

# 1 Современная

январь — март  
2019

Министерство культуры Российской Федерации  
Региональный благотворительный общественный  
Фонд развития и поощрения драматургии  
Учреждение культуры Редакция журнала  
"Современная драматургия"

# Драматургия

<i>Е. Исаева</i>	3	<i>Пьесы</i>
<i>Н. Мошина</i>	17	<b>Ваня</b>
<i>И. Антонов</i>	26	<b>Розовое платье с зеленым пояском</b>
<i>П. Бородина</i>	43	<b>Прапорщик Кувшинов</b>
<i>М. Огнева</i>	60	<b>Исход</b>
<i>А. Житковский</i>	71	<b>За Белым Кроликом</b>
<i>Д. Соколов</i>	88	<b>Горка</b>
<i>К. Пещик</i>	97	<b>Огонек</b>
<i>А. Битюцких</i>	105	<b>Поход</b>
		<b>Как я научился жить</b>
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>Ч. Мори</i>	126	<b>Джордж и его женщины</b>
		<i>Критика. Теория</i>
	150—166	<b>В пьесе и на сцене</b> (рецензии <i>В. Бегунова</i> , <i>П. Богдановой</i> , <i>И. Губина</i> , <i>И. Едошиной</i> , <i>С. Лебедева</i> , <i>Е. Малининой</i> , <i>И. Сафуанова</i> )
<i>А. Банасюкевич</i>	167	<b>Манифест, стихи и экзистенция</b>
<i>Т. Коростелева</i>	169	<b>И холодно, и ветер в пустоте...</b>
<i>О. Булгакова</i>	172	<b>Против жестокости и вражды</b>
<i>Ю. Тупикина</i>	175	<b>“Тексты должны быть лекарством”</b> (интервью <i>Т. Коростелевой</i> )
<i>А. Шляпин</i>	179	<b>“Театр формирует энергию города”</b> (интервью <i>Е. Малининой</i> )
<i>К. Крок</i>	186	<b>“Деньги — не главное в театре”</b> (интервью <i>С. Новиковой</i> )
<i>Е. Соловьева</i>		
<i>Е. Иванов</i>	191	<b>Здесь есть ЦСД</b>
<i>И. Болотян</i>	194	<b>Иммерсивные ситуации...</b>
<i>Б. Тух</i>	196	<b>Чехов — Горький на эстонской сцене</b>
<i>Н. Якубова</i>	204	<b>Вена — Мюнхен: под занавес сезона</b>
<i>Г. Брандт</i>	209	<b>“Новая драма” в оптике культурной антропологии</b>
		<i>История. Библиография</i>
	217	<b>Арден из Фавершема</b>
<i>О. Кучкина</i>	241	<b>Из хаоса звуков</b> (продолжение)
<i>М. Сизова</i>	248	<b>Человек-город</b>
<i>Г. Коваленко</i>	249	<b>Ленинградская “оттепель”</b>
		<i>Хроника. Информация</i>
		<b>86—87, 251—256</b>

**На обложке.** Фавершем, Англия. К публикациям на с. 214—240.  
**2-я стр. обл.** “Ганди молчал по субботам” А. Букреевой (“Современная драматургия”, № 1, 2018) в театре “У Никитских ворот”. Постановка Г. Полищук. Мот — А. Панин.

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.

## В своих традициях

Сейчас о них много говорят и спорят, “традиции” — ходовое слово в общественном пространстве. Имеются в виду массовые представления о жизни, истории страны, человеческих обычаях и привычках, так называемые “скрепы”. Диапазон их весьма широк: от победы в Великой Отечественной до салата “оливье”...

Есть свои традиции и у нас в журнале. Самая главная — как в рекламе известного кофе: “Давать лучшее!” Она сложилась не сразу: издание начало свою жизнь в советское время, приходилось оглядываться на цензуру, идеологические установки, да и просто на литературные авторитеты, подлинные и мнимые. Что греха таить, некоторые сочинения и имена, появившиеся тогда в журнале, вызывают чувство неловкости. И сейчас при отборе пьес к публикации случаются компромиссы, правда уже другого свойства. Ясно, что шедевров на каждый номер не напасешься, однако в нашем внутреннем “конкурсе” работают постоянные критерии: художественное качество текста, профессионализм и талант автора. Причем его прежние успехи и количество публикаций значения не имеют. Да, трудно отказывать “своим”, рискуя добрыми отношениями с ними, но большинство наших постоянных авторов способны к трезвой самооценке, знают, что от неудачи не застрахован никто. И почти каждый доверяет редакции как своему надежному другу и опытному коллеге.

Другая важнейшая традиция журнала — поддержка молодых драматургов. За последние годы она стала для нас едва ли не главной. Поэтому из номера в номер на наших страницах возникают новые имена, пьесы недавних дебютантов, делающих очередной шаг в искусстве. Их творческий рост — наша радость и награда.

В “блоке” фестиваля “Любимовка”, уже много лет представляемом в первом номере очередного года, на этот раз лишь одно новое имя: Иван Антонов. Вышеупомянутый элемент компромисса иногда присутствует в первых публикациях: они служат чем-то вроде аванса начинающим талантам, но к Ивану это не относится, его пьеса выглядит написанной опытной рукой. Трое других “любимовцев” — Полина Бородина, Мария Огнева и Алексей Житковский — уже знакомы читателям, имеющим теперь возможность убедиться, как они профессионально окрепли за время после своих журнальных дебютов.

Драматургические конкурсы и фестивали для нас — неоценимый источник свежих текстов, новых имен. И “Любимовка-2018”, и особенно прошлогодняя “Евразия” принесли хороший “урожай” — такой, что не все отобранные нами пьесы смогли уместиться в четвертом номере. Их можно будет прочитать сейчас.

Ксения Пешик представляет свой второй опус, надеемся, он также не разочарует читателей. И знакомство с творчеством Алексея Битюцких и Дмитрия Соколова окажется интересным и приятным.

Всех названных авторов мы подробнее представим на соответствующих страницах, а сейчас — несколько слов о тех, кто давно и прочно обосновался в журнале, а значит в российской драматургии и театре.

Москвичка Елена Исаева принадлежит едва ли не к “первому призыву” нашей новой драматургии. Она известна не только пьесами, в том числе в жанре вербатим, которому отдала немалую дань, но и отличными стихами, нередко украшающими ее произведения для театра. Стихи присутствуют и в новой пьесе, только принадлежат они не Елене, а другому поэту, одному из персонажей драмы “Коля”, основанной на реальной жизненной истории.

Наталья Мошина живет в Уфе, с самого начала заявила себя как разносторонний умный автор, прекрасно владеющий драматургической формой и крайне внимательный к художественному языку своих сочинений. К сожалению, эти достоинства пока не в полной мере оценены российской сценой. Может быть, этим объясняется пауза, возникшая в ее творчестве несколько лет назад, но затем, к общему удовольствию, прерванная. Сейчас она удивила неожиданным опытом в жанре постмодернистской монодрамы: ее “Розовое платье с зеленым пояском” — исповедь не самой симпатичной героини чеховских “Трех сестер”, особый взгляд на события классической пьесы.

**Андрей Волчанский**, главный редактор



В ТЮЗе им. М. Сеспеля города Чебоксары прошла вторая лаборатория национальной драматургии. Первая состоялась ровно год назад. Почему Театру юного зрителя в Чувашии так важно ставить проблему национальной драматургии?

Дело в том, что этот театр во главе с режиссером Иосифом Дмитриевым считает, что без хорошей национальной пьесы их театр существовать не может. Поэтому лаборатория выполняет две задачи: найти интересные пьесы для своего театра и провести своего рода учебу для драматургов из разных национальных республик Российской Федерации.

Первая пьеса, которая читалась актерами чебоксарского ТЮЗа и обсуждалась критиками, другими авторами, актерами и режиссером, была пьеса “За синими туманами” Шауры Шакуровой из Башкирии. Это был один из лучших драматических огусов, представленных на лаборатории. Пьеса рассказывает о четырех молодых людях, которые приехали из Башкирии в Москву, чтобы найти здесь работу и поправить материальные дела своих семей. Тема актуальная, поскольку сегодня Москва наводнена всякого рода мигрантами, охотниками за лучшей долей. Автор вскрыла драматизм положения своих героев, поскольку они помнят о своей родине, которая представляется им очень далекой, скрытой за “синими туманами”, но у них нет и не может быть возможности туда вернуться. На обсуждении были высказаны мысли о том, что драматург искусственным счастливым финалом сняла драматизм темы, а также высказывались пожелания доработать финал.

Интересной оказалась сказка “Курмай” Валентины Мишаниной из Мордовии. Автор использовала традиционные мотивы сказок для детей, но вместе с тем включила и оригинальную тему. Пьеса получилась очень нескучной, умной и современной. Особенно интересной эта детская пьеса выглядела в исполнении молодых актеров — студентов Чувашского института культуры и искусства и постановке доцента кафедры актерского

## Лаборатория национальной драматургии

мастерства Л. Родик. Пьеса была разыграна в легком и остроумном игровом стиле.

Безусловное одобрение вызвала и “Тани Юн” Надежды Степановой (Чувашия), которая была написана как сценарий, но ее осуществление возможно и на сцене. Драма основана на фактах биографии первой чувашской актрисы Тани Юн и ее мужа, известного театрального и кинематографического деятеля Чувашии И. Максимова-Кошкинского, создателя чувашского национального театра и чувашской киностудии, об успехах которой в 20 — 30-е годы знал весь мир. Эта знаменитая пара, лучшие представители чувашской интеллигенции, имели сложную драматичную судьбу: оба были репрессированы в сталинские времена и отбыли свои сроки в лагерях. Пьеса Надежды Степановой ставит вопрос о том, как могло случиться, что столь знаменитые и успешные люди, так много сделавшие для своей национальной культуры, подверглись репрессиям? На Тани Юн донесла хозяйка квартиры. Этот ничтожный повод в сталинские времена был достаточным для того, чтобы сломать человеку жизнь, а то и вовсе его уничтожить. Тема сталинского террора и сегодня вызывает содрогание. Драма “Тани Юн” должна быть показана молодежи, для которой исторические уроки помогут избежать возможных ошибок в наше время.

Много вопросов вызвала пьеса молодого чувашского автора Владислава Николаева “Несостоявшиеся свояки”. Автор создал как будто интересную драматическую ситуацию, но не сумел развить ее и сочинить интересную историю. Молодая женщина, род занятий которой так и остался неизвестным, пригласила пятерых рабочих, чтобы построить загородный дом. Каждому при этом женщина сулила стать ее мужем. Мужчины отказывались от денег за работу, поскольку были привлечены открывшимися им перспективами. Впрочем, эти перспективы не были

внятно объяснены автором пьесы. Все написано приблизительно — и мотивы персонажей, и их биографии. В начале пьесы рабочие обнаружили, что были обмануты. Эта исходная ситуация показалась интересной. Однако автор не сумел развить ее дальше и написал искусственный, фальшивый финал, в котором героиня оказалась вовсе не аферисткой, а просто хотела помочь одинокой деревенской бабушке, для которой и строился этот дом. Эта неправдоподобная и явно надуманная развязка испортила все дело. Впрочем, и само развитие драматической истории было неубедительным. На обсуждении высказывались мысли о том, что молодой автор не владеет драматургическим жанром, не понимает, что такое действие, как придумать интересную пьесу. Однако обсуждение пьесы Владислава Николаева получилось интересным, поскольку неудачный опыт стал материалом для учебы. В этом и состояла цель лаборатории.

На лаборатории были прочитаны еще две пьесы: “Антиквариаты” Валерия Иовлева (Чувашия), тоже не отличавшаяся драматургическими достоинствами, с искусственной ситуацией, неинтересными и не раскрытыми в своем существовании персонажами, общей дряблостью построения, а также сказка “Царский сад” Бориса Чындыкова (Чувашия), из которой студенты-филологи представили только одну картину, а по ней трудно было судить о всей пьесе.

Однако в целом лаборатория была интересной и, несомненно, нужной театру. Хорошо уже одно то, что из шести представленных пьес три оказались удачными. Это немало. Знакомство с Шаурой Шакуровой из Башкирии, Валентиной Мишаниной из Мордовии и Надеждой Степановой из Чувашии показалось очень перспективным. От этих авторов можно ждать необходимых сцене результатов.

За три дня, проведенных в Чебоксарах, нам удалось посмотреть два спектакля чувашского ТЮЗа: “Города одиночества” О. Охотникова<sup>1</sup> в постановке И. Дмитриева и “Маленький принц” А. де Сент-Экзюпери режиссера Натальи Ахмед (художественный руководитель постановки И. Дмитриев).

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 2, 2017 г.

Пьеса «Города одиночества» написана российским автором и является собой пример интересной и свежей драматургии. Сила этой пьесы заключена, прежде всего, в реалистичности. Автор вывел на сцену современных молодых людей с

их сложными, запутанными судьбами, ошибками, непониманием друг друга и главное — одиночеством. Каждый замкнут в своей собственной жизни, сосредоточен на своих бедах, порой мнимых, и не может выйти за пределы своего «я».

«Маленький принц» — всегда жемчужина в тюзовском репертуаре, особенно если сказка Сент-Экзюпери хорошо поставлена и сыграна. В этом спектакле удалась главная роль Принца в исполнении Алины Зайцевой.

П. Б.

В октябре 2018 года в Екатеринбургe проходили конкурсные показы и off-программа первого Открытого театрального фестиваля «Свой» на сценах Камерного театра, Екатеринбургского театра кукол, «Коляда-театра», Свердловского государственного академического театра драмы и театральной платформы «В Центре» «Ельцин-центра». Спектакли и обсуждения, встречи и дискуссии — стихия, фестивальная жизнь! Вся эта стихия была очень четко и грамотно организована, выстроена и подведена к своему пику — церемонии закрытия и награждения победителей.

Для того чтобы в свободном и открытом общении со зрителями, со специалистами, с жюри и между собой раскрылись таланты участников фестиваля, их творческие замыслы и устремления, организатор фестиваля Объединенный музей писателей Урала (в него входят Камерный театр, Литературный парк и семь литературных музеев) при поддержке Управления культуры Администрации города Екатеринбурга и при помощи организаций-партнеров провел огромную и слаженную подготовительную и организационную работу.

Прежде всего и непременно надо за этот умелый, хорошо спрогнозированный, продуманный и вдохновенный труд поблагодарить директора и инициатора фестиваля «Свой» Ирину Евдокимову и ее замечательную команду. Проводить театральный, да и любой фестиваль, да еще в первый раз, да еще разрабатывая свое направление — труд огромный. Решение взаимоисключающих по смыслу задач и уравнений со многими неизвестными, движение к цели по фарватеру с массой подводных лодок, в зоне неопределенности.

Первый блин не вышел комом. Первая фестивальная программа «Свой» удалась.

Идея этого фестиваля в том, чтобы собрать в программе не

### «Свой» стал своим

только моноспектакли, но и спектакли-дуэты. Замысел фестиваля «Свой», что называется, в тренде, в духе времени. Когда-то многими, особенно зрителями, моноспектакли и даже спектакли-дуэты воспринимались как скучное и занудное зрелище. Но последние три-четыре года фестивали самых разных направлений показывают, что все больше создается очень интересных и увлекательных моноспектаклей и спектаклей-дуэтов. Это могут быть очень лаконичные по постановочному решению действия и очень сложные в декорационно-оформительском решении. Разной манеры и стилистики, с включением видеоряда и сложнейших видеоинсталляций, с органичным слиянием игры артистов и кукол, с участием музыкантов. Но это спектакли, сыгранные ярко, зрелищно, не оставляющие зрителей равнодушными. Среди нынешних моноспектаклей и дуэтных постановок все реже и реже встречаются прежде повсеместные и даже как бы модные и всеми «звездами» переигранные зарубежные сюжеты. И все больше самобытных историй, современных пьес, нового прочтения классики. И даже если это инсценировки нашей или зарубежной прозы, это работы, отличающиеся самобытностью и неожиданным прочтением, оригинальным подходом и решением. Высказывания создателей таких спектаклей о том, что жжжет их сердца и тревожит души. О нашей с вами жизни, неразрешимых проблемах современного бытия. Вот такие спектакли в основном и составили программу первого екатеринбургского фестиваля «Свой».

Фестиваль связал в своей афише две тенденции. Здесь были спектакли и минималистские, и с очень подробным и сложным визуальным-постановочным решением, вполне традиционалистские по духу и сути. Традиционалистские и в манере организации пространства и четкого разделения пространства сцена — зрительный зал. В режиссерской работе с артистами. В приверженности традиционным принципам реалистического психологического переживания.

Но были — примерно столько же, если не больше, и в конкурсе, и в off-программе — и другие постановки. Опять же, независимо от сложного или минималистского решения, эти постановки демонстрировали совершенно другой подход. Подробный и точный психологизм, тончайшая психологическая нюансировка — и небытовое звучание речи, небытовая пластика. Ощущение пространства действия и игры как цельного мистико-мистериального мира, в котором нет разделения на сцену и зал — но это пространство едино. Внутренняя музыкальность, особое взаимоотношение с ритмом. Древнейшие, корневые принципы театрального действия, воплощаемые и развиваемые в современных условиях, на современных реалиях, откликающиеся на современный нервный, эмоциональный строй.

Спектакли и той, и другой тенденции были одинаково увлекательны, содержательны и захватывающи. Их было восемь в конкурсной программе, четыре в off-программе. А еще спектакль — специальный гость фестиваля и спектакль — премьера фестиваля. «Специальный гость» — это моноспектакль Ильи Деля (режиссер и художник Денис Шарко, екатеринбургский Камерный театр). Он обозначен как «варварская версия» по мотивам трагедии А. Пушкина «Скупой рыцарь». На почти пустой сцене среди расположенных там и тут аксессуаров (больше похожих на детские игрушки) танцует-куролесит полубнаженный человек, перемазанный глиной и выбивающий ритмы на барабане «джембе». Действие как бы перенесено в Африку. Де-

Продолжение на с. 251

# Критика. Теория

В пьесе и на сцене

## Московские премьеры

### Питерский Гаммельн и его обитатели

*“Человек из рыбы” А. Волошиной в МХТ им. А.П. Чехова*

*Из Лондона пишут: в новую, расширенную версию Оксфордского словаря вошел неологизм *tarkovskian* — обширное понятие, описывающее и экзистенциальные искания героев, и высокий художественный уровень изображаемого. Все, в общем, в “духе Тарковского”, как это, собственно, и переводится. Перевели, уж так совпало, на русский эту новость аккуратно к премьерным показам “Человека из рыбы” в МХТ им. Чехова — первого спектакля Юрия Бутусова по современной пьесе.*

После первых же показов стало ясно: если англичане когда-нибудь задумают проиллюстрировать свой словарь и новый термин в частности, лучших примеров, чем сцены из этой постановки, возможно, им и не найти уже.

Бутусов начинает там, где Тарковский закончил: Андрей Бурковский в полной тишине — со сцены за ним внимательно наблюдают еще четверо актеров, а за самой сценой полный, по крайней мере в премьерные дни, зрительный зал — движется с зажженной свечой из правой кулисы. И лишь пройдя свой путь до середины, он объясняет, что это финальные кадры фильма “Ностальгия”, где персонаж Олега Янковского должен оказаться у стены, не погасив при этом пламя своего огарка. “Это — продолжает он, — не просто одна из величайших сцен в истории кинематографа, но и одна из самых продолжительных”. И актер намерен ее повторить в точности до секунды, не только к тому же комментируя работу оператора, но и воспроизводя звук движущейся камеры. “Ведь фильм, — замечает он — вы, конечно, не смотрели”. Ирония реплики еще и в том, что среди занятых в спектакле — внучка того самого Янковского.

В свою очередь Лаура Пицхелаури замечает: “То, что ты это высмеиваешь, еще не значит, что это смешно”. С этой фразы, собственно, и начинается пьеса Аси Волошиной. А *tarkovskian* Бутусова — попытка режиссера вступить в этот текст. Текст, который он не развивчивает, как это уже не раз бывало, на составляющие и самостоятельные сцены, а подает в практически первозданном виде. Хотя при этом и не отказывает себе в удовольствии использовать уже ставшие “фирменными” повто-

ры отдельных фрагментов. Сомнительном, надо отметить, и даже садомазохистском в данном случае удовольствии — прием усиливает тот трагический посыл “Человека...”, что еще греки называли иронией судьбы. Один из таких повторов, ставший лейтмотивом всего спектакля, — так и не воплощенные попытки описать Париж и человека, пускающего мыльные пузыри на площади Помпиду. Эта сцена, по мысли сочинившего ее Гриши Дробужинского (Артем Быстров), к тому же могла бы стать основой довольно жестокой по отношению к публике постановки о Крысолове. А в итоге оказывается еще и самосбывающимся пророчеством: персонажи “Человека из рыбы” сами оказываются зрителями такого зрелища, во время которого уведут их детей. Точнее, одного ребенка — квартиру на Караванной, где разворачивается действие пьесы, населяют давние приятели, некогда учившиеся вместе на филфаке. Почти у каждого “в анамнезе” недописанный роман или диссертация, но на жизнь сейчас они вынуждены зарабатывать риелторством и газетной поденщиной. Есть среди них тот самый ребенок — дочь Салмановой (Лаура Пицхелаури) и один искусствовед — приехавший изучать феномен эркера француз Бенуа (Андрей Бурковский). Но если первая — персонаж, по мысли автора, внесценический (но в спектакле присутствует ее картонный силуэт — художник Николай Симонов), то второй — метасценический: здесь он и резонер, и трикстер, не только играет отведенную ему роль, но и озвучивает ремарки, устраивает все задуманные в пьесе перипетии и подает реплики, пе-

реворачивающие смысл ранее сказанных слов.

Именно на словах и держится весь мир на Караванной — дипломированные филологи ищут в них оправдание, прячутся за ними, сыплют цитатами и остроумно порой каламбурят. А то и просто выговариваются, изливая наболевшее в ночь. Этому качеству языка, вмещающему пространство их жизни, Бутусов отводит все второе отделение спектакля: если в “Человеке из рыбы”, пьесе, по авторскому определению, без стен, монологи персонажей, перекликаясь и переплетаясь, образуют единый “поток сознания”, то на сцене МХТ каждой женщине — свой рупор. И это тоже примета нашего феминистского времени: актрисы сидят в своих футлярах-коробках, напоминающих то ли гримуборные, то ли музыкальные колонки (на задник сцены при этом проецируется панель цифрового плеера). Салманова общается с мужем по скайпу — тот требует от нее стриптиза, она же предлагает поразмышлять над эротическим подтекстом гайдаровской повести “Чук и Гек”. Выбор Пицхелаури на эту роль очевиден — одной своей интонацией она может держать не подготовленный к длительным лингвистическим изыскам зал.

А вот трагифарс, разыгранный Елизаветой Янковской в отдельно взятой коробке, стал откровением этого спектакля и открытием для широкой публики этой актрисы. Ее персонаж — Юлька, некогда бросившая Питера из-за безответной любви к Дробужинскому, а сейчас примчавшаяся в надежде на роман с ним, оказывается жестоко разочарована: новая пассия у того уже есть. И ее отчаяние выливается в целый манифест, горечь в котором мешается с пародией и сарказмом: “Я интересна людям, люди интересны мне!” — выкрикивает героиня Янковской, и слышится в этом почти дословно незабвенный прохиндей и тиран целого села Степанчиково Фома Фомич Опискин. При этом очевидно, как автор и режиссер все же не высмеивают, а, скорее, нежно и с грустью жалеют всех этих умных, но все же не вписывающихся в нынешнюю жизнь недотеп.

Лиза же (Надежда Калеганова), та сама пассия Гриши, транслирует “чистый секс”, как она называет прозу своего бойфренда, чьи тексты “даже меньше, чем у других молодых писателей, подражают Сорокину”. Собственных же реплик у Лизы нет, и это она еще припомнит остальным персонажам, когда пьеса окончательно разомкнется в “здесь и сейчас” и актеры начнут говорить не от имени персонажей.

И во всем этом можно усмотреть укор целому поколению: оно пытается смотреть (и жить) по-новому с оглядкой на уже когда-то и кем-то сказанное. А надо бы — на только что случившееся. “Теракт?” — подсказывает своим вопросом Бенуа графоманящему гофманианцу Грише очевидный выход из его писательско-парижского тупика. Ведь именно эта не отслеженная цепочка последних событий с поправкой на мироустройство, в которых они разворачиваются, и приводит к неизбежному — ребенка, за которого поколение Караванной сообща отвечает, уводит чиновник из опеки. Представитель системы — того самого, повторим, мироустройства, ломающего судьбы. И в этом суть трагедии: именно попытки спасти и спастись приводят только к худшему — Салманова, не желая травмировать дочь видом ее друзей-соседей, поседающих улиток, тащит в кино, не рассчитанное на детей ее возраста. Для этого ей приходится писать заявление, которое и приводит в дом “человека из рыбы”.

Его приближение — ту самую “поступь рока” — Бутусов обозначает вешками на всем протяжении действия. Так, он немо намекает, чем часто заканчивается борьба за свои права, еще в эпизоде с Бурковским, который во время “своего” монолога про Париж, быстро сбросив рубашку и натянув, подобно Трибунцеву в бутусовских же “Барабанах в ночи”, подвенечное платье, перевоплощается в “Свободу на баррикадах” Делакруа. Французские коммунары охотно позировали папарацци той поры — по этим снимкам их после вычислили и расстреляли. Предчувствие подобной, пусть не столь кровавой участи разлито в самой атмосфере спектакля буквально с первых сцен. Причем, в первом, допремьерном варианте оно, казалось, было процарапано по всему сценическому тексту. На повторах Бурковский со свечой “выезжал” в клубах дыма как этакий *deus ex machina* и человек-паровоз одновременно. Последний образ, включая сопровождающий эпизод оглушительный звук бьющегося стекла, сразу отбрасывал зрителя к бутусовскому “Бегу” в Вахтанговском театре. Такое наложение производило сильный эффект. И к слову, неудивительно, что тот спектакль так вдохновил Асю Волошину на создание “Человека из рыбы” — свой текст она написала за несколько дней, все находясь под впечатлением от увиденного “Бега”. А снег на Караванной — и прямая из него цитата, и такой же символ ностальгии по родине. Родине, которой в пьесе Волошиной тоже давно уже нет — от страны, вспоминает Салманова метафору Дробужинского, остался плохо дезо-

дорированный труп (и в первом отделении лежит “на задворках” огромный медведь). И пусть при последующей редакции Бутусов чуть смягчил и “размыл” многие сцены (и заменил актеров), тревога и обреченность все равно висят в воздухе подобно декорациям стен квартиры на Караванной, то и дело опускающихся с колосников и отсекающих этот по-питерски уютный Гаммельн от окружающего его мира.

Но единственное, о чем умалчивает пусть

и плохо по-русски говорливый Бенуа, так это о причинах, по которым герой “Ностальгии” отправляется в путь со свечой — его удачный проход должен спасти мир, весь мир. Герои же “Человека из рыбы” не могут спасти даже ребенка: они так и остаются “в надежде на надежду о надежде”, замороженно, уже после занавеса и под аплодисменты публики, пуская радужные пузыри.

Сергей Лебедев

## В круговерти истории

### “Красное колесо” по А. Солженицыну в ЦАТРА

*Будучи почти ровесником Советской власти, Александр Исаевич Солженицын приложил огромные усилия к тому, чтобы художественно осмыслить явления, повернувшие ход истории не только в нашей стране, но и во всем мире, — а именно революционные события 1917 года и приведшие к ним процессы.*

Спектакль “Красное колесо”, поставленный по одноименному роману-эпопее А. Солженицына в Центральном академическом театре Российской армии режиссером Борисом Морозовым в инсценировке Ольги Любимовой, посвящен столетию выдающегося писателя. Предпринята попытка отразить явления вековой давности уже средствами синтетического искусства — театра, где можно использовать не только звучание текста, но и мастерство перевоплощения актеров, выигрышные мизансцены, а также более современные художественные средства, например видеопроекции.

Разумеется, все это в значительной степени задействовано в постановке. Используются элементы “иммерсивного театра”, где зритель находится, можно сказать, внутри происходящего. В спектакле “Красное колесо” зрители сидят прямо на сцене, попадая на нее из-за кулис: ряды кресел обрамляют место действия. Сторона занавеса, обращенная к сцене, где находится публика, используется для демонстрации видеоряда с картинками российской жизни начала века: мелькают и эпизоды коронации, и парады, и военные битвы. Лейтмотивом проносятся кадры мчащегося поезда с огромными колесами — метафора неумолимого хода истории. Время от времени внутренний круг сцены вертится, подмостки трясутся, давая зрителям не только физическую, но и эмоциональную встряску.

В кульминационный момент первой половины спектакля, посвященной главным образом убийству Столыпина (эту роль играет Андрей Новиков), зрители визуально осознают, что сидят на сцене. Занавес поднимается, и перед ними открывается ошеломляющая картина ог-

ромного зрительного зала, пустота которого несколько компенсируется звуковым фоном, имитирующим нестройное звучание заполненного людьми помещения. На дальнем плане, в “царской” ложе, действительно сидит “царь” со своими дочерьми. Да, один из персонажей — Николай Второй (Андрей Егоров), и в спектакле отражены как его душевные терзания, так и жизнь его семьи. Предпринята попытка проникнуть в мотивы его отречения от престола. Не до конца разъясненной, пожалуй, осталась роль императора в событиях вокруг убийства Столыпина, его отношение к этому трагическому происшествию.

Как известно, Столыпин был убит в Киевском оперном театре в антракте оперы “Сказка о царе Салтане”, на которой присутствовала царская семья. Этот эпизод, а также история расследования преступления, следствия над упустившими террористический акт деятелями охранного отделения и над убийцей — Дмитрием Богровым (Александр Рожковский), вплоть до его казни, довольно подробно и живописно воплощены в первой части инсценировки.

Во второй половине спектакля, пожалуй, главное действующее лицо — Владимир Ильич Ленин, роль которого неожиданно доверена молодому, тридцатитрехлетнему, исполнителю Денису Кутозову. Как ни странно, актер выглядит не моложе своего персонажа. При первом появлении трудно опознать в нем вождя революции. С гладко выбритым и полным лицом, он вовсе не похож на облик, знакомый всем зрителям, которые хотя бы не моложе исполнителя. Но сходство, вероятно, и

не входило в намерения постановщиков. Образ Ленина решен в гротескном, почти фарсовом ключе. Оказывается, он плохо чувствовал революционную ситуацию и лишь благодаря уговорам товарищей, в частности такой фигуры с весьма неоднозначной репутацией, как Парвус (Антон Морозов), оказался “в нужное время в нужном месте”. Большое место уделено отношениям Ильича с Инессой Арманд (Анфиса Ломакина), переживаниям по этому поводу Надежды Константиновны Крупской (Татьяна Морозова).

Тем не менее, главное в сюжете — революционные события 1917 года — воплощено весьма эффектно. Ленин произносит свои зажигательные речи, но наиболее удивительный трюк заключается в том, что уже вся сцена вместе со зрителями начинает крутиться во-

круг своей оси. Таким образом, публика в буквальном смысле оказывается втянутой в круговерть судьбоносных перипетий. Блестящая находка постановщиков, воспользовавшихся возможностями крупнейшей в стране сцены.

Отметим старательную, мастеровитую игру всего актерского ансамбля, в частности воплощение образов таких сложных исторических личностей, как принявший отречение императора Василий Шульгин (Роман Радов), мать Николая Второго Мария Федоровна (Алина Покровская).

Вплотив лишь небольшую толику ментального произведения, театр, на наш взгляд, все же внес существенный вклад не только в современное прочтение творчества А. Солженицына, но и в осмысление отечественной истории.

Ильдар Сафуанов

## Народные фарсы

### *“Театр чудес” М. Сервантеса в Театре Наций*

***Денис Бокурадзе, руководитель театра в Новокуйбышевске, поставил два спектакля на московской сцене: в Театре на Таганке идет “Старший сын” А. Вампилова, “Театром чудес” открылся новый сезон в Театре Наций.***

О новокуйбышевском театре “Грань”, которым руководит Денис Бокурадзе, узнали на Фестивале малых городов несколько лет назад<sup>1</sup>. Тогда театр играл “Корабль дураков” по средневековым фарсам и получил Гран-при. Потом два года подряд театр “Грань” был лауреатом “Золотой маски” со спектаклями “Корабль дураков” и “Король Лир”. В театре “Грань” до нынешнего сезона работало всего десять актеров. Это очень спаянная труппа, представляющая собой образец ансамблевости. А поскольку режиссура Дениса Бокурадзе во многом строится на четкости и слаженности пластического рисунка, постольку его актеры научились слаженной синхронной игре, в которой значимы мельчайшие жесты и даже движения зрачков глаз.

В спектакле “Театр чудес” Театра Наций также очень важна работа ансамбля, хотя это ансамбль для режиссера новый. Но в общем, он вполне справляется с задачами постановщика. В главных ролях два состава исполнителей. Один из Новокуйбышевска, это С. Поздняков и Ю. Бокурадзе. Второй состав — актеры Театра Наций Р. Ахмадеев и Е. Горина. Трудно сказать, какой состав лучше, да, наверное, не стоит и сравнивать. Все актеры показывают достаточно высокий уровень мастерства.

“Театр чудес”, как и предыдущие работы Дениса Бокурадзе, строится на общем довольно причудливом рисунке, на россыпи движений и поз, меняющихся в такт музыке, а сам характер рисунка — гротескный, фарсовый, и все пронизано духом народного масочного театра эпохи Возрождения. Это зрелище отдает чистым эстетством. Оно для тех, кто сумеет насладиться этой очаровательной игрой масок, четкостью движений, красотой общих картин, а также тонким юмором фарса. Народный возрожденческий театр к нашей реальности не имеет никакого отношения. Хотя сам характер масочного представления — одна из самых свежих тенденций последнего времени. Театр ушел с дороги психологизма (не стоит, однако, думать, что это касается всех работающих ныне режиссеров, отнюдь нет). Этот процесс растянулся почти на три десятилетия, но сегодня мы видим таких постановщиков, как М. Диденко, Ф. Григорьян, а теперь еще и Д. Бокурадзе, они-то и составляют определенную группу, выражающую эту тенденцию. К этой компании можно отнести и знаменитого Р. Уилсона, который в этом же театре поставил “Сказки Пушкина”.

Итак, перед нами масочный театр на материале М. Сервантеса, его коротких фарсовых сценок из жизни простого люда старой Испа-

<sup>1</sup> См. беседу с режиссером в № 4 “Современной драматургии” за 2018 г. (Ред.)



нии, который мы сегодня воспринимаем не только на слух, но и во многом глазами — визуальное начало в современном театре победило. Поэтому тут очень важна работа не только режиссера Д. Бокурадзе, но и хореографа (И. Евстигнеев), режиссера по пантомиме (Л. Тимцуник), художников по костюмам и маскам (Е. Соловьева, А. Якиманская), а также композитора (А. Плаксин), организующего и направляющего ритм всего сложносочиненного зрелища.

Свет выхватывает из темноты птичьи маски с длинными носами, из-за ширмы появляются актеры. Эта черная ширма с прорезанными дверями и является декорацией (художник А. Денисова), на каждой из дверей в такт игре и музыке актеры задерживают шторы, уходя со сцены в конце эпизода. Костюмы очень выразительны, в стилистике нет ничего от эпохи Возрождения, они — плод фантазии современного художника с его восприятием эстетики фарса.

Спектакль состоит из трех новелл. Первая — о любви и соперничестве бедного солдата и мелкого церковного служки, которые влюблены в посудомойку. Ее мы периодически видим в прорези маленького окошка в ширме: полная, пышущая здоровьем фигура, чьи габариты превосходят объемом тонкую фигурку солдата и приземистую коротышки-служки, сразу бросает на весь эпизод тонкий налет комизма. Солдат готов сразиться с любым, кто захочет приблизиться к предмету его воцелений. У него нет ни гроша за душой, но зато много отваги и страсти. А когда судомойка выберет себе в мужа служку, солдат останется на сцене один и будет читать стихи, которые выразят всю высоту и поэтичность его неразделенного чувства. Этот короткий момент заставляет восхититься силой его любви, а вместе с тем — и мастерством исполнителя. Актер С. Поздняков играет

этот эпизод прекрасно, переходя из жанра народного фарса в жанр чуть ли не рыцарской поэзии.

Вторая новелла — о бракоразводном процессе. Старуха хочет развестись со своим мужем, потому что он очень состарился и постоянно болеет, а она должна ухаживать за ним ночами, что вызывает у нее самой бурю возмущения. Другая старуха хочет поведать судье четыреста причин, по которым она желает развестись, в то время как ее муж называет только четыре. Судья (Г. Иобадзе) не разводит эти пары, произнося наставительную речь о том, что в старости нужно уметь сносить тяготы брака, помня о том, какие приятные мгновения были у супругов в молодости. Все это тоже разыгрывается в жанре фарса, которым прекрасно овладели актеры. Они умеют создавать целостный комичный облик персонажа-маски, над глупостью или другими пороками которого сами же и смеются. Выразительность позы, жестов, модуляции голоса служат тому, чтобы запечатлеть образ маски как в моментальном стоп-кадре.

Третья новелла — “Театр чудес”, где два мошенника обманывают знатных господ города, в который они захали, говоря о том, что покажут им необыкновенные чудеса. На самом деле они ничего не показывают, а только говорят об этом, предупреждая, что представление не увидят те, кто не рожден в законном браке. Этого представления, разумеется, никто не видит, но ни у кого не возникает мысли о том, что это обман. Третья новелла, к сожалению, решена менее выразительно, чем две предыдущие. Но в целом спектакль состоялся, мастерство игры и тонкая вязь режиссерского рисунка, пластики удались исполнителям.

Полина Богданова

## Во имя театральности

### “Орфей спускается в ад” Т. Уильямса в “Школе драматического искусства”

*“Орфей...” — далеко не самая популярная пьеса в творческом наследии выдающегося американского драматурга. Написанная более шестидесяти лет назад, она всего лишь два раза без особого успеха была поставлена на Бродвее. Не снискал лавров и снятый по ней фильм Сиднея Люмета с такими звездами в главных ролях, как Марлон Брандо и Анна Маньяни.*

Тем не менее, пьеса время от времени обращает на себя внимание московских театров. Еще в шестидесятые годы она была поставлена в Театре имени Моссовета, позднее — в Центральном театре Советской армии и Театре Са-

тиры.

Скорее всего, причина в том, что в этом произведении есть привлекательные роли, позволяющие опытным актерам проявить уровень своего мастерства. Например, глав-

ную роль Лейди Торренс играли такие корифеи сцены, как Вера Марецкая и Людмила Касаткина.

Игорь Яцко, постановщик нового спектакля, доверил эту роль Людмиле Дребневой. Напомним, что именно трагическая судьба Лейди Торренс положена в основу сюжета. Некогда ее отец-итальянец занимался бутлегерством (подпольной торговлей виски), но расистское окружение в южном штате узнало, что он продавал алкоголь также неграм, и устроило в его заведении пожар, в котором он заживо сгорел, пытаясь спасти свое имущество. Юную Лейди бросает ее возлюбленный Дэвид Катрив (Олег Малахов), она теряет ребенка от него и выходит замуж за лавочника Джейба Торренса (Сергей Ганин).

К началу действия пьесы Лейди уже женщина средних лет, а Джейб смертельно болен и после операции почти не встает с постели. В это же время в городе появляется тридцатилетний гитарист Вэл (Анзори Шанидзе) в куртке из змеиной кожи. Лейди берет его помощником в лавку. Постепенно она привязывается к молодому человеку и даже предлагает ему поселиться в лавке. Несмотря на разницу в возрасте, между ней и Вэлом завязываются романтические отношения. Они строят планы на будущее, женщина как будто пробуждается к новой жизни. Она ждет ребенка от Вэла. Заканчивается все трагически. Умиравший Джейб признается, что именно он был проводителем толпы, когда-то сжегшей кафе и виноградник отца Лейди. Обнаружив связь Лейди и Вэла, он поджигает дом и стреляет в Лейди. В огне пожара погибает и Вэл.

С первых сцен заметно стремление режиссера оживить действие разнообразными выразительными средствами, аттракционами — примерно так, как это было сделано в некоторых прежних спектаклях Игоря Яцко, например “Как важно быть серьезным” по Оскару Уайльду и “Мертвые души” по Гоголю.

Спектакль начинается с танцев (хореограф

Рамуне Ходоркайте) второстепенных персонажей Долли Хэммы (Ольга Бондарева), Бьюлы Биннингс (Ольга Баландина) с их мужьями Псом (Роман Долгушин) и Коротышом (Евгений Поляков).

Постановщики постарались воссоздать и обстановку времен написания пьесы (художник Ольга Васильева): на сцене никелированная кровать, в лавке довоенные кассовый аппарат и телефон, действующие лица одеты в костюмы тех лет, а на экране проецируются архивные кадры уличной жизни Нью-Йорка и других городов — вероятно, чтобы встроить происходящее на сцене в атмосферу эпохи.

Главное в спектакле, конечно же, образ Лейди. Людмила Дребнева очень остро, даже с некоторым надрывом выражает всю горечь, гнев героини, вызванные перенесенными испытаниями и унижениями. Она разговаривает строгим, безапелляционным тоном человека, который своими страданиями заслужил право судить других людей и не терпеть возражений. При этом не так отчетливо показано вызванное новой любовью просветление в душе героини, пробуждение ее надежд. Впрочем, возможно, и в тексте пьесы это недостаточно выражено — и любовь, и судьба героини выглядят заведомо обреченными. Отметим, что воплощение образа Лейди было бы еще убедительнее, если бы исполнительница не выглядела значительно старше своей героини.

Вэл же, напротив, показан, на наш взгляд, чересчур мягким и где-то даже дюжинным молодым человеком: непонятно, как таким “Орфеем” могли увлечься “светские львицы” маленького городка — супруга шерифа Ви Тэлбот (Гузель Ширяева) и распущенная Кэррол Катрив (Регина Хакимова).

В целом спектакль довольно выразительно создает ощущение злобной среды, общества, ожесточенного в условиях экономического кризиса, конкуренции, расизма, показывает, что в такой обстановке невозможно возрождение людей к новой жизни, личному счастью.

**Ильдар Сафуанов**

## *В Питере и Поволжье, на Урале и...*

### **Время играть**

*“Слава” В. Гусева в АБДТ им. Г. Товстоногова*

*Этот спектакль поставлен по пьесе, написанной в 1935 году и ставшей образцом бесконфликтной драматургии сталинской эпохи.*

Константин Богомолов, известный игрок на поле постмодернистской свободы, сделал очередной неожиданный выпад, который не

мог не удивить, не потрясти понимающую публику. Он поставил пьесу Виктора Гусева, дважды лауреата Сталинской премии, поэта,

которому в силу особой преданности сталинской идеологии и политике удалось избежать расстрела, тем более что и сам он публично поддерживал эту крайнюю меру в борьбе с “врагами народа”. Творца, существовавшего в русле славных героических лет индустриализации и террора. Яркого представителя соцреализма, от которого наша культура и искусство начали отказываться еще во времена памятной “оттепели”. Но теперь история сделала новый виток, и мы как будто стоим на пороге новых героических лет и с трепетом ожидаем, что будет дальше.

