрел неожиданную актуальность.

Зачастую классическим текстам не хватает драматурга-адаптора: так, например, произошло с весьма любопытной постановкой “Урод@добрый мальчик.ру” Театра драмы и кукол “Святая крепость” (Выборг). Режиссер Кирилл Сбитнев пересмыслил “Черную курицу” Погорельского в стиле дарк-кабаре, рассказал ее как историю о взрослении и причудливом внутреннем мире подростка. Однако стиль отдельных частей постановки (текстуальные зарисовки, эпизоды с мытьем посуды, эротичными курами, с порножурналом) противоречит сохраненным элементам оригинального текста, и просьба к Алеше быть “добрым мальчиком” звучит более чем наивно.

А вот для постановки “Отрочества” в драматическом театре “Колесо” (Тольятти) Евгения

Беркович взяла не повесть Льва Толстого, а пьесу Ярославы Пулинович (второй современный текст в программе). И в этом спектакле, также сделанном в стиле дарк-кабаре, только совсем с другой атрибутикой (готический замок, бабушка-вампир), текст звучал вполне органично: здесь последовательно раскрывается история взросления от полного отрицания мира взрослых-монстров до его принятия.

Говоря о текстах родом из XX века, нужно вспомнить в первую очередь “Вино из одуванчиков”: повесть Брэдбери инсценировал и поставил Дамир Салимзянов в глазовском театре “Парафраз”. Режиссеру удалось создать обаятельный, уютный, подкупающе подробный мир на грани детства и отрочества — и оттуда, из этого ностальгического пространства, ударить по зрителю парадоксом: как только ты понимаешь, что ты жив, ты понимаешь и то, что жизнь конечна. Спектакль, отлично разложенный на труппу театра, и получил приз Ассоциации театральных критиков с формулировкой “За свободу театрального мышления”. Сам режиссер, сыгравший Дугласа, стал лауреатом в номинации “За лучшую мужскую роль”, Игорь Павлов был награжден специальным дипломом председателя жюри Игоря Склера за роль Тома.

Много было еще спектаклей в программе, как ярких, так и менее интересных. Но срез театрального пространства провинции показывает, что здесь диалог с современной драмой только-только начинается, даже в виде инсценировок.

## Вера Сердечная

### “Милая актриса”

ма-музея А.П. Чехова. В организации юбилейной выставки приняла участие рабочая фондовая группа сотрудников музея.

Важную особенность экспозиции сформулировал сам Э.Д. Орлов: “Мы хотели показать именно ее актерский путь. В массовом сознании так сложилось, что есть Книппер чеховского периода, при жизни Чехова и в его пьесах, и Книппер уже такая старушечка 80—90 лет. Всё. Кажется, между этим ничего не было. А было очень

много. Было очень много нечеховских ролей, было очень много общения с членами чеховской семьи. И очень много даров, предметов, и главное — вклад Ольги Леонардовны в создание первого чеховского музея в Москве, который породил Государственный литературный музей”.

Выставка из фондов Государственного литературного музея дала замечательную возможность сложить словно мозаику органичный, живой и цельный образ великоленной Ольги Книппер-Чеховой, более шестидесяти лет отдавшей сцене МХТ с мо-

Так называл Антон Павлович Чехов в письмах свою жену Ольгу Леонардовну Книппер. Так же называлась выставка в Музее истории российской литературы имени В.И. Даля (Государственный литературный музей, отдел “Дом-музей А.П. Чехова”), приуроченная к 150-летию знаменитой актрисы Московского Художественного театра.

Основным куратором выставки стал Эрнест Дмитриевич Орлов — заместитель директора ГМИРЛИ имени В.И. Даля по научной работе и руководитель научно-экспозиционного отдела До-

мента его основания до своего ухода из жизни. Двухэтажный Дом-музей А.П. Чехова включает в себя залы литературной экспозиции и бывшие личные комнаты писателя и его родственников, а выставка “Милая актриса” расположена в театрально-выставочном зале музея, которым завершается традиционный экскурсионный маршрут по “дому-комоду”, как называл его Антон Павлович. Выставка являлась финальным аккордом при осмотре музея и, занимая совсем небольшую площадь в мемориальном пространстве дома, была насыщена разнообразными экспонатами. Здесь были представлены хранившиеся в архивах Чеховых уникальные фотографии актрисы — как в ролях, так и в жизни и на гастролях, письма, записки, отрывки газетных и журнальных публикаций тех лет, шаржи, ее личные вещи и раритеты чеховской коллекции, переданные О.Л. Книппер в дар Музею Чехова и в свое время послужившие началом собрания будущего Государственного литературного музея. Не случайно 14 июля 1954 года она принимала участие в открытии московского Дома-музея А.П. Чехова: это событие запечатлено на фотографии, также представленной в экспозиции.