Что же, Богомолов решил побежать впереди паровоза? Высказать, так сказать, “готовность” и прочее? Думаю, что этот неумно ироничный режиссер просто продолжает линию своих остроумных и едких эскапад и взошел по ней, так сказать, на новую ступень.

Богомолов уже обращался к теме тирана-диктатора: один из его предыдущих спектаклей — “Дракон” по Е. Шварцу. И если самого Дракона он тогда изобразил прекраснородушным, улыбчивым, в позе победителя, которую как никто мог передать Олег Табаков, то здесь “дракон” остается за кадром, но ощущается в каждой строчке бодрых поэтических виршей В. Гусева о родине, красном знамени и прочей атрибутике сталинского патриотизма.

Сам Богомолов в одном из интервью так объяснил общую цель постановки и требования к актерам: “Задача команды спектакля не рисовать напрямую ужасы сталинизма, а воспроизвести наш советский “Ла-Ла Ленд”. Осуществить чистой воды сталинский мюзикл и посмотреть, как на него будет реагировать зритель”. Вот, оказывается, что: посмотреть, как будут реагировать. Мое мнение о том, что этот спектакль — чистой воды провокация и своеобразная художественная шутка, вполне совпало с замыслом режиссера. Пьеса В. Гусева для Богомолова — культурный артефакт, с которым можно поиграть, примерив разные варианты зрительских реакций — от яркого приятия до резкого отторжения. Все эти реакции в равной степени устраивают режиссера: он бросает кость и смотрит, кто на нее кинется. Это зрелище доставляет Богомолову, очевидно, немало удовольствия.

Наивный, простодушный зритель, который составляет большую часть зала, приходит в театр за интересными историями и на сей раз уходит удовлетворенным. Спектакль “Слава” ему, безусловно, нравится. Он не ощущает тут никаких подвохов. Ведь в пьесе, показанной на сцене, хорошо закручен любовный сюжет, все возникающие разногласия между влюбленными Василием Мотыльковым (В. Дегтярь) и

Еленой (А. Куликова) к всеобщему удовольствию разрешаются, иллюстрируя известную поговорку о том, что милые бранятся, только тешатся. А теплое домашнее обаяние дородной Марьи Петровны (Н. Усатова), которая дважды накрывает большой стол белой скатертью, прибавляет всему некоторой основательности и веры в то, что народ живет хорошо и правильно. Тем более что Марья Петровна с присущим ей как простой женщине добродушием сравнивает себя со Сталиным: “Сталин — сын трудового народа, а я — трудового народа дочь”. Убеждает зрителя и прочувствованная, психологически достоверная игра В. Дегтяря в роли Василия, которого партия отправила на опасное задание во имя спасения жизни людей. Приятно любоваться государственной заботой о благополучии граждан, демонстрируемой театром, тем более что сегодня таковой заботы мы больше не ощущаем. Убеждает и игра А. Петрова в роли антагониста главного героя Николая Маяка, рвущегося к подвигу во имя своей славы. По-партийному строг и мудр Тарас Петрович (В. Реутов), пославший героя на верную гибель. В общем, актерские работы в этом спектакле на высоте.

История разворачивается с перипетиями, которые заставляют зрителя волноваться, выживет раненый Василий или погибнет. В финале он, конечно же, спасен талантливым советским хирургом (Е. Попова), который тоже совершил подвиг, отдав раненому свою кровь. Возлюбленная героя летчица Елена тоже не без риска для собственной жизни доставила в больницу необходимые лекарства. За судьбу раненого сильно переживают и пионеры в красных галстуках. Все на удивление едины в своих высоких человеческих чувствах, присущих советским людям.

Зритель, который с симпатией относится ко всему советскому, воспринимал спектакль всерьез и не позволил бы себе сомневаться в его достоинствах. Он хлопал в ладоши на репликах о красном знамени и родине, и упоминание о Сталине его ничуть не коробило.

Был и такой зритель, который оставался в замешательстве и не знал, как ко всему относиться. И скорее, был против самого факта появления такой пьесы на сцене солидного современного театра. Это тоже, должно быть, устраивало Богомолова. Поскольку ему всегда доставляло удовольствие вызывать эмоции замешательства, протеста, оскорбления человеческих и гражданских чувств.

Откровенно говоря, слушать некоторые

речи героев было неумоготу. Слишком уж много неправды и ложного пафоса было в этих речах. Но следует и тут отдать должное режиссеру, который держит актеров в узде, чтобы не переборщить с патетикой.

Напоследок хочу сказать о декорации Ларисы Ломакиной. Она как будто чисто функциональна. Стенка поворачивается к зрителю то одной стороной, то другой, и мы попадаем то в дом Мотыльковых, то в кабинет строгого партийного начальника. Все выполнено в светло-зеленых приглушенных тонах, почти безликих. В кабинете начальника — две шторы по бокам того, что должно быть окном, но самого окна нет. И эта единственная деталь, возможно и непредумышленная, подсказывает, что мир, изображенный в спектакле, на-

глухо замкнут, заколочен и поэтому мы не видим за окном ни неба, ни улицы, которая бы доносила дыхание реальной жизни.

Меня поражал профессионализм К. Богомолова в “Идеальном муже”, потом в “Карамазовых”, да и других работах. В его спектаклях много игры, иронии, провокаций, едких разоблачений того, что традиционно почиталось святым, и беззастенчивого превозношения того, о чем говорить со сцены было неприличным, и при всем при этом — умения сохранять устойчивость между двух крайностей и не занимать ни одну из противоположных позиций. Но время такой игры как будто подходит к концу. Боюсь, что из крайностей нам придется выбирать что-нибудь одно.

Полина Богданова

## Мир Островского

*В рамках XVI Международного театрального фестиваля “Дни Островского в Костроме” (сентябрь 2018) было сыграно семь спектаклей из разных городов России. Гран-при получила “Снегурочка” Кинешемского драматического театра им. А.Н. Островского. Костромской драматический театр (того же имени) показал комедию “Женитьба Белугина”. Здесь за лучшие женскую и мужскую роли жюри фестиваля отметило Елизавету Камерлохер (Елена) и Дмитрия Рябова (Андрей Белугин).*

## “Нас утро встречает прохладой” и другие песни...

*Кинешемская “Снегурочка” — очень необычный спектакль. Эту пьесу Островского, как правило, играли в антураже языческой Руси, часто поэтизируя язычество, обрамляя его красотами природы и, в общем, придавая всему несколько искусственный оттенок: ведь нам на самом деле до язычества нет никакого дела, мы не знаем и не чувствуем его. Такая театральная красивость была как будто неизбежной, ведь пьеса написана давно и как-то приблизить ее к нам было делом сложным.*

В решении московского режиссера Александра Огарева и еще целой группы специалистов в составе художника Аси Скорик, хореографа Владимира Беляйкина, музыкального руководителя Екатерины Серебринской (всю эту дружную компанию режиссер привез из своего театра “Школа драматического искусства”) пьеса Островского предстала в неожиданном антураже. Можно сказать, что это чисто постмодернистское создание, ибо и в сценографии, костюмах и музыке, и в хорах соединены элементы разных культурных стилей, начиная от советских 60-х, народного фольклора и песен сталинских времен — “Нас утро встречает прохладой” и других. Эти песни и знакомая советская эстрада принадлежат массовой культуре, прочно вошедшей в люби-

мый народом репертуар.

Кроме музыки тут есть прекрасная хореография, пластика, потому что помимо основных персонажей в спектакле действует прекрасный хор и великолепный кордебалет. Они обрамляют действие и придают ему и лиризм, и юмор, и какую-то воздушность и приподнятость.

Очень интересны костюмы. Они тоже решены в стиле культурной эклектики. Например, Берендей одет как советский секретарь обкома, в пальто с цигейковым воротником и меховой шапке-пирожке. А хор появляется в виде лыжников в вязаных шапочках и шерстяных свитерах. Купава одета в красивое красное платье, что говорит о ее страстной натуре, которая умеет любить. Снегурочка в

первом акте — в белом наряде девочки, почти подростка, в которой только потом проявится сила любовной страсти.

Действие происходит как будто в Парке культуры. На сцене стоит арка ворот, и веселая компания молодежи проводит тут время, оглашая пространство песнями. Все это живет, пульсирует и главное — поднимает настроение на сцене и в зале, привлекая точностью и слаженностью пластического и музыкального рисунка.

В пестром антураже, соединяющем различные культурные стили, в этой стихии советскости, в этом царстве социального оптимизма выражена, как мне кажется, культура нашей народности, которая и является современным аналогом древнего язычества, а иначе как его передать? У Александра Огарева богатая и смелая фантазия, он сумел “взорвать” пьесу изнутри и решить ее не как поэтическую сказку о древних и славных берендеях, а как поэтический гимн молодости, красоте и любви.

А что же основной сюжет, связанный со Снегурочкой и Купавой? Он тоже решен в мажорном ключе как прославление и гимн силе любви. Тут великолепны первые сцены Купавы (О. Савченко) и Снегурочки (Э. Манапова), Снегурочки и Леля (В. Митронин), Купавы и Мизгиря (А. Копчинский). Нежный и веселый Лель, любящая и преданная Купава, страстный Мизгирь и милая и еще несмелая Снегурочка соединяются в любовные пары. И если у Купавы и Мизгиря высок градус любовной страсти, то у Снегурочки и Леля это только дружеские объятия и признания. Купава одержима ревностью, когда видит, что Мизгирь увлечен Снегурочкой. Все это сыграно как-то очень чисто и в особой манере, о которой стоит поговорить.

Александр Огарев, который провел ряд лет в лаборатории Анатолия Васильева, обогатился опытом театра, названного Васильевым игровым, и сумел при этом выработать свою собственную манеру. Ее не определишь в нескольких словах. Но ясно, что спектакли Огарева наполнены высокими чувствами, изящны, в них всегда стиливая игра, интересное сочетание как будто далеко отстоящих культурных пластов, они музыкальны и пластичны. Актеры в спектаклях Огарева преобразуются и выявляют какие-то внутренние свойства, которые не обнаруживают себя в привычном стиле игры драматических актеров психологического театра, на-

полненного обыденными человеческими переживаниями. Градус игрового театра васильевской школы значительно выше, актерские переживания, если тут уместно употребить это слово, очищены от бытовых красок, приобретают полётность и одухотворенность. Чтобы играть в таком театре, актерам нужны несколько иные свойства, чем традиционным драматическим актерам. Им нужно идти не от характера, а от идеи образа. Не все актеры раскрыты к постижению нового. Человеческая природа консервативна, особенно если актер уже немолод и привык существовать так, как существовал долгие годы. Потребность в новизне — удел особо одаренных натур, открытых к поиску и постижению незнакомых доселе практик. Удивительно, что молодые актеры кинешемского театра пошли навстречу новой методике работы и прекрасно справились с поставленными режиссером задачами. Они вызывают восхищение. Анатолий Васильев говорил, что хотел бы видеть актеров прекрасными, возвышенными натурами, поэтами, и это правда. Методика васильевского игрового театра обогащает актера и приподнимает его над обычным, привычным уровнем переживаний. И надо бы отметить, что Александр Огарев оказался не просто прекрасным учеником, следующим букве заветов мастера, а самостоятельным и очень одаренным художником со своим взглядом на мир и своей стилистикой.

Спектакль повышает градус во втором акте. Тут уже гимн любви звучит в полную силу. Любовные игры Купавы и Леля и особенно бурно проявившая себя страсть у Снегурочки и Мизгиря достигают невероятных высот. Очень красива музыкальная пластическая сцена Снегурочки и Мизгиря перед трагическим финалом, когда Снегурочка таит и от нее остается лишь изящный светящийся венок.

В спектакле есть еще целый ряд прекрасных актерских работ, о которых следует упомянуть. Это и Елена Прекрасная (А. Юдина), Весна (Т. Копчинская), Бобыль (Р. Зарев) с Бобылихой (Т. Грубинка), Берендей (А. Мисюра) и другие.

Такой самобытный неожиданный спектакль для маленького городского театра — большая победа.

**Полина Богданова**

## “Красота — ума помраченье”

*У “Женитьбы Белугина”, совместного детища Островского и Н. Соловьева, поставленного Костромским театром, интересная история. В 1875 году Соловьев написал пьесу “Кто ожидал!”, но она не была одобрена Театрально-литературным комитетом. Автор послал ее Островскому, под его наблюдением переписал и дал комедии новое название “Конец — делу венец”. Соловьев принял все его редакторские предложения, пьеса получила окончательное имя, однако Островский не оставил работы над текстом, с особым вниманием и тщательностью переделывая финальные сцены.*

Ни об одной из совместных пьес Островский так не хлопотал, как о “Женитьбе Белугина”. Здесь многое для него сошлось: и мотив из переведенной им комедии Шекспира “Укрощение своенравной”, и фабула “Бешеных денег”, и финальная часть “Бальзаминовской трилогии” “За чем пойдешь, то и найдешь” (“Женитьба Бальзаминова”), и собственная, состоявшаяся почти десять лет тому назад вынужденная женитьба на “милочке Маше”, и, наконец, десятилетие со дня смерти той, кого он любил глубоко и страстно, единственной, на ком он хотел жениться, но не встретил сочувствия, — Л.П. Никулиной-Косицкой, великой актрисе Малого театра. В собственной жизни “укрощение строптивой” Островскому не удалось. Может быть поэтому, словно в противовес, он так тщательно отделял роль Андрея Белугина и линию его отношений с Еленой.

В режиссерском решении Елены Сафоновой тщательно сохраняется и постепенно раскрывается благородный внутренний облик Андрея Белугина (артист Д. Рябов). От простого решения разорвать отношения с невестой через трогательное по своей искренности и незащищенности объяснение с Еленой, бурной радости от согласия Елены стать его женой до понимания, как низко поступили с ним жена и друг, и великодушного предоставления ей свободы при его финансовой поддержке — таков общий рисунок роли, который определил ее содержание. Актер очень точно фиксирует все значимые повороты в судьбе своего героя.

Зритель впервые застаёт Андрея Белугина за общим столом, где сидят его родители, невеста Таня (М. Петрова) и ее брат Василий Сыромятов (С. Чайка). Елена Сафонова (она же художник-постановщик) делит сцену на две части. Одна закрыта суперзанавесами, разделяющими прихожую в доме Белугиных. Вторая, меньшая часть, занята большим богато накрытым столом, где идет душевная домашняя беседа. Эта идиллическая сцена нарушается приходом Агишина (И. Поляков), что подталкивает Андрея Белугина к принятию

непростого решения.

Сразу надо сказать, что Агишин в спектакле скорее просто обозначен, нежели выполняет ту функцию, которую ему задали авторы пьесы: именно Агишин задумывает всю будущую аферу с женитьбой Белугина, именно он является двигателем всех событий. В спектакле же персонаж в исполнении Ивана Полякова больше напоминает тень, отбрасываемую развитием фабулы. Смысл роли раскрывается много позднее и сугубо через слово. Возможно, такое решение составляет часть режиссерского замысла, но, честно сказать, выглядит оно малоубедительным, особенно на фоне яркого Белугина.

Три подряд идущие сцены объяснения Белугина играют Дмитрием Рябовым уверенно и всякий раз с новыми оттенками. С другом и братом оставляемой им невесты Андрей держится с достоинством, хотя и готов выслушать любые упреки. Именно здесь прозвучат его слова: “Красота — ума помраченье”. Прекрасно играет здесь Сергей Чайка: он и оскорблен как брат, но и понимает Белугина как мужчина. Эти два состояния актер органично совмещает, давая характер хотя и не главный, но вполне убедительный. Объяснение с невестой дается Белугину с трудом, актер подчеркивает свою вину перед Таней, которая догадывалась, что ее разлюбили, — в исполнении Марии Петровой, скорее, на словах, нежели в передаче чувств. Наконец, объяснение с родителями происходит за столом: актер сидит спиной к залу, сидит крепко, не шевелясь, словно подчеркивая несокрушимость своего решения. Его родители, наоборот, суетливо мечутся по сцене — столь неожиданным оказалось для них признание сына. Амплитуда их чувств колеблется от резкого неприятия до смирения. Причем каждый из них идет своим путем. Мать, Настасья Петровна, в исполнении Татьяны Никитиной — через всплескивания руками и причитания; отец, Гаврила Белугин, в исполнении Игоря Гниденко — от резкого отказа с угрозами до благословения. Пожалуй, Никитина более убедительна, чем Гниденко. Так завершается завязка спектак-

ля, и здесь из дома Белугиных зритель попадает туда, где обитает предмет любви Андрея.

Если мир Белугиных был представлен через уставленный едой стол, то здесь открывается мир совсем иной — мир прекрасной эпохи рубежа веков, которую связывают со стилем “ар нуво”. Немногочисленная мебель полна изящества, наряды подчеркивают стройность фигур. Легкая небрежность во всем дополняет общую картину. Прекрасно играет свою роль матери, Нины Александровны Карминой, Надежда Залесова. Поначалу она создает убедительный образ женщины не слишком умной, несколько деланой, малоприспособленной к жизни. Но по мере развития действия ее героиня в сложные минуты вдруг сбрасывает эту маску и оказывается человеком мудрым и глубоким — сбрасывает на какие-то мгновения, чтобы потом вернуться к прежнему образу. Но эти мгновения позволяют увидеть в Нине Александровне человека с четкими представлениями о жизни, ее нравственных основах. Ее любящее сердце сохраняет связь с дочерью, но не в состоянии уберечь от несправедных поступков. Принимая ее выбор, она не понимает, как совместить привычный ей образ жизни с купеческим миром. И финальные слова Карминой-старшей, что она тоже скоро приедет на фабрику, звучат как-то неуверенно и неубедительно, приоткрывая трагизм ее будущей судьбы.

Дочь Нины Александровны Елену замечательно играет актриса Елизавета Камерлохер. Красивая, уверенная в себе, очень современная, несмотря на старинные костюмы, эта девушка, в отличие от матери, готова сражаться за свою судьбу. Глядя на нее, понимаешь Андрея Белугина, но вместе с тем и всю ту бездну, которая лежит между ними и которую им предстоит преодолеть. Вот оно: “Красота — ума помраченье”! Причем “помраченье” с обеих сторон.

Елена хочет богатой жизни и полагает обрести ее в браке с Агишиным, в которого влюблена. Часто бывающий у них Андрей Белугин любит ее, Елена это знает, иной раз позволяя себе немного флирта, но не допуская даже мысли их возможного союза. Актриса ведет свою роль легко, свободно. И когда является Андрей, неуклюже вручая героине огромный бумажный пакет и произнося признание в любви и предложение руки и сердца, она прячет свою растерянность за разворачиванием пакета, где обнаруживает цветы. Потом быстро приходит в себя и, вместо того чтобы сразу отказать, предлагает Белугину явиться через час за окончательным ответом. Зачем она это делает? Что движет ею? На эти вопросы сама Елена явно ответов не

знает. Она смеется и в ответ на предостережения Нины Александровны изображает из себя купчиху Белугину, хотя и соглашается с матерью. Иной вариант предлагает ей пришедший Агишин: согласиться, чтобы потом устроить их совместное счастье на деньги простоватого Белугина. Для этого нужно немного: всего лишь пойти на сделку с совестью. И Елена решает: “Ну, так пускайся... а там уж что выйдет, решит сама жизнь!..”

Потрясенный красотой Елены и ее согласием Андрей Белугин ничего не замечает вокруг, он счастлив сам по себе, наслаждается своим счастьем, даже не замечая, как в этой радости одинок.

Первое действие спектакля очень динамично, оно небогато внешними аксессуарами, но прекрасно держит интригу благодаря слаженной игре актеров.

Второе действие открывается новыми декорациями, которые при сохранении прежней эскизности в мебели несут следы чего-то, начавшего делаться для обустройства дома и почему-то брошенного. Режиссер и сценограф Елена Сафонова создает замечательный образ неустойчивости, незавершенности протекающей здесь жизни. Прошел месяц после свадьбы, но молодые так и не стали супругами, они живут в разных половинах дома. Об этом зритель узнает из диалога матери Андрея Белугина со слугой. Татьяна Никитина ведет свою роль, очень точно реагируя на реплики, ей непонятные и странные. Потом появляется отец Андрея, и в его диалоге с сыном выясняется, что дела на заводе приходят в упадок. А сын бросается деньгами и готов даже избавиться от портрета деда, создавшего первое состояние их семьи. Держа портрет в руках, он внимательно в него всматривается, протирает от пыли. Через череду сугубо бытовых подробностей актер передает то новое, что в нем начинает зарождаться: у Андрея Белугина постепенно проходит “ума помраченье”.

Он случайно узнает о коварстве супруги и друга, задумавших поживиться за его счет. Но если с Агишиным он расстанется решительно, даже с угрозами физической расправы, то с женой он так не может поступить, любя ее искренне и горячо. В начале их отношений он удивил ее красотой выбранных им ювелирных украшений, а здесь ей неожиданно открывается благородная природа его внутреннего мира. Он не обвиняет ее ни в чем, кроме одного — жестокой насмешки над его чувствами. Дмитрий Рябов говорит размеренно, словно подбирая слова, подчер-

кивает в герою чувство достоинства и затаенную боль.

А что же Елена? За прошедший месяц она не стала женой, не сделалась и любовницей. Она живет в каком-то странном мире, живет богато и широко, но не знает, что же делать дальше. Эти внутренние метания героини передаются в череду ее встреч с мужем, Агишиным, матерью. Внешне ее мир не изменился, но изменился в самом существе: ей нужно принять решение. Актриса открывает в героине невозможность сделки с совестью, Елена требует от Агишина открыто заявить Андрею об их будущих отношениях. Но Агишин сбегает. Остается одно — примирение с мужем, на которое она уже и так была почти согласна. И в этом ее поддерживает мать. Елена готова стать купчихой, в знак чего надевает вязаную накидку — подарок матери Андрея.

Елена Сафонова решает финал спектакля как общий танец, где встречаются практиче-

ски все персонажи, кроме Агишина. Но танец этот не выглядит органичным, скорее странным и противоестественным. В репликах Татьяны и Елены сквозят будущие конфликты, в родителях Андрея нет умиления примирением молодых. Пожалуй, какие-то надежды питает Василий Сыромятов и Андрей, обещающий задать “пир такой, что до Москвы слышно будет”. И возникает вопрос: неужели ради этого женился Андрюша Белугин? Что даст ему “присвоенная” наконец красота? И что получит Елена?

Ответы на эти вопросы режиссер дает не напрямую, а через отбивки, подчеркивающие этапные эпизоды в развитии действия. Вдруг начинает звучать музыка, и в тон ей медленно кружит полупрозрачный снег. События утрачивают реальность, возникает метафорический план спектакля. Образ красоты человеческой преобразуется в образ красоты бытия, несмотря на все его несуразности.

Ирина Едошина

## СВИДЕТЕЛЬСТВО

### *“Война, которой не было” П. Жеребцовой в “Ельцин-центре”*

*Моноспектакль, созданный молодой екатеринбургской “командой”, основан на книге молодой писательницы Полины Жеребцовой. Документ, преобразованный по законам сценического действия, стал напоминанием-криком о том, о чем у нас не любят вспоминать, но что помнить и понимать необходимо...*

Книгу П. Жеребцовой “Муравей в стеклянной банке” составили ее чеченские дневники, которые она начала вести, когда ей было девять лет. Это документальная запись событий из жизни мирных жителей, ввергнутых в огонь необъявленной войны. Быт, отчаянное существование под угрозой случайной смерти, налетевшей неизвестно откуда, добывание еды, воды, обстрелы, гибель соседей и родных... Горящие и рушащиеся дома, разорванные в клочья, изувеченные и еще трепещущие тела людей... Превращение друзей во врагов, помощь и спасение, приходящие от тех, кто считался врагами...

Режиссер Семен Серзин вместе с художником Александрой Микляевой на сцене театральной платформы “В Центре” “Ельцин-центра” предложил предельный постановочный минимализм. Между белой стеной и зрительскими местами — прямоугольная площадка, сплошь покрытая слоем почерневшей земли и пепла: все, что осталось от домов, вещей и людей после обстрелов и пожаров. С одного края, на переднем плане — микрофон. С другого края, на заднем плане, у стены — два музыканта. Перед нами образ уничтожен-

ного цветущего, радостного мира. Пространство, в котором нет ничего кроме пепелища.

Одинокое юное существо в белом коротком детском платье, живущее призрачным и таким реальным миром воспоминаний — единственная обительница пожаров. Собственно, это и есть героиня и рассказчица: молодая русская женщина Полина, детство которой и взросление пришлось на годы чеченской войны. Ее воспоминания словно оживают пепелище образами того, что здесь происходило.

В роли Полины Екатерина Соколова, актриса Свердловского академического театра драмы. За час с небольшим она проживает трагический путь становления юной души в катастрофических превращениях бытия — от девятилетней девочки до быстро повзрослевшей и рано познавшей изнанку жизни и смерти молодой женщины, чудом уцелевшей в этом пекле, разожженном людской нетерпимостью и злобой.

Никакого предметного мира, никаких аксессуаров, никакого вещественного подспорья нет у актрисы. Только она сама, ее голос, ее пластика. И ее “партнеры” — свет, звук,



видеоинсталляции (Тая Сапурина; техническая поддержка отдела мультимедиа-систем “Ельцин-центра”). Действо как бы разбито на главы. Когда, казалось бы, уже нет сил существовать в этом пространстве, насыщенном воспоминаниями об ужасах войны, включаются короткие перебивки: актриса выходит к микрофону и с той же истовостью, с какой живет в образе своей героини, поет песни Янки Дягилевой и Егора Летова.

Структура и форма моноспектакля сохраняются, но партнерами актрисы, активно включенными в образный строй действия, являются музыканты Дмитрий Зимин и Иван Попов.

Действо построено по законам открытого пространства — нетеатральная площадка превращается в сценическое пространство, территорию игры. Стены и зрители — как бы часть этого мира, включены в него. Он не замкнут в театральной “коробке”, но словно раскрыт в окружающий мир.

Лапидарность сценографии и пластики, тем не менее (а может, именно поэтому), требует от актрисы предельной самоотдачи. Психологической подробной достоверности — и как бы потустороннего, нездешнего, небытового существования. Эта роль требует от актрисы и особой смелости и жертвенности. Постепенно пепел

пожарища пятнит и белое платье, и покрывает руки, ноги и лицо — внешний знак того, что пережитое навсегда оставило след и невытравимо впечаталось в душу.

Конечно, режиссер предложил сложнейший материал и сложнейшую творческую задачу. Возможно, что-то можно было бы уточнить и доработать. Например, более точно отобрать материал из финальной части дневников Полины Жеребцовой — сейчас буквально нескольких штрихов и фактов не хватает для завершенности картины. Без этого не совсем точен и момент постепенного — и почти мгновенного — взросления девочки, ее перехода в иной, взрослый возраст, и физический, и духовный. И, пожалуй, казавшиеся когда-то острейшим вызовом песни Егора Летова и Янки Дягилевой несколько блекнут на фоне того, о чем повествуют эти чеченские дневники...

Спектакль — живое существо. И понятно, что многое в ходе его жизни будет уточняться и развиваться. У этой работы хорошие перспективы. Монодрама, да еще на таком материале — непростой вызов актрисе. Но Екатерина Соколова успешно справляется с этим вызовом. И в целом моноспектакль “Война, которой не было” — яркая и сильная работа.

**Валерий Бегунов**

## Вот тебе и театр!

### *“Чайка. Фосфены” по мотивам пьесы А.П. Чехова в Березниковском драматическом театре*

*Фосфены — это зрительные иллюзии, возникающие перед глазами человека и могущие накладываться на реальные очертания мира. Режиссер Андрей Шляпин предлагает зрителю свои собственные фосфены по поводу чеховской “Чайки”.*

Впрочем, зрительные иллюзии видит и Костя Треплев, наклеивая черные крестики скотча на свои глаза. Да и весь представляемый спектакль (не только “Люди, львы, орлы и куропатки...”) сочинен Костей. Мы, зрители, присутствуем на его репетиции. Здесь всё — театр, начиная с представления персонажей публике (как вы догадываетесь, “четвертой стены” не будет). Явятся стильные девушки в черном и превратят актеров в персонажей, со скрежетом займет свое место жестяная луна и пухлый амурчик (“тихий ангел пролетел”). Будут маскарадные костюмы и накладные носы, игра в радиотеатр и телеинтервью и, собственно, игра с публикой. Да так, что антракт окажется вовсе не антрактом, а музыкальным и поэтическим продолжением действия. И, конечно, этим играм соответствует сценическое пространство — колонны, полукруглые ступени амфитеатра, кресла. В центре квадратный пандус

для игры. Внизу песочница. Вверху ударная установка. Заметно деление на три яруса, как в вертепе: сверху небо (там место для музыки и Мировой души), в середине земля (там будет толочься, метаться, произносить реплики, играть для публики основная масса персонажей), внизу преисподняя (для безмолвных, сокровенных эпизодов). И все три яруса задействованы одновременно. Материя чеховской пьесы обращена в зал, разомкнута, как бы возвращая зрителя к тому театру, от которого стремились уйти и сам драматург, и основатели МХТ. Здесь всё для публики, всё на миру. Персонажи либо существуют в стихии игры — притворства, либо исповедуются — искренне, надрывно, исступленно. Кому-то дан монолог, кому-то песня, кому-то стихи. А кому-то и то, и другое, и третье. Можно допустить, что они выполняют функцию зонгов.

Со времени написания пьесы прошло более ста лет, поэтому неудивительно применение новых театральных ключей для открытия текста — и брехтовских, и абсурдистских. Да и постмодерн никто еще не отменял.

Больше всего здесь дано Маше. Она по воле автора спектакля превращается в одного из центральных персонажей. Главное, она талантлива. Именно с ней Костя делится своими фосфенами. Она солистка рок-группы, лидером которой является Костя (ударник), а одним из участников — Медведенко (гитара). И этот любовный треугольник приобретает совсем другое звучание. В каком-то смысле это люди одной породы. И неуклюжий текст о тяжелой учительской жизни Медведенко (А. Колупанов) произносит, надевая сценический костюм (нелепые латы и шлем), то есть как бы играя роль. Зато как яростен и подлинен он в своей страсти, выражающейся не в словах, когда окунает Машу в воду, почти топит в раскрывшемся озере, когда заваливает ее на песок и получает затрещину, а потом целует жадно и испуганно. Как потом связывает себя веревкой с женой, не отпуская, удерживая до последнего. И как уходит, освободив. Впервые у меня создалось впечатление, что у Маши и Медведенко есть будущее. И Маша не погибнет со смертью Константина. Потому что она — творец. Ей есть чем жить. А пока ее душа воплощается в песнях Дианы Арбениной. “Я редкая птица, прощай!” — поет вживую в антракте Маша (С. Баранова-Кивилева). А в это время Дорн (В. Гусев) падает в озеро, с трудом выбирается и снова падает, и так несколько раз. Доктор так же, как и Маша, выведен на первый план. Он несет в себе и частичку Астрова, и, возможно, самого Антона Палыча, с явной примесью беккетовского одиночества и отчаяния. Необычен сам его облик: в современных джинсах (взамен традиционного костюма), свитере и черной шапочке, какие носит современная молодежь, всегда внутренне сосредоточенный, мучительно раздумывающий. Полина Андреевна (М. Шлейхер) связывает его по рукам и ногам. Есть сцена, где она буквально висит на нем как ноша, от которой невозможно избавиться. Полина здесь тоже трагический персонаж. Если он Астров, то она Соня (“Я некрасива!”). С неизменным аквариумом (в нем рыбка, обещавшая выполнить желание), еще одна страдающая, заблудшая душа. В эти отношения затянут и Шамраев (И. Третьяк), устраивающий скандал напоказ, для жены и любовника. Его брошенный наземь пиджак Дорн наденет на плечи Полины. А потом выльет содержимое аквариума и уйдет че-

рез зрительный зал на свободу.

Костя Треплев (Д. Поддубный) лишен такой возможности, поскольку он здесь автор. А еще он крепко завязан в своем “треугольнике”: он, мама, Нина. Костя пишет пьесы и песни, Костя играет на барабанах. Костя бунтует. В сцене представления своей декадентской пьесы он понимает, что останется непонятым. И текст не звучит (хотя накануне репетировался). Нина стоит и молчит ровно 4 минуты 33 секунды (знаменитое “сочинение” Джона Кейджа), проживая монолог внутри (и березниковская публика терпеливо ждет, а потом раздражается аплодисментами). Костя любит Нину. Костя любит маму. Аркадина и Нина, в сущности, представляют один женский тип — амазонки, победительницы. Не случайно обе одеты в брючные комбинезоны: Аркадина в кремовый, Нина в красный. Ирина Николаевна (О. Любичкая) напоминает кинодиву 30-х годов: стильная, рыжеволосая, молодая (ей пойдет, наверное, мужской костюм а ля Марлен Дитрих). Она холодна, расчетлива, никогда не теряет головы. Даже скандал Тригорину закатывает медленно, методично, разбивая тарелку за тарелкой. Всегда начеку. Всегда в игре, особенно перед соперницей. Нину же (Н. Соколова) переполняет жажда жизни, она часто вскрикивает от восторга и подпрыгивает, легкая, стремительная, почти летящая. При этом она обладает острым зрением и наблюдательностью (ну чем не чайка), сразу распознав и выделив Тригорина (Д. Ярыгин), который здесь ведет себя как наркоман, маниакально привязанный к ручке и листу бумаги. При потере ручки ощущает растерянность, беспокойство, тоску. При возвращении предмета успокаивается и начинает бешено строчить по бумаге. Оп-ля! — стоит Нине поиграть перед его лицом ручкой, и писатель сфокусирует на ней свое зрение. Их разговор о писательской доле подается как интервью, телешоу. Но звезда вдруг нарушает сценарий и обрушивает на аудиторию свою горькую исповедь. И тут же драма оборачивается фарсом: на сцене материализуются гигантские горы бумаги (исписанной писателем), в которые может зарываться Нина, прячась от Аркадиной и выныривая в самые неожиданные моменты. Впрочем, и Нина получает свой момент лирики — в антракте, когда читает прекрасные стихи Жака Превера “Как нарисовать птицу”. Но даже в финальной, страдающей Нине чувствуется огромный запас прочности. Она выживет. Она добьется.

Спектакль рассыпается на отдельные стеклышки и собирается как в калейдоскопе: вот драма, вот комедия, вот трагедия, вот

фарс. Меняются ритмы, трансформируется пространство. То ловкие девушки “от театра” забрасывают сцену подушками — и уже на этих белоснежных “облаках” разлеглись философствующие Дорн и Сорин (А. Кирпищиков); то Костя краской выводит на поднявшемся заборе “любви нет”; то покуривают, отнимая друг у друга сигарету, Маша с Дорном; то сверху опускается бутафорское сердечко “для поцелуев”, окольцовывая Нину и

Тригорина; то поет песенку из “Кабаре” расшалившаяся Аркадина. Как все нервны! И сколько любви...

В финале актеры-персонажи выходят на поклон. Но вдруг спотыкается и падает Костя. Его поднимают. Он падает снова. А потом и все остальные за ним. Все кончено. Все умерли. И только чайка-Нина расправляет над ними свои полотняные крылья. Мировая душа театра.

Елена Малинина

## Теплица для счастья

*“Человечный человек” С. Пелтолы в кировском Театре на Спасской*

*Этот спектакль — российская премьера финской пьесы, которая с успехом идет в Европе, но наши сцены почему-то до сегодняшнего дня обходила стороной.*

“Когда их растишь и прореживаешь. А потом, когда отберешь самые сильные и посадишь в хорошую и подготовленную почву, то все равно за ними надо следить и ухаживать. <...> Но истинное наслаждение именно в процессе. Так и есть. Смотреть, как они растут и крепнут. Время от времени хандрят и вянут, но потом снова тянутся вверх. Молодые ростки тоже иногда хандрят”. Этот монолог главного героя, рассказывающего про помидоры, в полной мере отражает смысловой стержень спектакля “Человечный человек”, поставленного Алексеем Зиминим. Главный герой Кари Куккиа — пенсионер, его сократили на работе, бросила жена, уйдя к другому, с которым она теперь живет в доме, построенном Кари для себя и для нее, в доме, где остались его теплицы, в них он выращивал помидоры, в доме, который он оставляет, переезжая в съемную квартиру в городе, даже не требуя компенсации и раздела имущества. После всего этого человеку свойственно озлобиться на мир и впасть в отчаяние, однако Кари Куккиа в этой ситуации находит в себе силы идти вперед. Он устраивается на работу в торговую компанию, продающую пылесосы, видится с бывшей женой, которая говорит ему, что ей и ее новому мужу не до теплиц и помидоров и что у них пока нет возможности продать дом и выплатить деньги, про которые Куккиа и не спрашивает. Кари волнует другое — воспоминание о счастье: поездка в Доминикану с любимой женой, песни... теплица.

Кто из нас не видел эти дачные теплицы? Сколоченные из старых оконных рам, со щелями, немного несуразные. Художник Катерина Андреева весь сценический мир превращает в теплицу. Сценография спектакля представляет собой три интерьера, стенами для которых служат конструкции, составленные из оконных рам разного размера и конфигурации. Оформ-

ление предоставляет режиссеру множество возможностей по трансформации пространства, однако Алексей Зимин предпочитает оставить пространство статичным и оживляет его светом лишь в финале спектакля, когда эти вставки из разнокалиберных окон приходят в движение. Но даже в статичном состоянии декорация оказывается удивительно многозначной: воспроизводит образ теплицы, в которой главный герой выращивал помидоры, подчеркивает хрупкость мира, говорит о разности человеческих судеб, скрывающихся за каждым городским окном.

Все герои спектакля — лишние, “тепличные” люди, не приспособленные ко всей жестокости жизни. В каждом есть своя боль, которую он не может изжить. Главный герой в исполнении Александра Королевского эту боль всячески прячет, а порою и вовсе демонстративно являет миру радость. В ходе спектакля невольно задумываешься, что сыгранный в таком ключе Кари Куккиа мог бы произнести монолог Жени Лукашина из фильма “Ирония судьбы. Продолжение”: “Счастье — не насморк. Оно не проходит”. Этот монолог, в свое время обошедший многие паблики социальной сети “ВКонтакте”, в полной мере отражает кредо сыгранного на сцене героя.

Остальные же герои свою душевную боль и несостоятельность не могут подавить в себе. В спектакле есть еще две несомненные актерские удачи. Крохотную роль Анни, буквально эпизод, играет Татьяна Махнева, и играет так, что за те минуты, что она находится на сцене, ее героиня обрастает судьбой. Анни — одинокая женщина, страдающая от социальной дезориентации, брошен-

ная всеми в шикарнейшей квартире, где давно нет электричества из-за неоплаченных платежей за свет. Анни по-детски открыта и наивна, однако ее открытость оказывается ненужной этому миру, и с детской болью и надрывом она спрашивает главного героя: “Думаешь, я хуже?”. Этот вопрос, раздирающий душу, попадает не только в Кари, но и в каждого зрителя.

Удача спектакля — Джими в исполнении Артема Гукенгеймера. Его герой словно зашел с улицы, где много таких псевдоуспешных бизнесменов, которые пытаются залить свою душевную боль и несостоятельность алкоголем, заиграть все это на рулетке. Актеру удается передать за внешней лошённостью глубоко спрятанную боль, которая сочится как застарелая рана. При этой боли невозможность реализовать обещания, данные своему де-

ду-инвалиду. Осознание собственной несостоятельности. Гукенгеймер играет очень точно, являя, быть может, одного из типичных героев сегодняшнего дня.

Сегодняшний день не менее точно отражен и в музыкальной партитуре спектакля. Музыка Максима Ткача распадается на две части: жесткие биты, сотрясающие хрупкие стекла, из которых состоит этот мир, и песни китов, устремленных в мечты.

В спектакле, конечно, есть и шероховатости. В первую очередь чувствуются темпоритмические длинноты, есть неточно сыгранные реплики, но однако режиссеру удается вывести постановку на уровень волнующей элегии. Одна из финальных картин: сын и внучка Куккиа сажают помидоры, словно напоминая о закольцованности жизни, где каждый по-своему выращивает счастье.

Илья Губин

## Преодоление себя

### *“Идущая за предел” Клима в театре “ZA”, Хельсинки*

*Моноспектакль создан режиссером Алексеем Янковским (он же художник-постановщик) на основе книги режиссера Клима, чья проза и драматургия вызывают все больший интерес у театров, постановщиков и актеров. Этот спектакль — вроде бы вариация на тему женской судьбы по мотивам романа “Идиот” Достоевского, но на самом деле он — о таинстве театра и актерства, преобразующих правду жизни по законам правды вымысла.*

Постановки самого Клима — не буквальное воплощение бытового абриса жизни, а некая фантазмагория сценического художественного творчества. Игра творческого мышления и воображения. И в своей прозе и в пьесах Клим предлагает такой же подход. Такое же, скажу так, направление. Но при этом и спектакли Клима, и его пьесы — не холодно-вычурный набор эстетских изысков, но прикосновение к болевым точкам души. Всмотривание в природу страдания — и поиск путей его преодоления.

“Идущая за предел” — спектакль даже не о судьбе женщины, не о ее поиске места в мире. Это своеобразный, если так можно выразиться, мастер-класс личности на тему, как человек сам себя излечивает и спасает от убийственной и разрушительной чрезмерности самокопания. Это в конечном итоге путь углубленного самопознания.

Елена Спирина актриса театра и кино, с 2001 года живет в Финляндии, она одна из создательниц русскоязычного театра “ZA” в Хельсинки. Именно на эту исполнительницу Алексей Янковский и поставил по пьесе Клима спектакль “Идущая за предел”. За предел

быта. За предел самообмана. За предел полного откровения себе о себе самой. За пределы расхожих стереотипов... Клима оттолкнулся от известных тем и мотивов, связанных в романе “Идиот” с образом Настасьи Филипповны, но написал пьесу о самопознании женщины. О преодолении себя в себе самой.

Об этом спектакль Алексея Янковского и это играет-проживает Елена Спирина. Хотя все, что сказано выше, — спрямление и упрощение того, что происходит на сцене. Или, точнее сказать, в пространстве жизни-игры.

Просто открытая площадка. Никаких аксессуаров и элементов декорации. Только свет. Игра света. И актриса, в пышном белом декольтированном платье, возникает в этом пространстве света и раз за разом медленно обходит площадку по периметру. А потом застынет в центре на переднем плане с воздетой рукой.

Возникшая статичная мизансцена почти не переменится до самого конца спектакля. Только руки ближе к финалу медленно, плавно изменят свое положение.

Интонации речи — тоже медленные, слегка тягучие, небытовые, порой чуть синкопиро-

ванные. Звучание речи строится по законам музыкального интонирования, а не разговорного. И сама актриса — словно ожившая кукла-марионетка. А ведет ее и направляет само окружающее пространство. Нечто невидимое, надмирное. Тот незримый, невещественный, нематериальный мир, который пронизан силовыми линиями особого свойства. Руки актрисы словно бы прикреплены к этим невидимым нитям — но руки же и словно проводники тайной силы и энергии, даруемой откуда-то свыше. Это и слегка ироничная игра в мистерию — и в то же время вполне серьезное погружение почти в мистериальное состояние.

Кто хорошо знает роман, тот довольно быстро начинает улавливать, что перед нами странное и необычное воплощение Настасьи Филипповны. Или, вернее, ее внутренний монолог о себе самой, о своей судьбе. Но знание романа, впрочем, тут совершенно не обязательно. Это не отсыл к нему, не вариации на темы романа. Это именно монолог женщины, точнее, ее диалог с самой собой. Когда человек сам себе задает вопросы. Как бы отстраняется от себя. Отделяется и словно со стороны изучает свою суть и глубины своей природы и психики.

В тексте все чаще и все более явно всплывают мотивы театра. Мотивы сценической игры. Короткие отсылы к природе актерства. К природе перевоплощения. К сути театра — как игры в настоящую реальность, но посредством воображения. Когда в воображении чувственно переживаются-проживаются трагичнейшие ситуации. И тем самым происходит и самопознание, и самоизлечение от душевного слома, от душевной боли.

При этом ни автор пьесы Клим, ни режиссер, ни актриса не допускают никакой приблизительности, облегченности. То, чем живет и болеет душа, что напрягает сердце и ум, знакомо и близко каждому. И хватает за живое.

Эта ожившая “марионетка сама для себя”, сама в себе — образное воплощение души перед выбором и переменой жизни, воплощение человека, застывшего на перепутье, перед тем как по новому пути сделать первый решительный шаг. Шаг продуманный, почувствован-

ный, принятый как неизбежность и необходимость. Шаг желанный — но это шаг в неведомое. Потому что будущее непознаваемо, пока его не проживешь.

Режиссер и актриса, при всей статичности мизансцены и почти неизменности “картинки” перед зрителем, очень точно и ясно показывают, как преодолевает женщина сомнения, как рождается в душе решимость и как приходит тот миг, после которого принятое решение начинает воплощаться в поступок.

Театр, театральность бытия, артистичность, актерство поведения — здесь это и способ выражения себя, и техника выстраивания своего поведения, и особое лекарство как метод самоизлечения души.

Но ведь притворство, перевоплощение, некое перерождение в не-себя, в другого, иного — не только свойство сцены и актерства. Это в явной или скрытой форме — свойство поведения любого человека. Жизнь — переплетение ролевых форм поведения человека в разнообразных бытовых, семейных, деловых и прочих ситуациях. И особенно ярко и остро это свойственно женской природе, в отличие от природы мужской. Хотя порой мы и сами не можем отдать себе отчет в том, почему поступаем так или иначе...

...Но вот решение явно вызрело и принято. Актриса отыграла одну роль и теперь примерит другую. Женщина преодолела в себе нечто. Оставила в прошлом прежние мучения — и словно становится другой. Обретает новый путь.

Плавно и медленно, почти в танцевальной пловущей пластике актриса отступает в глубину. Постепенно меркнет свет. В его последних лучах виден силуэт женщины, как бы вышедшей из платья. Платье — знак прошедшего и отжитого — остается. А женщина, актриса, исчезает. Толковать финал можно очень широко — вплоть до исчезновения из этого мира. Но финал не ощущается трагическим. Скорее — обнадеживающим. Переход в новое качество. В свободу. Выход в новый простор.

**Валерий Бегунов**

## “Любимовка-2018”

Анна Банасюкевич

### Манифест, стихи и экзистенция<sup>1</sup>

Одним из ключевых событий “Любимовки” стала читка пьесы дебютантки Ольги Шилиевой “28 дней”, в которой феминистская яростная энергия время от времени перебивается здоровым скепсисом и легкой иронией. В пьесе есть героиня, проживающая те самые двадцать восемь дней, которые составляют менструальный цикл. И есть хор женщин, раздраженных, требующих, язвящих и — вдруг — испуганных, несчастных, затырканых порой иезуитскими нормами общественной морали. Пьеса написана ритмизованной прозой, короткими фразами, уложенными в столбики: здесь важен ритм, смена эмоционального строя — от пика до спада. На самом деле пьеса Шилиевой вовсе не о менструации, как может показаться на первый взгляд. Она, скорее, о попытке самоидентификации, о сложном процессе вычленения собственного “я” из набора социальных маркировок и стереотипов. Это же так обычно — у женщины плохое настроение, а мужчина задает вопрос: “У тебя что, месячные?” Или если твое поведение раздражает, то обязательно последует предположение, что просто в твоей жизни не хватает секса. И так далее, и так далее. В этой пьесе чувствуется страх человека, который теряет самого себя в объемных потоках информации: например, ученые говорят о том, что все наши эмоции и чувства лишь результат химических процессов в организме. Потом — гормоны. А с другой стороны, звучат голоса, что все дело в воспитании, в социальных условиях, в том, на каких основах строится то или иное общество. Эта пьеса еще о нетерпимости — не только со стороны мужчин или общества в целом (ведь часто женщины, не решающиеся признать те или иные комплексы, связанные с гендером, агрессивнее, чем мужчины в отношении более раскрепощенных девушек). Нетерпимость и самой женщины по отношению к себе, навязанный ей стыд за собственную природу и физиологию. В тексте есть серьезный контрапункт — женщина смотрит телевизор, новости, а там как всегда ад. И в этот момент ты думаешь о том, что физиология делает тебя чувствительнее, делает твое восприятие страшного и несправедливого обостреннее — но ты остаешься собой, и вообще, плохо ли это? Конечно, речь еще и про тело — когда-то английский драматург и режиссер Стивен Долдри сделал документальный спектакль “Язык тела” по аудиозаписям рассказов мужчин о частях своего организма. В российском театре такое трудно представить. Телесный низ и духовный верх у нас до сих пор — перпендикулярные линии, в точке их пересечения неизбежен

конфликт. И в этом смысле пьеса Шилиевой делает важный шаг по соединению этих двух половинок, утверждая неотрывность одного от другого.

Еще один “женский” текст у Анастасии Кондриной “Как я стану Лидией Степановой”: это лирическая, намеренно неброская история, в которой угадывается личный опыт автора. В центре сюжета многоквартирный дом, где каждая из женщин — возможное будущее героини, и каждая из них — опора семьи, та, кто зарабатывает деньги. Но это не критика мужчин — здесь они задавлены жизнью, в которой не получается реализовать свой потенциал, их безволие не индивидуальное проявление, а скорее неизбежное следствие социальных условий. Они растеряны, подавлены, а женщины хотя и не формулируют смысл жизни или смысл семьи, но упрямо тянут свою повозку вверх по горе. И каждая остается одна. В пьесе нет острых углов, и даже трагическое обстоятельство — самоубийство одного из героев — не нарушает меланхоличный автоматизм этой жизни.

Текст Милы Фарахутдиновой, опытного сценариста, называется “Голая”, и это единственная загадка пьесы. Совсем немного “Голая” тематически пересекается с пьесой “28 дней”: здесь женщина, вполне практичная, со среднестатистическими европейскими представлениями о быте, попадает в буддистский монастырь, и тут начинается дискомфорт, к которому трудно привыкнуть: помыться — сложное и не очень интимное дело, нет косметики, нельзя смотреть на мужчин и т.д. Фарахутдинова четко и последовательно прорабатывает путь героини — от скепсиса до переоценки своей жизни, хорошего и плохого. Все происходит постепенно — привычка к новому образу жизни, а дальше внимание от быта, от наблюдения за другими смещается в сторону внутренних процессов, когда на поверхность всплывает болезненный опыт, загнанный в глубину сознания. В этом тексте, несмотря на крепкую, продуманную конструкцию, на умение придумать и изложить историю, тоже как-то сразу понятно, что автор рассказывает о личном опыте.

Другая заметная тенденция, обнаружившаяся на “Любимовке-2018”, — появление мощного поэтического течения. Раньше мы знали: если текст в стихах, то скорее всего это безразмерная графомания, а среди действующих лиц — какие-нибудь древние князья или абстрактные типажи, вроде политика, судьи, бизнесмена и т.д. Сейчас оказалось, что поэты пришли в театр: почему — это вопрос для серьезного анализа. Есть

<sup>1</sup> Окончание. Начало на с. 26.

успешный пример Родионова и Троепольской — каждая из их пьес в стихах обрела театральную судьбу. Есть очевидный расцвет русского рэпа — новый виток развития поэтического слова. Есть форма поэтического слэма — тоже во многом театральная. Так или иначе на стадии лонг-листа около десяти пьес в стихах попали в поле внимания ридеров, в афише основной программы осталось три.

“Колхозница и Рабочий” — пьеса известного поэта Михаила Чевеги о персонажах знаменитого памятника на ВДНХ. В Париже (скульптуру привезли на выставку) ожившие символы советского трудового могущества сбегают с постаментов: Рабочий пускается в амуры, очаровав утонченную Марлен Дитрих, более сознательная Колхозница ревнует и предчувствует беду. В пьесе действуют вполне карикатурные Сталин и Гитлер: пафосная скульптура — завидный трофей. Помимо крепкого, остроумного, парадоксального языка (“У меня на сердце шов, / Его сделал мне Ежов”) в пьесе интересны и ироничный образ советского прошлого (как известно, с ним расстаются, смеясь), и жанровая эволюция: заявив свою едкую постмодернистскую природу, “Колхозница и Рабочий” обнаруживают в финале ноты мелодраматической сентиментальности, очертания грустной сказки.

“Файлы мертвых славян” поэта Юрия Смирнова — серия зарисовок, связанная с войной в Украине. Коллаж из коротких рассказов — портрет войны в ее частностях, в осколках навсегда искажившихся судеб. Здесь нет обобщения, нет идеологии, здесь масштабная война сужена человеческим масштабом — герои рассказывают об экстремальном как о будничном, как об аде, уже не вызывающем страха или отчаяния. Монолог сапера, монолог ремонтной бригады, расшифровка “черного ящика” сбитого вертолета — образ человека на войне проступает сквозь фейковые документы. Автор описывает войну как процесс, длящийся в человеке всю жизнь. В небольшой пьесе сменяются ритмы, поэтические стили, но все они объединены общей интонацией: к высказываниям неназванных героев примешивается авторский голос, голос поэта, чье неравнодушное скрыто под маской мужественного летописца и свидетеля.

“Хлебзавод” Алексея Олейникова сделан по похожему принципу: здесь россыпь монологов ребят-одноклассников. Они вспоминают о каких-то частностях, о случаях на уроках, о собственных взаимоотношениях — эти истории все чудные, социопатичные, диковатые. Финал — изящный перевертыш, сюрреализм высокой пробы: класс отправляется на экскурсию на хлебозавод, который скорее и не завод вовсе, а обиталище хлебного чудовища, которое и поглотит бросающихся в его пасть подростков, чтобы замесить их в тесто и отправить на выпечку человеческого караваля. Обаятельная форма и мистичес-

кий налет скрывают под собой размышления автора (который, кстати, работает учителем в школе) о взрослении, о том, как подрастающие люди, растерянные меланхолики, живущие в серое время, бросаются в пасть беспощадной мельницы, чтобы превратиться в однородную послушную массу.

Несколько пьес нынешней “Любимовки” сфокусировано на смутном состоянии нынешнего беспокойного человека, почувствовавшего, что старые схемы жизни не работают, что реальность обманывает. В пьесе “Исход” Полины Бородиной<sup>1</sup> (неожиданно зрелая, “взрослая” пьеса “Любимовки” по сравнению со многими очевидно молодежными текстами) главный герой — человек, отрекшийся от воспоминаний, от своего прошлого “я”: без всякой на то конкретной причины он в один день просто вышел из квартиры и больше туда не вернулся. Выкинул паспорт, сымитировал потерю памяти и оказался в лечебном диспансере. Бородина описывает феномен внезапного прозрения человека, ситуацию, когда радикальное решение случается как просветление — здесь не нужна какая-то аргументация, не нужен повод — какая-нибудь ссора или несчастный случай. Нет драматического надрыда и очевидно прочерченных причинно-следственных связей: просто накопленная усталость от бесцветной, однообразной жизни по правилам выталкивает человека за пределы устоявшегося образа жизни.

Пьеса Артема Головнина “Похитители аккумуляторов” не столь философична и сдержанна, как пьеса Бородиной: здесь есть что-то от Кафки, что-то от Линча, а ближе к финалу проглядывает фарсовая природа текста. Пьесе сложно трактовать однозначно: все начинается с того, что у главного героя крадут аккумулятор машины — завязка вполне бытовая, а вот продолжение парадоксальное. Похитители оказываются лишь “шестерками”, а сам случай воровства — часть большого социального эксперимента загадочного судьбы, стремящегося к перделке мира и человека. Пьеса-обманка играет с реальностью: грань тонка, и сложно определиться, происходят те или иные события взаправду или только в голове у героя.

Некоторые тенденции, выявившиеся на “Любимовках” прошлых лет, получили свое подтверждение и в этом году. Например подростковая пьеса “Замыкание” Марии Малухиной<sup>2</sup> рассказывает о заикающемся мальчишке, пытающемся преодолеть кризис коммуникации, а “Шкура”, пьеса страшная, — о разных формах очевидного и скрытого насилия в пубертатный период.

Текстов на самом деле значительно больше, и большинство из них, если говорить про театральные свойства, а не про тематику, экспериментируют в первую очередь с формой: структура пьес усложняется, сюжетные линии сплетаются нелинейно, вопрос “как рассказать” становится не менее важен, чем вопрос “что”.

<sup>1</sup> Опубликована в этом номере на с. 43.

<sup>2</sup> Опубликована в № 4, 2018 г.

## События

Татьяна Коростелева

# И холодно, и ветер в пустоте...

## Театральная “химия” на фестивале “Балтийский дом-2018”

*Афиша 28-го Международного театрального фестиваля “Балтийский дом” оказалась непривычно короткой, вероятно, на то есть и финансовые, и политические — некоторые деятели театра отказались от участия, — и организационные причины: нужно было сохранить силы на последовавшую за фестивалем программу 17-й Европейской театральной премии, тоже проходившую в Санкт-Петербурге.*

“Балтийский дом” — фестиваль особенный, тематический, как правило, тема каждого года сопрягается с названием спектакля, предполагаемого хедлайнера. Так, один из фестивалей именовался “Русские” по названию спектакля Иво ван Хове. Знаменитый голландский режиссер участвовал и в программе 2018 года, но название 28-му фестивалю “подарил” Эймунтас Някрошюс со спектаклем “Цинк (Zn)”.

Фестиваль проходил под слоганом “Elementарный театр”, где в качестве элементов рассматривались актер, режиссер, литература, зритель. Бессменный организатор — театр-фестиваль “Балтийский дом” — затеял некую игру в театральную таблицу элементов, заявляя: “Подобно элементам в периодической системе Менделеева каждый театральный элемент обладает своими особенными свойствами. Ведь театр — это своеобразная лаборатория, где режиссеры проводят эксперименты, соединяя различные элементы. Реакция данных соединений порой бывает непредсказуемой”. В итоге можно сказать, что взрывоопасных реакций не произошло, эксперименты были, так сказать, ожидаемые, что и соответствует духу фестиваля, ориентированного на классические формы театра. Для маргинальных форм сейчас множатся другие фестивали.

Дополнительная программа тоже была скромной, но зато в современном формате — фри-стайл-баттл: “химики” против “алхимиков”, то бишь традиционалисты против авангардистов.

Победило универсальное чеховское: “Зачем толкаться, всем места хватит”.

Нынешний “Балтийский дом” был холодным домом — по сути и смыслу представленных произведений. Холод человеческого отчуждения, тотальное одиночество, кризис семьи и личности, болезни общества — пессимистические размышления об этом составили проблематику и поэтику театральных сочинений.

Просматривалась и общая сценографическая тенденция — художники демонстрировали пустоту сцены, организованную с разной степенью избретательности. Холодное, нейтральное, свободное от предметной среды, продуваемое ветрами пространство — как воплощение пустыни одиночества, стужи и пустоты жизни.

Понятно, что театральные элементы не существуют в чистом виде, но в каждом из спектаклей какой-то элемент был представлен либо особенно ярко, либо парадоксально. “Опера нищих”, вероятно, и была задумана как бенефис популярного артиста Максима Аверина. Моноспектакль предполагает предельное актерское самовыражение, что и продемонстрировал молодой литовский актер Эймунтас Пакалка в спектакле “Сумасшедший”, виртуозно лицедействуя в рамках четкого режиссерского рисунка. “Цинк” Някрошюса и “То, что проходит мимо” Иво ван Хове — безусловные режиссерские высказывания.

Теперь подробнее о названных четырех спектаклях.

## “Операнищих”. Московский Театр Сатиры

Уже само слитное написание названия (как эшштег) указывает на то, что текст “Оперы нищего” Джона Гея и “Трехгрошовой оперы” Бертольта Брехта подвергся кардинальной современной обработке. Эту работу взял на себя режиссер Андрей Прикотенко, который на пресс-конференции заявил: “Текст написан мною, вы не найдете ни одной строки Брехта, ни одной ноты Курта Вайля”. Слукавил: в начале спектакля звучат и реплики Брехта, и обработка знаменитой темы Мэкки-Нож. Да и бог бы с ними, но это не единственное несоответствие: вербальное высказывание режиссера и высказывание театральное расходятся. Объясняя нежелание ставить пьесу Брехта, режиссер заявил: “Мне неинтересно романтизировать образ бандита в наше время”. Меж тем Максим Аверин создаст самый что ни есть романтический образ ге-

роя-одиночки. Не очень понятно даже, чем таким преступным его Макс занимается — вроде чем-то связанным с порноиндустрией. Ну а при такой специализации неизбежно запутаешься с женщинами, что и происходит, хотя Макс уже влюбился в очень милую девушку Полю (Светлана Малюкова) и решил преобразиться. Естественно, ничего хорошего из этого не вышло. Как и положено романтическому герою, Макс противостоит всей криминальной системе, построенной на тотальном предательстве. Героя предают все — бывшие подруги, бывший друг и боевой товарищ Борис, ныне полицейский шеф (Александр Чевычелов). Правда, не очень понятно, на какой войне они вместе проливали кровь, да и трудно поверить во фронтовое братство таких разных персонажей. Бутафорской крови в спектакле много, артисты то и



дело истекает клюквенным соком.

Спектакль идет в сопровождении оркестра, под музыку Ивана Кушнира Аверин исполняет не столько зонги, сколько монологи на политические, социальные темы. Публика аплодирует на выпад: “Лозунг “Долой коррупцию” считать экстремистским, поскольку он содержит призыв к свержению государственного строя”. Это не брехтовское “остранение”, это полный выход из роли, декларация от имени режиссера и собственного имени. Аверин играет самоотверженно, с полнейшей отдачей в образах ипостасях, существуя на постоянном надрыве, отчаянии, крике. Эмоциональ-

ный градус, темперамент актера наводит на вопрос: может, лучше бы поставили все же “Трехгрошовую оперу”? Там внятны и социальный статус, и мотивации героев. Здесь же не очень понятна природа власти авторитета Топора (Юрий Воробьев), который сеет ужас и смерть вокруг себя, читая при этом тюремную лирику, как мне объяснили — авторства Алексея Улюкаева.

В финале все, почти по Шекспиру, погибли. Кроме Макса, который исполняет финальный зонг в духе чеховского Вершинина: “Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной...”

### “Сумасшедший”. ОКТ / Городской театр Вильнюса

Моноспектакль Эймантаса Пакалки по повести Н.В. Гоголя в постановке Оскараса Коршуноваса — яркий пример того, как режиссер через артиста воплощает именно то, что и замыслил. Коршуновас хотел исследовать механизм, когда маленькому человеку “приходят в голову мысли, достойные Наполеона или Гитлера”. По мнению режиссера, этот механизм есть в каждом из нас, нормальных людей. И это главная особенность спектакля — Попришин талантливого артиста Пакалки только кажется сумасшедшим. Артист умеет держать паузу, спектакль начинается с его долгого взглядывания в зал, идет узнавание, трансляция: я такой же, как вы, с теми же комплексами, которые дремлют в каждом из вас. Да, его герой странный, отверженность, одиночество и защищенность на себе развили богатую фантазию, когда можно вообразить себя собачкой, можно в зрительнице из первого ряда увидеть очаровательную барышню Софи. Актер, не теряя психологического рисунка роли, простодушно, в духе персонажа, общается с залом. Общение прекращается по мере того, как испаряется простодушие. Неудовлетворенные человеческие потребности придают фантазиям болезненный, гипертрофированный оттенок, обостряют желание заявить о себе миру. (Вспомним гоголевское: “...скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в

таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский”.) Театр недаром трансформировал название повести Гоголя. Какие там “записки” при таком ритме жизни, эпизоды спектакля отбиваются серией селфи, герой смотрит в камеру, крупным планом проецируя свое изображение на экран. Самолюбование вкупе с ущемленным самолюбием маленького человека вырастают до жажды власти над миром. Герой спектакля появляется в агрессивном обличье — кожаный плащ, эротическое белье, не хватает только хлыста. На экране — кадры парада гитлерюгенда. Смысл убедительный, хоть и несколько иллюстративный. Кажется, этот новый Попришин никогда не воскликнет: “Они льют мне на голову холодную воду! Матушка, спаси твоего бедного сына!” Но ответом на фантазию становится реальное насилие, оно неизбежно множится, поскольку имманентно людской природе. Холодная вода на голову прольется, и маленький, жалкий, уже действительно сумасшедший скорчится на авансцене.

Артист играет множество нюансов состояния своего героя, создавая тонкий и вместе с тем рельефный рисунок роли. И все же такое явное стремление втиснуть гоголевскую многомерность в жесткую концепцию делает спектакль холодноватым, рассудочным.

### “Цинк (Zn)”. Государственный молодежный театр Литвы / Театр “Meno Fortas” (Литва)

Спектакль Э. Някрошюса по произведениям Светланы Алексиевич “Цинковые мальчики” и “Чернобыльская молитва” вызвал на фестивале наиболее ожесточенную полемику. Звучали даже гневные вопросы: “Почему этот литовец вызвался беречь наши исторические раны, какое ему до всего этого дело?” Степень агрессивности таких вопросов прямо пропорциональна силе, с которой режиссер демонстрирует нашу враждебную готовность нести ответственность за свою, чужую и общую вину. Режиссера упрекали в том, что он соединил два разнородных текста, в том, что не избежал повествовательности.

Думается, этот спектакль необходим обществу, так же как для здоровья организма необходим химический элемент цинк. Да, режиссер объединил события двух катастроф — неправой, чуждой войны и техногенной аварии. Эти истории сопрягаются, поскольку в основе их преступное небрежение жизнями, судьбами людей, когда кровь людская —

водица, а затем — колоссальный обман, умолчание о размерах и реальных фактах катастрофы.

В спектакле сосуществуют два параллельных ряда — сугубо театральный, метафорический стиль режиссера и текст самой Алексиевич, записанные ею правдивые человеческие истории, жуткие и трагические. Режиссер эту жуть и трагизм не нагнетает, из массы свидетельств выбраны лишь несколько, актеры произносят монологи без надрыва — так говорят о боли, которая всегда с тобой. Актеры тонко, органично переходят от карикатур и гротеска к пронзительным исповедям. Возможно, русскоязычному зрителю не так легко оценить тонкость игры, впечатление повествовательности создается еще и потому, что мы читаем строки текста на экране.

Первый — “афганский” — акт спектакля кажется экспозиционным, режиссер вроде собирает пазл из пока еще разрозненных частей. Во втором акте все объединяется, действие становится дина-

мичной, хотя литературного текста там больше — история любви, рассказанная женой погибшего пожарного, история утраченного детства, история человека, забравшего из Чернобыля дверь отчего дома... Может, такой эффект еще и потому, что защитные силы организма срабатывают против военных зверств, а чернобыльские сюжеты более человеческие, что ли.

В конце первого действия актриса, играющая Светлану, трижды повторяет текст советской воинской присяги, она, женщина, как бы пробует присягу на вкус, произносит ее с разными интонациями, даже с легким эротическим оттенком, тут уже, возможно, что-то по Фрейд — сила правит миром так же, как секс.

“Цинк” — спектакль человеческих историй. А в центре его история женщины, писательницы, взвалившей на себя непомерную ношу свидетельствовать правду на суде истории. Хрупкая, затянута в элегантный черный костюм Алдона Бяндорте внешне мало похожа на славянку Алексеевич, это не биографический спектакль, скорее, апология сопротивления системе. Уюта нет, покоя нет — это начинается неосознанно, с детства. В начале действия на сцену выбегает Светлана-девочка, ее встречают жутковатые фигуры с длинными носами — не то пресловутые Карл и Клара, не то Дед Мороз и Снегурочка в духе гофманиады. Они дарят Светлане картонных слоников — гротескно сниженный символ счастья. Потом эти сло-

ны, как в дурном сне, будут преследовать героиню. Мотив бега, убегания не раз повторится в течение спектакля. Героиня словно пытается убежать от своей миссии, от свыше возложенного на нее креста. Вот и тяжелый бобинный магнитофон она пытается забыть, оставить, да он не позволяет, самопроизвольно окликающая хозяйку.

От своей судьбы и человеческих судеб никуда не деться, если ты рожден, чтобы “выйти на площадь”. А в спектакле — на стадион. Сцены суда над Алексеевич разыгрываются как гротескный футбольный матч, где все и всё играет против нее. Раз за разом персонажи книг Алексеевич вступают в меловой круг — место обвинительной речи. Признавая правоту и правду писательницы, они все равно требуют суда над ней, устраивая настоящую травлю. Стоит вспомнить вой, который поднялся после присуждения Алексеевич Нобелевской премии, — разве это не продолжение сюжета?

Во втором действии, рассказывая о Чернобыле, актриса выстукивает ладонями ритм текста. И кажется, что она отбивает ладони до крови, пытаясь достучаться до нас, привычно, упорно сопротивляющихся правде. “Только не говорите мне, что эта война закончилась”. Войны не кончатся никогда. В том числе и войны с народом. Спектакль Эймунтаса Някрошюса при всей его сдержанности — страстное обращение ко всем нам, так и не покаявшимся. И недаром в финале слышен явный намек на привычное, удобное молчание...

### “То, что проходит мимо”. Международный театр Амстердама

Спектакль Иво ван Хове по роману Луиса Куперуса “О старых людях, о том, что проходит мимо” гармоничен во всех составляющих элементах — отличная литература голландского классика начала XX века, высококлассная режиссура, слитный актерский ансамбль, стильная музыка (композитор Харри де Вит, присутствуя на сцене, подзвучивает действие), игра света... Но все же один элемент стройной системы стоит выделить особенно — блистательная сценография Яна Версвейвельда моделирует не только пространство, но и смыслы, художник — достойный соавтор режиссера. Огромная сцена “Балтийского дома”, кажется, уходит в бесконечность, длинный коридор, образованный рядом стульев, замыкается зеркалом, еще более углубляющим перспективу. То ли это коридор, в который попадают души после смерти, тоннель, в конце которого нет ни искры света, всех ожидает одна ночь. Да и живы ли еще эти люди, бесшумно занимающие места на стульях? Спектакль ван Хове, пожалуй, самый пессимистичный и безнадежный в афише фестиваля. При этом он завораживающе красив, режиссер и сценограф играют вроде бы привычными приемами — снег, дым, видеопроекция, но результат достигается сочетанием элементов. В струях искрящегося снега герои группируются под огромным черным зонтом — возникает потрясающая графика. Плотный, слоистый дым (“Это сильный зимний дым / Мглы над именем моим”)

окутывает сцену, поглощая героев, последним падает в дымную бездну главный герой — искусствовед, эссеист Лот (Аус Грейданус-мл.).

Роман Л. Куперуса — история семьи, почти буквально хранящей скелет в шкафу. Бабушка Лота в молодости убила мужа ради любовника. Теперь им обоим за девяносто, и они ждут даже не смерти, а наказания за преступление. Их вина ложится на младшие поколения. То, что проходит мимо — это жизнь, в спектакле целый kaleidoscope непрожитых, несостоявшихся жизней. Ситуация воспроизводится в исполнении одной, другой, третьей пары, сразу даже не понимаешь, что одна пара сменила другую.

На всех лежит печать вырождения, некоей патологии. Первая же сцена между Лотом и его матерью (Кателейне Дамен), целующей сына в засос, вынуждает заподозрить инцест. Но оборачивается поисками нежности и тепла, которых так не хватает всем в этой холодной северной семье. Север есть север, и юг есть юг — эмоциями обладают лишь живущая в Италии сестра Лота и ее любовник. Лот, обнимающий любовника сестры, как бы пытается заразиться от него чувственностью, страстью. Тщетно.

Множество мотивов спектакля связаны темой человеческого бессилия, угасания. Рок, тяготеющий над семейством, — это поразившая всех преждевременная старость. Старость — это ад, в страхе перед которым они пребывают постоянно. Очень пессимистичный спектакль.

## Ольга Булгакова

# Против жестокости и вражды

*В октябре 2018 года в Перми состоялся Третий Международный фестиваль Мартина Мак-Донаха. Фестиваль проводится раз в два года, он стал уже традиционным. В мире и в России не много событий такого масштаба, посвященных одному-единственному драматургу. Его организовал и проводит Сергей Федотов, основатель знаменитого театра “У Моста” и первооткрыватель драматургии Мартина Мак-Донаха для российской сцены.*

Популярность Мак-Донаха в нашей стране и за рубежом с годами только растет, как и количество заявок от театральных коллективов (в 2014 году их было 120, а в нынешнем уже 160).

В течение семи осенних дней 2018 года зрители увидели на нескольких площадках Перми шестнадцать лучших, отборных спектаклей по пьесам Мартина Мак-Донаха из десяти разных стран.

В этом году пермскому театру “У Моста” исполнилось тридцать лет; юбилей пришелся на последний день фестиваля, 7 октября. К этой дате по инициативе самого театра было выпущено две книги. Одна из них — “Театр “У Моста”. Время мистики”, этот сборник статей, написанных в разные годы, охватывает весь творческий путь знаменитого коллектива. Значительный раздел занимают тексты о спектаклях театра по пьесам Мартина Мак-Донаха. Вторая из напечатанных к юбилею книг — уникальное для нашей страны издание, объединившее под одной обложкой все восемь переведенных на русский язык пьес ирландского драматурга.

Обвинения драматургии Мак-Донаха в излишней жестокости многие участники фестиваля сразу отмечают: “Нет, он не жестокий!” — говорят практически хором представители разных стран и разных театров. Но, по словам режиссеров, есть и примеры отказа исполнителей от предложенной роли как раз из-за неприятия резкого текста и слишком болезненной ситуации, в которой конкретному актеру больно и тяжело находиться даже внутри вымышленного мира. Иногда невозможность, неприемлемость прямого показа описанной в пьесе жестокой сцены приводит к ее исполнению другими средствами (так, ни в одном из представленных на фестивале спектаклей по “Королеве красоты”<sup>1</sup> дочь не забила мать кочергой, как это описано у автора; режиссерами были выбраны другие способы решения этой сцены).

Художники спектаклей абсолютно по-разному оформили сценическое пространство — в зависимости от режиссерской концеп-

ции и исходя из необходимости комфортного существования актера внутри обустроенного на сцене мира героев. В пьесах Мартина Мак-Донаха, особенно в “линненских” и “аранских” (то есть “ирландских”), очень большое внимание уделяется описанию в ремарках самых мелких деталей обстановки. Однако в показанных спектаклях на сцене зачастую фигурировали только самые знаковые, необходимые предметы, а пространство из реально-бытового менялось на абстрактно-условное (как в спектакле “Королева красоты” Драматического театра города Стерлитамака). В этом случае, по словам создателей спектакля, им были гораздо важнее актерские работы и драматический конфликт, составляющий основу пьесы, а мелкие детали не должны мешать решению главной задачи.

В спектакле “Королева красоты” сыктывкарского Театра драмы им. В. Савина кроме элементов бытовой обстановки на сцене присутствовало высокое сухое дерево, символизирующее, по словам сценографа, неудавшуюся жизнь главной героини Морин Фоллан. Декорации сочетали в себе натурализм и символизм.

На фестиваль были отобраны три разных версии “Королевы красоты”. Их представил, кроме упомянутых театров из Стерлитамака и Сыктывкара, театр “ART-убежище” (“Bunker”) из Казахстана (Алма-Ата). Разные, непохожие и тем особенно интересные образы дочери Морин Фоллан, ее матери Мэг, Пато Дули, неудавшегося жениха Морин, и его безбашенного брата Рэя не давали оторваться от сцены. Актерские работы были отмечены наградами фестиваля: приз за лучшую женскую роль получила Анжелика Гришкина (Морин) из Стерлитамака. Лучшая женская роль второго плана: Валентина Дорофеева (Мэг Фоллан), Сыктывкар. Невозможно забыть и не отметить также яркую рыжеволосую Мэг из спектакля стерлитамакского театра, ее длинный вязаный оранжевый жакет и то, как в отсутствие дочери она отплясывала ирландские танцы, в то время как при ней неизменно жаловалась на

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 4, 2000 г.

больные ноги (блестящее исполнение Валентины Бродской).

Необычная сценическая версия “Королевы красоты” была представлена казахстанским театром “ART-убежище”: Мэг и Морин играют очень молодые актрисы, поэтому конфликт между матерью и дочерью был заменен противостоянием между старшей и младшей сестрами. При этом старшая сестра — шаманка, пытающаяся своим колдовством испортить жизнь Морин, которая стремится вырваться из гнетущей обстановки и подавляющего руководства Мэг. По словам режиссера спектакля Азамата Абильдинова, в Казахстане очень сильны традиции почитания старших младшими членами семьи, что зачастую приводит к отсутствию личной жизни у последних и невозможности построить свою судьбу по собственному усмотрению. Именно озабоченность таким положением дел и побудила молодого режиссера взяться за постановку этой пьесы Мак-Донаха, в которой Азамат разглядел общность реалий родного Казахстана и отдаленного городка на Западном побережье Ирландии.

Следует еще отметить, что худрук “У Моста” Сергей Федотов не только сам ставит пьесы Мак-Донаха, но еще и увлекает этим процессом своих коллег-режиссеров, подчас никогда прежде и не задумывавшихся о постановке пьес ирландского драматурга. Например, Юрий Хармелин, чей авторский театр из Кишинева “С улицы Роз” представил на фестивале спектакль “Сиротливый Запад”<sup>1</sup>, задумал эту постановку именно под влиянием увлеченного Мак-Донахом Сергея Федотова. Спектакль был удостоен специального приза президента фестиваля “За смелость”. К слову, это единственная постановка пьесы Мартина Мак-Донаха в Молдове (так же как спектакль “Королева красоты” из Алма-Аты — единственный Мак-Донах в Казахстане).

Похожая история произошла с режиссером спектакля “Сиротливый Запад” грузинского “Открытого театра” Вахтангом Николавой. Его сотрудничество с театром “У Моста” началось со спектакля “Зурикела”, поставленного в Перми по специальному приглашению Сергея Федотова. Но уже становится ясно, что, если кто-то попал в театр “У Моста”, без Мак-Донаха он оттуда не уйдет. “Открытый театр” представил свой премьерный спектакль прямо на фестивальной сцене. Актёры разных тбилисских театров

собрались на эту постановку, пока единственную в жизни молодого коллектива. В результате получилась замечательная работа, спектакль, запоминающийся благодаря национальному колориту и высококлассной игре актеров, профессионально использовавших взрывной кавказский темперамент для изображения страстей ирландских персонажей. Спектакль, наследующий лучшим традициям грузинского театрального искусства, близкий по духу фильмам Георгия Данелии “Не горюй” и “Мимино”, получил специальный приз жюри “Событие”.

Четыре года назад на первом фестивале Мартина Мак-Донаха преобладали спектакли по пьесе “Человек-подушка”<sup>2</sup>; абсолютно разные варианты постановок явились поводом для восхищения бесконечной театральной фантазией творческих коллективов, попытавшихся при помощи непростого многослойного текста этой драмы вскрыть внутренние проблемы индивида, спрятанные в глубинах подсознания, понять причинно-следственную связь прошлого жизненного опыта человека и его поведения в настоящем, его слов и поступков. Единственную на этом фестивале постановку самой загадочной пьесы Мартина Мак-Донаха представил театр “АСТ” из Бухареста, заслуженно получивший приз за лучший актерский ансамбль.

В этот раз несколько театров, не сговариваясь, привезли семь разных вариантов постановки “Сиротливого Запада”. И это представляется закономерным: почти библейская история о бесконечной вражде двух родных братьев, не имеющей начала и конца, без просвета и надежды на разрешение конфликта, очень актуальна как в современном, разрываемом войнами и противоречиями большом, внешнем мире, так и в семейном, маленьком, закрытом от чужих глаз пространстве. Кроме того, братья Коулмен и Валлен Конноры, главные герои этой пьесы, — по общему утверждению, неповзрослевшие дети, по-детски жестокие друг к другу, а инфантилизация и безответственность, неспособность предвидеть последствия поступков, неспособность простить и договориться — к сожалению, часто встречающаяся проблема как в политике, так и в человеческих отношениях.

Одна из самых интересных постановок этой пьесы на третьем фестивале — спектакль режиссера Петера Иштвана Наги, театр “Soltis Lajos” из венгерского провинциально-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 3, 2005 г.

<sup>2</sup> “Современная драматургия”, № 4, 2006 г.

го городка Ситке. По словам участников приехавшей в Пермь творческой группы, их театр занимается не только непосредственно постановкой спектаклей, но и популяризацией современной культуры в венгерской провинции, воспитанием собственной публики. В частности, на одном из занятий с местными школьниками последним было предложено пофантазировать на тему: что будет через десять лет с персонажами пьесы Мартина Мак-Донаха “Сиротливый Запад”. Ответы были очень любопытными и неожиданными.

Золт Темеси, сыгравший отца Уэлша — в спортивных штанах, вечно пьяного и, кажется, влюбленного в Герлин, — был лучшим в этой роли на фестивале. Интересно, что в музыкальном оформлении спектакля венгерские актеры использовали национальные музыкальные инструменты, причем играли на них представители одной семьи музыкантов — два брата и сестра, как будто опровергая сюжет пьесы о невозможности примирения между вечно враждующими родными братьями. Спектакль получил приз жюри за лучшее музыкальное оформление спектакля. А приз за лучшую мужскую роль получил актер Златан Видовиц за исполнение роли Коулмена в спектакле “Сиротливый Запад” Национального театра Республики Сербской (Босния и Герцеговина).

Единственную постановку самой доброй пьесы Мартина Мак-Донаха “Калека с острова Инишмаан” привез на фестиваль Театр драмы им. Г. Константинова из Йошкар-Олы, столицы Республики Марий Эл. Специальным призом жюри был здесь отмечен исполнитель роли калеки Билли Сергей Васин. Хотелось бы отметить не только этот образ, но и чудесных тетушек Билли Эйлин (Юлия Синьковская) и Кейт (Елена Паршкова), их безукоризненный грим, костюмы и великолепное характерное исполнение этих возрастных ролей молодыми актрисами, не забыть и яркую Чуму-Хелен актрисы Ксении Немиро. Что касается Джонни Патинмайка, то работа Юрия Синьковского стала одним из лучших исполнений этой роли среди интерпретаций пьесы на всех трех Мак-Донаховских фестивалях. Стоит упомянуть и интересное художественное решение пространства спектакля — здесь присутствовали элементы циркового искусства (круглая, подобно арене, сцена, вокруг которой сидели зрители и с которой в финале главные герои пьесы, Билли и Хелен, буквально

взлетели вверх, держась, как воздушные гимнасты, за акробатическую петлю).

Одним из главных событий фестиваля, несомненно, стал показ двух работ чешского театра “Чиногерни Клуб”, режиссер которого Ондрей Сокол является первооткрывателем Мартина Мак-Донаха как для театров континентальной Европы, так и для российских театров: ведь именно его постановка “Сиротливого Запада” стала тринадцать лет назад первым знакомством с творчеством ирландского драматурга для самого Сергея Федотова.

На этом фестивале были показаны спектакли по двум последним пьесам Мак-Донаха “Однорукий из Спокана” и “Палачи”. Высочайший европейский уровень режиссуры и актерской игры позволил жюри присудить “Палачам” целых три приза: Ондрею Соколу за лучшую режиссуру, за лучшую сценографию художнику Адаму Питре и спектаклю в целом — главную награду фестиваля Гран-при. Незабываемые образы создал в обоих спектаклях актер Мартин Фингер: одновременно странного и смешного, одинокого и жалкого, доброго и чувствительного Марвина в “Одноруком из Спокана” и переполненного гордостью за свою безупречную службу надменного палача Гарри Уэйда в “Палачах”. После просмотра спектаклей театра “Чиногерни Клуб” становится понятно, как и почему Сергей Федотов увлекся драматургией Мартина Мак-Донаха. Кстати, в планах режиссера постановка совершенно новой, еще неизвестной в России пьесы с многообещающим названием “Очень, очень, очень темная материя”. Остается с нетерпением ждать ее сценического воплощения на сцене театра “У Моста”.

Очередной фестиваль представил зрителям и критикам пиршество самых разнообразных постановок по пьесам Мартина Мак-Донаха, радость общения для представителей разных стран и культур, которое, несомненно, приведет к взаимообогащению, появлению новых творческих идей и планов. А значит и новых событий на предстоящих Мак-Донаховских фестивалях, которые, хотелось бы верить, будут проводиться и дальше. И если еще раз вспомнить о том, какая пьеса была чаще других представлена на третьем фестивале (“Сиротливый Запад”), то, несомненно, этот праздник театра обязательно поспособствует тому, чтобы все братья Коулмены и Валены в мире перестали враждовать.

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 3, 2011 г.

## Мастерская

### Юлия Тупикина: “Тексты должны быть лекарством”

*Беседу ведет Татьяна Коростелева*

*В Санкт-петербургском драматическом Театре на Васильевском прошел сезон молодой современной драматургии. В 2018 году на афише появились “Хуманитас Инжиниринг” Марии Зелинской и “Петербург” Юлии Тупикиной.*

*Автор “Петербурга”, пьесы, посвященной нескольким поколениям семьи питерских интеллигентов, поставленной Денисом Хуснияровым, приехала на премьеру. На обсуждении после спектакля зрители не могли поверить, что Юлия не петербурженка. Звучали реплики: “Это история моей семьи”, “Это происходило со мной и моими родными”.*

*На самом деле Юлия Тупикина живет в Анапе и собирается переехать в Москву. По первому образованию она журналист с дипломом Красноярского университета, в 2010-м окончила Высшие курсы сценаристов и режиссеров в Москве (мастерская Людмилы Голубкиной и Олега Дормана), училась мастерству у американского сценариста Нила Ландау, пишет пьесы и сценарии. Ее “Учебник дерзости”, “Ба”, “Офелия боится воды” побеждали на конкурсах драматургии “Любимовка”, “Евразия”, “Свободный театр”, “Кульминация”, “Золотая маска”. Спектакли по пьесам Юлии идут в Москве, Петербурге, Саратове, Красноярске и других городах России.*

*Вот ее кредо как драматурга: “Тексты должны быть лекарством, помогать нам строить из хаоса нашей сумасшедшей жизни какой-никакой космос, давать нам надежду, говорить правду о нас...”*

— Юлия, а как возник “Петербург”? Откуда вы так хорошо знаете историю, культуру, топонимику города, даже имена сотрудников Музея Ахматовой?