Выставка была интересна как для театроведов — они могли увидеть редкие фотографии с личными подписями актрисы, так и для обычных посетителей. По фотоматериалам можно было ознакомиться с основными вехами ее жизни, начиная с детства. Некоторые из представленных фотографий любительские, они экспонировались в рамках официальной выставки впервые. Например, особой экспрессивной выразительностью отличается снимок, сделанный в 1900-е годы и запечатлевший Ольгу Книппер с книгой и ложкой, на обороте надпись ее рукой: “Актриса Книппер, пожи-

рающая чеховские рассказы и чеховскую сметану”.

Рассматривая экспонаты, любуясь photographиями, читая фрагменты ее воспоминаний, размышлений, понимаешь: не столько роли, сколько сам актер, в данном случае актриса, — вот что особенно ценно. Для Ольги Леонардовны вся ее жизнь без остатка принадлежала театру. “Я вступала на сцену с твердой убежденностью, что ничто и никогда меня не оторвет от нее”, — читаем мы в ее записках. Поэтому главным предметом экспозиции стало сценическое платье актрисы. Причем этот уникальный экспонат был доставлен из музея московской школы № 170 имени А.П. Чехова.

Память об О.Л. Книппер и А.П. Чехове материализовалась на выставке в их личных вещах: брелок с портретом Антона Павловича, серебряных столовых ложках с монограммой “А.Ч. и О.Ч. 25 мая 1901” (день их венчания), фарфоровой чайной паре, летней кепке Чехова, его носовом платке с инициалами, зубной щетке, пенсне с футляром, коробочке с лекарствами, которые он принимал, а также предметах, принадлежавших Ольге Леонардовне, в частности, немецких маникюрных ножницах, деревянной резной шкатулке, двух колодах игральных карт и металлических запонках с цаплями, подаренных ей Чеховым в 1899 году. Яркую эмоциональную окраску придавали экспозиции небольшие отрывки из их переписки, так называемого “романа в письмах”. Ольга Леонардовна называла те шесть лет их общения самым светлым временем своей жизни.

Фотографии можно разделить на несколько частей, отражающих разные творческие периоды актрисы. Первая содержала снимки, запечатлевшие О.Л. Книппер в пьесе “Царь Федор Ио-

аннович” А.К. Толстого. Это первый спектакль, выпущенный МХТ, именно на его репетиции Чехов был заморожен актрисой Книппер, игравшей царницу Ирину. Следующий обширный цикл фотографий посвящен ее ролям в пьесах Чехова. Она принимала участие во всех чеховских спектаклях. Но в истории театра также навсегда остались созданные актрисой образы героинь Шекспира, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Ибсена, Гамсуна, Гауптмана. На отдельных стендах размещались фотографии О.Л. Книппер в ролях из пьес М. Горького “Мещане” и “На дне”.

Живую ткань выставки дополняли фрагменты ее воспоминаний и записей об актерском искусстве, в которых содержится немало полезного и для сегодняшнего театра. Огромное внимание Ольга Леонардовна уделяла подтексту: “Пока я не знаю, для чего действующее лицо, которое я исполняю, говорит данную реплику, я учить роли не могу”.

Описывая свою актерскую работу над образом фру Гиле в пьесе “У жизни в лапах” К. Гамсуна, она вывела принципы, на которых должна строиться и современная драматургия: “В хорошей драме актер может прочесть между строк всю биографию своего героя и сказать не только, что он делал до спектакля, но и что будет делать завтра, через год, как будет реагировать на то или другое событие. <...> Больше всего драматург должен избегать схемы, а не бояться сложности. Ведь чем больше мыслей в драме, тем легче ее играть”.

Емкая, разноплановая выставка “Милая актриса” стала первой экспозицией в Москве в юбилейный год великой актрисы. Она в полной мере передала творческий дух О.Л. Книппер-Чеховой и достигла своей главной цели — проследить ее целостный актерский путь.

Надежда Зубакова