— Все началось с того, что в одном из академических театров Петербурга мне предложили написать комедию. Я решила попробовать. А для создания пьесы я люблю собирать документальный материал, это обязательно первый этап работы. Мне привели пожилых билетерш, которых я начала расспрашивать, как и чем они живут. И стали всплывать драматичные блокадные истории, хотя я совсем не хотела про блокаду, мне же заказали комедию. Но я сразу не стала ограничивать себя жанром, и теперь все истории, звучащие в пьесе, — документальные, услышанные от конкретных людей. Когда я насобирала материал, поняла, что получается не совсем комедия. Я прожила здесь какое-то время, мне хотелось понять дух, душу Петербурга. Стала читать все подряд, изучая разные аспекты жизни города, его “гениев места”. Я понимала, что в пьесе есть некоторые туристические штампы — Невский проспект, Медный всадник... Но мне этого и хотелось, потому что штампы тоже играют роль, они не случайно взяты.

Один из героев моей пьесы — архитектор. Известно, что архитектура имеет важнейшее значение для понимания Петербурга, архитектура — это же, в принципе, вопрос структуры. Собственно, драматург — тоже архитектор, тот, кто занимается структурой. Профессия предполагает, что все твои эксперименты в основном касаются структуры, ведь вопрос формы — это всегда вопрос смысла, они неразрывно связаны. В таком направлении пошла моя мысль, и когда я написала пьесу и дала почитать в академический театр, мне сказали, что им она не подходит, это не комедия. Да, это другой жанр, хотя там, конечно, есть юмор.

Я вообще люблю пьесы про города. У меня был опыт написания пьесы о Прокопьевске, шахтерском городе в Кемеровской области. Потом я приехала в Братск, написала о современном городе, который живет прошлым, искусственно созданным при советской власти

культом великой комсомольской стройки, Братской ГЭС. Мне кажется, очень интересно писать про города, если представить, что город тоже соучастник истории, объект, даже субъект изучения.

— **Ваши отношения с Петербургом продолжаются, вы часто сюда приезжаете. Культурная столица вас не разочаровывает?**

— Я нахожусь в состоянии влюбленности в город, хотя и не сразу его поняла, еще лет десять назад мне казалась Москва интересней, а теперь я так не скажу. Я ведь не случайно взяла в пьесе несколько поколений, мне хотелось сделать некий срез жизни Петербурга, поэтому такая семья появилась — бабушка, сын, внучка, правнук...

Денис Хусниязов сделал тонкий и глубокий спектакль. Мне кажется, у него получилось сказать про ранимость и нашу общую недолюбленность, и поиски своего места в жизни. Меня поразили актерские работы — конечно, в первую очередь Натальи Кутасовой в роли Александры: какая это потрясающая артистка, как она живет на сцене, в какой прекрасной физической форме! Веришь каждому ее жесту, каждому мимическому движению. Такас Шимилев в роли ее правнука Феди — абсолютно органичный актер, он не просто играл Федю, он стал им изнутри. Идеальный следователь — Владимир Постников. Мне нравится артист Роман Зайдуллин, я видела его и в других спектаклях и очень обрадовалась, что он играет архитектора в “Петербурге”, привнося в него трагическую краску. Неудивительно, что зрителей так тронул этот спектакль.

— **Вы ведь часто пишете по заказу?**

— Я действительно могу по заказу писать, но в основном, по велению сердца: как-то не принято в нашей стране, чтобы просто по заказу. Драматургия может быть и ремеслом, и искусством, это ведь тоже способ изучения мира. Когда я начинаю изучать что-то, то беру бесконечные интервью, дальше расшифровываю, отбираю, думаю, какая история из этого рождается. Может быть, это мое журналистское прошлое сказывается. После сбора и изучения материала начинаю придумывать персонажей. Сугубо документальный театр мне не очень нравится, мало удачных примеров (хотя есть грандиозные исключения вроде спектаклей Михаила Патласова, Бориса Павловича). Но если на основе достоверных материалов создаются художественные образы, то это уже не чистый вербатим, не документальный театр.

— **При этом, насколько я знаю, вы были не в восторге от профессии журналиста?**

— Все пять лет на отделении журналистики в Красноярском университете я очень плотно работала. А когда много-много пишешь, начинаешь уставать. Я так устала, что потом пошла работать сразу в рекламу, в пиар. Вообще, мне кажется, что многие журналисты — это еще не проявленные драматурги. Если есть интерес к людям, книгам, слову, то это первая ступень к профессии драматурга. Трусливые журналисты боятся попробовать: столько великой литературы написано, как же я замахнусь на Вильяма нашего Шекспира? На самом деле каждому времени требуются свои авторы, Пушкин и Гоголь прославились при жизни. Смысл в том, чтобы слышать свое время и пытаться что-то написать о нем.

Есть такой мощный жанр — репортаж, пограничный между журналистикой и художественной литературой. Тот уровень погружения в материал, осмысления, обобщения, которого достигают звезды репортажа, это уже не журналистика, это переход в художественное пространство. Я очень уважаю моих бывших коллег-журналистов, интересуюсь их творчеством. Например, в “Русском репортере” есть прекрасный журналист Шура Буртин, он пишет такие репортажи, что можно взять любой, отнести в театр и режиссер сделает спектакль.

— **Можно ли научить писать пьесы?**

— Для того чтобы попробовать себя в драматургии, нужно иметь интерес к людям, интересоваться литературой, смотреть спектакли в театре. Конечно, можно научить. Я сама учу начинающих, такой драма-тренер... Провожу семинары и веду индивидуальные занятия онлайн. Человек пишет, получает обратную связь, и так мы продвигаемся к созданию пьесы.

У нас ведь существует заблуждение, что искусство — это нечто сакральное, только кто-то “поцелованный богом” может это делать. Но попробовать могут все.

— **Завлито просто тонут в потоке графоманских пьес...**

— Ну и пусть цветут все цветы, пусть существует конкуренция, все равно выживает, получает признание самое талантливое. Если человек не попробовал, он никогда ничего не напишет. Мы знаем Льва Толстого как гениального писателя, но не берем в расчет, что он начал писать еще с детства, исписал груды бумаги, прошел через графоманство. И достиг недосягаемых высот, потому что сконцентрировался на этом деле. Гоголь был весьма посредственный поэт, свою первую напечатанную поэму уничтожил. Если бы он бросил это занятие, получив первые негативные оценки, то мы никогда бы не знали ни “Ревизора”, ни “Женитьбы”, ни “Мертвых душ”. Для того чтобы совершенствоваться, нужно писать дальше, не ждать вдохновения или подтверждения божественного предназначения. Есть оно или нет, видно только на практике. Мы же всегда работаем над стилем, всегда можем развиваться в своей профессии, этому нет предела.

— **Вы еще куратор конкурса пьес для детей и подростков “Маленькая ремарка”. Знаете, как заманить подростка в театр?**

— Оказывается, если мы будем создавать конкурентный продукт, который сможет соперничать с подростковым фильмом, сериалом, интересной книгой, другими увлечениями подростков, то в этом случае они пойдут в театр, и опыт показывает, что идут. Например, в этом году Инна Кремер, наш эксперт, замдиректора новосибирского театра “Глобус”, выбрала из лонг-листа наиболее интересные пьесы и устроила читки. Театр пригласил на них подростков из разных школ города, устроили обсуждение и голосование. Мы получили такую мощную обратную связь, которая должна вылиться в постановку спектакля.

Есть очень интересные для подростков тексты, но театры просто не умеют их использовать. ТЮЗы много говорят о том, что им нужен материал, но они мало читают, ничего не ищут, просто жалуются, что подростков трудно привести в театр.

На фестивале “Арлекин” в Петербурге было показано несколько интересных эскизов. Например, эскиз по пьесе Насти Букреевой “Бабочки” — такой хоррор, подростковый нуар, странным литературным языком написанный. Режиссер Антон Оконешников сделал на этом материале саунд-драму, это было очень интересно. Режиссер Роман Каганович сделал эскиз по пьесе Даны Сидерос “Всем, кого касается” — про ситуацию школьной травли в классе, где учатся особые дети. Один мальчик, немой, разговаривает языком жестов, дети сначала с ним воюют, потом постепенно начинают дружить, и все это происходит на фоне постоянной пожарной тревоги в школе. До конца так и не выясняется, кто и зачем поджигает, но тревога за безопасность детей существует. Пьеса написана прекрасным современным языком, просто бери и ставь, поражаюсь, почему театры ленятся. Особенно к ТЮЗам у меня претензии, это ведь пьесы для их аудитории. Я считаю, что они просто плохо работают.

— **Открываешь журнал “Современная драматургия” и видишь сплошь женские фамилии авторов. На афишах тоже — Пулинович, Зелинская, Тупикина, Букреева, Волошина и т.д. Почему у нынешней драматургии женское лицо?**

— Мне кажется, это связано с ситуацией некоего гендерного равновесия. Это вообще такой дискурс современный, его можно проследить даже по анимационным фильмам. Если проанализировать, например, эволюцию образа принцессы в фильмах студии “Уолт Дисней”, то увидим, как сильно в XX веке эволюционировал образ пассивной куклы, которая сидела и ждала, когда принц ее спасет. Теперь совсем другое — например, в мультике “Моана” девочка спасает свой мир сама. Принцессы уже не зациклены на романтической любви, они спасают кого-то, помогают своей семье, дискурс направлен на то, что нужно ценить свои истоки, семью, откуда ты вышел. Героиня фильма бывает сильнее, чем какой-нибудь накачанный герой рядом с ней. Эти перемены могут быть связаны со становлением феминистического движения во всем мире. Почему женщина-президент, женщина во власти, в политике сейчас никого не удивляет? А раньше это было исключением. Мне просто кажется, что наконец-то девочкам разрешили, сказали: вы тоже можете, необязательно мечтать о встрече с прекрасным принцем, теперь можно думать о чем угодно. Недаром современные пьесы часто касаются ролевой модели, которую выбирают себе женщины. А женщины — народ харизматичный, у нас есть свои цели. Мы сами себе позволили раскрепоститься, по-



этому и пошла такая творческая активность. Но я бы не сказала, что нет мужской драматургии, ее много, просто если раньше это игровое поле было занято исключительно мужчинами, то сейчас на контрасте думаем: о боже мой, сколько женщин! На самом деле, если посчитать, то будет, наверно, фифти-фифти.

— **Вы соавтор сценария фильма Алексея Германа-младшего “Довлатов”. Чем отличается работа над сценарием от работы над пьесой?**

— Тем, что сценарий — это коллективное творчество. Четыре года назад Алексей Герман написал мне письмо с предложением вместе поработать над сценарием. У меня уже был небольшой опыт, написала один сценарий для Владимира Мирзоева, но поскольку косвенно он был связан с войной на Украине, фильм так и не сняли. Я прислала Герману парочку своих пьес, он почитал и сказал: “Думаю, можно попробовать”. Мы встретились, обсудили замысел, я предложила взять несколько дней из жизни Довлатова. Герман хотел снимать зимой или поздней осенью, и мы подумали, что получится классно, если это будет 1971 год, канун праздника Октябрьской революции, незадолго до отъезда Довлатова в Эстонию. Мы задумали сделать фильм об отчаянии человека, который хочет вырваться из привычной колеи, стремится стать писателем. Это важнейшая часть его жизни. Огромный ступок усилий, энергии был направлен на то, чтобы его напечатали, приняли в Союз писателей. И это не получалось много лет, даже книгу, уже набранную в типографии Таллина, рассыпали после сигнала из партийных органов.

Мы, конечно, знали, что подставляем, что будет масса недовольных “искажением облика писателя”, у каждого ведь свой Довлатов, это культовая фигура, важная для многих людей. Я изучала много мемуарной литературы, на каком-то этапе поняла, что источники противоречат друг другу, истины мы не найдем и нет смысла следовать фактам буквально. Мы там допустили некоторые вольности, например, изменили возраст Кати, дочери Довлатова. Это не биография в строгом смысле слова, просто некая история о человеке, который пытается бороться с системой, пытается состояться вопреки тому, что его поле бесконечно выжигают напалмом. Это, конечно, драма. Иосифа Бродского тоже практически не печатали на родине, только за границей. Герман хотел, чтобы Бродский был в фильме, он вообще любит вспоминать любимых писателей, деятелей искусства. Если помните, в его “Гарпастуме” появляется Блок.

Когда я написала свою версию, Герман взял и переделал ее под себя, он так всегда работает. Тем не менее, это коллективное творчество, трудно отделить, где там чье... Например, история с куклой, которую ищет Довлатов. У моей мамы была немецкая кукла с длинными белыми волосами, все девочки мечтали о такой. И я подумала, что Довлатов тоже может искать такую куклу для своей дочери Кати. Эпизод с метростроевцами, которые под землей натываются на детские кости, придумал Герман.

— **Как отнеслись к сценарию вдова и дочь писателя? Мы помним случай, когда по воле наследников был закрыт спектакль по Довлатову в “Балтийском доме”.**

— Алексей с ними встречался еще на ранней стадии сценария, они изначально были рады, что Герман-младший берется за эту историю, он им нравится как режиссер. Самое главное, они понимали, что у нас не было никакой “желтой” подоплеки, никакого стремления копаться в грязном белье. Фильм не про романчики Довлатова, а про его отчаянные попытки состояться как писателю. Все было сделано очень деликатно, поэтому никаких претензий не возникло. Катя Довлатова прилетела на премьеру в Москву.

Я посмотрела фильм с огромным удовольствием, мне кажется, это самый смешной фильм Германа — он тоже эволюционирует как режиссер, новая легкая интонация появилась, много юмора, хотя, конечно, этот фильм — не комедия. Грандиозная работа художника Елены Окопной — тщательный отбор костюмов, деталей быта, недаром она получила приз на Берлинском кинофестивале.

Фильм делала интернациональная команда, они не воспринимали эту историю как что-то чуждое. Исполнитель центральной роли сербский актер Милан Марич вообще выучил рус-

ский, пока снимался. Ощущение некоторой его отстраненности, инакости, мне кажется, как раз созвучно персонажу, он как бы не от мира сего.

Герман-младший в лучших традициях своего отца проводил тщательнейший актерский кастинг, подбирая достоверные лица, петербургские типажи.

Фильм снимался на Васильевском острове, группа арендовала огромный особняк, все интерьерные съемки проходили там. Я бывала на съемках и как раз в это время писала пьесу “Петербург”, которую потом поставил Театр на Васильевском, так совпало, так наша история и закольцевалась. Ведь в Петербурге много рифм, сближений, совпадений, перетекания одного в другое...

## **Андрей Шляпин: “Театр формирует энергию города”**

*Беседу ведет Елена Малинина*

*Андрей Шляпин принадлежит к генерации режиссеров, появившихся в российском театральном поле шесть-семь лет назад и начавших активно осваивать территорию “за Садовым кольцом”. За это время им поставлено более двадцати спектаклей, многие из которых вошли в лонг-листы премии “Золотая маска” разных лет: “Человек в футляре”, “Пять вечеров”, “Земля Эльзы” (Березниковский драматический театр), “Бесприданница” (Театр юного зрителя, г. Заречный), “Ганди молчал по субботам” (Государственный русский драматический театр, г. Стерлитамак). В 2017-м “Земля Эльзы” была признана лучшим спектаклем фестиваля “Сотоварищи” и лучшей режиссерской работой фестиваля “Волшебная кулиса”. В том же году Шляпин возглавил Березниковский драматический театр, где установил открытую политику, приглашая на постановки молодых талантливых режиссеров. Как складываются будни и праздники новоиспеченного руководителя театра, каковы его творческое кредо и человеческие правила — о том и пойдет речь.*

— Ты родом из Сибири, но долго жил, учился в Москве. Можешь считать себя москвичом?

— По прописке имею право, но не хочу. Я вообще всегда себя позиционировал как иркутский режиссер.

— Ну хорошо, иркутский режиссер, учившийся в Москве. И вот ты едешь в город Березники Пермского края, небольшой город...

— Между прочим, второй после Перми по численности...

— ...и становишься худруком местного театра. Сколько ты уже там?

— Полтора года всего.

— Расскажи, как это произошло. Насколько изменилась твоя жизнь? Тяжела ли ноша?

— Там просто возникла ситуация. Мы же давно дружим с Березниковским драматическим театром, еще когда Денис Владимирович Кожевников пригласил меня на первую постановку — “Барышню-крестьянку”. И мы долго сотрудничали, у меня было пять постановок, если ничего не путаю. Потом шестая, уже после его ухода из театра, когда был год безвременья. Денис Владимирович ушел в апреле 2016-го, а я заступил на службу с 1 марта 2017-го. Изменилась ли жизнь? Ну, я стал больше времени проводить в городе Березники. Появилось много обязанностей, изменилось, так скажем, распределение приоритетов в жизни... немного. Меня вот сейчас тоже многие из коллег, друзей спрашивают: как это вообще быть художественным руководителем? Тяжело, не тяжело? Я всегда отвечаю, что тяжело мешки с цементом в дождь разгружать (я довольно успешно работал грузчиком некоторое время). В этом отношении несложно, но если сравнивать, например, что легче — быть свободным художником (то есть тем, кто ездит ставить по стране) или художественным руково-

директором, то режиссером-постановщиком, конечно, быть проще. Задачи разные: сделать хороший спектакль и постараться сделать интересный, живой, разный театр. Когда служишь в театре, больше занимаешься театром, а не собой. Когда я был режиссером-постановщиком, мне никогда в голову не приходило взять какую-то постановку в педагогических целях, потому что определенные актеры труппы нуждаются именно в таком материале, или актеры труппы давно не получали крупных, если не главных, ролей. Не было такой задачи. Сейчас об этом необходимо думать. Вот я приглашаю режиссера, который приезжает, он выбирает тех актеров, которые нужны ему, потому что хочет сделать хороший спектакль. Это его задача. Если я буду его просить или указывать, не дай бог, кого взять, кого не взять, то тогда какой результат я могу с него спрашивать в финале наших отношений? Из-за этого кто-то из актеров не попадает в спектакли. И нужно где-то вот эти “выбоины” репертуарные сглаживать. Потому что актер должен находиться в тренинге. Или его надо увольнять. Еще сложность в том, что иногда приходишь на рабочее место в десять утра, возвращаешься в девять-десять вечера, знаешь, что ты весь день по театру бегал, потом садишься, думаешь: “Что сделал?” Ничего. Это иногда тяжело — не видеть краткосрочных плодов своего труда. За полтора года, если подходить реально, я сделал какие-то три значимые вещи, которые кроме меня никто бы не сделал. А все остальное — это нормальное исполнение должностных обязанностей.

— **Какие это три вещи?**

— Не скажу.

— **Ну хорошо... Но ведь именно ты формируешь репертуар?**

— Это относится к должностным обязанностям. Худрук формирует репертуар, занимается репертуарной политикой, занимается кадровой политикой. Он подыскивает режиссеров, принимает участие в отборе и поиске фестивалей, убеждает учредителя в целесообразности этих фестивалей и много еще в чем пытается убедить. В принципе, и все. Но в моем случае большую часть времени все-таки занимает функция психолога коллектива.

— **А сколько ты сам ставишь?**

— Не регламентировано. У нас какой-то очень хороший сговор с директором, на мой взгляд, правильный. Потому что частая и повсеместная практика, когда в договоре обязательно прописывается количество постановок, на мой взгляд, глупость несусветная. Потому что в иной сезон лучше, чтобы вообще не ставил худрук, а в какой-то сезон собирается большое количество “выбоин”, о которых я говорил. На данный момент мои постановки в театре в большей степени имеют производственные задачи, а перед приезжими режиссерами ставятся только художественные.

— **За полтора года, пока ты руководишь театром, сколько приглашенных режиссеров у тебя поставили?**

— Шесть. Первый сезон мы вели на то, что каждая новая постановка — это новый режиссер. Здесь из чего я исходил? На мой взгляд, когда часто работаешь с одним и тем же человеком, это начинает уподобляться шахматной игре с одним и тем же партнером. Ты знаешь уже его ходы, он знает твои. Когда мы встречались на пятой или шестой постановке с ребятами, то уже на первой читке, когда актеры собираются первый раз с режиссером, мы как-то пытаемся прочитать пьесу, понять, о чем она, некоторые особо умные актеры (а их немало в Березниковском театре) уже читали так, как мне нужно. Такое ощущение, что они брали пьесу, смотрели: ну кто у нас? Шляпин. Значит, здесь вот так... И тогда срезается самое главное, что должно быть в театре — процесс поиска. И в первый год я как раз сделал только одну постановку, и все остальное — уже люди, которые никогда не приезжали в Березники. И второй год мы сейчас доводим по тому же плану, что приезжают только новые режиссеры. А вот с 2019 года уже будут повторы. Режиссеры, которые, на взгляд труппы и на мой взгляд, больше всего сработались с коллективом и запали как-то в душу и сердце березниковского зрителя, будут приезжать вновь.

— По какому принципу ты приглашаешь режиссеров?

— Критерии отбора субъективны. Приглашаю тех, чья работа может дать что-то новое труппе и будет интересна зрителям. При этом не всегда эти режиссеры работают в близкой мне эстетике. Но... Это интересно? Профессионально? Значит, будем работать. Если я буду приглашать только тех, кто мне близок по духу и нравится — эстетика всех постановок будет приближенно одинакова, а это не входит в мои планы. Театр должен быть разный. Я не приглашаю режиссера, пока не посмотрю хотя бы минимум две его работы. Исключение составляют лаборатории, когда за счет лабораторного материала налаживаются какие-то новые связи, а так обычно это два-три спектакля, которые я видел лично, желательно не на видео, и после этого уже общение с режиссером. Есть различные режиссерские подходы по отношению к актеру. Мне все-таки ближе режиссеры-педагоги, которые пытаются как-то за счет материала раскрыть актеров. И я стараюсь приглашать из тех, кого я знаю, и из тех, кого мы имеем финансовую возможность пригласить, именно режиссеров-педагогов.

— А у тебя было, чтобы приехал другой режиссер и вдруг открыл кого-то из актеров, а ты и не думал, что он так может?

— Пока нет. Мощнее, где-то тоньше, чем ты их считал до этого, но в основном все равно... ну опять же, я достаточно хорошо знаю труппу. Поэтому сложно здесь удивиться чему-либо.

— Скажи, ты жесткий руководитель? Или у вас все по любви?

— Я, к сожалению, не умею не по любви. К сожалению, потому что, наверное, надо уметь и так и так. Для меня все-таки важно именно творчество, именно со-творчество. Оно происходит, на мой взгляд, только в любви.

— Ты вообще, мне кажется, один из немногих руководителей, который не боится приглашать других режиссеров, не дай бог, они окажутся талантливее. Вдруг актеры поймут, что на самом-то деле вот кто настоящий, а ты так себе...

— Ну... для меня это как-то естественно. Я искренне не понимаю, как можно по-другому. По-другому это: я не приглашу Петрова, потому что он наверняка сделает спектакль лучше, чем я, лучше я приглашу Иванова, потому что он тупая посредственность? Это насколько нужно не любить свой театр? Труппа должна развиваться на каких-то мощных режиссерах. Я, когда был приезжающим режиссером, всегда говорил, что худрук или главный режиссер — это не лучший режиссер в мире, это человек, которому можно доверять, с которым можно общаться. Важно, чтобы приезжали хорошие режиссеры. Важно, чтобы происходило сотворчество по любви. Театр формирует энергию города. И если в каком-то отдельно взятом городе полтора или два месяца ежедневно происходит акт творчества, когда люди идут на репетицию с радостью, это образование очень мощной позитивной энергии и это гораздо значимее того, что в результате получится. Это не значит, что мы должны делать плохие спектакли. Но в таких небольших городах, как Березники, спектакль играется в чистом времени всегда меньше, чем он репетируется. И если спектакль рождается в злобе, ругани, унижениях, то эта энергия перевесит в конечном итоге ту энергию, которая возникнет на спектакле. Даже если получится прекрасный спектакль, с которого зритель будет выходить в слезах катарсиса. Не перебьет энергия хорошего спектакля того разрушения, которое оно натворило во время репетиции. Я верю в то, что театр может менять энергию города.

— Скажи, какой в Березниках зритель?

— Уникальный! Зритель идет, на мой взгляд, *на темы*. То есть он не идет, например, на определенную пьесу и ждет от нее чего-то. Ему действительно интересно, в связи с тем, опять же, что приезжают новые режиссеры — каким будет спектакль? Какая будет тема? Проект “Читки” сейчас идет в театре достаточно успешно. Люди стремятся к тому, чтобы поговорить. Они обсуждают, пьют чай, многие на таких вечерах становятся друзьями. Сейчас у нас запустился проект “Творческая среда”. Это тоже давнишняя моя мечта. Актеры — и слава богу! — всегда самый недовольный цех в любом театре. Они недовольны своей заня-

тостью (мало), они недовольны тем, какие режиссеры приезжают, они недовольны репертуаром... Есть простой рецепт: театр — это то, что вы делаете своими руками, никакой дядя и никакая тетя не могут вам запретить заниматься театром, если вы по-настоящему этого хотите. Я предложил: вы делаете какие-то работы, даже не отрывки, а спектакли в свободное время, если вы так горите. Показываете — если это достойно, вы выходите на зрителя. И вот этим летом часть труппы не разъехалась в отпуск, а осталась в городе, и за лето театр получил два спектакля, которые сейчас идут в проекте “Творческая среда”, причем спектакли не простенькие какие-то. Материал достаточно сложный. Моноспектакль по повести Достоевского и “Медея” по пьесе Жана Ануя и текстам Никольского.

— **У вас серьезный репертуар — “Бесы”, “Самоубийца”, “Чайка”... Зрители хорошо идут на это все?**

— “Бесы” у нас пользуются бешеной популярностью.

— **Казалось бы, не самый легкий материал.**

— Когда я решил взять в репертуар “Бесы”, мне половина знакомой театральной России говорила: сто сорок пять тысяч жителей, Березники, Пермский край, Север — какие “Бесы”? Но режиссер сделал спектакль, пользующийся зрительским интересом.

— **Давай уже о тебе поговорим — не как о руководителе, а как о режиссере. У тебя какие пристрастия? К какой драматургии? Ты часто берешь классику...**

— Ну да, беру. Просто есть пьесы, с которыми мне интересно. Есть драматургия, с которой мне скучно. Я обожаю, например, современную драматургию, хотя и поставил по ней всего лишь два спектакля из двадцати одного. Но я очень много ее читаю и если даже не знаю в совершенстве, то знаю достаточно хорошо. Лично со многими современными драматургами знаком. Очень интересно, что сейчас происходит.

— **“Земля Эльзы” Ярославы Пулинович — это ведь современная драматургия?**

— Ой, три, значит. У нас в Березниках из моих спектаклей только “Эльза”.

— **Ты готов ставить современную пьесу?**

— Я не только готов. Я ее и ставлю.

— **Давай тогда чуть-чуть про начало. Ты сколько лет в профессии? В режиссуре? В театре?**

— Официально? В режиссуре от чего идти? С того, как я поступил на режиссерский, когда я начал делать спектакли, первые режиссерские опыты? С какого момента вести отсчет? Или в театре. С какого момента вести отсчет? Отправная точка? Поступление в Иркутское театральное училище? Или те времена, когда я еще с первого класса участвовал в городских конкурсах чтецов, с какого момента?

— **Тогда с конкурса чтецов. Ты родился в Иркутске, учился в школе, потом поступил в институт, правильно? Сколько ты проучился в меде?**

— Первый раз я был отчислен со второго курса. Потом поступал в Военно-медицинскую академию в Санкт-Петербурге, не поступил, вернулся, восстановился и со второго курса проучился до четвертого, с которого уже был отчислен повторно... сколько получается? Четыре года.

— **А ты по какой медицине специализировался?**

— Я не дошел до специализации.

— **А если бы дошел?**

— Опять вопрос сложный. Потому что я поступал с одними намерениями... когда мне было шестнадцать лет, умер мой отец от второго инфаркта, и я поступил в медицинский с целью спасать людей. Хотел быть кардиологом. С первого курса пошел работать в больницы и... столкновение с реальностью скорректировало цели.

— **Удалось кого-нибудь спасти?**

— Нет, спасти — нет. Но когда я работал санитаром в хирургии (гнойно-инфекционное отделение) или в кардиологии... Спасти — нет, но, так скажем, внести в медицину человечность получалось. Много слушал. Много помогал. Бесплатно. Делал то, чего делать не обя-

зан. Меня в отделении пациенты очень любили, всегда студентика поили чаем перед утренними занятиями, потому что всю ночь дежуришь, максимум там удавалось прихватить три часа. Хорошее было время, интересное.

— **Сколько тебе было, когда ты начал учиться на актера?**

— Поздновато, в двадцать три года.

— **То есть ты пришел в театр...**

— В двадцать семь.

— **Какой театр у тебя был первым?**

— Омский, “Галерка”. Мы всем курсом уехали туда. По окончании первого сезона были уволены двое наших товарищей, мы восприняли это в штыки и все написали заявления об уходе. Еще сезон отработал в Мичуринском драмтеатре, это под Тамбовом. До сих пор ему благодарен: я честно сказал, что через год буду поступать на режиссуру в Москву и в театре смогу работать только год, но даже с этим условием, на сезон, они меня взяли, и вот после этого я уже поехал поступать. Первый год не поступил, остался в Москве, ходил смотрел спектакли, набирался опыта, которого у меня не хватало, само собой. Я тогда, помню, за год посмотрел что-то около двухсот пятидесяти спектаклей.

— **А жил где?**

— Мне тогда повезло: мой брат как раз переехал в Москву, начал работать, и я жил у него. Причем он снимал однокомнатную квартиру с моим однокурсником по Иркутскому училищу, который к тому времени уже был женат. Брат жил на кухне, а однокурсник в комнате с женой. А мы с братом на кухне — он на диване, а я на спальнике.

— **Прелесть! Чем же ты зарабатывал?**

— Там массу ерунды можно делать, в Москве. То есть днем подрабатываешь, вечером идешь на спектакль. Слава богу, у меня очень много было друзей из театральной среды, наши иркутяне, которые к этому моменту учились в ГИТИСе и работали в московских театрах, а у тех, соответственно, тоже было много друзей. Я за деньги, конечно, не ходил ни в один театр. Мне всегда какие-то “входные” делали, иначе я бы разорился окончательно. Потом все-таки поступил в ГИТИС.

— **А ты шел конкретно к Каменьковичу или просто случайно оказался у него?**

— Ну, в первый год я конкретно не поступил к Олегу Львовичу Кудряшову. А на следующий год конкретно поступил к Евгению Борисовичу Каменьковичу. Мне кажется, мастер — это судьба. Какая-то причудливо тасуемая колода карт. Есть, видимо, совместимость по группе крови, и Евгению Борисовичу я подошел по резус-фактору, наверное. Евгений Борисович в моей жизни особенный человек, потому что если бы не он, вообще бы вся жизнь сложилась абсолютно по-другому. Все педагоги были против моего поступления, они говорили: “Он уже старый, его ничему невозможно по-новому научить, у него уже свои представления о театре”. А Евгений Борисович тогда сказал: “Пусть учится пацан”.

— **То есть когда ты закончил, тебе было уже тридцать пять?**

— Да. А сейчас сорок один.

— **Где ты делал дипломную работу?**

— Первая моя постановка была в Пензе, в драматическом театре — “Ветер шумит в тополя”. С ней я и защищался, хотя к моменту защиты у меня уже было два или три спектакля. Потому что на пятом курсе, сразу по осени поставил... нет, два спектакля все-таки. Ну и все. Потом свободное плавание.

— **И как ты плавал? В Москве после окончания?**

— Мой брат к тому времени уже обзавелся семьей и закрепился в Москве, я тоже там остался и оттуда уже ездил на постановки.

— **Как ты выбираешь пьесу? Она тебе снится? Или у тебя портфель и там есть двадцать названий, которые ты хочешь ставить?**

— Нас в ГИТИСе всегда призывали иметь эти “портфели”, и он у меня есть, но вот из него я поставил только одну пьесу. Я обратил внимание, что если мне дают карт-бланш и я начинаю ставить пьесу, которую очень люблю, то чаще это получается (для меня) не очень хороший результат. А бывает материал, когда ты думаешь: зачем это вообще ставить? И тогда на этой энергии познания материал раскрывается лучше. В принципе, нелюбимый материал или материал, который ты не понимаешь, он провоцирует на поиск, а поиск дает расширение границ. Спротивление дает амплитуду поиска. Амплитуда поиска дает что-то, с чего ты можешь оттолкнуться и начать раскручивать этот маховик.

— **Ты чаще всего инсценировки делаешь сам, насколько я понимаю.**

— Я больше скажу: вот сейчас впервые буду ставить по чужой инсценировке.

— **А когда берешь пьесу, что-то в нее добавляешь? Какой-то гипертекст возникает?**

— Не всегда.

— **А как решаешь: добавить — не добавить?**

— Зависит от материала... то есть, грубо говоря, в чем заключается режиссерская профессия: существует текст автора, а твоя задача сочинить “текст” спектакля. Нам всегда мастера говорили: “Спектакль надо сочинять! Сочинять его нужно!” Иногда сочиненный тобой “текст” и текст авторский будут не то что в конфликте, просто возникают белые дыры, которые требуют драматургической подпорки, и тогда я чаще всего пользуюсь литературным наследием этого же автора. Есть же такая расхожая мысль, что писатель, в принципе, всю жизнь пишет одну и ту же книгу.

— **Когда ты ставил “Светит да не греет”, то вставлял туда “Грозу”, но возникали еще совершенно четкие аллюзии с Чеховым. Ты чеховский текст вводил?**

— Нет. Чеховский — нет. Я все-таки пытаюсь пользоваться тем же автором. Исключение, наверное, было: Пушкин, “Барышня-крестьянка”. Я брал прекрасную книгу “Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры” и вводил в спектакль целыми кусками. А в Островском вставки возникали, насколько я помню, из-за невыписанности персонажей, из-за некоторого, в отличие от других пьес, плоскостного решения образов. Островский писал ее в те годы, когда занимался воспитанием драматургов. Помогал им с их уже готовыми пьесами. “Светит, да не греет” одна из них. В ней не все совершенно. Захотелось углубить и расширить ее за счет других пьес. За счет “Грозы”, например. Судьбы главных героинь в этих пьесах схожи.

— **Ты там еще придумал человека, похожего на ангела...**

— Это Кулигин из той же “Грозы”. Вернее, наш персонаж с текстом Кулигина, такой местный юридический.

— **Он там действительно был с крыльями. То ли падший ангел, то ли... не долетевший.**

— Он просто человек, который хотел взлететь. Это из поэмы Рождественского, у меня он возник из “Баллады о крыльях”: “Что творишь, холоп? — Не худое творю! — Значит, хочешь взлететь? — Даже очень хочу! — Аки птица, говоришь? — Аки птица, говорю! — Ну а как не взлетишь? — Непременно взлечу!” Кулигин, понятно, полетами не занимается в “Грозе”, но мне нужен был такой. В любом обществе есть люди, которые пытаются взлететь и есть те, кто их за ногу держит, бьет по голове и говорит: «Не надо, не положено так делать, не вырывайся... “Не выходи из комнаты, не совершай ошибку”».

— **Кроме руководства Березниковским театром ты активно ставишь в других театрах, участвуешь в лабораториях.**

— Да. Это у меня обязательное условие было. Есть разные режиссеры. Кому-то нужно, необходимо постоянно быть только в одном месте, если ты руководишь театром, но мне категорически нельзя. Это даже не для повышения квалификации, это для блага театра, нужно выезжать периодически. И мы с директором договорились, когда меня принимали на работу, что это мне нужно, так лучше для труппы. То есть мне нужно где-то находить новые ходы.

- Значит своих актеров ты тренируешь с другими режиссерами...
- Себя — с другими актерами.
- У меня складывается ощущение, что ты чувствуешь себя частью какого-то поколения, генерации режиссеров. Это так?
- Очень любопытно. Где это ты услышала?
- И режиссеры, которых ты приглашаешь, все люди приблизительно одного поколения, тридцати пяти — сорока лет.
- Ну... и помоложе есть.
- Я имею в виду, что ты вошел в режиссуру с этими ребятами. Ты немного старше, но вы ведь пришли вместе? Или ты где-то между поколениями?
- Я адекватно понимаю людей от двадцати трех до пятидесяти. Младше двадцати трех... есть определенные не то что проблемы, определенное непонимание. Даже, наверное, от двадцати пяти и старше — про эту возрастную нишу я могу сказать, что я к ней принадлежу.
- У тебя есть кумиры в профессии? Персоны уважаемые?
- Уважаемые и неуважаемые, все есть. Их много. Мне всегда интереснее те, кто пишут кровью. Вот Юрий Николаевич Бутусов, даже его неудачные спектакли (опять же на мой вкус) — они все написаны кровью. Я был у него на лаборатории. Кроме того, что это великолепный мастер, он очень интересный... не могу даже назвать его просто режиссером — он художник. На него смотришь и видишь, что перед тобой творец. У меня безумное уважение к Сергею Васильевичу Женовачу. “Студия театрального искусства” — единственный театр, наверное, где я видел *все* постановки, чем ужасно горжусь. Я их коллекционирую, прихожу на каждую постановку в СТИ, у меня там огромное количество друзей. Сергей Васильевич иногда позволяет себе какие-то такие кардинальные уходы в сторону, это какая-то невероятная человеческая смелость... не то что он делает это специально, нет, но он не успокаивается, он ищет. Он делает “Захудалый род” Лескова, потом Диккенса, который вообще перпендикулярен, делает “Москва — Петушки” Ерофеева... не успели к этому привыкнуть, как он берет Виктора Некрасова. Вот он тоже художник. Меня привлекают художники, творцы. Я с огромным интересом слежу за режиссерами “нашей волны”. Кажется, в России катастрофическое количество прекрасных, талантливых режиссеров, по-настоящему талантливых. Я могу их бесконечно перечислять: Дмитрий Егоров, Егор Перегудов, Марфа Горвиц, Антон Маликов, Кирилл Вытоптов, Вера Попова, Илья Ротенберг, Даниил Безносков, Константин Солдатов, Сергей Чехов, Даниил Чашин... Долго могу перечислять.
- Как тебе кажется, нынешний этап развития искусства, театра, условно — это расцвет или, наоборот, упадок? Или просто какой-то переход в другое качество? Есть у тебя какие-то такие ощущения? Или просто ты живешь в этом потоке?
- Я живу в потоке. Я не теоретик театра, а практик. Сейчас тревожная стабильность, так скажем, когда силы авангарда и консервативные силы пришли к какому-то равновесию.
- А ты на чьей стороне?
- На стороне умеренного авангарда. (*Смеется.*) Хотя театр так быстро меняется, что от авангарда до нафталина — полшага.
- Ты хотел бы жить в какую-нибудь другую театральную эпоху?
- Меня больше манят 1960-е, пока еще закручивание гаек не пошло... Бывает, хочешь вернуться в прошлое, но понимаешь, насколько оно несовершенно, а если по духу, то мне мила эпоха “оттепели”. Это была весна. Были другие запахи и чувства острее. Из времен года я весну больше всего люблю.
- У тебя есть вопросы к Станиславскому? Или к Мейерхольду? С кем бы из них ты хотел встретиться?
- Уйма вопросов. К обоим. Если выбирать только одного, то... я бы выбрал встречу с Всеволодом Эмильевичем.



## Кирилл Крок: “Деньги — не главное в театре”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Кирилл Игоревич Крок — известный театральный менеджер, заслуженный работник культуры Российской Федерации, лауреат международной Премии имени Станиславского “За вклад в развитие театрального дела”. С 2010 года директор Театра имени Евг. Вахтангова. Родился в Москве. Окончил московскую школу № 166. В ранней юности всерьез увлекся театром. Бросив юридический институт, работал бутафором, осветителем, монтировщиком сцены в московском Театре юного москвича, Детском театральном центре “На Полянке”, Театре иллюзий. В московском театре “Модерн” вначале заведовал постановочной частью, потом вырос до директора-распорядителя. Совмещал эту работу с должностями заместителя ректора Школы-студии МХАТ и директора ее Учебного театра.*

*Обычно интервью начинаю я. Но Кирилл Игоревич задал первый вопрос сам.*

— Я удивлен: почему вдруг журнал “Современная драматургия” заинтересовался директором театра?

— Это мой интерес персонально к вам. Года три назад вы выступали в Манеже с лекцией и так эмоционально, так полно раскрыли разные стороны театральной деятельности, что я подумала: вот человек, который знает о театре все. Знает, как сделать театр успешным. И главное — все подтвердилось успехами вашего театра и общим признанием ваших заслуг.

— Должен вас огорчить, потому что, естественно, я не знаю о театре все. И не могу поделиться, как сделать театр успешным. Поскольку успешным его делают спектакли, которые ставят режиссеры и играют актеры. А директор театра, все его таланты кроются в том, что он верит в успех и помогает творцам. Это первое. А второе — что он правильно позиционирует театр. Мы, директора, работаем с тем продуктом, который есть. Если спектакля как явления искусства нет, не спасут никакие затраты, никакие миллионные рекламы, поверьте мне, — хоть оклейте рекламой всю Москву. И мы с вами знаем примеры, когда затрачены огромные средства, а зрителей нет и не будет. Чтоб зрителя заманить, нужно к каждому спектаклю наделать растяжек, брандмауэров, баннеров, телевизионных экранов — потратить миллионные бюджеты для того, чтобы собрать публику. Наш принцип: нет ничего лучше, чем сарафанное радио. Оно работает после каждого спектакля. А если не срабатывает — значит, что-то у вас в спектакле не то. Поддержать рекламой спектакль, когда он только рождается, можно и нужно. А потом он должен поддерживать сам себя. Должен быть интересен публике, а не только узкому кругу театральных людей, которые пришли к своему приятелю режиссеру. Это если мы говорим о репертуарном театре.

— Но есть же и особые случаи, как Велимир Хлебников — поэт для поэтов.

— Разумеется. Если мы говорим о лаборатории, фестивальной работе, поиске нового языка, когда мы заранее знаем, что спектакль будет показан два-три раза и при этом его художественная, творческая, педагогическая задача будет выполнена — другое дело. И соответственно, другие затраты на его создание.

— У вас в театре так много площадок, что вы можете позволить себе на какой-то малой сцене и спорный спектакль, не для всех.

— Мы так и делаем. Я подчеркиваю: у нас есть спектакли, которые не доживают до конца сезона. Мы не боимся экспериментов. Мы с Туминасом очень серьезно подходим к тому, кто будет ставить и что ставить. Недавно говорили с Римасом Владимировичем, что любая постановка, пусть на малой сцене — все равно огромные деньги. Не пустить ли эти деньги на развитие театра или на добавку к премии сотрудникам? Или выпустить спектакль, который, может быть, не проживет и один сезон?

— **А вам не хотелось заделать спектакль-скандал? Устроить шум? Чтобы привлечь всеобщее внимание, чтобы все бежали смотреть и спорили?**

— Есть такое современное слово “хайп”, новое в нашем сленге. Хайп хорош, когда есть событие. Я недавно участвовал в дискуссии, тема ее формулировалась как “Хайп в искусстве — хорошо или плохо?”. Мое мнение: хайп хорош, когда есть соответствующий повод. А просто так раздутый хайп никуда не годится. Представьте: мы при помощи хайпа пытаемся из мышиного писка сделать рев льва. Это не нужно. Это глупо, потому что никого не обманешь. Да, у нас теперь шесть сцен, но все они — тоже Театр Вахтангова, и мы не станем делать там что угодно. Театр Вахтангова — это сегодня международный бренд, театр, которому через три года исполнится сто лет, и мы очень ответственно подходим к тому, что у нас идет сегодня. Скандал ради скандала нам не нужен.

— **А зачем вам было брать под себя Симоновский театр? У вас и без него хватало хлопот с четырьмя сценами.**

— Поверьте мне, когда у тебя две сцены — кажется, это сложно. А когда четыре и к ним добавляется еще две — уже неважно. Как в семье после третьего ребенка. История Симоновской сцены такова. Евгений Рубенович Симонов — сын одного из основателей нашего театра. Семья Симоновых стояла у руля Вахтанговского театра около пятидесяти лет. После смерти отца Евгений Рубенович руководил нашим театром восемнадцать лет. Потом он основал собственную студию — здание бывшей школы через улицу Арбат, напротив театра. Через двадцать пять лет этот театр пришел в никуда — никаких творческих побед, не было даже собственного лица.

— **Как можно было допустить такую расточительность?**

— Никто не виноват, так сложились обстоятельства. Там менялись директора, режиссеры. И когда к нам обратился Департамент культуры Москвы в лице Сергея Капкова и предложил нам с Римасом Владимировичем стать во главе еще и этого театра, мы отказались. Тогда департамент решал, не сделать ли на месте Симоновской студии свободную площадку. И я подумал, что пройдут годы — и как будущие руководители Театра Вахтангова расценят наш поступок: неужели, скажут они, Театру Вахтангова не интересны три с половиной тысячи квадратных метров на Арбате? Сказать, что это здание не имеет к нам никакого отношения, нельзя. При этом мы понимали, какие авгиевы конюшни придется разгрести. Руководство Вахтанговского театра и три критика осмотрели весь репертуар Симоновского театра. Мы поняли, что ничего из этого репертуара мы взять не можем. Решили принять в труппу Театра Вахтангова тех, кто имеет звания и прослужил не менее двадцати лет. Это девять актеров. Несколько человек начали скандалить, созывать народный протест — с ними пришлось расстаться. С некоторыми мы смогли смягчить условия, пойти навстречу их просьбам. Горжусь, что эта реорганизация — она коснулась ста двадцати человек, кто на тот момент работал в театре — прошла без единого судебного дела. Кто согласился с увольнением, получил компенсацию сто тысяч рублей. Кто предпочел сопротивление до конца — всего двое, — были уволены по сокращению штата и получил три средних оклада.

— **У вас теперь огромная труппа?**

— Не маленькая: сто семь актеров плюс восемнадцать музыкантов оркестра.

— **Лет пятнадцать назад я делала интервью с Михаилом Александровичем Ульяновым. Он тогда руководил театром, и разговор наш шел в этом самом кабинете. Мы говорили о том, что труппа большая, есть не занятые в репертуаре пожилые артисты, но увольнять их Ульянов не будет: “Это мои собратья по профессии, я не могу отправить их умирать с голоду!” Из-за этого театр не мог брать молодых.**

— Сейчас есть постановление Правительства Москвы, по которому те, кто имеет звание заслуженного и народного артиста, московскую прописку и достиг пенсионного возраста, получают добавку к пенсии тридцать тысяч ежемесячно. В вахтанговской труппе сегодня есть десять-двенадцать человек, кто в силу обстоятельств не выходит на сцену. Мечта директора — чтобы все артисты были заняты. Я лично разговаривал с тремя-четырьмя режиссера-

ми, умолял занять таких-то. Дайте им хоть небольшую роль! Ничего из этого не вышло, в нашем театре это не проходит.

— **И труппа стареет...**

— Мы с Туминасом придерживаемся такого же принципа, как Ульянов: не увольняем насильно. Хорошо бы те, кто говорит о своей большой любви к театру и не занят в репертуаре, сами освободили место для молодых. Если к пенсии актерская судьба не сложилась, вряд ли она уже сложится. Пойми это и уйди сам, приходи к нам на премьеры, на праздники, останься своим в театре — и дай театру шанс на будущее!

— **Вы берете своих, жукинцев?**

— Четыре года назад пригласили из нашего института тридцать два человека, назвали их Первой студией. Через четыре года в штат театра были зачислены двадцать четыре. С остальными расстались. Не забуду, как одной девочке мы объявили, что расстаемся. Она в слезах выбежала из кабинета. Туминас пошел за ней, взял ее за руку и повел по фойе. Показывал на портреты давно не играющих артистов: “Ты хочешь быть, как она? Или как он?” Она мотала головой: не хочу. “Чтобы ты не стала, как они, ради самой тебя — я не подписываю с тобой контракт. Потому что здесь у тебя не будет большого будущего, а в другом театре может все сложиться”. У нее высохли слезы, она пришла ко мне и поставила подпись. В этом году в театр никого не взяли из выпускников. Многие педагоги нашего театрального института удивились, сказали: нонсенс. Но молодые ребята — не огурцы, которые можно засолить на зиму, а весной достать и съесть. Им надо сразу играть. Если у нас сегодня нет для них ролей, нехорошо брать их про запас. А моя мечта — уход артиста по своей инициативе, чтобы освободить место молодым — красивая сказка. Мы с Туминасом решили: пока театр может себе позволить иметь балласт, будем его иметь.

— **Пожизненный контракт — редкость в театральном мире. Например, в Израиле есть только один театр, “Габима”, который может взять артиста на бессрочный договор.**

— Такова русская традиция репертуарного театра, часть нашей театральной культуры. Мы с Римасом не должны ее рушить. Была идея, что все творческие работники должны быть на срочных договорах. Этот закон давно лежит в Думе — есть у него противники, есть сторонники. Но никак не примут.

— **Много лет назад Илья Аронович Коган, знаменитый директор Театра на Малой Бронной, сказал мне в интервью, что хочет открыть вторую сцену, но зал меньше чем на двести мест нерентабелен. А у вас три или четыре зала меньше чем на двести кресел.**

— Действительно, с точки зрения театральной экономики, зал меньше чем на четыреста мест нерентабелен. Но я к этому подхожу немножечко по-другому. Когда у театра есть тысячный зал, все остальное — в плюс. Нам нужно решать проблему актерской занятости, спектаклей не только большой формы — экспериментальных, неожиданных, камерных. Не все можно играть на большую аудиторию. Для этого разнообразия шесть наших сценических площадок — основная, малая, студия, Арт-кафе и две площадки на Симоновской сцене — подходят как нельзя лучше. И эта копилочка дает, знаете ли, хороший прирост в экономике театра. Арт-кафе — всего восемьдесят восемь мест. Но за последний театральный сезон мы заработали двенадцать миллионов. Чистая прибыль составила восемьсот тысяч. Думаете, восемьсот тысяч из двенадцати миллионов — мало? Так мы же платим всем, кто там занят, возникают налоги, авторские отчисления и прочее. Я считаю, восемьсот тысяч — это хорошо. И артисты имеют существенную добавку к зарплате. Они очень хотят иметь свои вечера в Арт-кафе, приходится даже их пыл сдерживать. Первый сезон отработала Симоновская сцена. Мы заработали там семнадцать миллионов.

— **А какая получилась прибыль?**

— Сложно подсчитать, поскольку артисты получают по балльной системе. Знаете, в театре иногда непонятно, какова прибыль. Вот, например, в оборудование Арт-кафе мы вложили около десяти миллионов рублей. Итог двух лет работы — вернули эти деньги в бюджет театра. Наличие разных сцен, разных форматов — это не только финансы. Это активная творческая жизнь театра, реализация наших актеров, разнообразие возможностей, в том числе —

возможности ошибаться. Деньги — это очень важно, но не самое главное в театре, но хорошо, когда они есть.

— **Можно закрепить за площадками свои направления. Скажем, одну выделить для современной пьесы. В репертуаре Театра Вахтангова почти нет российской современной драмы.**

— Римас Владимирович говорит, что много читает, но ни одна современная российская пьеса в душу ему не запала. Он хочет говорить о вечном: о человеке, его страдании во времени, его самопокаянии и самореализации.

— **А как будет делиться поле работы между двумя большими мастерами — Туминасом и Бутусовым?**

— Юрий Николаевич Бутусов будет главным режиссером при худруке Римасе Владимировиче Туминасе. Он будет участвовать в жизни театра и одновременно сможет реализовать все свои российские и зарубежные проекты, которые запланировал.

— **Он и так мог это делать. Зачем это нужно ему и Театру Вахтангова?**

— Почему не укрепить театр таким именем, как Бутусов? Хороших режиссеров всегда не хватает. Он будет приезжать и осуществлять одну постановку в сезон. Они с Римасом Владимировичем хорошо слышат друг друга. Наш театр не просто авторский театр режиссера Туминаса. Это академический театр, шесть площадок. У нас шесть актерских поколений. Иметь при худруке Туминасе режиссера Бутусова — это счастье. Надеемся, что скоро он придет и начнет работать над “Дон Кихотом”.

— **Вопрос завлита: как вы выстраиваете репертуар?**

— У Туминаса есть два-три названия, которые он хотел бы иметь в репертуаре. Когда к нему приходят режиссеры, он предлагает эти названия. Если их не вдохновляют эти пьесы, он говорит, какую драматургию хотел бы видеть в репертуаре.

— **А по какому принципу Туминас выбирает пьесы для своих постановок?**

— Думаю, у него разные правила на разные случаи. Могу рассказать о пьесе Томаса Бернхарда “Минетти” на Новой сцене. Он дал мне ее читать, но я не смог дочитать до конца с нескольких попыток. Мне казалось, что в ней слишком мало действия. Я поинтересовался, как он будет ее решать? Туминас ответил: “Сам пока не знаю. Потому и хочу взять попробовать”. Вот вам один из его принципов — работа на слом самого себя.

— **Завлит имеет у вас право голоса?**

— Конечно! Он все, что сам читает, дает просматривать Людмиле Евгеньевне Остропольской, нашей заведующей литературной частью. У него в кабинете стопка пьес с листочком отзывов Людмилы Евгеньевны. Он все обсуждает с ней и со своими помощниками по художественным вопросам Еленой Дунаевой и Дмитрием Трубочкиным.

— **Мне кажется, должность завлита во многих театрах уходит в прошлое, сменяется пиарщиками — они сегодня актуальнее.**

— С одной стороны — да, должность уходит в прошлое. А с другой... важно же знать точку зрения, не всегда совпадающую с твоей, мнение эксперта. Я с Людмилой Евгеньевной достаточно откровенен, и она мне говорила, что несколько раз мнение ее, Дунаевой и Трубочкина приводило к тому, что Римас отказывался от предложений режиссеров, предлагал им найти другой материал. Есть один потрясающий пример — спектакль “Наш класс”. Когда я прочел пьесу Тадеуша Слободзянека, был в шоке. Читать такое — обрыдаешься, кто же будет это смотреть? Как это выдержать? Но Туминас был уверен: это надо делать. И мы решили сделать постановку в студии с режиссером Натальей Ковалевой. И не прогадали: спектакль пользуется огромным успехом. Сегодня “Наш класс” — лидер репертуара Новой сцены. На этом спектакле нет ни одной звезды нашего театра, все молодые актеры, будущее Вахтанговского театра, а билеты распродаются задолго вперед.

— **Что главное в формировании репертуарной политики?**

— Я считаю, главный вопрос — кто будет ставить.

— **То есть вы полагаете, что нельзя найти хорошего режиссера?**

— Не нельзя, а трудно.

— **Недавно прошла очередная, уже двадцать девятая “Любимовка”. На этом фестивале работают молодые режиссеры, они делают читки, я видела очень интересно сделанные показы.**

— Но это не спектакли! Фестиваль, лаборатория — совсем другое. Это не значит, что человек придет в академический театр, найдет общий язык с актерами, сможет увлечь их работой. Я не уверен. Поверьте, самая большая проблема Театра Вахтангова — кому доверить работать на основной сцене. Ищем за рубежом. Сейчас у нас известный итальянский режиссер Лука де Фуско приступает к репетициям пьесы Эдуардо Де Филиппо “Суббота, воскресенье, понедельник”.

— **А среди своих, отечественных? Дешевле выйдет.**

— Зная наш театр, я не уверен: не раз уже после подписания приказа о начале работы над спектаклем люди приходили и отказывались. Ссылались на невозможность найти общий язык. Учтите, поставить спектакль на большой сцене — это и огромные деньги, десять миллионов нужно, мы не можем так рисковать. Когда ставит Туминас (а он гений), я не сомневаюсь: сколько ему потребуется на спектакль, столько мы и потратим. Потому что знаю, что мы их вернем после пяти-шести показов.

— **Вы так уверены?**

— Да! Потому что все, что он делает, вызывает огромный интерес. Сам Туминас сегодня стал брендом, залогом высочайшего качества, в его руках все претворяется в художественный продукт.

— **Вы начинали свою работу с малоизвестных театров. Что за ТЮМ, где вы работали в юности?**

— Это театр во Дворце пионеров на Ленинских горах. Начинался он как детская студия, потом стал Театром юных москвичей. Из него вышли Наталия Гундарева, Ольга Кабо, Сергей Никоненко. Мне было шестнадцать лет, когда я туда пришел.

— **Играли в спектаклях?**

— Нет, я занимался техническим обеспечением спектаклей.

— **Это важно для директора театра — пройти такую школу?**

— В театр нельзя прийти директором откуда-то, например, из бизнеса. Театр — это особая сфера, со своими законами.

— **Вахтанговцы очень много ездят, больше всех московских театров.**

— За прошлый сезон мы дали на гастролях семьдесят четыре спектакля. У нас по одной-две поездки каждый месяц. Это очень тяжело, большая нагрузка на администрацию, на технический персонал. Мы готовы приехать в любой город, стараемся вывозить все главные наши спектакли — “Евгений Онегин”, “Дядя Ваня”, “Нитуш”... лишь бы сцена позволяла. Считаем, что как государственный театр мы обязаны быть там, где нас ждут.

— **А ваши актеры ездят на заработки помимо театра?**

— Конечно, ездят и участвуют в разных проектах, только мы не разрешаем писать “артист Театра Вахтангова”, когда это антреприза.

— **Кирилл Игоревич, я получила ответ на все вопросы, кроме главного: как сделать театр успешным.**

— Я же вам сказал, театр делает не директор — его делают все, кто служит этому театру: актеры, режиссеры и так далее. Успех — это дело судьбы, так сложились звезды. Если мы работаем все вместе на этот театр, а не выясняем отношения, не сплетничаем, не выстраиваем парад амбиций — у нас есть маленький шанс быть успешными. Успех не гарантирован, но возможен.

— **До Театра Вахтангова вы работали в “Модерне”. Там “звезды не сложились”?**

— Там и не могло ничего похожего получиться. Руководителя театра Врагову, увы, интересовала прежде всего ее собственная особа. Как она выглядит, какой перстень на руке, какая шубка на ней. Ей было неважно, что в театре что-то не работает, что у актеров маленькие зарплаты, что давно нет премьеры. Она не могла перенести, что ее не замечают. И сочинялись истории о сговоре злых критиков, о театральной мафии. Когда в каком-нибудь театре обижаются на всех и ищут всюду врагов, я говорю: а вы поставьте хороший спектакль, такой как “Евгений Онегин”. И у вас все будет — и рецензии, и зритель, и премии. Очень легко свою творческую несостоятельность, алчность, лень перекладывать на других. Я жестко отношусь: можешь работать — работай. Не можешь — уйди, дай шанс театру.

## Опыт

Елена Соловьева, Евгений Иванов

## Здесь есть ЦСД

*Театр-лаборатория и театр-студия, театр бедный и театр документальный и так далее — казалось бы, все формы уже изобретены и опробованы, так ведь нет. Наша театральная провинция вдруг дарит странное новообразование, вроде бы еще не встречавшееся ранее в истории, разве что отдаленно напоминающее существовавшее в СССР “Творческое объединение писателей и кинорботников”. В данном случае творческий союз драматургов, режиссеров и актеров на основе репертуарного театра со своей труппой и пулом авторов, участвующих в постановочном процессе. Мы хотим познакомить читателей журнала с двумя закоперщиками подобных образований под названием “Центр современной драматургии”.*

Оба они молоды, им по двадцать восемь лет. Светлана Баженова, возглавляющая Центр современной драматургии в Омске, более всего известна как автор пьес “Как Зоя гусей кормила”, “В душе хороший человек”, “Эмиль большая голова”. Антон Бутаков — актер и начинающий режиссер, занимает место руководителя ЦСД в Екатеринбурге, в городе, который, по мнению многих специалистов, уверенно держит одно из ведущих мест среди регионов как центр “новой драмы”. Оба они ученики Николая Коляды, и это многое объясняет. И с некоторых пор занимают “не своим делом”: пытаются раскрутить

в провинциальном пространстве экспериментальные независимые площадки, где интенсивные поиски чего-то нового (иногда довольно радикального толка) происходят на фоне того, что театральное производство держится на основе совместных консолидированных усилий всех творческих единиц, без четкого распределения ролей и обязанностей. Где и драматург может попробовать себя в режиссуре, и актер дебютировать как сценограф, и режиссер выйти на сцену. При этом ЦСД не скрывают своей установки на коммерческий успех, грамотный менеджмент и продвижение.

## Сын и дочь полка

Руководителю подобного центра в настоящий момент мало быть харизматичным пассионарием, ему приходится быть универсалом. Так, драматург Светлана Баженова, которая в одном лице и директор-создатель омского ЦСД, и художественный руководитель, и промоутер, не только успевает выходить на сцену как актриса, но и занимается распространением билетов. У нее два высших образования: актерское (Омский государственный университет) и литературное (курс Николая Коляды в Екатеринбургском театральном институте). Впрочем, уроки эффективного тайм-менеджмента она усвоила еще студенткой, когда в пятницу садилась в Омске на поезд, чтобы через двенадцать часов быть на семинаре Коляды, а после снова шла на вокзал, дабы успеть к утреннему воскресному спектаклю в омском “Топ-театре”, где работала актрисой.

Антон Бутаков, который с 2017 года стал главным режиссером и руководителем творческих проектов ЦСД в Екатеринбурге, окончил актерский курс у Николая Владимировича, работает в двух труппах одновременно (плюс еще в “Коляда-театре”), и не только поставил на данный момент пять спектаклей, но и вполне освоился в роли изготовителя декораций и сце-

нографа. Бутаков сам себя называет «сыном полка “Коляда-театра”». Его актерский дебют, собственно, и состоялся когда-то в ЦСД “первого созыва”, организованном в 2009 году. Его “зачинщиком” была театральная деятельница, известный переводчик современной французской драматургии Наталья Санникова.

“С нами, первокурсниками, — вспоминает Антон, — делали спектакли наши теперь известные драматурги Ярослава Пулинович, Анна Батурина, сам Николай Коляда”. В разное время свои силы в режиссуре на площадке ЦСД пробовали екатеринбуржцы Александр Вахов, Ринат Ташимов, Александр Сысоев, Дмитрий Зимин, Владимир Зуев. Работали приглашенные из других городов Семен Серзин и Алексей Логачев. В общем, было, где учиться “без отрыва от производства”. И тот же Антон Бутаков, позже поступив на режиссуру в московский ИСИ (Институт современного искусства), оставил учебу, предпочтя ей живую практику в ЦСД. Еще одна характерная черта театральными менеджерами нового поколения — обучение в процессе работы, не на лекциях, а в полевых условиях, про них не скажешь: “Тридцать лет в строю, ни разу в бою”. В бою, да еще каком, и прежде всего, за финансовое выживание.

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

## Искусство “продать зал”

Генерация, которая сейчас активно реализует себя через структуры ЦСД, никогда в массе своей, по крайней мере в провинции, не знала дотационного и государственного финансирования. Разовая помощь благотворителей, гранты и специальные программы не в счет. Их тоже нужно уметь получить, что представляет собой отдельный навык и почти профессию. Составить коммерческое предложение, грамотно выбрать инвестора, перелопатить груды информации, правильно заполнить заявку. О самокупаемости приходится думать постоянно.

“Если не продам зал, — поясняет Светлана Баженова, — мне нечем будет платить актерам. Иногда приходилось рассчитывать из своих гонораров за пьесы”. Слава богу, Светлана востребованный драматург, лауреат двух конкурсов “Евразия”, неоднократно печаталась в журнале “Современная драматургия”, ее пьесы и инсценировки идут во многих театрах страны.

Омский ЦСД, в отличие от екатеринбургского, совсем молодой, зарегистрирован в 2017 году. Основой его стала труппа известного в городе молодежного “Топ-театра”. “Наша организация — пассионарий, — считает Баженова, — хотя я даже не уверена, что это повод для гор-

дости, но таковы факты. Наш театр обладает определенным магнетизмом для людей, желающих сделать что-то ?иначе”.

Первым помещением, куда пустили молодых пассионариев в Омске после того, как местный Минкульт отказал им в маленьком зачуханном подвале, стал бывший стрип-клуб “Шатер”. Вопрос к блюстителям нравственности, обвиняющим современное искусство в аморальности, напрашивается (да и решается) сам собой: бытие определяет сознание. Теперь ребята перебрались в “Арт-центр на Люблинском”, ситуация несколько облегчилась, но кассу делать надо по-прежнему, заполняя зал на сто десять мест.

“ЦСД-Екатеринбург” тоже справил новоселье в 2017-м. Из Гранатового зала “Коляда-театра” артисты переехали в бывшее помещение рыбзавода, где освоили и самостоятельно отремонтировали триста квадратных метров площадей. Теперь у них есть зал, три гримерки, два фойе, кабинет администрации, склад и внушительная сумма помесечной аренды, которую надо отбивать. Средняя цена входного билета в обоих случаях четыреста — пятьсот рублей, что тоже диктуется покупательской способностью горожан.

## Утром в принтере, вечером на сцене

От театров в классическом понимании Центры современной драматургии отличаются тем, что в первую очередь все же “заочены” на работу с пьесами. Они не только предлагают зрителю готовые спектакли по новейшей драме, но и освоили ряд смежных форматов. В Екатеринбурге в разное время у зрителей пользовались успехом следующие проекты: “Горячая пьеса” — читки только что написанных “теплых” пьес, прямоком из принтера; “Драматурги ставят драматургов” — ежегодный спецпроект ЦСД, в котором драматурги пробовали себя в роли режиссеров и ставили пьесы своих коллег; “Утопия” — молодые драматурги, художники-постановщики, театральные композиторы и хореографы, работая совместно, создают совершенно уникальный эскиз.

Но, выражаясь языком марксизма, экономический базис непосредственно влияет на художественные особенности конечного продукта. В провинции и без дотаций одним высоким искусством сыт не будешь, приходится учитывать вкусы публики. Но этот компромисс зачастую идет на пользу.

Оглушительный триумф принесла серия спектаклей “Гримерка”, поставленная Антоном Бутаковым. Публике была представлена пьеса-транс-

формер, действие которой разворачивалось якобы в гримборной рок-звезды. Спектакль-концерт о мифах и чаяниях закулисы, где успех, тщеславие, страхи артиста идут рука об руку и побеждаются творчеством. Имелся примерный текст и стабильный набор персонажей (фанатка, продюсер, старый друг, рабочий сцены и т.д.), но каждый раз появлялась новая, реальная звезда, играла сама себя и все менялось. “Звездами” на сцене ЦСД отработали и Владимир Шахрин (группа “Чайф”), и лидер группы “Сансара” Александр Гагарин и даже тогдашний мэтр Екатеринбурга Евгений Ройзман.

В Омске же неожиданно пришлось возродить театр-арену.

“Нас приютил стрип-клуб, — рассказывает о возникновении этого ноу-хау Светлана Баженова. — Площадка два на два плюс посередине — недемонтируемый шест. Зрители сидят вокруг за столиками на красных кожаных диванах. Денег платить за аренду у нас не было, поэтому мы сговорились на том, что будем делать выручку бару. После каждого спектакля (а это была суровая уральская драма) мы устраивали “актерские клубы” (заимствование у Коляды) — обсуждение спектакля, тусовка с артистами, актерские импровизации. Избыточно и утоми-

тельно, но зрителей ужасно это все радовало. Кому-то даже скармливали наше чистейшее искусство и “новую драму” под тем предлогом, что “потом будет туса”. Но были и позитивные моменты в этой вынужденной акции. Мы приучили зрителей выступать на обсуждении спектаклей. Из наших вынужденных импровизаций теперь родился масштабный проект “Drama Battle”, в котором принимают участие многие профессиональные омские театры и который помогает нам затыкать дыры в бюджете. А такие периодически образуются в частном театре, не имеющем никакой поддержки и избравшем не самый легкий для Омска жанр — современную драматургию. Актеры из разных театров города соревнуются между собой в импровизации за денежный приз. Это лучше омской антрепризы, потому что: а) актеры не тратят на это свою жизнь, никакой специальной подготовки не требуется, репетировать “фуськи” и придумывать “чѐ посмешнее да попошлее” не требуется; б) актеры соревнуются за денежный приз, то есть заплатят им или нет, напрямую зависит от качества их работы на публику, потому что победителей определяет публика (и вот не дура); в) приключаются открытия. Актеры в стрессовой (для них почему-то) ситуации удивляют и себя, и публику. Короче говоря, публичный актерский тренинг. Счастливы все. Мы во-

обще создали тот самый театр, где все счастливы, о котором всегда мечтали”.

Антон Бутаков в плане творческой реализации тоже вполне счастлив. Похоже, что постоянное ощущение творческой радости одна из отличительных черт менеджеров этого типа. Худрук ЦСД, например, считает, что театр можно делать везде и всюду, а переезд в промзону только придал проекту особый колорит, который главное правильно “отыграть”. На День города артисты устроили читку пьес, посвященных Екатеринбург, прямо под мостом, под которым проходит железная дорога и трасса, расположенным в непосредственной близости от их нового дома. Антрактами служили те моменты, когда мимо шли товарные поезда. Героями пьес стали обычные горожане, суворовцы (училище находится неподалеку) и даже “кировская” (известный в городе бренд) булочка. Акция, по мнению Бутакова, вполне удалась и уравновесила помпезность официального праздника с привозными звездами и фейерверками. Характерно, что в своих городах Центры современной драматургии аккумулируют вокруг себя самые передовые отряды современного искусства. На их площадках (или с их участием) проходят помимо спектаклей музыкальные концерты, перформансы, выставки контемпорари-арт, читки актуальной поэзии.

## Опыты проращивания зрителя в человеке

В хорошо сбалансированных репертуарах обоих ЦСД, где есть место не только радикальной драматургии, но и детским спектаклям, инсценировкам классики и модных литературных новинок, присутствует один общий пункт — спектакль по пьесе Ирины Васильковской “Галатея Собакина”.

В ней представители движения “Православный просвещенный патриотизм” ведут нелегкую работу, занимаясь “проращиванием человека в скоте”, насильно “оглушая культурой” быдло-гопников и пытая пацанов “с района” стихами Бродского и фильмами Тарковского. Насильственное обращение ведет к физическим трансформациям и моральному перерождению человека, когда у него появляются ложные чувства типа милосердия и сострадания или, не дай бог, заразной и позорной любви.

“Однажды на “Галатею”, — рассказывает Антон Бутаков, — пришел чувак в трениках и “адидасе”. Ну, думаем, сейчас парень исплюется, ничего не поймет, уйдет. А он внимательно,

с открытым ртом отсмотрел весь спектакль. И на следующий показ весь первый ряд вместе с ним сидел в таких же точно костюмах. Другой, что называется, привел”.

Если без шуток, то общественное признание начинают испытывать на себе и тот, и другой Центр современной драматургии. Их зовут на фестивали, они получают профессиональные награды, их премьеры обсуждаются, они становятся все более заметными в культурном поле Екатеринбурга и Омска.

Так, Светлана Баженова в октябре 2018 года по результатам народного голосования получила специальный приз главы Омской области “Народный герой” «За высокие достижения и проявление неординарных творческих способностей в социально-культурной сфере в номинации “Талант”».

Эксперимент продолжается, а станут ли ЦСД со временем настоящим брендом, культурным идентификатором для регионов и будет ли их опыт транслироваться на другие города, проживем — увидим.



## Ильмира Болотян

# Иммерсивные ситуации на выставках современного искусства

*Перформансы, которые показывают на своих площадках музеи современного искусства, давно перестали быть делом одинокого художника, противостоящего толпе, но превратились в подобие театрализованных импровизационных представлений с участием не-актеров и зрителей. Автор при этом отсутствует непосредственно на перформансе, оставаясь за кадром.*

На выставке образовательного центра ММСИ “В новых условиях мы создаем пять стандартных форм” проходил перформанс художника Кирилла Савченкова “The Elsewhere Logistics”. Обычно в нем участвовали шесть зрителей и шесть медиаторов. Это был как раз тот случай, когда зритель становился участником, потому что все действия он производил самостоятельно, под чутким наблюдением медиаторов.

“Жанр” перформанса был определен автором как “тренинг опера”. Если проследить, как художники свободно используют слово “опера”, то можно заметить, что оно стало использоваться для обозначения вот таких вот “между-форм”.

Медиаторы предлагали участникам разбиться на пары и произвести друг с другом разные действия. Например, закрыв глаза, управлять руками другого (второй чувствует и взаимодействует) или ходить по залу на определенном расстоянии друг от друга, держаться его и чувствовать при этом, как ведущий использует свою власть, а ведомый подчиняется. Или один давил со всей силы другому на солнечное сплетение, а второй своим дыханием сопротивлялся его давлению. Пока производились все эти манипуляции, медиаторы произносили тексты. По манере говорения было понятно, что это импровизация, но имеющая некоторое количество заданных изначально параметров. Это могли быть либо заимствования из лекций, прочитанных Кириллом Савченковым в процессе подготовки перформанса, либо личные истории медиаторов, либо размышления на тему последних новостей. Здесь интересно было, каким образом и какую именно часть темы передавал медиатор, какую лепту вносил в создание совместного опыта.

В перформансе нет режиссера, коллектив каждый раз сам выбирал, кто что говорит. Кейсы тоже менялись. Медиатор мог рассказать об убийстве жителя Кабардино-Балкарии Хусея Макитова, а мог и не говорить. Тем не менее, обязательно звучали рассказы на тему ГДР/ФРГ: о группировке РАФ или о Берлинской стене, о Матиасе Русте, юном немецком пилоте-любителе, который в 1987 году беспре-

пятственно перелетел из Гамбурга через Рейкьявик и Хельсинки в Москву и приземлился на Красной площади. Связано это с тем, что на самой выставке был представлен кураторский проект лейпцигской самоорганизации D21, и перформанс дополнял и заострял немецкую тему.

Мне стало интересно, как Савченков работает с медиаторами, есть ли у него постоянная команда или каждый раз это разные люди. Оказалось, что команда сформировалась в течение подготовки последних его проектов: кто-то был встречен в “Гараже”, кто-то из художественных школ, кто-то из его проекта на Гоголевском: “сводный партизанский отряд” — так называется это художник. Он проводил для них семинары, лекции, тренировки. То есть группа медиаторов существует вместе благодаря перформансу и во время перформанса.

Чувствовалось, что упражнения, которые предлагались зрителям, были взяты из проверенных практик и медиаторы ими хорошо владеют. Например, одна из девушек заметила, что у меня сильно было зажато плечо во время одного из упражнений. Она тут же показала мне, как его расслабить, и ее рекомендация мне помогла. Два упражнения базировались на акциях группы “Коллективные действия”, например, то, где надо было неотступно ходить за своим ведущим, держа одинаковую дистанцию. Это, конечно, нельзя назвать реэнактментом (инсценировкой события), но знающие историю московского концептуализма сразу понимали, в чем дело, а также вспоминали понятие “пустого действия” в классификации “Коллективных действий”.

В конце перформанса медиаторы оставляли участников лежащими на матах с закрытыми глазами, а сами напевали мелодию Веры Холл “Trouble So Hard”, которую большинство знают в ремиксе Мобу, и тихо уходили. Зрители сами решали, когда им вставать.

Савченков определяет свой перформанс как “вербальное эссе, сопровождающее действие телом”. Мне здесь импонирует идея, что у участника отбирается роль сидящего и слушающего болванчика; он работает телом (пусть и делает “пустые действия”) и уже из состояния другого

тела (совершающего нестандартное взаимодействие) слышит тексты, которые я бы определила как лично-политические, потому что медиаторы обязательно добавляют в свои высказывания личный момент.

Второй проект, о котором я бы хотела рассказать, — “Безграничный слух” в музее “Гараж”. На этой выставке была часть, которая называется “Руководство к недопониманию”. Те, кто смогли попасть на медиацию (что было не так просто, учитывая, что медиаторов было гораздо меньше желающих), получили опыт, не побоюсь этого сравнения, телесных инициаций (“практик чувствования”), после которых их восприятие своего тела наверняка менялось — открывались новые возможности.

Кураторы — группа “Counci” (это художники Грегори Кастер и Сандра Терджман) и художники Тарек Атуи и Элисон О’Дэниел начали этот проект в 2013 году. Они долго общались с глухими и слабослышащими людьми и создали объекты, видео и инструменты, на которых смогут играть слабослышащие, а также придумали ситуации, в которых зритель на себе сможет испытать различные аспекты слуха, в том числе его отсутствие.

Я попала на выставку практически чудесным образом. Мне написала приглашение одна из медиаторов, художник Полина Родригес. Одно дело, когда ты сам записываешься на выставку, совсем другое — когда медиатор выбирает тебя. Я шла как на свидание, и я не ошиблась.

Сначала мне предложили закрыть глаза и полностью довериться медиатору. Я хорошо знаю этот музей, но с закрытыми глазами почувствовала его как иное пространство. Иногда Полина предлагала мне открыть глаза и посмотреть на один из объектов. Возвращение в реальную ситуацию (“я в музее”) давалось тяжело, потому что, закрыв глаза, я оказывалась в совсем другом мире, где каждый звук имел значение, а ветерок кондиционера превращался в бриз. По ходу действия мне дали возможность почувствовать, как звуковые волны проходят через мое тело: я прикасалась к разным музыкальным инструментам, в то время как на них играли.

После небольшого променада на разной скорости (а бежать или идти спиной с закрытыми глазами — это почти экстремальные ощущения) Полина отвела меня в изолированную комнату, где находился специальный деревянный стол для “саунд-массажа”. Я легла на него, надела беруши, наушники, Полина закрыла мне глаза повязкой и укрыла пледом — так я оказалась без слуха и без света.

А вот дальше... я поняла, что такое звуковые волны и как сильно они воздействуют на тело. Я чувствовала это позвоночником, мышцами, головой. Все это время Полина “играла” свой концерт с помощью разных предметов: она раз-

говаривала со мной через этот волшебный стол, да так, что я не заметила, как уснула. Проснулась я оттого, что что-то холодное прикоснулось ко мне возле шеи. Это был камертон, который Полина приставила ко мне.

В следующем зале можно было бы испытать еще один опыт, укутавшись в разные ткани, но я решила оставить его на второй раз. Вместо него Полина предложила мне задать вопрос и вытащить три карты Таро, которые она потом интерпретировала для меня. Расклад получился интересным, но самое главное — каждой карте соответствовало то или иное растение. Сложив их вместе, Полина заварила чай, который мы вместе выпили.

Я думала, что на этом все, но Полина как настоящая проводница предлагала все новые “волшебные предметы”, которые помогали мне, как в сказке, находить ответы на вопросы, которые я бы никогда себе не задала. Например, она предложила мне вытащить карточку из стопки, и я вытащила вопрос о радости. Не думала об этом, но оказалось, что больше всего на свете меня радует запах волос моей племянницы.

Напоследок мне выдали задание “Notice unison”, поручив обращать внимание на унисон звуков вокруг меня, а я пообещала прийти еще, чтобы проверить, как этот “путь” будет работать для меня второй раз.

Мне “Руководство к недопониманию” напомнило спектакль “Smile off” датской группы “Ontroend Goed”, с той разницей, что у меня ни разу не возникло ощущения нарушения моих границ или насилия надо мной. В спектакле безразличные к тебе актеры касались тебя или шептали что-то на ухо поставленными голосами; здесь же перед тобой был живой человек — медиатор, который, по сути, делал перформанс, то есть присутствовал в моменте и вместе с тобой проходил становление — получение нового опыта.

Инклюзия занимает важную часть в деятельности музея “Гараж” — есть целый инклюзивный отдел, который вместе с кураторами Анастасией Митюшиной и Ярославом Воловцом и готовил выставку — именно поэтому, я уверена, “Безграничный слух” получился одним из лучших проектов в этом сезоне. Сотрудники имеют большой опыт и много делают в этом направлении. Например, были изданы видеокурс и печатная версия “Словаря терминов современного искусства на русском жестовом языке”. Однако выставка получилась не столько социальной, сколько гуманистической: она в том числе о том, что каждый человек глух и слеп ровно настолько, насколько он сам себя ограничивает привычными паттернами. И стоит обострить органы чувств и включить воображение, как границы между обыденным и трансгрессивным стираются.

## Ближний круг

Борис Тух

### Чехов — Горький на эстонской сцене

*“Чеховский круг” в театрах Эстонии замкнулся через двадцать пять лет. В 1992 году Эльмо Нюганен поставил в Эстонском театре “Иванова” и примерно тогда же сыграл Лопухина в “Вишневом саде” Каарин Райд в “Угала”. Сегодня “Иванов” идет в Эстонском театре драмы в постановке Уку Уусберга, а Нюганен выпустил “Вишневый сад” в Линнатеатре. А затем в этом же сезоне в Эстонском театре драмы “Мещан” Горького поставила Керту Моппель, а Уку Уусберг после “Иванова” выпустил в Линнатеатре “На дне”. Разница в том, что Чехов в Эстонии всегда был и остается репертуарным автором, а про Горького этого не скажешь.*

Отчего театры вернулись к первой (“Платонов” при жизни автора не ставился и не публиковался) и последней пьесе Чехова? К началу и концу. Ко все еще многословной, оставлявшей минимум места именно тому, что внес Чехов в практику мировой драматургии — подтексту, существующему самостоятельно от слов и составляюще-

му с диалогом удивительный контрапункт, подчеркивающий зыбкость, ирреальность происходящего. И к финальной точке, “Вишневому саду”, в котором Чехов достиг в своей технике совершенства и завещал ее драматургам всего мира. В первую очередь России. Но и Англии: вспомним Дэвида Эдгара и Тома Стоппарда.

#### Иванов, который не женился и не застрелился

Антон Павлович Чехов, до того как создать свой театр, сетовал, что в современной ему драматургии в финале “герой или женись, или застрелись”. Третьего не надо. В финале “Иванова” Чехов иронично и полемически по отношению к надоевшим штампам дал герою сделать и то и другое сразу. Иванов женится... ну, почти женится, а потом подносит к виску револьвер. Выстрел. *Finita la comedia.*

Финал мог быть еще более экстремальным. Уступив двойному давлению со стороны невесты Сашеньки и будущего тестя Лебедева, Иванов идет к венцу, а уж затем, выйдя из церкви, застреливается. Но для того времени это было бы слишком! Даже первая постановка пьесы, в театре Корша, где герой умирал не от пули, а от инфаркта, вызвала скандал.

#### Право на выстрел

Самоубийство, конечно, точнее. Приговор герою выносит не надорвавшийся его организм, а он сам. Надрыв-то не физический, а психологический: “У меня был рабочий Семен... Раз, во время молотьбы, он захотел похвастать перед девками своею силой, взвалил себе на спину два мешка ржи и надорвался. Мне кажется, что я тоже надорвался. Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты... Веровал я не так, как все, женился не так, как все, горячился, рисковал, деньги свои, сам знаешь, бросал направо и налево, был счастлив и страдал, как никто во всем уезде. Все это, Паша, мои мешки. Взвалил себе на спину ношу, а спина-то и треснула...”

И тогда самоубийство становится панацеей от всех бед: ты освобождаешь себя от душевных страданий и упреков постоянно беспокойной

совести, близких — от бесплодных попыток понять тебя, а окружающих, всех этих Боркиных, Зюзюшек и прочей скользкой шелупони, от удовольствия судить твои поступки, исходя из их собственных натур и отвратительных “догадок”.

Постановщик спектакля Уку Уусберг и исполнитель заглавной роли Индрек Саммуль не оставляют герою права на выстрел. Иванов срывает с себя фракный сюртук и белый жениховский галстук и уходит в зал, шагая по спинкам кресел, опираясь на поднятые к нему руки зрителей. Дойдя до прохода, с легкостью спрыгивает на пол и исчезает.

Только не надо принимать это за апологию героя, за индульгенцию, которая освобождает его от всего, что происходило на сцене и за сценой.

Уку Уусберг, строя свой спектакль, применя-

ет, образно говоря, двойную оптику с нарочито сбитым фокусом. “Изображение” двоится; зрителю кажется, что это ему предоставлена возможность наводить на резкость, проникать во внутренний мир героя и судить или оправдывать его.

Ничего подобного! В самой конструкции постановки заложен некий ход, способный сбить публику с толку.

Спектакль начинается с того момента, когда Индрек Саммуль, понимающе и застенчиво улыбнувшись, просит публику выключить мобильные телефоны. В этот момент он еще не ге-

рой пьесы, а только актер, готовящийся сыграть героя.

Финал — рифма к этому прологу. Это не Иванов уходит в зал, это артист избавляется от мучительной тяжести, которая с самого начала пригибала его героя к земле. И уходит — легким и свободным.

Иванов, только что прикладывавший к виску револьвер и всё не решавшийся спустить курок, остается на сцене один. Виртуальным, бесплотным образом. Актер словно говорит: “Твое дело — стреляться или не стреляться. Я устал от тебя и ухожу!”

## Простор и теснота

Уку Уусберг и его сценограф Лиля Блуменфельдт искусно оперируют пространством сцены, которое меняется в зависимости от состояния души героя. В первом акте (по Чехову; в спектакле, который идет с одним антрактом, разумеется, первый акт соединен со вторым, а третий — с четвертым) сцена почти пуста. Рабочий стол Иванова; где-то на заднем плане — мишень для игры в дартс; в небе — луна. Мир Иванова пока еще просторен, он выплескивается за рамки сцены; Сарра (Мария Петерсон) и граф Шабельский (Айвар Томмингас) появляются в осветительской ложе, и она приращивается к миру героя, ведь Сарра (на протяжении всей своей сценической жизни) и Шабельский (только в первом акте) принадлежат этому миру.

Рыжий шут и надоеда Боркин (Майт Мальмстен) с его идиотскими шутками вторгаются в этот мир, оставаясь в нем чужим.

Саммуль в диалогах своего Иванова с Боркиным виртуозно точен; его слова кажутся не текстом, который написал драматург, а выстраданными, рождающимися прямо на глазах у зрителя откровениями. Герой прислушивается к чужим словам, оставаясь погруженным в себя; в его сознании постоянно происходит какая-то напряженная работа, отдельная от всего, что Иванову приходится выслушивать. Он живет сразу в двух мирах. О втором — чуть позже.

Боркин от скуки кидает дробинки в мишень. Когда он удаляется, безмянный работник Иванова подходит к мишени, поворачивает ее к нам другой стороной, которая оказывается иконой. Потом этот же работник будет бережно латать пострадавшую икону в полном одиночестве — никого другого это не касается. Метафора, конечно, абсолютно лобовая, но она красноречиво характеризует общество, которое окружает Иванова, — и герой тратит колоссальные душевные усилия, чтобы не слиться с ним.

Первый (по Чехову) акт заканчивается тем, что подброшенные вверх дробинки, падая, впиваются в планшет сцены, и плунжер начинает медленно поднимать из трюма следующую декорацию: ажурное переплетение металлических

конструкций, что-то вроде большой крытой веранды — там будет прием в доме Лебедевых; пространство, кишашее образчиками человеческой фауны всех сортов.

Уусберг при всей своей молодости — возраст Иисуса Христа для режиссера все еще молодость — прекрасно работает с актерами; умение, которое обычно приходит с годами. Актерский ансамбль, занятый в спектакле, просто поразителен. Добрый и безвольный подкаблучник Лебедев (Гуйдо Кангур); для него Иванов — напоминание о собственной молодости, точно так же бесцельно растраченной, и все же — надежда, что герой, которого он давно прочит себе в зятя, вдруг выправится. Отвратительная в своей жадности скопидомка Зинаида Саввишна — Зюзюшка (Юлле Кальюсте). Квинтэссенция безвкусицы и самовлюбленности, которую так часто узнаешь в сегодняшних нуворишах, ослепительная купеческая вдова Бабакина (Харриет Тоомпере) с живым попугаем на плече. Безнадежно неудачливый игрок Косых (Раймо Пассь), способный говорить только о картах. И его партнерша за ломберным столом престарелая мегера Авдотья Назарова (очередной маленький шедевр великой актрисы Иты Эвер).

Та же конструкция останется на сцене после антракта (кабинет Иванова). Пришлые персонажи набьются сюда. Пошлость мира теснит героя, от нее некуда деться, душно, воздуха не хватает; свое пространство становится чужим. Ему кажется, что он — единственная живая душа в этом паноптикуме, и только позже придет озарение: ведь он тоже мертв. Только по-другому.

Разница вот в чем. Вся эта компания — вместе с Шабельским — наделена колоссальным аппетитом к жизни, ликование плоти так и прет из них. Им хорошо друг с другом; сцена, когда персонажи вдруг берут гитары и начинают играть — вначале что-то меланхоличное, затем уже повеселее, — заставляет задуматься: не слишком ли мы строги к “ансамблю”? Не смотрим ли вокруг глазами Иванова? Слишком сильно впечатление. Это на героя мы позволяем себе взглянуть непредвзято, собственными глазами? Или чьими-то еще?

## С какой точки зрения мы смотрим на Иванова?

Три возможности на выбор. Глазами Сарры. Глазами Сашеньки. Глазами доктора Львова.

Сарра в исполнении Марии Петерсон — самый трогательный и поэтический образ спектакля. Обреченность проходит сквозь всю роль; Сарра знает, что умирает, чувствует, как уходит из нее жизнь; этого она не боится, боится тех перемен, что произошли с Ивановым, что ее герой, ради которого она порвала с родителями, переменила веру (самый тяжкий грех!), уже не герой, его равнодушие страшно и оскорбительно. Сарра в этом мире чужая — может, именно поэтому она не вписывается в ансамбль, существует вне мира Иванова и вне его окружения; одна, на особицу.

Сашенька (Лийза Сааремяэль) искренняя, но излишне бойкая девица, которая точно так же придумала *своего* Иванова, как когда-то Сарра — *своего*. (Оттого Иванову страшно, что если он женится на Сашеньке, то все пойдет по второму кругу.) Девиз такой барышни: “Если я тебя при-

думала, стань таким, как я хочу!”. Может, и правда лучше застрелиться?

Доктор Львов (превосходная актерская работа Кристо Вийдинга) явно до того, как стать земским врачом, был военным. Застегнутую на все пуговицы серую тужурку он носит как мундир. Трость и прихрамывающая походка говорят, что наверняка был ранен.

Львов — единственный во всем пространстве спектакля персонаж, который говорит, что думает, и поступает исключительно по совести. Беда доктора в том, что в его очень правильной и требовательной этике не осталось ни малейшего люфта, что требования, которые он предъявляет к Иванову, для самого героя невыполнимы — и Львов не хочет с этим считаться. От этого образа прямая дорога к фон Корену из “Дуэли”, абсолютно правильному и последовательному социал-дарвинисту, выстраивающему в своем сознании безупречно логичный мир, в котором жить невозможно.

## Слова, слова, слова

В “Иванове” Чехов только присматривался к контурам драматургии XX века, которую создал в четырех своих последних пьесах. Возможно, продолжал то, что начал в девятнадцать лет в “Платонове”, но тогда он был совершенно неопытен и понятия не имел о каноне, о том, что можно и чего нельзя. “Иванова” сочинял уже профессионал (хотя это первая пьеса Чехова), в нем есть обещания будущих открытий, но есть и ужасная многословность, с которой позже режиссеры боролись как могли, вымарывая все,

что можно было безболезненно для постановки опустить.

Для Уку Уусберга этот недостаток первой пошедшей пьесы гения — скорее, достоинство. Режиссер не вычеркивает ни одну реплику; многословие становится способом существования для героев, утративших волю к поступку, заменивших дело — словом. Он позволяет выговориться всем и каждому — и возникает сложный, зыбкий, местами прекрасный, местами утомляющий своей протяженностью мир.

## При свете совести

Но подводя итоги этому миру, режиссер и актер вышли за рамки раннего Чехова. Индрек Саммуль (кстати, ученик Нюганена, еще студентом сыгравший у него Ромео) блестяще и исповедально показал крушение человека, который подавал большие надежды, но надорвался — потому что талантливый и глубоко чувствующий человек вряд ли вынесет пошлость и пустоту окружающего мира, — расплатился за это душевным покоем и, что страшнее всего, совестью и оказался в положении, когда хоть женись, хоть застрелись — один клин, выхода не будет. Оттого-то в финале Саммуль — вопреки воле драматурга — оставлял Иванова в живых и уходил, шагая по креслам, со сцены, прочь от своего героя, с которым больше не хотел остаться.

Уусберг и Саммуль хотели сказать, что даже в бессознательном мире совесть не умирает окончательно. Она предъявляет герою свой счет — и

театр оставляет этого Иванова за миг до принятия решения.

А “Вишневый сад” у Нюганена, сыгранный среди черных зеркал и на зеркальной поверхности сцены “Адского зала” Линнатеатра (сценография Рейниса Сухановса), стал надрывно веселым и очень точным и жутковатым слепком сегодняшнего дня, когда мы стараемся среди тотального распада найти безопасный островок, карабкаемся на него; успокаиваем себя, что приближающаяся волна не захлестнет нас, откритится в последний миг — и развлекаемся, чтобы не слышать “странный гул, похожий на звук обрвавшейся вагонетки”. И это даже не пир во время чумы (тогда-то о чуме знают и бросают ей вызов), а просто куриная слепота. Не зря во время спектакля дважды разъединяются провода и все погружается во тьму. Последний ориентир утрачен.

### Бывают странные сближения

Они есть между двумя чеховскими постановками. Обе начинаются с напоминаний зрителю, что он в театре, что между реальной жизнью и театральной существует некоторый зазор, о котором мы, смотря очень хорошие спектакли, погружающие нас в тончайшие извивы психологии персонажей и их отношений, как бы забываем. Повторю уже сказанное, так как это принципиально важно: в “Иванове” Саммуль просит зрителей отключить мобильные телефоны, и неясно, актер ли еще общается с залом или его герой, а может — актер на стадии превращения в героя. В “Вишневом саде” с той же просьбой к зрителям обращается служительница театра, но тут ее перебивает клоунски нелепый Епиходов (Ало Кырве), он горячится, захлебывается в собственной речи... Все то же вторжение театра в жизнь. Или жизни — в театр.

Кажется, с “Иванова” у Чехова началось... противопоставление — не противопоставление, он никогда не работал в двоичной системе “да-нет; плюс-минус”, вот, кажется, нашлось слово: со-существование, одновременность пребывания в поле авторского текста двух натур: обаятельного пустоцвета, которому за талант — пусть загубленный — невольно симпатизируешь, и бескомпромиссного, твердо знающего, что *нужно делать*, до жестокости честного к себе и особенно другим *делового человека* Иванова и доктора Львова. Потом, в “Дуэли”, Лаевский и фон Корен. В “Чайке” и “Трех сестрах” эти два типа трудно выделить, они теряются в группе (сблизить Соленого с фон Кореном и тем более Львовым, было бы просто кощунством). В

“Дяде Ване” второй тип — Астров, а вот насколько пустоцвет Войницкий, не уверен, не хочу его обижать, он-то как раз пашет в поте лица, притом *на чужого дядю*. Серебряков? Но такой авторитет, как Олег Палыч Табаков, сыгравший его, считает, что это не так, что профессор искренен, говоря: “Дело надо делать, господа!” Так что если не хотите, можете весь этот пассаж пропустить.

В “Вишневом саде” *деловой человек* ясен: Лопухин. У Каспара Вельберга он отнюдь не современный нувориш (нуворюга), которому когда-то удалось *прихватизировать* по цене бутерброда нефтяной терминал или другой кусок порта, или железнодорожные составы, а редкий в наши дни, безгранично обаятельный, умный и достаточно жесткий менеджер, уверенный, что его бизнес-проект хорош, более того, спасителен. И эта внешность, эта подтянутость, спортивный (по чуть более поздней моде, уже кануна Первой мировой войны) костюм, медальный профиль — всего только оболочка, скрывающая ранимость, растерянность, предчувствие беды, к которой он, сам того не желая, приложит руку.

А пустоцветы — их целая клумба, и у Нюганена каждый индивидуализирован, и у каждого своя судьба и свое место в надрывном веселье, кульминацией которого становится карнавал в начале второго акта (третьего акта у Чехова), когда все они в красочных и нелепых маскарадных костюмах проносятся в безудержном галопе. А самый яркий, самый ослепительный цветок, разумеется, Раневская, такая неожиданная и такая убедительная в исполнении Сандры Уусберг.

### Femme fatale, которая привела в движение весь механизм

В действиях этой Раневской напрасно искать плоскую и поверхностную логику: мол, она пришла, чтобы для приличия слегка порыдать при виде родных осин (простите, вишневых деревьев), поскорее продать сад и умчаться в Париж к любовнику. Раневская у Нюганена и Уусберг — *femme fatale* (роковая женщина), декадентка до мозга костей, вся жизнь ее — стремление к саморазрушению, при этом красивому, осенний *цветок зла* (мерси вам от всего сердца, Шарль Бодлер). Она действует словно на автопилоте, сама не отдавая себе отчета в своих действиях. И создает вокруг себя пространство распада и гибели, в которое волей-неволей втягиваются все окружающие, потому что почва разрыхлена и удобрена, все готово, остается сделать легкое усилие.

Раневская появляется на сцене королевой, которую сопровождает восхищенная свита. В петлицах у “свиты” розетки цветов французского флага. Такие же розетки она дарит при отъезде. С королевской щедростью приобщает оставшихся к великолепию Парижа, который им ско-

рее всего не видать? Или здесь есть нечто большее?

Можете со мной не соглашаться, но для меня с этими нежными лепестками *Liberté, Égalité, Fraternité* (свободы, равенства, братства) связано в спектакле очень многое. В первую очередь вот что. Персонажи, чаще всего, произносят очень правильные слова, но так как они *только* говорят, всё сводится к пустословию, забалтыванию важных истин, сплошному бла-бла-бла. В сцене пикника любое слово Пети Трофимова (Прийт Пиус) и восторженно вторящей ему Ани (Тезт Пярн) такие, под которыми охотно можно подписаться, но все это трагестировано тем, что Петя и Аня — босиком и в гимнастических костюмах — при этом почти не отвлекаются от *сокольской гимнастики*, модной в России начала XX века. И — простая, но емкая метафора — Аня надевает Петины очки, чтобы смотреть на мир его глазами. В диалоге с Петей — том самом: “Вы недотепа. В ваши годы не иметь любовницы!..” — Петины очки надевает уже Раневская, чтобы понять, что и чем думает этот вечный студент.

## Карнавал и трагедия

Ансамбль, как всегда у Нюганена, чудесен: такой милый и интеллигентный в своей беспольности Гаев (Андрес Рааг), нелепый исполнин Симеонов-Пищик (Аллан Ноорметс), бедовая Дуняша (Пирет Калда), готовая на все и искусно лавирующая между ушлым Яшей (Тыну Ламп) и размазней Епиходовым (Ало Кырве). Судя по тому, что в первой картине Дуняша, появившись, поспешно натягивает панталончики, отношения с Епиходовым у нее зашли далеко, но предпочтительней Яша, столичная штучка, почему-то в шотландском килте (восхитил девушку то ли сам килт, то ли то, что увидела под ним Дуняша)... Очень смешон эпизод, в котором Дуняша, напропалую кокетничая, надевает свою подвязку на голову Епиходову, словно награждая его благороднейшим Орденом Подвязки, девиз которого *Hop! soit qui mal u pense* (пусть устыдится тот, кто об этом плохо подумал)...

Весь третий — по Чехову — акт идет в вихревом темпе, нагнетая захватывающее веселье перед сломом: появлением Лопахина. И тут в пространство спектакля вторгается раскованная чувственность, раблезианская безудержная карнавальность. И царит здесь Шарлотта (Ану Ламп), великолепная клоунесса, подчеркивающая ирреальность, абсурд происходящего.

Нюганен очень тонко чувствует в драматургии “Вишневого сада” признаки будущих театральных течений: символизма и абсурда. Мис-

тическое и грозное появление Прохожего (артист Русского театра Артем Гареев) становится символистским предупреждением о будущей катастрофе. Гареев произносит монолог Прохожего, естественно, по-русски, и в таком решении сцены есть незаметная поверхностному взгляду глубина. Мир Раневской и ее окружения — замкнутый на себя мирок, вокруг, в большом и пугающем (до катастрофы 17-го осталось всего ничего) даже говорят на ином языке.

А в стилисте абсурда Нюганен решил все начало третьего акта, веселье, отчаянное и бессмысленное “все на свете нам будет трын-трава”. В пространство спектакля вторгается раскованная чувственность, раблезианская безудержная карнавальность. А в отношениях Дуняши, Епиходова и Яши мы улавливаем открытую театральность, отклики извечного треугольника: Коломбина — Пьеро — Арлекин.

Но у этой стихии есть антипод, другой полюс постановки — Фирс (Андрус Ваарик). Его неуверенная, шаркающая походка, шамкающая речь с совершенно фантастическими смысловыми акцентами — воплощение распада и выморочности, догадку о которых все прочие пытаются скрыть, отодвинуть, проносясь в галопе. Канделябр в трясущейся руке Фирса, дрожащие языки свеч, отражающиеся в черных зеркалах, и есть тот робкий луч света, напоминающий о неизбежном.

## “Вишневый сад” эпохи кризиса и распада

Комический и вызывающий в публике ожидаемый смех диалог Фирса и Гаева: “Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь. — Перед каким несчастьем? — Перед волей” — приобретает здесь глубокий и неожиданный смысл. Нет, не подумайте чего: *воля* была необходима, и не людские желания, а сам ход истории, ее колесо, сметающее и отбрасывающее все, что нежизнеспособно, привели к ней. Но как мы распорядились волей? Отчего изо всех щелей полезла всякая скользкая мразь, распахивающая и отгалкивая тех, кто оказался на пути или возле локтей? Это те самые “человекообразные”, о которых писала Тэффи. Те, кто “до того приспособились к духовной жизни, так хорошо имитируют различные проявления человеческого разума, что для многих поверхностных наблюдателей могут сойти за умных и талантливых людей. Но творчества у человекообразных быть не может, потому

что у них нет великого Начала. В этом их главная мука. Они охватывают жизнь своими лапами, крыльями, руками, жадно ощупывают и вбирают ее, но творить не могут. Они любят все творческое, и имя каждого гения окружено венком из имен человекообразных. Из них выходят усердные компиляторы и биографы, искусные версификаторы. Они любят чужое творчество и сладострастно трутся около него. Написать некролог или, что еще отраднее — личные воспоминания о талантливом человеке, в которых можно писать “мы”, сочетать в одном свое имя с именем гения”. Согласитесь, что и вам известно имя такой *человекообразной особи*, которая с берущей за душу регулярностью пишет тексты, сводящиеся к одной нехитрой мысли: “Все вокруг — люди пошлые, бездуховные, грубые, и тут вхожу я, вся в белом”. Плохо не то, что такие тексты создаются, а то, что их печатают.

## Когда мир лишен цельности

Неожиданное жанровое решение, балансирование на грани фарса и трагедии и безусловное присутствие абсурда кого-то из рецензентов смутили. Одна рецензия даже называлась “Ню-

ганен оказался ниже себя самого”. Да нет, не ниже. Просто впервые его спектакль лишен цельности. Потому что мир сегодня лишен цельности, он дробится, распадается, и искать в

нем цельность — значит обманывать себя и других. Нюганен слишком хорошо видит в пьесе незримые нити, связывающие текст Чехова с сегодняшним днем. Конечно, классик — не пророк, у него другая профессия; просто он успевает вложить в свой текст столько, что так или иначе какие-то мотивы порождают узнавание: это о нас, о нашем сегодня. Множество моментов, которые не то чтобы полемизируют с устойчивым: Нюганен отважно всматривается в освещенный дрожащим языком свечи и отраженный в черных зеркалах мир и воссоздает его языком театра. Ставит “Вишневый сад” времен кризиса и распада.

А трагические герои этой постановки для меня — Лопухин и Варя (Кюлли Теэтамм). Трагические — потому что здесь, у Нюганена, они созданы друг для друга, но им никогда не быть вместе. Как не дано было быть вместе Лопухину и Раневской в той, 1992 года, постановке Каарин Райд, когда Раневская (Анне Реэман) и Лопухин (Эльмо Нюганен) даже двигались по сцене по непересекающимся линиям.

Возвращение Лопухина — не триумф, а поражение, ключи от имения от разбрасывает по полу, сам падает в отчаянии, потом, словно оттолкнувшись от серебристой зеркальности пола, встает, но танец его — через силу... Крушение решено через безупречную пластику.

А потом Раневская, убеждая его жениться на

Варе, обволакивает Лопухина таким облаком роковой и неотразимой эротичности, что нормальный мужчина после этого уже не в силах подумать о другой женщине. *Femme fatale* в очередной раз, не желая того, разрушает чужой мир.

Последнюю точку доверено поставить Фирсу — Ваарику. Оставшись в заброшенном доме, он тянется к бутылке шампанского, которую забыли отъезжающие.

Напоминание театра нам: Антон Павлович Чехов, умирая в Баденвейлере, попросил шампанского, выпил и произнес: “*Ich sterbe*” (“Я умираю”)?

Фирс пытается сделать последний в своей жизни глоток. Но бутылка пуста. Как пуст был “многоуважаемый шкаф” — от него оставалась только передняя стенка, из-за которой во время прочувствованного монолога Гаева выглядывали остальные персонажи. Из пустоты! Как пуст весь наглухо заколоченный мир, в котором недавно царил болезненное веселье.

На смену этому миру приходит другой, намного более жестокий. Мир, в котором нам предлагается опуститься на самое дно (и уже решив, что глубже падать некуда, почувствовать, что снизу стучат). Мир Горького. В котором, в отличие от Чехова, возвышенной, пусть даже нелепой, любви не осталось, а в отношениях мужчины и женщины преобладает плотское желание.

### Скомпрометированный “буревестник”

За последние лет двадцать, как минимум, я помню только три легких прикосновения к его творчеству. В Линнатеатре — забавная мистификация “На доньшке”<sup>1</sup>, подписанная псевдонимом Макс Биттер-младший (т.е. младший Горький, настоящее имя автора Игорь Шприц); действие происходило в наши дни в многонаселенной коммуналке. В Театре фон Краля — откровенный стёб Райнера Саарнета, соединившего роман “Мать” с пьесой братьев Пресняковых “Изображая жертву”. В числе персонажей был В.И. Ленин, выходящий с этой книгой в руках из сортира; было заметно, что несколько страниц из нее вырваны торопливой рукой. “Очень своевременная книга”, — с чувством глубокого удовлетворения резюмировал Ильич.

Третьей была постановка заезжего финского режиссера Юсси Сорьянена “На дне” в Ракверском театре. Финский гастролер соорудил свой опус со звериной серьезностью и изобретательностью, достойной лучшего применения. Действие происходило на борту океанского лайнера. От пьесы остались только название и заметно сокращенный список действующих лиц.

Почему Горького у нас в Эстонии не ставили — понятно. Последние годы его жизни, воспевание труда заключенных, флирт со Сталиным скомпрометировали этого очень большого писателя и зачеркнули все созданное им до злополучного возвращения в СССР. Любят у нас (да не только у нас) вместе с грязной водой выплескивать и ребенка.

Гораздо интереснее — почему его все-таки поставили. Уж конечно не потому, что в этом году Горькому исполняется полтора года. Основных причин две. Во-первых, люди искусства думают не так, как замороченный просмотром политических передач обыватель; для них Горький остался очень крупным драматургом. А во-вторых... Один российский критик совсем недавно написал: “Пьесам Горького хорошо, когда плохо стране”. Он имел в виду Россию, но ведь все европейские постсоветские страны (о Средней Азии мы мало что знаем), точнее, их общества, больны одной и той же болезнью. Несмотря на различия в формах правления, уровнях дозволенности и прочего, что, конечно, важно, но не в этом случае.

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 4, 1994 г.



### Дом на песке и бомжатник в аду

“Мещан” поставила совсем молодой режиссер Керту Моппель; судя по ее собственному признанию, она вообще впервые прочла эту пьесу — и изумилась, насколько современно звучат диалоги, написанные в 1902 году. Конфликт *отцов и детей* она привязала к эпохе быстрых социальных перемен, хотя у Горького — только предчувствие перемен, а мы живем после них, однако постоянно гнетет ощущение, что все созданное стоит на непрочном фундаменте. Современность звучания постановки в спектакле Эстонского театра драмы подчеркнута сценографией (художник Артур Арула). Первая картина, в которой Татьяна (Лийза Сааремяэль) и Полина (Лийза Пулк) вслух читают “Графа Монте-Кристо”, идет на фоне опущенного занавеса. У Горького про роман Дюма речи нет, но он бестселлер всегда; во втором акте Поля сообщает, что идет смотреть спектакль “Сезар де Базан”. Помните киномюзикл с Михилом Боярским? Вполне вероятно, что и в наши дни могут поставить эту *героическую* комедию.

Занавес поднимается, сцена начинает вращаться, возникают картины современных таллинских многоэтажек — и на первый план выезжает дом Бессеменовых: такой добротный дом, типичный для Каламая; старый, но явно прошедший евроремонт и с телевизионной “тарелкой” на крыше. Хо-

зяин дома Бессеменов (Индрек Саммуль) — почтенный буржуа, вероятно, сделавший неплохое состояние в 90-е годы, когда умельцам ловить рыбку в мутной воде несказанно везло. Он и одевается как “новый русский”.

Актеры постоянно почему-то называют Бессеменова *Бессемёновым*. Но ведь Горький дал центральному герою своей первой пьесы говорящую фамилию — человек *без семени*; точнее, семя, брошенное им в почву, дало не те всходы, на которые он надеялся, продолжать дело отца некому. В двух рецензиях мне попало такое прочтение: Бессемянов. Как видно, рецензенты тоже пьесы не читали, но догадывались, что значит фамилия.

Уку Уусберг, незадолго до “На дне” поставивший в Эстонском театре драмы “Иванова”, режиссер достаточно чуткий, чтобы знать: незойливо подчеркивать современность звучания классической пьесы необязательно. Она и без того надвременна, а значит и современна. Небольшой уступкой актуальности можно считать сценографию: выстроенная на сцене “Адского зала” сценографом Мартином Миксоном ночлежка больше всего похожа на котельную, возле которой селятся бомжи: всюду трубы, а где-то на заднем плане котел, в котором пышет почти настоящее адское пламя.

### Юность — это возмездие

Если рассматривать эти спектакли в комплексе (а почему бы и нет), мы получим такую конструкцию. Наверху — дом Бессеменова, та его часть, в которой живут хозяева. Ниже — квартира, которую снимает “жилишка” Елена (Марта Лаан). В оригинале она свободолюбивая женщина, несмотря на трудное прошлое сохранившая волю к жизни и веселье. Контраст по отношению к робкой Поле и анемичной Татьяне. У Керту Моппель первый этаж находится где-то внизу, в подвале, это место разнузданных оргий. Сын Бессеменова Петр (Роберт Аннус) тянется к Елене, в ней есть то, что так не хватает слабовольному Петру: яркость, дерзость, бесстыдство. Образы выламывающихся из отцовского миропорядка Татьяны и Петра заострены. Петр — никчемный юноша, продолжателем отцовского бизнеса ему не быть: в два счета доведет фирму до банкротства. Да и в Англию его не пошлешь продолжать образование с прицелом на политическую карьеру: столько денег, чтобы пристроить его в какую-никакую партийную элиту у Бессеменова нет.

С Татьяной дело обстоит еще печальнее. Она вообще не находит себе места в *этой* среде. Драматичный вакуум в душе, ощущение себя вне любого социума педалируется: Моппель, следуя

сравнительно недавней моде, вводит в свою постановку видеок cadры — на экране мы видим то, что происходит вне сцены. Нам это впервые показал в самом начале тысячелетия Франк Касторф со своим «Терминалом “Америка”» — вольным переложением «Трамвая “Желание”», потом этим приемом часто пользовался Тийт Оясоо. В “Мещанах”, вероятно, видео понадобилось, чтобы дать отчаяние Татьяны крупным планом. Помощь несчастной оказывают *парамедики* в своей привычной нам спецодежде.

Итак, у нас есть стоящий на земле (на песке — потому что почва непрочна, и строение оседает, грозя рухнуть) дом (мир) Бессеменова; заложенная под ним мина — подвал оргий, в котором царствует Елена, а совсем внизу — ночлежка г-на Костылева из спектакля Линнаатеатра. Смысл этого предоставлю разгадать пытливому читателю.

“Юность — это возмездие!” — сказал как-то Ибсен. Дети Бессеменова — возмездие Василию Васильевичу и его тихой жене Акулине Ивановне (Кайе Михельсон), крах их мира наступил куда быстрее, чем у Горького, лет через двадцать после возникновения — и Саммуль играет драму Бессеменова удивительно глубоко, рисуя образ жесткий, контрастный в своих проявлениях, чаще всего неправый, но вызывающий глубокое сострадание.

В спектакле много хороших актерских работ: один только несчастный пьянчужка Перчихин в сочном исполнении Иво Уукиви — маленький шедевр. В Эстонском театре драмы вообще очень классная труппа (а в Линнатеатре как минимум не менее классная!), и поэтому ансамбль в спектаклях этих двух театрах возникает прак-

тически всегда. Жаль только, что в “Мещанах” — несмотря на очень сильную и точную игру Хендрика Тоомпере-юниора — часто выпадает из фокуса Нил. После “На дне” начинаешь сопоставлять Нила с другим молодым горьковским героем, Васькой Пеплом (Кристьян Юкскюла),

### Гордый человек как он есть

Нил и Пепел, если вдуматься, — две вариации образа, который был так по душе молодому (да и не очень молодому тоже) Горькому — демо-версии нищезанского *Сверхчеловека*. Только Нил в многоголосии постановки Моппель несколько размазан (не по вине актера), а Пепел дан четко, масштабно и как бы в двойной перспективе: от уходящих в далекое прошлое образов до завтрашнего (вообще-то уже сегодняшнего) дня. Сцена, в которой Васька, объясняясь в любви Наташе (Лийз Лассь) вкладывает в ее руку нож и приставляет к своей груди, — явный сниженный парафраз сцены Ричарда III и Анны из шекспировской трагедии. Причем Наташа, как и Анна, словно загнипнотизирована страстью партнера. Но сама держится то ли с опаской, то ли как сомнамбула — как и Анна примерно в девяти постановках из каждых десяти. А в будущем такой Васька, не уведи его в тюрьму в конце третьего акта, непременно стал бы уважаемым бизнесменом (хотя происхождение его капиталов вызывало бы законные вопросы).

Если у Моппель (при прекрасных актерских работах) действие постоянно распылялось, то у Уусберга все собрано, сконцентрировано, энергично — если не считать последнего (у Горького четвертого) акта. Может, это оттого, что три с половиной часа подробного, местами выстроенного просто-таки мастерски спектакля все-таки многовато, но я думаю, что дело не в этом. Просто *действие* заканчивается в третьем акте, когда Пепел убивает Костылева, а Лука под шумок исчезает. Динамика спектакля держалась на них — ну еще на Василисе (Кюлли Тезтамм), сыгранной опять же с шекспировским неумным размахом страсти (Леди Макбет бомжатника?) — это сравнение приходит на ум тогда, когда Василиса, омочив ладонь в крови Костылева, оставляет кровавый отпечаток на лице Пепла. Думаю, что сравнения правомерны: Горький всегда тяготел к *книжности* и (незаметно для себя?) романтизировал собственный образный мир на основе классических мотивов.

В постановке Уусберга силовое поле конфликта возникает между двумя полюсами — Пеплом, который убежден, что *не надо прогибаться под изменчивый мир* — пусть он под тебя прогнется! И Лукой (замечательная работа Александра Ээльмаа), который убежден, что мир не исправить, но одним только добрым словом все-таки можно сделать для человека боль-

ше, чем добрым словом и огнестрельным или холодным оружием. У Ээльмаа Лука — не классический *странник*; скорее философ по жизни, интеллигентный бомж, знававший лучшие времена (точно так же, как Сатин, Барон и Актер) — одет он в обтрепанную, грязную, но когда-то элегантную летнюю пиджачную пару и в столь же элегантные, но совершенно разбитые штиблеты. От тех троих *аристократов ночлежки* Лука отличается тем, что *забыл* прошлое, вычеркнул его из себя (или себя из него) и как-то вдруг уверился в своей миссии — спасти души (тела-то уже не спасешь).

Вокруг этих двоих антагонистов действуют другие очень колоритные персонажи. Мечтательница Настя (Хеле Кырве), которая давно уже живет в мире своих фантазий и потому утешения от Луки ей не нужны, но она на стороне Луки, так как другие не в состоянии уйти в мир грез, в котором царствует ее Гастон (он же Рауль) с роковой любовью и *огромным револьвером*. Огромный, громоздкий и неожиданно для такого гиганта наделенный нежной душой Бубнов (Аллан Ноорметс убеждает, что с такой душой одна дорога — спиться). Истончившийся до то ли скелета, то ли призрака Актер (Арго Аадли). Барон (Март Тооме) — человечек мелкий, которому осталось одно: ерепениться — в тот момент, когда его не унижают А унижают его всегда... Наконец, Сатин (Ало Кырве) — роль, сыгранная с огромным темпераментом и огромным диапазоном состояний персонажа: от низости падения до воспарения в высоты философии. Вот только хрестоматийные строки на счет того, что *ложь — религия рабов и хозяев, а человек — это звучит гордо*, в его устах звучат горько. То ли они за последние сто десять с лишним лет скомпрометированы сами по себе, то ли оттого, что произносит их не единожды битый шулер и алкаш.

С уходом Пепла и Луки действие останавлилось. Пламенные монологи Сатина звучат как *замена* действию, а он сам — как иронически спародированная версия *гордого человека*.

Уку Уусберг сделал спектакль очень высокой театральной культуры, а эффектная пауза в финале, которая следует за известной даже тем, кто Горького не читал, репликой “Дур-рак! Такую песню испортил”, дорогого стоит. И все же я не мог избавиться от ощущения, что режиссер, желая высказаться подробно, ничего не опуская и ничем не жертвуя, безбожно растянул свое творение.

## Другие берега

Наталья Якубова

### Вена — Мюнхен: под занавес сезона

#### Маска как симптом

Проходящий каждый год в мае-июне “Wiener Festwochen” — это фестиваль, от которого в последнее время не ждешь особой концептуальности, а возникающие между его спектаклями переключки приходится диагностировать в качестве “симптома”. Одним из таких симптомов в последнем выпуске фестиваля оказалось для меня конструирование маски — иначе говоря, тот или иной отказ от экспонирования собственного лица актера, а иногда — и его тела.

Маски мышей были на героях “Орестей” Эрсана Мондтага (“Thalia Theater”, Гамбург), а к их костюмам, даже если они лишь условно намекали на “мышиность”, были приделаны огромные хвосты. В огромных китайских кукол были превращены исполнительницы ролей “сестер-самоубийц” в одноименном спектакле по роману Джеффри Юдженидиса (мюнхенский “Kammerspiele”, реж. Сьюзен Кеннеди): под тошнотворно-монотонную музыку они двигались как во сне в то время как их Харон — андрогиничный аватар с огромного экрана, — раскрывал секреты воздействия ЛСД. Спектакль “La Plaza” Тани Бейелер и Пабло Гисберта (“El Conde de Torreñiel”, Испания) тоже распадается на монолог (но тут не произ-

носимый — мы читаем его на экране; это как бы внутренний монолог героя, вышедшего из театра на улицу и с некоторыми приключениями добирающегося, наконец, до дома) и параллельную реальность (или, собственно реальность?), которая сначала кажется иллюстрацией к этому монологу, затем звучит ему в контрапункт. Притом эта “реальность” поначалу представлена почти исключительно мусульманскими женщинами: место для лица, выглядывающего из плотной драпировки традиционной одежды, размыто — лица словно затянuty чулком телесного цвета. Ход понятен — для нашего героя эти чужие люди предстают привычно населяющими “площадь”, но остающимися безликими силуэтами. Однако далее в спектакле появляются и другие герои — чтобы обеспечить и им безликость, приходится каждый из персонажей делать шаржированным, остро очерчивая его париком, одеждой, обувью... Хотя это было, скорее всего, продиктовано логикой самого приема, “реальность” в результате распалась на мир традиционных семейных ценностей людей в исламских одеждах и исключительно экстравагантный — ненормальный? — мир людей “западных”.

#### Скрываясь за куклами

Непонятно, отдавали ли себе отчет организаторы фестиваля, что порой жестоким комментарием к тенденции использовать актера как куклу окажутся два спектакля, вполне открыто прибегающие к условности кукольного театра? Это “Второй сезон” (“Socalled & Friends”, Канада) и “Лагерь” знаменитой нидерландской труппы “Hotel Modern”. “Второй сезон” — это вполне наивная попытка рассказать при помощи сказки о жителях подвергающегося разрушению леса (медведях и бобрах), об уловках нехороших капиталистов, а его название намекает на то, что создатели уже в прошлом сезоне начали эту просветительскую сагу (на которую, кстати, приглашаются и дети). “Лагерь” же — знаменитый спектакль, путешествующий уже отнюдь не второй (а двенадцатый) сезон по престижным международным фестивалям. Его создание было связано с семейной историей одной из основательниц и

артисток коллектива — Паулины Калкер, чей арест погубил в Аушвице.

В своих интервью Паулина Калкер говорит о том, что в ее семье об ужасном прошлом не могли говорить — оно, однако, составляло эмоциональный фон жизни ее отца. Спектакль не прерывает этого молчания, слов в нем нет или они неразличимы. “Прорыв” через молчание, видимо, мыслился скорее через шанс все так же молча — молчаливым свидетелем — пережить историю своих предков, детально воспроизводя топографию Аушвица-Биркенау и населяя этот лагерь сотнями маленьких фигурок — в обрывках лоскутков на тощих телах, с круглыми головами, похожими на огарки свечей, со словно расплавленными лицами, застывшими в выражении вечного удивления... Скрывшись, спрятавшись за ними, артисты редуцируют свое присутствие до тщательной расстановки рядов фигурок для переключки или

же, наоборот, до деликатной навигации какой-нибудь одинокой фигуры через пустынную площадь... (Крупным планом то, что происходит в актуальном на данный момент секторе лагеря проецируется на большой экран.)

Есть, безусловно, свой трагизм в том, что у тебя отнята сама возможность прикоснуться к реальной индивидуальной истории твоего деда — и она вырисовывается лишь в рамках “затерянности” среди истории тысяч других подобных ему жертв. Есть свой трагизм в этой капитуляции перед непостижимой бедой, которая, конечно, не раскрывается и в этой реконструкции. И такая капитуляция, конечно, в сто раз честнее, чем фабулярные фикции, приправленные сентиментальным “лучом надежды”. Мир “Лагеря” беспросветен; мы смотрим на него с высоты птичьего полета; словно с высоты никогда не встающего над ним солнца. Нам отведена роль пассивных свидетелей, которые не могли вмешаться в происходящее, как не могла вмешаться в него окружающая природа. И эти артисты, уже который год выбивающие

ящички из-под ног приговоренных к повешению, складывающие, словно огарки, деформированные тела или же расставляющие их на неумолимую переключку, словно исполняют печальную обязанность, в которой ничего не могут изменить. Но то, что когда-то имело обертону жестокой детской игры, которой ребенок пытается постичь, присвоить то, что выходит за пределы его эмоциональных, интеллектуальных возможностей, сейчас предстает попыткой от более полного постижения убежать, скрыться за куклу — за “маску”. Идея *отдать дань памяти* путем воспроизведения, реконструкции, скорбного ассистирования при каждодневных ужасах лагерной жизни / смерти — понятна; понятно и желание осознать часть (судьбу отдельного человека) через целое, вообще — не забывать о целом, об огромной трагедии... И все же дискурс о Холокосте, который на самом деле давно является гораздо более сложным и разнообразным, уже, кажется, не позволяет идти на такие упрощения, к которым неизбежно прибегает “Лагерь”...

### Под маской (европейской) классики

Столь же сложно критиковать спектакль “Зимний путь” Корнелия Мундруцо. Этот дискурс — под “маской Шуберта”. Известный венгерский кинорежиссер, подвигающийся также в театре, получил предложение поставить в октябре 2015 года в оперных домах Антверпена и Гента шедевр Бартока “Замок герцога Синяя Борода” плюс — вторым актом — некое другое произведение. Его выбор пал на песенный цикл Шуберта, давший название всему спектаклю (впрочем, и до него становившийся предметом театральных экспериментов, достаточно вспомнить спектакль Тальхаймера). Уже в этой концепции центральную роль играла рефлексия над феноменом эмиграции, над фигурой беженца: так, сам бартоковский герцог стал для режиссера ассоциироваться с Белой Лугоши, который ведь тоже эмигрировал и даже жил в лагере для переселенцев... Режиссер также отправился в венгерский городок Бичке, чтобы на территории находящегося там переправочного пункта для беженцев (заметьте, это все еще 2013 год) подготовить инсталляцию на эту тему... Однако летом 2015 года по Венгрии прокатилась ни с чем не сравнимая волна переселенцев, и “зимний путь” превратился в путь совсем другой...

Итак, на экране проецируется то, что Мундруцо заснял в Бичке в еще, так сказать, спокойные времена, — как правило, экран при этом разбит на множество маленьких квадратов, что должно было бы дать объемное виде-

ние. Ну или хотя бы множественное. На сцене же — ободранный диван и молодой человек, мучимый воспоминаниями и злыми предчувствиями, которому в этом перевалочном пункте предстоит остановиться на неопределенное время. Он явно должен ассоциироваться с беженцами — и под знакомые слова одной из шубертовских песен передевается в то, что ему подадут из оркестра. Музыка и слова те же, и, пожалуй, манера вокального исполнения вполне привычна — лишь, кажется, в одной из песен его пение вдруг срывается на крик.

На маленьких квадратах экрана под знакомую музыку сначала появляются невзрачные, порой ужасные приметы переселенческого быта. Все безлюдно и крайне спокойно, чему способствует принцип дробления происходящего на кадры. Затем мы увидим уже и лица, почувствуем множественность переселенческих судеб. Точнее — должны почувствовать. Через некоторое время понимаешь, что беженцам особо не дали высказаться — это режиссер просил их (их всех, может быть, независимо друг от друга) воспроизвести один и тот же жест, одну и ту же эмоцию... Эти люди затем и составляли “множественный портрет” на экране.

Разительным контрастом к этой постановочности прозвучали последние кадры — документальная съемка знаменитого похода по автостраде. Тут, наконец, мы видим нерасчлененные кадры, и не только мужчин, и не толь-

ко заданные эмоции. Видим женщин, видим детей, видим стариков. Видим, что для того, чтобы идти, им совсем не надо нагнетать в себе ту депрессию, которой было пронизано в спектакле все до объективного момента. Дети привычно улыбаются в объектив, шалят, прыгают в придорожной канавке. Все человечно, воодушевлено, проникнуто верой в нужность и необходимость этого похода. Вот бодро передвигает свои костыли старик на одной ноге. Он точно не шел бы, если бы не верил в счастливые перемены в своей судьбе. Они все идут через страну, которая сначала не хотела их впустить, затем не хотела их принять, а сейчас не хочет помочь даже этому старику... Ужасно. Понимаешь, что венгры (в целом, хотя удивительных исключений тоже было множество) не выдержали проверки на человечность.

Спектакль Мундруцо — также и об этом. И естественно — против этого. Не раз Мундруцо показывает на большом экране знак, нарисованный или на асфальте, или рядом с дорогой: стрелка “в рай” указывает на запад; все оставшееся позади, увы, квалифицируется как “ад”. Однако все же “Шуберт” (то есть “Запад”) на каком-то другом уровне “Востока” не принимает. Путешествие романтического субъекта, наполненное одиночеством (быть может, надуманным), тоской и беспросветностью, обращенное к “раю” скорее утраченному, не только никак не совпадает с этим шествием, но и не вступает с ним в диалог. Зачем здесь “Шуберт”? Наверное, по логике — затем, что мировая культура едина и скитания романтического субъекта образца XIX века могли бы помочь нам принять и понять скитания сегодняшнего переселенца. Однако результат во многом противоположен: переселенец оказывается лишен своего голоса, скрыт “под маской Шуберта”.

Тут нелишне было бы заметить, что в принципе отличную стратегию можно было наблюдать в другом, формально сходном начинании — “Песне о Роланде. Арабской версии” египтянина Ваэля Шоки (копродукция “Theater der Welt” и ряда других фестивалей и фондов). Спектакль открывал “Wiener Festwochen”, и, на мой взгляд, явился его вершиной.

В течение ряда лет Шоки работает над театральным проектом, исследующим историю и репрезентацию крестовых походов. “Песнь о Роланде” возникла, пожалуй, “на полях” того большого проекта: произведение ведь повествует о совсем других, значительно более ранних временах — однако бесспорно, пожалуй, то, что оно, написанное века спустя похода Карла Великого в Испанию, оформляет именно “идеологию крестовых походов”.

Об этом, однако, в спектакле впрямую — ни полслова; мы видим знаменитое произведение европейской культуры, исполняемое — по какой-то причине — в рамках сегодняшней живой эпической традиции, а именно традиции певцов фиджери, практикуемой уже более восьми веков ловцами жемчуга из стран Персидского залива.

На пустой сцене на фоне задника, представляющего красочную карту некоей средневековой страны с домами, дворцами, храмами, а главное — замками и крепостями, сидят “по-турецки” мужчины разных возрастов, с барабанами или глиняными горшками. Хор задает ритм, напряжение, нагнетаемое в течение всего действия, во время которого из его, хора, недр будет выделяться то один, то другой заводила, со своим экспрессивным соло и виртуозным танцем.

Эти артисты, безусловно, в каком-то смысле возвращают Европе одно из самых основополагающих ее произведений, показывая — на правах аналогии, — как оно могло когда-то звучать. Однако возвращение это, конечно, весьма двусмысленное и ставящее ряд неудобных вопросов. Нейтральность, уважительность представителей другой культуры к произведению, прославляющему деяния европейцев (как известной культурной конструкции, в том числе этим и подобными произведениями сформированной) вроде “всего лишь” повторяет те многочисленные жесты ритуального почтения, которые приписываются в самом произведении маврам, при всей их враждебности Карлу Великому и его верным вассалам. Однако на фоне всего того, что мы знаем сегодня о “Песне о Роланде” (например, о всей тенденциозности, с какой был создан образ “поганых мавров”, в то время как в Ронсельванском ущелье армия Карла столкнулась во все не с арабами, а с другим европейским народом, а именно с басками), эта преувеличенная уважительность к букве хрестоматийного текста оборачивается его безжалостным (само)разоблачением. Пространные описания роскоши пиров (неуместные в драматическом, но уместные в эпическом жанре, более того — задающие ему тон) к концу спектакля сменяются пространными описаниями расправы Карла над “погаными”: элемент, который, быть может, в другой — драматической — конвенции был бы пропущен как дань “условностям эпического жанра” далекого Средневековья, однако тут по праву заявлен как главный, смыслообразующий. “Песнь о Роланде” возвращена Европе во всей ее полноте. Взрывоопасный подарок.

## Под маской профессионалов / любителей

Музыка ловцов жемчуга, их лица, какое-то человеческое содержание, которое стояло за каждым из исполнителей, быть может, в первый раз привлеченных в гастрольный проект, — заставляли задумываться также о категориях профессионального / любительского в современном европейском театре.

Большинство показанных на фестивале спектаклей было сделано профессионалами (пик этой тенденции обозначил, пожалуй, спектакль Марталера “Tiefer Schweb”, названный так по самой глубокой точке Боденского озера, соединяющего Австрию, Германию и Швейцарию; увы, на этот раз спектакль знаменитого швейцарца ограничился виртуозными — на мой взгляд, вполне снисходительными — шуточками по поводу “немецкости”). Однако фестиваль, уже не первый год заявляющий выход к “широким массам”, не мог, конечно, ограничиться только этим. Так в программе оказались спектакли с широким привлечением непрофессионалов. Наиболее поразителен, пожалуй, пример французского спектакля “Стадион”. Проект Мохамеда аль Хатиба вполне симпатичен: он хочет привлечь внимание к тому, что французское законодательство, начиная с 1990-х годов криминализировавшее футбольных болельщиков, хочет присмотреться к самому явлению, реабилитировать его и показать, как оно связано с самими что ни на есть фундаментами демократии...

Однако то, что — вполне могу поверить — убедительно звучит как локальный проект, отдавало фальшью, когда многочисленные бо-

лельщики были привезены в Вену и должны были создать “эффект присутствия” на сцене престижного “Theater an der Wien”. Популизмом особенно веяло при прославлении плодовитости болельщицких семейств.

Недоумение вызвал и проект “Chekhov Fast and Furious”, спонсированный самим фестивалем и задуманный как его завершающий аккорд. В течение полугода “Performance-kollektiv Superamas” работал с группами молодых людей в Амьене и Мобеже в Северной Франции, в Рейкьявике и Вене — при поддержке программы Европейского Союза “Креативная Европа”. Чехов где-то маячил на горизонте, но просцениум был отдан рожденным в процессе репетиции скетчам и автобиографическим признаниям. Конечно, рискованное дело — ставить в финал спектакль, который еще никто никогда не видел, и надо сказать, премьера — возможно, благодаря “группе поддержки” отнюдь не малого числа участников проекта — отнюдь не провалилась, а была встречена с присущим подобным начинаниям энтузиазмом. Однако для меня этот энтузиазм обнаружил вполне пессимистическую вещь: несмотря на весь декларируемый интерес к “мировой скорби”, европейский (ну или, по крайней мере, венский) зритель все еще гораздо более сосредоточен на себе самом, на пресловутых проблемах с идентичностью, одиночеством, разобщенностью — поскольку, вполне предсказуемым образом, именно этим были наполнены постчеховские импровизации “простых людей”, привлеченных в этот панъевропейский проект.

## Постскриптум

Этот вердикт хотелось бы несколько смягчить наблюдениями, последовавшими вскоре после “Wiener Festwochen” и касающимися завершения сезона мюнхенского “Kammerspiele”, один из ударных моментов которого был связан с проектом “Open Border Ensemble”.

Увиденное в “Kammerspiele”, пожалуй, свидетельствует, что привлечение “людей с улицы” не является панацеей не только в том случае, если эти люди — простые, не обремененные драматическими историями европейцы среднего достатка. Так, скорее разочаровывает — на словах многообещающий — проект аргентинки Лолы Ариас, в последние годы немало сотрудничавшей с немецкоязычным театром. Спектакль, называющийся “Что они хотят услышать”, обещал вскрыть изощренную игру немецкой бюрократии с теми, кто претен-

дует на статус беженца — и кто вынужден тоже “играть” некую роль, чтобы этот статус получить.

На деле, однако, мы выслушаем историю одного из беженцев, прерываемую наскоро срежиссированными — вполне традиционным образом — сценками-иллюстрациями определенных моментов иммигрантского пути. Лишь время от времени монолог главного героя был подкрепляем короткими свидетельствами подыгрывающих ему актеров — некоторые из них, как выяснилось, тоже имеют иммигрантский опыт. Возможно, Лола Ариас находится под чрезмерным влиянием артистов “Rimini Protokoll”, известных своей бесстрашной и замедленной подачей материала. Однако, допустим, фильм Каурисмяки “По ту сторону надежды” так же нарочито бесстрастен и куда как

более маниакально медленен, однако, несравним по силе воздействия.

Неожиданно порадовал, однако, спектакль Штефана Пухера “Изгнание” по роману Лиона Фейхтвангера.

Роман описывает еще то время, когда нацистская Германия выстраивала свой особый патологический мир, но еще не имела возможности подчинить его законам Европе — скорее, чтобы выстроить свой мир, должна была тщательно от нее отделиться... А действие разыгрывается в Париже, где живут, с одной стороны, немецкие эмигранты — “пятая колонна” консолидирующейся внутри границ рейха немецкой нации. С другой стороны, здесь же находятся посланцы режима, но такие, которые в силу неизбежных контактов с “растлительной” демократической средой или же по причине своей “мягкотелости” (кое-кто и сам был пару лет назад демократом) все еще не принимают слишком всерьез, например, расовых законов... Роман Фейхтвангера — как раз о том моменте, когда они, эти “играющие” и “колеблющиеся”, сделают свой выбор: и то, что до этого было для них всего лишь предметом профессиональной ангажированности (например, журналистской), станет предметом выбора в интимнейших человеческих отношениях.

Еще впереди главные ужасы фашизма; еще можно смеяться над слабостями тех людей, которые тогда, в середине тридцатых, против него выступали — но при этом были отнюдь не героями. Так же, впрочем, как их противники — далеко не все они были на тот момент совсем уж законченными монстрами. И потому, может, их истории ближе к историям сегодняшним, к тому, что переживаем мы, делая каждодневно тот или иной выбор. Так, например, бесконечно муссируется тема бессмысленности журналистских (эмигрантских!) выступлений против абсурдного и “из ряда вон выходящего” режима, который знай гнет свое... Бессмысленности, которую опровергает, пожалуй, только оголтелая реакция самого режима (похищение журналистов; шантажирование спонсора эмигрантской газеты — которую почти никто не читает). И сегодня ближе к нам, увы, прагматические рассуждения фейхтвангеровских героев: вчера вот человек пропал, все повозмушались, а сегодня забыли... Что со всем этим делать?!

Пухер еще к тому же помещает происходящее в далеком прошлом (костюмы воссозданы

более-менее исторически достоверно) в медийную среду, ничем не напоминающую то, как через фильмы, фотографии и другие визуальные документы мы себе это прошлое присвоили — воссозданная на сцене, эта медийная среда абсолютно современна. Так, как если бы эти люди постоянно чувствовали себя под прицелом social media, позировали перед вездесущими мобильниками и не забывали обновлять свой статус на “Фейсбуке”. Частично за такое ощущение ответственны камеры, которые проецируют на экраны происходящее; часто — происходящее в труднодоступных для обозрения сегментах сценической конструкции (сценограф Барбара Энес). Но прежде всего ответственна сама манера игры, обращения в зал (“в объектив”), заставляющая воспринимать слова, картинки, жесты, плюс комментарии “от автора” (в роли рассказчицы Анетта Паульман) — как один гипердневник. Можно сказать, что этот прием освежает наши представления о прошлом, но на самом деле он обостряет восприятие настоящего, знакомого и привычного, заставляя с ужасом понимать, что разломы в обществе, еще вчера лишь исподволь прослеживающиеся на каком-нибудь вернисаже, частном приеме или просто дружеской вечеринке, завтра могут быть чреватые тем, что часть гостей окажется в тюрьме или вообще исчезнет. Часть будет, конечно, на недостижимой верхушке, но самое ужасное, что другая часть, которая фланирует между теми и другими и еще как-то обеспечивает диалог или его иллюзию, сделает ожесточенный выбор, и скорее всего — в пользу вторых.

Спектакль заканчивается обращением в зал, напоминающим о том времени, когда и многие немцы должны были стать беженцами. Беженцами, которых не очень-то любили в странах, которые их принимали; беженцами, которые настораживали и своим простым отношением к своей родине, и бесконечными раздорами в своей собственной среде. Безусловно, такой спектакль, поставленный в сезон, посвященный во многом беженцам сегодняшним, можно даже обвинить в европоцентризме, в заикленности на самих себе, не говоря уже об “излишнем” профессионализме. Однако факт, что “Изгнание” — это гораздо более объемное и гораздо более честное высказывание, чем многое из того, что довелось видеть в немецкоязычном театре за последнее время.

## Теория

Галина Брандт

# “Новая драма” в оптике культурной антропологии: феномен “смерти морали”

*Смена интереса в гуманитаристике конца XX—XXI века от философской антропологии к антропологии культурной означала новый фокус внимания, в нем оказалась не сущность, а существование, не ноумен, а феномен, не должное, а сущее, не императивы, а те реальные морально-нравственные регуляторы, которые используются людьми в их повседневности.*

Этика, мораль, нравственность, как бы ни разделялись (или отождествлялись) мыслителями в классическую и постклассическую эпохи, всегда прежде всего виделись как виды регуляции человеческих отношений. Автор этих строк в работе двадцатилетней давности<sup>1</sup> высказывала вместе со своим коллегой мысль, что мораль — регулятор социального уровня, будь это декларированный кодекс общества или негласный, “теневой”, людской (потому что “все так делают”). А нравственность — личностный, питающийся не бытующей моралью, а теми высшими образцами общечеловеческой культуры, которые, как сформулировал Кант, побуждают тебя поступать так, как если бы ты в своем сознании постоянно был представителем Человечества. Однако сегодня статус “представителя Человечества”, то есть, по сути, Культуры с большой буквы, перестал быть привлекательным в таком своем императивном наклонении. Большая Культура дискредитировала свою абсолютную регулятивную ценность уже в Освенциме — об этом много сказано немало<sup>2</sup>. А года три назад на многих драматургических конкурсах страны лучшей была признана пьеса молодой екатеринбургской писательницы Ирины Васьковской “Галатhea Собакина”, которая представляла собой историю насилия “просветителями” от Большой Культуры над примитивными современными старшеклассниками. Эта очень смешная и страшная в финале пародия на то, как мы, преподаватели, гуманитарии, носители, так сказать, “высоких идей”, мыслим себя проводниками общечеловеческих регуляторов жизни — показатель разрыва Культуры (в единственном числе и с большой буквы) и реального существования

людей, в том числе (если не в первую очередь) нравственного.

Вот почему, наверное, сегодня в этической триаде — нравственность (внутренняя вертикаль — категорический императив, “голос Человечества”), мораль (социально-декларированный регулятор — светский и / или советский кодекс), нравы (реальные обычаи и формы повседневного поведения людей) самым значимым кажется то, что раньше было вообще вне поля интереса, а именно третье. Культурно-антропологический поворот в гуманитарном знании есть как раз ценностный поворот от метафизики с ее предельными началами и императивами к микрофизике повседневного бытия людей, их реальных, “сущих” (а не “должных”) этических ориентиров.

Предмет нашего рассмотрения — “новая драма”, которая понимается нами не только как собственно драматургическое движение, но и общетеатральное — является благодатным полем для исследования этой “микрофизики”. Ведь “повседневность, — как остроумно заметила Светлана Бойм, — это хорошо забытое настоящее”<sup>3</sup>, она “не видна” исследовательскому взгляду, как не виден воздух, которым мы дышим. Новодраматических драматургов и режиссеров, при всем их различии, отличает острая чувствительность на изменения в человеческих отношениях, реакциях, приоритетах, ими особенно востребованы правда, реальное, действительное, и потому здесь, в этой максимально приближенной к жизни оптике, проступает “невидимое”.

Нам представляется, что можно говорить о двух принципиально различных акцентах во взглядах новодраматических авторов на моральную ситуацию в современном обществе. Пер-

<sup>1</sup> Брандт Г.А., Лобок А.М. Преодоление морали, или Парадоксы “нравственного искусства”. М.: изд-во “Знание” (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Этика”; № 8), 1991.

<sup>2</sup> “Этический субъект скончался после длинной цепи массовых убийств, в итоге Второй мировой войны и опыта нацистского и советского тоталитаризма. Со всем основанием и совершенно корректно этот опыт был истолкован как полное банкротство классической этики” // Хоружий С.С. Кризис классической европейской этики в антропологической перспективе // Этика науки. М.: ИФРАН, 2007. С. 89.

<sup>3</sup> Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни. М.: НЛО. 2002.



вый, и данная статья будет посвящена преимущественно этой позиции, направлен на феномен, который в постмодернистской философии был означен как “смерть субъекта”. Но если “субъект умер” (М. Фуко) и / или принципиально “децентрирован” (Ж. Деррида), то о каком нравственном сознании может идти речь? С точки зрения Фуко, она может идти лишь о “стилизации поведения”. А раз речь идет о стиле, то основная интенция жизни современного человека — не этическая, а эстетическая. В целом же мы живем в эпоху, когда манипулятивные стратегии общества так мощны и изощренны, что подмена личности идентичностью, субъектности навязанным симулякром социально сконструированных желаний приводит в пределе к тому, что (воспользуемся ставшим уже тривиальным, но красивым образом) “человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке” (М. Фуко).

Смерть субъектного начала в человеке — чуть ли не основной смысловой стержень пьес таких ярких звезд новой драмы, как братья Пресняковы и Павел Пряжко. Ими список, конечно, не ограничивается, но у других авторов, о которых тоже пойдет речь, эти смыслы выражены, может быть, не так жестко, не так прямо и очевидно.

В картине современного мира, которую рисуют в своих произведениях Пресняковы, транслируется отчетливое ощущение, что морально-нравственная ситуация сегодня напоминает выжженную пустыню, поскольку единственное, что еще как-то функционирует, — это оторванные от какого бы то ни было смыслового наполнения морально-социальные автоматизмы ролей и реакций межчеловеческого общения. Вопрос о моральном сознании героев даже не возникает, поскольку они не оказываются в самой ситуации выбора. Люди подобно марионеткам выполняют нужные — точнее, давно ненужные — правила просто по привычке, живя по заданным траекториям, не чувствуя, что эти формы жизни давно опустели, утратили свое означаемое, стали симулякрами. Об этом в том или ином смысле главные пьесы Пресняковых — “Терроризм”<sup>1</sup>, “Изображая жертву”, “Приход тела”. Авторы, как античные боги, смотрят сверху вниз и хохочут над неуклюжей повседневностью современных людей, потерявших свое “я”, а вместе с ним и собственную нравственную позицию, но продолжающих играть роли мужа, матери, сына, любовника, подруги,

бабушки, совершая, как правило, экстраординарные поступки “по ту сторону морали”. Так, в пьесе “Приход тела” родительница, стенающая по поводу только что убитой ею дочери, сразу после выноса тела девочки, сморкаясь, спрашивает мужа: “Картошку жарить или лапшу варить?” Или же голый (в одной бейсболке) герой “Изображая жертву” лежит со своей одетой “в черное чопорное пальто, колготки, юбку и сапоги” девушкой, которая массирует его член, и ноет о женитьбе, а он корректирует ее действия и одновременно ведет диалог с мамой о том, какой жаб ему купить на ужин. Бабушка из “Терроризма”, приглядывая за малолетним внуком, внимательно выслушивает, как подруга-сверстница учит ее, как помочь “этническому” зятю “встретиться с вечностью” (она уже помогла так своему мужу-бандиту). Ведь иначе, убеждает сверстница, когда на “этнос” мода пройдет, всех кормить на свою пенсию придется, и принимая пузырек, бабушка только уточняет: “По сколько? По одной?”<sup>2</sup>.

Герои Пряжко люди новой формации, которые сознательно / бессознательно делают все, чтобы только не участвовать в этом круговороте ритуалов-автоматизмов поколения своих родителей. Об этом самая, наверное, известная пьеса “Запертая дверь”. Ее “герой”, принимая базовую стратегию консьюмеристского общества, откровенно симулякритизирует, чтобы удовлетворить ожидания родителей, все базовые стратегии жизни — любовь, женитьбу, беременность жены... Он не хочет быть ни “влюбленным”, ни “женихом”, ни “другом”, ни “отцом”, все социальные амплуа по ту сторону его желаний. Но это не субъектная позиция сознательного недовольства механизмам социального нивелирования человека. На смену автоматизму ритуалов приходит абсолютная апатия, отсутствие каких-либо интересов, желаний, стремлений. Впрочем, Пряжко все же находит один предмет, который действительно взволновал его персонажа, — новые туфли. Вопрос “сдавать их обратно в магазин или не сдавать” в этом бесстрастном мире оказывается из разряда смысложизненных, под стать “быть или не быть”. И это совсем не особый, уникальный случай такого “полого”, “стертого” человека, в пьесе таким предстает все поколение. Наташа — продавщица кофе в супермаркете, которая выбрана на роль “жены” для спектаклей-визитов к родителям. “Друг”, с которым временами можно ни о чем поговорить.

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 2, 2002 г.

<sup>2</sup> См. об этом подробно: *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты “новой драмы”. М.: НЛО, 2012. С. 376.

Офисные работники — молодые ребята, напоминающие функциональные автоматы<sup>1</sup>.

Пьесы Пресняковых и Пряжко и спектакли по ним в театральной среде, что называется, на слуху. Но и в работах менее известных авторов тема смерти нравственного субъекта представлена достаточно широко. Об этом, например, пьеса совсем молодого автора, вчерашней студентки драматургического курса Н. Коляды Светланы Баженовой “В душе хороший человек”. Просто приведем цитату из разговора брата с сестрой из этой пьесы по поводу интересующего нас предмета: “Ты чувствуешь хоть, что мы приближаемся к сверхчеловеческому состоянию? У меня появляются всякие такие мысли... Тут вон чё творится — люди гибнут, и все прочее, а ты только ходишь и подаешь признаки жизни: плачешь, смеешься, хмуришься, заикаешься... И вот уже это стадо психопатов принимает тебя за своего. Вот ты уже прослыл у них и добрым, и умным, и человеческим, и темпераментным, и столько всего в тебе уже намешано! А ты даже не затрачивался, ты уже сегодня не помнишь половины имен, а завтра не узнаешь в лицо ту, которой сейчас признаешься в любви. Это не цинизм, это даже не равнодушие. Это кое-что покруче. Этому чудесному свойству человеческой души еще не придумали названия, потому что его не так давно вывели...”

В екатеринбургском Центре современной драматургии идет спектакль “Мне мое солнышко больше не светит”, он писался и одновременно ставился драматургами / режиссерами Алексеем Забегиним и Владимиром Антиповым. Остановимся на нем чуть подробнее, поскольку произведение это малоизвестно, хотя во многих отношениях, на наш взгляд, незаслуженно.

“Я обычный нормальный человек, но про это не поют (*два раза*)... Мне совсем не жмут ботинки, но про это не поют (*два раза*)...”, — мурлычет временами один из двух друзей, главных персонажей спектакля, песенку питерской группы. Да, здесь, как и в “Запертой двери”, только обувь и оказывается подлинной ценностью. Действие сразу начинается с нее, только не с ботинок, а с тапок. Длинный-длинный, узкий-узкий, сутуло шаркает на авансцену Андрей (Константин Итунин) и подробно рассказывает зрителям, как он проснулся ночью, захотев в туалет, и не мог найти

тапки. Какое пережил отчаяние, как “весь внутренне требовал тапок” и как, не обретая искомого, уснул, забыв даже про туалет. И хотя произносит он это, при всей озабоченности, достаточно спокойно, все же именно данное событие переживается героем на пике возможных эмоций, возможной для него включенности. Вадим (Ринат Ташимов) — по-своему эмоциональный и даже артистичный — временами старается его (да и себя) как будто растормошить, придумывая на ходу какие-то обыденно-немыслимые ситуации, в процессе озвучивания которых сам постепенно угасает. И вот тут надо видеть, как Андрей сначала будто его даже и слушает, но как быстро стекленеют его глаза. И опять он на диване, руки безвольно брошены на колени, смотрит в никуда или, может быть, в телевизор (что вообще одно и то же) и на все вопросы по поводу своих возможных действий в предложенной Вадимом ситуации отвечает через паузу одной фразой: “Я в душ, короче”.

Непредсказуемо, случайно, хаотично возникают темы их — не то чтобы разговора, а скажем так, коммуникации — то о прокладке в протекающем кране, то о Газманове, то об укрощении плоти, то об Аргентине, то о появлении унитазов в Европе. Но главные смыслы рождаются во взглядах героев или в их отсутствии: взгляды на самом деле здесь очень редки, герои в основном смотрят на окружающее так же, как в беззвучный телевизор, не видя происходящего. Они рождаются в привычной неподвижности их лиц, которые давно забыли, что такое улыбка, открытое удивление, да хотя бы раздражение, злость, гнев. Рождаются в расслабленности поз и вязкой неторопливости спонтанных движений...

Тапки и душ — все остальное необязательно. Хотя потаенная тоска в спокойно-равнодушных вроде бы глазах Андрея, замечательно выраженная артистом, дает надежду, что, может быть, все же “субъект умер” не совсем окончательно.

Иван Вырыпаев, творчество которого описано в российских театроведческих штудиях очень подробно<sup>2</sup>, все же слишком значимая для нашей темы фигура, чтобы пристально не взглянуть в его художественно-мировоззренческий портрет. На первый взгляд, первые драматургические, театральные и киноработы Вырыпаева тоже о смерти субъекта и морально-нравственного сознания вкупе с ним. Со-

<sup>1</sup> Как об этом говорит Павел Руднев: “Человек в эпоху массовых коммуникаций и виртуальной реальности потерял волю к жизни и самовоспроизводству, волю к самореализации. Он реализует только свое право и неизбывное желание оставаться анонимом, никем, целлофаном, полным нулем. Человеком, не уловляемым ни в одни социальные сети. Человеком, имитирующий жизнь для того, чтобы его оставили, наконец, в покое” // Руднев П. Драма памяти. М.: НЛЮ, 2018. С. 413.

<sup>2</sup> См.: Руднев П. Иван Вырыпаев. “Сгорел дом, а в доме две собаки” // Новый мир, 2017, № 5.

шлемся хотя бы на замечание Дмитрия Быкова о вырыпаевской “Эйфории”: здесь “дом поджигают по-настоящему и палец отгрызают по-настоящему, и беззаконных любовников убивают тоже вполне реалистически. Но все это происходит так красиво и так спокойно, и так аморально — даже имморально — как землетрясение. Моральные категории упряднены. И вот этим-то шоком он и прибывает зрителя по-настоящему: не смертью героя, а именно смертью морали. Ее нет больше”<sup>1</sup>.

В самом деле, уже в “Кислороде” разве не мораль, заповеданную Богом всех авраамических религий, убивает, танцует, герой ударом лопаты по голове собственной жены? Кислород, свободное дыхание, танец, драйв, чувственный порыв — вот подлинные ценности нового поколения! Все преграды — даже самые центральные, “предельные” заповеди убийства и прелюбодеяния — отстой, достойный только скорейшего всем, что попадет под руку, уничтожения!

Но последующее творчество драматурга опровергает этот очевидный, казалось бы, но поспешный вывод. Уже в интервью, данном перед фильмом с тем же названием и сюжетом, мы слышим иное: “Почему нельзя убить человека? Когда мы слышим заповеди, мы больше не воспринимаем их как настоящее, мы слышим их как риторичку. Вы слышите все время: не убей, и все. А почему не убей? Почему? Вы можете мне сказать — почему? Почему нельзя убить человека? Пожалуйста — иди, бери ружье. Почему нельзя воровать? Почему — иди воруй!.. Если нельзя, значит надо задуматься об этом, значит почему-то. Настоящего осознания этого — вот чего нам не хватает. Мы должны снова в каждую эпоху оживлять для себя эти заповеди. Мы не знаем, почему нельзя убивать, нам просто сказали, что нельзя убивать, и всё! <...> Это нужно как воздух, как кислород”.

Здесь, как мы видим, кислород — символ уже не свободы, а, напротив, необходимости. Необходимости осознания, переосознания, перезагрузки базовых основ европейской морали. Не думаю, что в фильме этом переакцентировка была отчетливо выражена. Но следующие пьесы и спектакли Вырыпаева, если говорить в общем смысле, как правило, именно об этом. Обратимся к менее известному и, наверное, не самому удачному спектаклю Вырыпаева в “Школе современной пьесы”, который носит неслучайное название — “Объяснить”.

На черной обшарпанной стильной Малой сцене ШСП стояли четверо одетых в черное

же молодых людей (Каролина Грушка, Валерий Караваев, Ольга Смирнова, Алексей Филимонов) и читали по очереди стихи поэта позапрошлого века Абая Кунанбаева на казахском языке (потом немного и в русских переводах). В середине спектакля Каролина Грушка показывает здесь же на плазменном экране польский мультик про собачку и музыку и по-польски долго рассказывает его содержание. А ведущий — он в прологе старательно пересказал биографию Абая — переводит этот рассказ на русский. В финале на экране сгущается дымовая масса, она постепенно заполняет всю сцену, а на экране полыхает масса уже огненная. То, что это финал, зрители не понимают довольно долго (все, от начала до конца вместе взятое, занимает минут пятьдесят). А когда понимают, столько же времени не могут поверить.

Вырыпаев, очевидно, обращался к зрителю, имеющему повышенную чувствительность к звуку, потому что здесь было очень важно слышать, как актеры читают казахские стихи — будто древний инструмент своим гортанным пением повествует о начале мира. Надо было слышать, как они держат паузы. Слышать красоту переливов трех (русского, казахского, польского) звучащих на сцене языков. Красоту музыки еще не расчлененного на языки и другие элементы мира, где все называется как будто впервые (“Девушки цвели красотой”, “Вот и старость”, “Различен с природой в судьбе человек” и “Пусты без мысли слова”, “Будь скромн”, но “Борьбу за правду живи”). Стихи Абая должны были, видимо, звучать, как пра-истины, возвращенные нравственно-смысловые опоры. И видимо нельзя сказать, что это в спектакле получилось — он просуществовал недолго. Но нам в данном случае важна сама авторская попытка, интенция, намерение.

В пьесе “Иллюзии”, которую сам автор обозначает как мелодраму об истинных ценностях, речь идет о базовых опорах человеческой жизни — любви, дружбе, доверии, но опоры эти при любом касании распадаются как хрупкий пазл, теряют очертания. И в спектакле, который он сам поставил на сцене московского театра “Практика”, в финале звучит восклицание: “Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом изменчивом космосе!” Затем мотив долженствования оказывается одним из главных в его творчестве.

В контексте заявленной темы представляется интересным остановиться на одном из последних драматургических хитов Вырыпаева “Пьяные”, который был подхвачен россий-

<sup>1</sup> Быков Д. На пустом месте: статьи, эссе. СПб., 2008. С. 323.

ским театром во многих городах. И конечно, “Пьяные” Могучего в БДТ и “Пьяные” Гацалова в пермском “Театре-Театре” — два эстетически разных произведения, но что касается мировоззренческого посыла, то он в самом тексте пьесы так силен и, в общем, однозначен, что спектакли не могут с той или иной жесткостью (как, на наш взгляд, в пермском варианте) /мягкостью (в петербургском спектакле) не транслировать именно его в зрительный зал.

В спектакле Могучего бытовой и метафизический регистр пьесы разведен по актам. В первом зритель, глядя на пьяные — телесные (вся сцена в мягких матах, на которых трудно удержать равновесие) / словесные — экзерсисы персонажей, либо смеется над происходящим, либо негодует по поводу его бессмысленности. И немалое количество, как это было на показе спектакля в Екатеринбурге, так и покидают, разочарованные (шли на “золотомасочный” спектакль), театр в антракте. Но во втором акте все проясняется, и буффонная комедия оборачивается бытийной трагедией современного человека.

В Перми перевода стрелки из пьяно-бытовой парадигмы в бытийную не требуется, поскольку космический масштаб разговора задается сразу. Первое, что различаешь из постепенно рассеивающейся на сцене тьмы — экран, на котором кружится планета (?), Галактика (?), Солнечная система (?), где можно разглядеть людей муравьиной величины. Только затем понимаешь, что это проекция сцены, движущейся в трех разномасштабных кругах, на которых лежат люди. В этом завораживающем кружении будет твориться все действие, будут приходить новые персонажи, а отыгравшие свою сцену будут падать и продолжать кружиться как мертвый отработанный материал. Понятно, что эти обороты будут задавать и особый способ существования тел. Они вихлятся, теряют равновесие, почти падают, сталкиваются, разлетаются — актеры вытворяют это не по-балетному красиво, а вполне жизнеподобно. Необычайно выразительной становится и сама “картинка”, где люди в безумно живописных одеждах (художник по костюмам Алексей Лобанов) мучительно пляшут, пытаясь обрести равновесие в этом вечном вращении бытия. И замечательная музыка (композитор Сергей Невский), звуки, извлекаемые живым оркестром “Театра-Театра”, почти не смолкают, они как кос-

мическое дыхание, холодно-спокойное, иногда вдруг взволнованное, но всегда отстраненное от людских страстей. В результате шаржированная неустойчивость пьяного тела оборачивается метафорой неукорененности, заброшенности утратившего свои онтологические корни человека, и речь, сколь бы сочно-заниженной ни была лексика героев, все равно воспринимается как метафизический травматический симптом. Травма “проговаривает” себя в языке смертельно пьяных людей. И трудно представить более отчаянного выражения бытийной трещины, ощущаемой сегодня человеком. Человеком в большинстве своем неверующим, раздраженным, а то и ненавидящим Бога.

Все герои — такие разные, на первый взгляд, и такие похожие, на второй — суетятся, ссорятся, то, запинаясь и падая, хватаясь за голову, бегут по кругу, то застывают в скорбных позах, страдают, мучаются — по одной и той же причине: они все “слышат шепот Господа в своем сердце”. Это можно увидеть как новое Евангелие — благовест о том, что вконец запутавшийся, завравшийся, погрязший по горло в дерьме своей собственной жизни человек, слышит-таки Его шепот. Кульминация спектакля — сцена, где четыре менеджера и проститутка, обняв друг друга за плечи и устремив взгляд в космическую бесконечность, слушают молча шепот Господа и тихо плачут. Что же Он шепчет? Вырыпаев отвечает на этот вопрос недвусмысленно: “Не ссать!” Вот главный месседж Господа. И не нить! А взять себя за жопу и выдернуть из всего этого интеллектуального, рационального дерьма, в котором мы все погрязли... Любите, будьте сильными, измените себя — и мир вокруг будет меняться, живите настолько честно, насколько можете. И не ссыте”. Тема Бога возникает, конечно, как противостояние экзистенциальной пустоте, как свидетельство “усталости” от игр, иронии, стертости нравственно-смысловых ориентиров человеческих отношений.

Словом, очевидно, что Иван Вырыпаев стоит на той позиции, адепты которой не останавливаются на идее “смерти морали”, но фиксируют отчетливо ощущаемую потребность, даже жажду современного человека в заполнении этического вакуума. Рассмотрению исканий “новой драмы” в этом направлении будет посвящена следующая статья.

## Недавнее

### Ольга Кучкина Из хаоса звуков<sup>1</sup>

Мемуар

#### Александр Володин: “Все больше вампиров, все меньше доноров...”

Драматург — каким Александр Володин был рожден от бога — молчит. Высказываются его герои. Драматург прячется за своими героями. Он в тени. Они на свету. На ярком свету рампы.

Его “Фабричная девчонка”, его Тамара и Ильин из “Пяти вечеров”, его “Старшая сестра”, едва явившись, сразу покорили сердца выдавших виды мэтров сцены Товстоногова и Ефремова, а там и миллионов театральных зрителей. На фоне фальшивых развеселых “Стряпух” и “Стряпух замужем” они поражали тем, что — настоящие. Такие, как мы. Они и были мы. Ему удалось угадать тональность, словарь, болевые точки — он был искренен и честен с нами. И за это мы отдали ему свое сердце.

Ближе других к автору герой Олега Басилашвили в фильме на все времена — “Осенний марафон”. Да что говорить, Бузыкин — альтер эго автора, со всеми его заморочками, оплошностями, любовной путаницей, выпивками и страдальчеством.

Но, конечно, открылся Володин в автобиографической прозе и стихах, которые позволил себе опубликовать на закате жизни. Горюю, что самая любимая его книжка стихов у меня затерялась, и я привожу их только по своим записям.

“Винных я клеймил, ликуя.

Теперь иная полоса.

Себя виню, себя кляню я.

Одна вина сменить другую

Спешит, дав третьей полчаса”.

Его “Фабричная девчонка” сначала называлась “Ложь”. Тогда он еще хотел клеймить. После стал только сопереживать.

По выходе “Фабричной девчонки” — залп статей. “Злобный лай из подворотни” — самое мягкое из определений партийной критики. Министр культуры Фурцева заявила, что автор вбивает клин между народом и правительством. Народ ломился на спектакль в Центральном театре Советской Армии — была тому свидетель, сама ломилась.

Прочитав и выслушав про себя все плохое, что только можно, он сел и написал “Пять вечеров”. Внутренний посыл был: черт с вами, никакой политики, ничего социального, просто про простых людей.

Актриса Зинаида Шарко рассказывала, как он читал пьесу на труппе в Большом драматическом. Через каждые пять минут останавливался и бормотал: “Ой, извините, там очень бездарно написано, я вот это исправлю, и это тоже, ой как плохо!..”

Культовый фильм Никиты Михалкова “Пять вечеров”, уже сколько лет не сходящий с экрана, — убедительное доказательство, насколько там *все было плохо*.

Выписываю из “Записок нетрезвого человека”:

“Все с ума посходивши. Все с ума посходивши. Все с ума посходивши. Все посходивши с ума. Проба пера.

Рыба теперь гниет не только с головы, но и с хвоста.

Все больше вампиров, все меньше доноров. Любящие люди сосут нас больше, чем остальные. За это и любят”.

Чистая музыка.

Я приехала в Питер специально, чтобы встретиться с ним. О встрече договорились заранее,

<sup>1</sup> Продолжение. Начало в № 4, 2018 г.

звонком из Москвы. Звоню из гостиницы — тянет, откладывает, перекладывает. Понимаю, что попала в темную полосу, и не знаю, как быть. Обыкновенно, если что-то не складывается, не настаиваю — любовь должна быть взаимной. А тут вдруг вырывается настойчивое: “Знаете, мы встретимся, и вам полегчает, вот увидите”.

Питерская промозглая погода способствовала сплину, если вспомнить пушкинское:

“Недуг, которого причину  
Давно бы отыскать пора,  
Подобно английскому сплину,  
Короче, русская хандра  
Им овладела понемногу”.

Стало быть, я шла на бой с русской хандрой. И, можете себе представить, я его выиграла. На время, конечно, не навсегда, но хотя бы так.

Мы отправились гулять, он показывал разные занятные питерские местечки, я поначалу болтала о чем-то московском, потом умолкла и только расспрашивала его о нем.

С первой минуты мы перешли на “ты”. Он рассказал, как мечтал встретить девушку в белом и чтобы любила Пастернака — он как-то увидел такую в троллейбусе и стал мечтать о чем-то подобном. А потом по телефону возникла другая девушка, она назначила ему свидание, и он очень волновался, боясь, что она слишком хороша для него, но девушка сказала, что она эдакое маленькое, серенькое, и они встретились, и он, увидев маленькое, серенькое, успокоился, а через пять дней его мобилизовали, шла война, и девушка провожала его, стоя возле грузовика, на котором его увозили, и вот грузовики уже должны были тронуться, и она не плакала, только сказала: “Видишь, какая у тебя будет бесчувственная...” и запнулась. Гудели моторы, он не расслышал и переспросил: “Что-что?” И она договорила фразу до конца: “Видишь, какая у тебя будет бесчувственная жена”. И вернувшись с фронта, он женился на ней и прожил с ней до самой смерти, виняся за каждый день, когда был с другими.

Со своей некрасивой внешностью, он привлекал женщин, а они привлекали его. В юности случайно подслушал разговор старшего двоюродного брата с женой. Брат, актер, красавец, спрашивал жену: “Ну вот скажи, Шурика сможет когда-нибудь полюбить женщина?” А она, косым взглядом заметившая Шурика, неуверенно отвечала: “Ну почему же...” Шурик подошел к зеркалу, посмотрел на себя в профиль и все понял:

“Меня ошибочно любили  
Златые женщины твои”.

В госпитале медсестра ему говорила: “Сладкого так и не знал, да?” Не знал, да. Долго не знал. А потом Галина Волчек смеялась: “На тебя любая посмотрит, и ты готов, потому что думаешь, что другая уж не посмотрит”.

Но они смотрели, эти златые женщины, безошибочно распознавая его нежную душу.

Он всегда был не уверен в себе. И поэтому поздно, как он считал, пришел в театр. То есть он вошел в стены театра рано, но смотрел на него как на нечто недостижимое, а потому ничего и не предпринимал. На фронте его ранило осколком в легкое, он не мог дышать, его везли в госпиталь, и он, понимая, что это конец, просил судьбу: если бы дали прожить еще год, один только год, он знал бы, что значит каждая секунда жизни, и бог ведает, чего бы сделал, может, написал бы “Войну и мир”! А после войны к нему как-то зашел друг, по фронту еще, засадили по стакану, и он со смехом другу про это поведал, что, мол, уж столько лет прошло, и ни фига, ничего. Наутро он проснулся, опохмелился и подумал: чего же смешного здесь, надо что-то делать, попробую напишу пьесу. Узнал, как писать: слева — кто говорит, справа — что говорит. Движитель — мучительное понимание того, что сверху донизу все пронизывает ложь. Так появилась “Фабричная девчонка”.

В результате нашей прогулки был куплен белый батон и чекушка. “Больше не надо, я сейчас не пью”, — сказал он. Банка соленых огурцов в доме имелась. Вернувшись, мы выпили по маленькой, потом еще, он прилег на чем-то типа оттоманки, я сидела на стуле, он стал читать мне свои стихи, простые, как вода, глубокие, как море — это я, захмелевшая, так самой себе заметила.

“Простите, простите, простите меня.

И я вас прощаю, и я вас прощаю.

Я зла не держу, это вам обещаю.

Но только вы тоже простите меня.  
 Забудьте, забудьте, забудьте меня.  
 И я вас забуду, и я вас забуду.  
 Я вам обещаю, вас помнить не буду.  
 Но только вы тоже забудьте меня.  
 Как будто мы жители разных планет.  
 На вашей планете я не проживаю.  
 Я вас уважаю, я вас уважаю!  
 Но я на другой проживаю. Привет!”

Продирало до слез.

“Ты мне напоминаешь толстовского Федю Протасова, который просыпался и с утра испытывал стыд”, — сказала я ему. “Правда, — радостно воскликнул он, — а я и забыл про него!”

Уходя, я подарила ему книжечку своих стихов. Первую.

Больше мы никогда не встретились. Лицом к лицу, я имею в виду.

А затем имело место анекдотическое происшествие. Недели через две получаю письмо от неизвестной мне Володиной А.М. с впечатлением о моих стихах, обыкновенными и чудными словами изложенным. Питерский адрес. По нему отсылаю этой замечательной женщине свое “спасибо”. А еще недели через две приходит письмо от Володина.

“Дорогая Оля!

Получилось смешное. Видимо, по адресу на конверте ты поняла, что письмо тебе написала некая Володина А.М. Может быть, ты подумала, что я не стал отвечать с благодарностью за твою книжку и сказал жене, чтобы она что-нибудь черкнула. Прочитал ей вслух твое письмо, и она была очень тронута и сказала: я его сохраню. Вот кому ты принесла радость. Твой А.М. Володин”.

На том конверте стояло маленькое “от”, которое я не заметила: “от Володина А.М.”.

Ответив Володиной А.М., я бросила ее письмо в корзину для бумаг, где оно и кануло в вечность, к нынешнему моему глубокому огорчению.

Но спустя время пришло другое. Его я берегу как зеницу ока. В нем всего несколько строк:

“Родная Оля!

Перечитываю и перечитываю твои страницы. Ты очень многое вдохнула в стихи — свое обнаженное сердце, странный мир. Это сейчас и мне помогает жить. Благодарю тебя. Володин. 11 августа 2000 года”.

А я благодарю судьбу за то, что он посмотрел на меня, когда я посмотрела на него.

## Леонид Зорин:

### “Когда народ умнеет, государство наливается яростью”

Слегка старомодный характер любезных оборотов вкупе с самоиронией в зоринских автографах на пятнадцати его книгах заставляют вспомнить исполненную комизма реплику из разобранных на цитаты знаменитых “Покровских ворот”: высокие отношения!

Судьба была фантастически благосклонна ко мне, одарив дружбой с одним драматургом-классиком, Алексеем Николаевичем Арбузовым, а когда его не стало — с другим, Леонидом Генриховичем Зориным.

Я привыкла к шутливому окрасу нашего общения, за которым скрывались самые серьезные вещи: философия жизни, цена высказывания, школа счастья и несчастья. Печальный взгляд из-под очков, горькая складка у рта выдавали человека, знающего о людях больше, чем следовало бы. Меня отличал своим расположением умнейший человек столетия, собеседник Комы Иванова и Бена Сарнова, Гачева и собственного сына Андрея, профессора Оксфорда, — стоило ценить счастливый случай.

— Четверть века назад вы спросили меня: что вас больше всего заботит? Я ответил вам: качество населения. Вы опубликовали этот ответ в “Комсомольской правде”, по тем временам это был мужественный журналистский поступок

Понятно, что мужественный поступок газетчика — ничто по сравнению с мужественным

мышлением писателя, ничего не бросающего на полдороге, додумывающего до конца каждую мысль, сколько бы она ни противоречила общепринятым догмам, а она решительно противоречила. Деликатность натуры не позволяла и малой доли хвастовства.

Сейчас ему за девяносто, и восемьдесят из них он занят игрой в бисер, то есть покрывает своим бисерным почерком чистые страницы, которые превращаются в страницы его книг: дневников, пьес, прозы, стихов.

Я назвала ряд его собеседников. Современниками ряд не ограничивается. Опубликованные дневники позволяют узнать и других.

“Стать философом для Паскаля было бы слишком академическим решением собственной судьбы. Он стал мыслителем. Это было естественно для такого страстного ума.

Плиний-старший называл суицид лучшим даром Бога человеку. Новалис веско заметил, что самоубийство — деяние чисто философское. Нельзя сказать, что наша популяция состоит из философов, но то, что она нацелена на то, чтобы покончить с собой, — уже не вызывает сомнения.

Тютчев умел выбрать точное слово: “В Россию можно только верить”. Не *нужно*, а *можно*.

Кстати, это Дизраэли подметил, что нациями движет воображение. Поэтому национальная жизнь столь часто оказывается сочиненной, придуманной и потому — изнурительной.

Ключевский был щедр на афоризмы. “Пролог XX века — пороховой завод”. Эпилог — барак Красного Креста. “Когда государство крепнет, народ чахнет”. Все верно. Когда же народ умнеет, государство наливается яростью.

Направление удара определяет различие между авторами. Лукиан шелкает по носу, а Ювенал бьет в яйца”.

Паскаль, Плиний-старший, Новалис, Тютчев, Дизраэли, Ключевский, Лукиан, Ювенал — вот в какую компанию *его* “призвали всеблагие как собеседника на пир”, говоря словами того же Тютчева.

Праздник духа — в его собственных максимах.

“Страна — это запах, цвет, пейзаж, дом и очаг, сады твоей юности. Государство — чиновничий аппарат, полиция, армия, суд, тюрьма.

Возможна ли для нас демократия? Ведь демократия — это достоинство. Там, где холуйство или хамство, какая еще к чертям демократия?

Коммунизм, нацизм, фашизм, словом, всякий тоталитаризм, потому и победоносны, что обращаются к нашей зависти”.

А какая прелесть — тот особый сарказм, с каким он относится к текучей реальности.

“Он братски взглянул на портрет Пушкина. Чем неназойливо подчеркнул свою духовную близость с покойником”.

“По радио выступил важный чиновник. По голосу ясно, что проходимец”.

“Автор шлягеров Розенбаум дает интервью “Комсомольской правде”: “Согласитесь, я не мог бы написать “Гоп-стоп” без Господа”. Щедр ты, Господи. И терпелив. А уж соавторов выбираешь!..”

Как-то хмуро пожаловалась на себя, что во мне совсем нет мужественности. Он тут же парировал: вам полагается женственность. Рассмеялась. Хмурости как не бывало.

Однажды на радио он столкнулся с модной писательницей, знал ее отца, когда та была ребенком. Заулыбалась: кто бы мог подумать, что мы станем коллегами. Завела профессиональный разговор. Спросила, как он работает, сколько страниц в день пишет. Он ответил: “Какой страниц, если удастся написать два-три абзаца, уже хорошо”. Она, с видом превосходства: “А я пишу два-три листа”. “Страницы”, — уточнил он. “Нет, печатных листа”, — ответила она, — на компьютере”. “А я рукой”, — только и сказал он.

Мало того, что он пишет рукой, он еще по пять раз переписывает новорожденный текст с начала до конца, прежде чем выпустить его из рук.

Он начал в десять, со стихов, как и положено. Его заметил Горький. Осталось свидетельство пролетарского писателя.

“Я предложил поэту прочитать его стихи. Несколько секунд он молчал, и это побудило меня сказать, что *есть случаи, когда не следует стесняться своим талантом*.

— Это из письма Потемкина — Раевскому, — заметил десятилетний человек.



— Поэта — Потемкина? — спросил я.

— Нет, фаворита Екатерины Второй. А разве есть поэт Потемкин?”

В двадцать пять, дебютировав в Малом театре пьесой “Молодость”, он стал известен. В тридцать, написав пьесу “Гости”, — знаменит. С тех пор что ни пьеса — то событие: “Энциклопедисты”, “Палуба”, “Римская комедия” (“Дион”), “Декабристы”, “Варшавская мелодия”, “Коронация”, “Покровские ворота”, “Царская охота”, “Медная бабушка”. Пронзительная лиричность, горестная укоризна, едкая сатира — стиль Зорина. Его интеллект равен только его таланту.

Едва ли не сожалея о потраченном на драматургию времени, он перешел на любимую прозу. Тридцать с лишним публикаций в журнале “Знамя” — в жанре, обозначенном им как *маленький роман*: “Юдифь”, “Габриэлла”, “Юпитер”, “Забвение”, “Завещание Гранда”, “Обида”, “Он”, “Восходитель”, “Тень слова”, “Злоба дня”, “Зов бездны”, “Памяти Безродова” и другие, венчающие и продолжающие венчать его творчество. Все сплошь шедевры. Понимание вещей все обостренное, перо все отточенное, фраза все лаконичнее, мысль все глубже — и ни грана слабости. Записала в дневнике:

“Прочла его “Восходителя”. Высота, взятая им в последних вещах, не снижается. Точная, сухая, трезвая, как бы *оттуда* проза.

Масштаб его, вполне оцененный, — недооценен, как ни парадоксально это звучит”.

Переполненные театральные залы, театральные скандалы и консолидированное общественное мнение — все это минуло. Теперь *бульк, бульк*, как выражается его тезка Леонид Бежин, и вот написанное уже кануло, на очереди другое, которому также предстоит кануть. На слуху не он, а та модная писательница, что обучает его писчей скорости.

Понимая это, зачем писать? А разве писатель пишет по распоряжению свыше!

А впрочем, по распоряжению свыше он только и пишет, не ведая наград. Награда — сама способность к письму. И чем дальше, тем явственнее проступает парадигма, на которую он обречен: жить, чтобы писать, писать, чтобы жить.

Я звоню ему, он просит заходить, я захожу, ненадолго, чтобы не отрывать от работы, мы разговариваем, его прелестная Таня зовет перекусить, мы перекусываем и опять разговариваем, и я с удивлением замечаю, что двух-трех часов как не бывало. Прощаясь, на дорожку слышу от Тани: “Сделайте поменьше промежутки между вашими визитами”.

Тем трогательнее, что он читает все мной написанное. Как и Таня. Таня — еще строже. Ее замечания приводят меня в восторг. Настолько тонки, настолько по существу, настолько открывают новые возможности, какие пропущены по небрежению. Она чудный профессиональный читатель, и Зорину можно лишь позавидовать, что ему досталась такая жена.

Необучаемая, как и все, я застаю себя за тем, что после Зорина — после чтения Зорина — вымарываю целые абзацы в досаде на многословие, выбираю иной угол зрения, меняю слово на слово с таким исступлением, словно спасаю душу.

Он пишет записочки. Мне и обо мне. Он открывает мне меня. Он говорит:

— Научить чему-либо почти невозможно. Все люди, и я не исключение, плохо обучаемы. Да и какой из меня учитель?.. Но грустная дата дает мне право поделиться тем, что я вынес из прожитого, и посоветовать: цените время.

К своим девяти десяткам он почти не поседел, за что должен благодарить свое бакинское начало. Свитер на его фотографиях кажется несменяемым, как и кожаный пиджак, крохотная квартирка на протяжении лет одна и та же, со старым ковром и множеством книг и афиш, хотя пьесы, шедшие по всей стране и по всему миру, кормили: мог бы, кажется, сменить и свитер, и квартиру.

Это его не интересовало.

Впрочем есть фото, где он в галстук и похож на киногероя.

### Михаил Роцин: “Любовь — это колдовство”

Я была приглашена на день рождения к Саше Свободину. Свободин, выдающийся театральный критик, дружил с самыми интересными московскими людьми. Сейчас бы их назвали *сливками общества* — тогда люди были скромнее и ни себя, никого другого так не называли.

Между прочим, у меня есть и книги Свободина. Автограф на одной из них: “Оле Кучкиной. Блажен, кто знает сладострастье Высоких мыслей и стихов. Пушкин прав, мой друг, это единственное, что дает нам силу сопротивления. Помни об этом. А. Свободин. 31 марта 1982 г.”.

Квартирка была малопоместительная и оттого поместила мало людей. Тогда я впервые увидела близко Олега Ефремова и Михаила Рощина. Они припозднились и прибыли, когда веселье было в разгаре, но оба тоже были уже навеселе, так что контраста не возникло.

Об этой паре говорили: Станиславский и Чехов. Ефремов на Станиславского не слишком смахивал, зато Рошин зримо косил под классика: такие же усы и борода, да и повадки подходили, судя по описаниям современников, — несуетливый, немногословный, слегка насмешливый. Мне он напоминал, скорее, Тригорина. Да ведь и в Тригорине немало от Чехова.

Рошин был драматургом Ефремова, как Чехов был драматургом Станиславского. Пьесы “Старый Новый год”, “Валентин и Валентина”, позднее “Эшелон”, которые пойдут по стране и миру, были визитной карточкой театра, возглавляемого Ефремовым. Я, страстно с молодых ногтей любящая театр и мечтающая к нему подступиться не с той, так с этой стороны, смотрела на обоих как на небожителей, а потому и не смотрела вовсе, как бы не интересуясь ими, что было, конечно, глупо. Остановливающийся на вас внимательный взгляд прекрасных карих глаз обманывал. Не стоило придавать ему большего значения, нежели то, что он на самом деле таил в себе: привычку к успешному обольщению. Так мне, во всяком случае, казалось, и я защищалась как могла. До тех пор, пока мы как-то так просто и без всякого придыхания не подружились.

Оказалось, у нас с этим великолепным мужчиной есть совместное прошлое, о чем ни он, ни я не подозревали: его детство, отрочество и юность прошли в том же подмосковном поселке Никольское, где мы жили на даче. То есть мы могли бы запросто встретиться на каком-нибудь пыльном пятачке перед сельским магазинчиком, на пруду возле церкви, что располагалась позади железнодорожного полотна, за игрой в волейбол, столь распространенной в годы нашей молодости, а то и на танцах под желтыми фонарями у школы, в которой я провела три года начального обучения. Да ведь и он учился там же! В другом классе и под другой фамилией (Рошин — псевдоним), но что с того, все равно я бы его узнала. Не узнала.

Он был женат на превосходных женщинах. Официальных браков четыре. Наташа — журналистка, Лида и Катя — блистательные актрисы, Таня — театровед. Драмы, сопровождавшие эти союзы, как ни грешно говорить, обогащали литературу. Наташа погибла в автомобильной катастрофе на пике страстной любви, когда ничего еще не было изжито, оставив никогда не заживавшую рану в сердце молодого мужа. Катя, страдавшая от алкоголя, обратилась к Богу. Была еще пятая, Ирина, о которой он говорил, что она женила его на себе. Я приходила к нему в его дом в Чистом переулке, Ирина, которую Миша представил как домоправительницу, угощала печеньем собственного производства — сама любезность, сквозь которую просвечивала острая подозрительность. Когда она вышла, Миша сказал, что у нее уже полсрока беременности.

Жены родили Рошину четверых детей. А те, в свою очередь, родили десятерых внуков. Мне нравятся их имена: Агафья, Андрей, Афанасий, Варвара, Дмитрий, Иван, Наталья, Параскева, Серафим, Федор.

Рошин любил всех. Видимо, количество любви не зависит от того, единственный ли это предмет любви или их много. “Пять пудов любви”, как писал Чехов об одной из своих пьес, — это про Рощина.

Гимн любви — в каждой его вещи.

В ранней пьесе “Валентин и Валентина” главный финальный текст отдан Прохожему.

“Любовь?.. Да, это то состояние, почти болезненное, та психическая навязчивая идея, когда ты думаешь только об одном. О ней. Всюду она, и только, все остальное — лишь отвлечение, досада, и ты высматриваешь, ждешь увидеть, только увидеть, больше ничего, иначе сойдешь с ума!.. Любовь — это колдовство, это та близость, когда вот так, когда положишь человеку руку на плечо, возьмешь его за руку, прикоснешься — и все! Понимаешь, что это твое, навсегда твое, что бы там ни было. Понимаете?.. Как быть тогда, а?.. Влюбленность и любовь, страсть и любовь, они похожи, но они совсем разные. Понимаете? Влюбленность — это прекрасно! Тут и ликование, и счастье, и тревога, и жажда, и страх потерять человека, потерять

все, и тысячи комплексов, и изнуряющая мысль: как быть? что делать? Ты говоришь невероятные слова, которых ты никогда не говорил, и тебе говорят такие же слова, и ты веришь, сразу веришь, что она такого никогда никому не говорила. Но это не все, мальчики! Любовь — это когда человек понимает другого, когда он делает так, чтобы обрадовать и осчастливить другого. Любовь — это когда ничего не стыдно, ничего не страшно, понимаете? Когда тебя не проведут, не предадут. Когда верят. Когда хотят быть лучше, жить чище. Извините, я, кажется, слишком. Извините”.

Я немного сократила монолог, и жаль было сокращать. Роцин писал то, что отлично знал. Помимо драматургии он занимался прозой, и она была так же хороша, как драматургия. В предисловии к книге “Пьесы” он сообщал не без юмора:

“Я считаю себя прозаиком. Всегда писал и пишу прозу. А пьесы — потому что в пьесе все можно покороче и побыстрее сказать. Может, прозаики пишут пьесы от лени? Когда наскучивает описывать?”

Ему не наскучивало.

“...До чего чисто и спокойно стало вдруг жить! Обломилось наконец все позади, как лед, как свод, обрушилось, обвалилось, и нет назад хода, в пещеру, откуда он еле выполз на свет. И снова можно жить мудро и чисто. И работать. Думать, читать, лениться, стать самому себе настройщиком, склейщиком, смычком. Так жилось только в деревне, в Огневке, когда он оставлял галстуки и крахмальные воротнички, мало ел, совершенно переставал пить, едва разговаривал, часами ездил верхом, был одинок и свободен. Купался на рассвете, мок под быстрыми летними проливнями, перечитывал только самое дорогое — Пушкина, Флобера, Толстого — и делался юношески чист, звонок, иночески приготавливал себя к писанию, приводя себя в состояние сосредоточенное и нежное, в сосуд наполненный, в струну отлаженную, которой только коснись, только дунь слегка, все равно каким дыханием, каким светом, — и она отзовется, издаст свой звук”.

Это из рассказа “Бунин в Ялте”. О Бунине. Но и о себе тоже.

Мы проводили срок в Доме творчества в Переделкине. Вместе прогуливались по окрестностям. Недалеко. Он уже тогда ходил с палочкой — болели ноги. Кончится тем, что он лишится одной из них.

Он признавался, что всегда писал самого себя. А я вспоминала разговор с Арбузовым, когда по какому-то поводу с удивлением заметила ему, как он похож на меня, а он в ответ усмехнулся: “А может, мы с вами похожи на людей, Оля?..”

Сильная лирическая нота у Роцина привлекала, потому что он был похож на людей и умел это выразить. Посмотрев в Театре Сатиры комедию “Ремонт”, пришла домой и записала реплику Паши-интеллигента, которая прозвучала в самом начале спектакля, вызвав громкий смех в зрительном зале. Это был смех узнавания. Узнавали свое.

“Нет, надо что-то менять. Все время делаешь не то, что хочешь. Все время. Ешь не то, что хочешь, пьешь не то, что хочешь, носишь не то, что хочешь, куришь. Живешь, извини, и то не с тем, с кем хочешь. Здоров, не дурак вроде, из себя ничего, а все не то. Откуда уволили, откуда сам ушел, аспирантуру бросил. Как говорил Рабиндранат Тагор: “Я неспокоен, я жажду далеких вещей”. А может, и не Рабиндранат Тагор, неважно”.

Можно было догадаться, что ремонт требовался не только в квартире, в которой обитали ее обитатели, — он был необходим и во внутреннем мире, и в общем мироустройстве, при котором люди ощущали свою недовостребованность. Мысль эта была опасной. Распознав опасность, театральное начальство распорядилось снять пьесу из репертуара.

Роцин был счастлив и несчастлив в своей театральной судьбе. Пьесы долго лежали, их не пускали на сцену, к ним придирались — зритель преданно его любил.

А пьеса “Эшелон” спасла ему жизнь, как он неоднократно говорил. Он летел в Штаты на премьеру “Эшелона”, постановку которой в Хьюстоне осуществляла Галина Волчек. В самолете ему стало плохо. Вместо премьеры попал на операционный стол. Операцию на открытом сердце сделал знаменитый Майкл Элис Дебейки, который потом прооперирует Ельцина.

Починенное американцем сердце служило Михаилу Роцину еще тридцать два года.

На тридцать третьем — очередной сердечный приступ оказался роковым.

*Продолжение в следующем номере: “Режиссеры”.*



## Человек-город

**Вадим Леванов. Собрание сочинений в 2-х т.**

Редактор-составитель В. Смирнов. Предисловие Т. Журчевой.

Тольятти: Литературное агентство Вячеслава Смирнова,

2018. 1-й т.: 656 с. 2-й т.: 700 с.

Леванов очень много писал. В сборнике пьес содержится полный временной и творческий хронометраж его прозы, драматургии и сценариев. Благодаря немалым усилиям филологов и коллег собрана подробная библиография. Татьяной Валентиновной Журчевой написано замечательное предисловие, представляющее собой краткий обзор основных тем творчества Вадима.

Наконец собраны вместе ранее никогда не издававшиеся тексты. Если быть точным, пьесы Леванова публиковались в двух авторских сборниках все тем же Литературным агентством Вячеслава Смирнова. Но полное собрание сочинений автора с неопубликованной прозой, черновиками сценариев и будущих творческих зарисовок можно найти только в этом двухтомнике. И в перспективе готовится к изданию третий том с авторской перепиской. Адрес этой книги можно определить короткими словами: для директоров и литературных сотрудников театра.

Безусловно, в Самаре существует замечательный фестиваль “Левановка” под руководством Литературного музея. Есть опыты работы с левановскими текстами в тольяттинском МДТ, но само издание огромного собрания отечественного драматурга — факт из области сверхъестественного, какое-то невозможное везение. “Культурный слой” братьев Дурненковых, сборники “Коровакниги” Вырыпаева и Клавдиева — вот, пожалуй, и весь малочисленный набор книжных изданий современной драматургии (без учета разовых появлений в журналах и коллективных сборниках). Книг очевидно не хватает. Информация о людях стирается. Драматурги уходят в небытие вместе со своими пьесами.

Память — странная штука. Особенно память о человеке. Ее невозможно выработать, поддерживать, тем более искусственно стимулировать. Она живет в коротких встречах, отправленных / неотправленных письмах, состоявшихся / несостоявшихся диалогах, буквах, словах, предложениях, если повезет — цитатах. Вадима Леванова помнит город: полуразвалившийся русский Детройт на берегу невероятно красивой реки. Вадима помнят люди: актеры, драматурги, критики и практики театра. Помнят родители и друзья. Его помнят, но даже самые близкие люди до конца не понимают, какую невероятную работу удалось сделать одному человеку с массой проблем и минимумом физических и финансовых возможностей. Фактически —

децентрализовать отечественное театральное движение и вырастить на бетонной почве целую плеяду крупных деятелей, мастеров современной драматургии. Неважно, что сегодня эта история стала очередной городской легендой: какое нам дело до странных aberrаций памяти. Гораздо важнее, что это было и без всякой воли авторов живет в текстах, кочует по театрам, рассказывается в лекционных курсах.

Во многом изданный двухтомник Вадима Леванова про это. Про память времени и пространства, зафиксированную в буквах:

“Я Город. Моя кровь — люди, живущие в Городе... маленькие живые клеточки крови. Они текут по артериям и венам, они заставляют биться сердце — они несут жизнь моему организму... я живу их жизнью, я проживаю жизнь каждого из них — одновременно и мгновенно” (пьеса “Сны Тольятти”).

Драматург Вадим Леванов — человек своего времени. Выпускник московского Литературного института времен “лихих девяностых”. Ученик Розова, однокурсник Ксении Драгунской, друг и соратник Михаила Угарова, Елены Греминой. Это человек, собранный из микровстреч, склеивший свой собственный макрокосмос города Тольятти и нарисовавший на литературной карте России новую точку. Благодаря ему в маленькой театральной студии “Голосова, 20” в 2001 году собрался штаб единомышленников и при его поддержке возник фестиваль “Майские чтения” и одноименный журнал, множество класс-актов, чисточное движение и множество странных пьес, совершенно на тот момент не принятых и не понятых академическими театрами.

Сами же пьесы Леванова академичны. Они сотканы из розовских интонаций, метатекстуальных отсылок к Чехову и абсурдистам. Его невозможно назвать лихим новатором, как, например, Пряжко, но консерватором от литературы он тоже не был. Вадим много и подробно писал о человеке нового времени — молодом интеллигенте с постперестроечным синдромом и без рубля в кармане. “Шкаф”, “Бильярд”, “Зрители”, “Служба знакомств” — абсолютно об этом.

Он бесконечно долго разбирался с гендерными перипетиями и пресловутой женской долей.

Причем женщины в его пьесах были далеко не божьими одуванчиками: стреляли, убивали, мучили бедных мужчин. Одна “Артемиды с ланью” чего стоит, не говоря уже о “Салтычихе”. Леванов создавал (один из первых) вербатимные зарисовки о брошенных детях (“Мама-смерть”, “Выглядки”<sup>1</sup>, “Раздвигать”<sup>2</sup>). Пробовал себя в драматургической журналистике. Например, перед самым уходом из жизни долго и подробно работал над пьесой про мор коров в одном из сел Самарской области<sup>3</sup>. Писал сценарии для кинофильмов и прозу.

Вадим всегда очень внимательно относился к текстам, собственным и чужим. Систематизировал и сохранял их в рукописном и печатном виде, в компьютере. Шутил, что обязательно хочет остаться

в истории русской литературы. Не пытался стать классиком, но растил новых и новых учеников, русских драматургов, в скором времени готовых заполнить свежими текстами театры “с колоннами”. И благодаря ему и многим подобным мечтателям, питавшим и питающим фестивальное движение в России, это отчасти произошло. Новый мир не построили, но закладка фундамента точно произошла.

А нам, читателям, остались эти книги с подобранными и опубликованными пьесами, сценариями и прозой, открытые для чтения, располагающие к диалогу. Ведь, как говорили постструктуралисты, “такова судьба языка — всегда отходить от тела”.

Мария Сизова

## Ленинградская “оттепель”

Нина Аловерт. Портрет театральной эпохи.

Ленинградская драматическая сцена 1960—1970-х. СПб.:

Балтийские сезоны, 2018. 158 с.

Автор этого фотоальбома с небольшими лирическими эссе Нина Аловерт, дитя ленинградской “оттепели”, с окончанием которой она эмигрировала в Америку, не разрывая отношений с Россией. Сначала это были личные контакты, а затем она выступила как художник-фотограф и журналист в русских изданиях. Она сотрудничает с “Dance Magazine”, “Ballet Review”, русскоязычными газетами в США.

Альбом, о котором идет речь, не случайно издан в Петербурге. В 1977 году Нина Аловерт покинула Ленинград, в котором родилась и закончила исторический факультет Ленинградского университета. Она работала в Театре Комедии, когда его возглавлял Н.П. Акимов, в Театре имени Комиссаржевской при Р.С. Агамирзяне, в Театре Ленсовета при И.П. Владимирове. Нина Аловерт счастливо сочетает талант художника-фотографа и историка: этот фотоальбом — летопись ленинградской театральной жизни. Работая в театре, она наблюдала процесс его жизни изнутри — на репетициях, спектаклях, общаясь с актерами. Портреты актеров, сцены из спектаклей выразительны, они отличаются от съемок приглашенных фотографов, даже если это звезды своего дела.

Особые страницы альбома — Сергей Юрский, с которым ее связывает дружба. Она снимала репетиции его спектакля “Мольер” по Булгакову, который в Ленинграде любил какой-то особенной любовью, ощущая, что Юрский скоро покинет город и, как говорили, “эмигрирует” в Москву, что и случилось. Юрский — Мольер запечатлен в разных проявлениях образа: царедворец, ради сохранения театра и труппы подобострастничающий перед Людовиком XIV, и Мольер, погруженный в себя, с печатью драматизма на лице. Мольер со своим другом-летописцем Бутоном в исполнении замечательного актера

Михаила Данилова. Групповая фотография — напряженный как струна Мольер и барственный, в непринужденной позе высокомерный Людовик — Олег Басилашвили и склонившиеся перед королем вельможи.

Без преувеличения можно назвать замечательными фотографии репетиций многострадального телефильма “Фиеста” по Хемингуэю, который тогда показали единожды, да и сейчас показывают крайне редко. Каких актеров собрал режиссер Юрский! Надо помнить, что Хемингуэй в 60-е был одним из главных писателей для молодежи. Его героям подражали. Молодые девушки в душе воображали себя Брет Эшли, и Наталья Тенякова идеально совпала с этим образом. Аловерт запечатлела малейшие оттенки ее душевных перемен: “игра” лица актрисы отражена в совершенстве. Несколько сцен Брет — Теняковой и матадора Ромеро, блистательно сыгранного молодым Михаилом Барышниковым, отличаются точностью композиции, великолепно выбранным ракурсом, позволяющим “слышать” их диалог. Привлекает внимание фото, на котором Михаил Волков — Джейк Барнс сидит за столиком кафе, а на заднем плане размытая фигура Брет — Теняковой, подчеркивающая одиночество, драматизм “потерянного поколения”.

Ленинградские зрители старались не пропускать сольных концертов Юрского-чтеца, и Нина Аловерт показала его в разных работах. Элегантный, в цилиндре, читающий “Сон Татьяны” из “Евгения Онегина”; насмешливый — в “Краже” Зошенко, романтический Воланд в “Мастере и Маргарите”, который “творит добро, всему желая зла”. Цикл завершает портрет Юрского после концерта в Нью-Йорке в 2017 году.

В эссе, предшествующем фотогалерее, посвя-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 2, 1998 г.

<sup>2</sup> Там же, № 4, 2001 г.

<sup>3</sup> Там же, № 1, 2012 г.

щенной Акимову и его театру, Нина Аловерт приводит письма Николая Павловича к ней. В письме из Парижа он рассказывает о своей работе над “Свадьбой Кречинского” в “Комеди Франсез”. На снимках запечатлен разный Акимов — насмешливо-ироничный, веселый, строгий. Множество сцен из его спектаклей дают представление о нем и об актерах, называемых теперь акимовцами.

Акимов не отменял амплуа. Геннадий Воропаев, статный красавец, герой-любовник, замечательный Дон Жуан в спектакле по эпической поэме Байрона, которой Акимов дал театральную жизнь. Ироничный, изящный Лев Милиндер в знаменитой “Тени” Шварца. Выразительна фотография поверженной Тени, растянувшейся на лестнице, на вершине которой только что она восседала в царственной позе. По фотографиям “Двенадцатой ночи” Шекспира восстанавливается весь спектакль с его ренессансным духом. Костюмы, так точно и любовно нарисованные Акимовым, его актеры умели носить. Очаровательная Виола — Нелли Корнева в костюме паж, передающая все очарование юности; Оливия — Вера Карпова, жизнерадостная и веселая вопреки традиции; Шут — Лев Милиндер... Акимов воссоздал веселую старую Англию, какой мы ее тогда представляли и радовались встрече с ней.

Живут на снимках персонажи “Свадьбы Кречинского”. Зловещая фигура Варравина — Павла Панкова, олицетворяющая не только чиновника эпохи пьесы Сухово-Кобылина, но для многих ассоциировавшаяся с Григорием Романовым, первым секретарем обкома, веселым идеологическим хозяином Ленинграда, загубившим немало творческой интеллигенции.

Эти фотографии — наглядная история акимовского театра, от которого сегодня сохранился только созданный Николаем Павловичем логотип театра, по-прежнему украшающий его афиши.

Театр имени Комиссаржевской тогда возглавлял Рубен Сергеевич Агамирзян. Постановка трилогии о царях А.К. Толстого — его художественный подвиг. Это были замечательные спектакли в плане режиссуры и актерских работ. “Царь Федор Иоаннович” стал вершиной благодаря Владимиру Особик в заглавной роли. Нина Аловерт считает, что Особик — Федор «был событием в русском театре, и оно не должно быть забыто. <...> Особик был не просто рожден великим артистом, его творчество было “голосом времени”» (с. 52—53). Трагический лик актера, запечатленный Ниной Аловерт, незабываем. Огромные, в пол-лица глаза, в которых застыли мука и удивление: что же творится на Руси? В экспрессивной манере запечатлена сцена Федора с царицей Ириной (Елизавета Акуличева): хрупкая женщина поддерживает падающего, кажется, умирающего, если бы не его горящий взгляд, Федора, распростершего руку с выразительными тонкими пальцами. Его фигура — воплощение драматизма, ее — отчаяния, которое она преодолевает. Особик комедийной пронесся по ленинградским сценам и сгорел.

Выразительны образы Шуйского — Михаила Матвеева, Бориса Годунова — Станислава Ландграфа.

Иной характер носят фото из спектакля “Забыть Герострата” по пьесе Г. Горина. Герострат — Ландграф с подлой, издевательской улыбкой; Владимир Особик — человек от театра, с лицом мыслителя.

Серия фотографий спектакля “Иосиф Швейк против Франца Иосифа” полна юмора, с которым Нина Аловерт уловила многие нюансы актерской изобретательности и даже куража. Совсем юный веселый Швейк (Георгий Корольчук); простодушный, туповатый поручик Лукаш с гитарой с лентой на грифе, которую он держит как скрипку; другой, неожиданно лиричный Швейк с прелестной Кэти (Наталья Орлова).

Работая в Театре имени Ленсовета с Игорем Петровичем Владимировым, Нина Аловерт оставила образы лучших спектаклей той эпохи. Это “Преступление и наказание” с потрясающим Алексеем Петренко (Свидригайловым), портрет которого в этой роли передает все нюансы образа — ум, пронзительность, трагизм мировосприятия. Трогательный, глубоко несчастный Мармеладов в исполнении старейшего тогда ленсоветца Георгия Анчица, рядом — совсем юный Сергей Заморев (Миколка). Очень значительный Раскольников — Леонид Дьячков и несчастная, замученная жизнью Катерина Ивановна — Алиса Фрейндлих. Это был серьезный философский спектакль, что и передают фотографии.

Нина Аловерт — великолепный портретист. И.П. Владимиров был очень фотогеничен, и его с большой охотой снимали многие известные фотографы. На большинстве работ представлен эффектный седоволосый красавец, властный и барственный. Пожалуй, только на портрете Нины Аловерт Игорь Петрович предстает иным. Он так же красив, но лицо выражает напряженную мысль, углубленность в себя и даже некоторую отстраненность. Совершенно неожиданный образ Владимирова.

Все фотографии черно-белые. Когда Аловерт покидала страну, ей не позволили вывезти негативы. Огромна заслуга хранителей театров, сохранивших драгоценные пленки: Веры Матвеевой (Театр имени Ленсовета), Светланы Григорян (Театр Комедии), Марины Заболотной (Театр имени Комиссаржевской), которая сберегла работы Аловерт, оставшиеся после пожара. Многие оригиналы были переведены в электронный вид и пересланы автору (не уверена, что нынешние “пресс-атташе” сделали бы это). Благодаря усилиям этих людей художественно запечатленные знаменательные страницы ленинградской театральной летописи эпохи “оттепели” отныне стали зримыми, а главное, доступными для множества любителей театра и его историков.

Галина Коваленко



Продолжение.  
Начало на с. 87

йство разыгрывается неким персонажем по имени Джамба — он играет всех персонажей пушкинского сюжета. А все зрелище напоминает камлание африканских колдунов или ритуальные танцы какого-то африканского народа. А на заднем плане, на экране — видео, параллельная демонстрация чего-то подобного африканским пляскам у костра.

“Премьера фестиваля” — “Наташина мечта” по двум пьесам Ярославы Пулинович, “Наташина мечта” и “Победила я” (Камерный театр Объединенного музея писателей Урала). Автор спектакля Дмитрий Касимов, исполнитель — Наталья Халтурина и Тая Гангур. Композиция из двух моноспектаклей — как бы столкновение позиций и характеров двух разных героинь, с разными устремлениями и личной этикой. Одна история — о максимализме и почти детском, инфантильном эгоцентризме, когда несчастная судьба восполняется стремлением заполнить все и сразу — и прежде всего, любимого (через нерассуждающую мстительность, приводящую к преступлению). Вторая история — о воспитанном в героине любящей и понимающей мамой умении отдавать себе отчет в своих поступках и желаниях, о способности понимать других и умении прощать. И в этой постановке в каждой части — свет и актриса в “пустом пространстве” игры. Но фоном и контрапунктом — сюжетно выстроенное видео, вписанное в разыгрываемые истории.

В off-программе были показаны: моноспектакль-триллер Веры Цвиткис “Долорес Клейнборн” — ее же сценическая версия по роману Стивена Кинга (режиссер и художник Александр Сысоев, “Коляда-театр”, Екатеринбург); моноспектакль “в музыке и стихах” “Иприт” — автор пьесы режиссер Сергей Черных, а в паре с ним на сцене — композитор и автор музыки Мария Красилова (художник Мария Гнучевская; “Театральная компания” Академгородка, Новосибирск); дуэтный спектакль

“Крик, или Игра для двоих” по пьесе Т. Уильямса (адаптация и перевод В. Денисова) — создали спектакль актеры, в нем и играющие, Елена Спирина и Валттери Симонен (театр “ZA”, Хельсинки, Финляндия); “Рыбацкая сказка для детей изрядного возраста” “Рыбья песнь” — постановка Анастасии Павловой и ее же инсценировка по произведениям М.Е. Салтыкова-Щедрина, художник Владимир Степанов и он же исполнитель, а вместе с ним на сцене куклы-персонажи (театр “Рыбья песнь”, Ижевск, Удмуртия).

Еще более разнообразной была конкурсная афиша. Вот что было отобрано в конкурс экспертами фестиваля.

Моноспектакль “Злой спектакль, или Лучшие бы было этому человеку не рождаться...” по книге Клима “8 из числа 7, или 7 дней с Идиотом”. Режиссер и исполнитель Петр Зубарев, художник Вячеслав Пушкарев (Театр юного зрителя “Дилижанс”, Тольятти). В центре сцены подвешен сияющий золотым отсветом не то гонг, не то солнечный диск. Превращая его то в один знак, то в другой, актер обращается к зрителям со страстным монологом. Он действителен о страстях... из наблюдателя персонаж превращается в соучастника событий, ощущает, как растут в его душе месть и стремление к преступному, к тому, чтоб перейти грань; а затем — расчет с собой и месть себе и уход (или вознесение?) в небытие, освобождение от страстей.

Масштабная монодрама Александра Тихонова “Крейцеров соната” по повести Л.Н. Толстого, режиссер Александр Баргман, художник Николай Чернышев, режиссер по пластике Николай Реутов (тюменский Большой драматический театр). В огромном, богатом мире вещей, в хорошо и комфортно устроенном доме, где есть всё, мужчина мечется сам не свой, неспособный примирить свой мир с миром иного существа и мстительно уничтожающий в муках ревности ту, мучения от которой спровоцированы им же.

Дуэтный спектакль из двух частей “Между небом и землей жаворонок вьется” по пьесам Н. Коляды “Бесы” и “Дудочка”, режиссер и художник Николай Коляда, исполнители — К. Итунин и О.

Ягодин (“Коляда-театр”, Екатеринбург). Это вроде по всем признакам типичный театр Николая Коляды — и при этом явно виден поиск им, и как драматургом, и как режиссером, новых тем, новых путей, новой стилистики. Особенно ярко это проявилось в манере сценического существования молодого актера Константина Итунина, но и маститый и опытный Олег Ягодин предстает в этом спектакле весьма неожиданно.

Свой путь в прочтении рассказов В. Шукшина предложил режиссер и исполнитель Антон Зольников (в содружестве с художником Владимиром Кравцевым) в ироничной монодраме “Хомо чудикус” (Свердловский государственный академический театр драмы).

В монотрагикомедии “Школа для дураков” постановщик Яков Рубин и актер Александр Сергеев не столько пересказывают-перекладывают для сцены роман Саши Соколова, сколько рассказывают о метаниях души, о переменах во внутреннем мире познающего себя и мир человека. И главным “аксессуаром” декорации становится лодка — символ того, как стихия житейского потока несет человека в неведомое будущее.

Авторский спектакль — моноигра с символами и видеоизображениями по мотивам рассказов Редьярда Киплинга “За чертой” автора пьесы, режиссера и исполнителя Олега Барышева в партнерстве-соавторстве с художником Константином Михайловым (Челябинский государственный академический театр драмы им. Н. Орлова). Небытовая, почти обрядово-мистическая игра с сюжетами и мотивами трех новелл Р. Киплинга представила нам его сложнейшим и глубоким философским, трезво и возвышенно говорящим о трагизме жизни и обретении человеческой душой высот прозрения, понимания и прощения.

Среди наиболее ярких впечатлений фестиваля — моноспектакль Екатерины Соколовой “Война, которой не было” по чеченским дневникам Полины Жеребцовой “Муравей в стеклянной банке”. Режиссер Семен Серзин, художник Александра Микляева, свет, звук, видео Таи Сапуриной. Активные партнеры исполнительницы — музыканты Дмитрий Зи-

мин и Иван Попов (театральная платформа “В Центре”, “Ельцин-центр”, Екатеринбург). А также моноспектакль по пьесе Клима “Идущая за предел” (удостоенный, кстати, Гран-при фестиваля “Свой”). Режиссер и художник Александр Янковский. Исполнитель — Елена Спирина (театр “ЗА”, Хельсинки, Финляндия). Подробнее об этих двух постановках — в рецензиях, опубликованных в этом номере “Современной драматургии”.

Кто-то из участников удостоен фестивальных наград и зава-

ния лауреата, а кто-то нет. Призов всегда меньше, чем участников конкурса. Но тут надо напомнить, что заявок на участие в фестивале было подано почти шестьдесят. То есть отбор был жесткий. И все участники, включенные в конкурсную программу, показывали высокий уровень.

Мы пока все еще не привыкли к тому, что давно понятно в других краях. Если ты номинант, номинирован в какой-то категории — это уже важная и весомая строчка в твоём резюме. У нас же отношение иное: если

выдвигался, но награду в своей номинации не получил — ты неудачник и вообще никто. Но быть номинированным — уже огромный успех и признание коллег и специалистов. Может, и у нас прежнее привычное отношение будет переломлено и придет понимание иное. Понимание, что это тоже заслуга и признание твоего таланта, профессионализма и мастерства.

А уже через год планируется новый, второй екатеринбургский фестиваль дуэтных и моноспектаклей “Свой”.

**В. Б.**

Омск славен театральными традициями, повышенной зрительской потребностью в подлинном искусстве, недаром именно здесь по инициативе одного из лучших в стране драматических театров и при поддержке местного правительства в 2008 году возник крупный международный фестиваль “Академия”. Летом 2018-го форум, проводимый раз в два года, состоялся уже в шестой раз. За одно десятилетие существования “Академии” изменилось многое, начиная от контента и эстетических ракурсов и заканчивая составом участников.

Первые фестивали, программу которых составляла театровед и культуртрегер Ольга Никифорова, выливались в двухнедельные марафоны сценических и open air показов, сопровождавшихся “круглыми столами” критиков разных стран и оживленными встречами творческих коллективов с публикой. Знаковыми участниками были такие знаменитые театры, как “Шаубюне” и “Берлинер Ансамбль”, национальный театр Австрии “Бургтеатр”, “Комеди Франсез”, Малый театр Вильнюса и будапештский Театр имени Йозефа Катоны, болгарский театр “Кредо”, Киевский национальный академический драмтеатр имени Ивана Франко и прочие. Зрители знакомились с новыми работами выдающихся и очень разных режиссеров — Эймунтаса Някрошюса, Валерия Фокина, Льва Додина, Алвиса Херманиса, Оскараса Коршуноваса, Римаса Туминаса и многих других. В общем, было стремление сделать “Академию” неким “сибирским Авиньоном”, очищенным от конкурсной иерархии. И собственно, это удалось: многие

## Эволюция “Академии”

омици оформляли отпуска на время фестиваля, чтобы ничего не пропустить; кроме того, в Омск съезжались театры всего региона, стремясь увидеть то, что больше нигде в России не показывалось. Например, “Вертера” Гёте в постановке Михала Борчуха в “Старом театре” Кракова и спектакль Мартина Вуттке “Гретхенский Фауст”, сыгранный в пространстве Колонного зала Музея изобразительных искусств имени М. Врубеля. Финансовая ситуация резко изменилась со сменой губернатора, расходы на “Академию” секвестировали, но театр, вопреки тому, продолжил фестивальное движение, выдержав также охлаждение политической обстановки, антироссийские настроения, из-за которых ряд деятелей искусств отказались от участия. На IV фестивале снискал большой успех театр “Гешер” из Тель-Авива, дважды сыгравший “Деревушку” Йешиу Соболя, ошеломил Национальный театр Раду Станка из Сибиу (Румыния) с невероятными “Путешествиями Гулливера” в бескомпромиссной трактовке Сильвиу Пуркаретте. В ходе V “Академии”, совпавшей с празднованием 300-летия Омска, состоялось плотное знакомство с репертуаром ЦИМа, мастерской “Июнь” Виктора Рыжакова. Порадовал “Кантом” Марюса Ивашкявичюса Театр имени Маяковского, а Польский культурный центр устроил видеопказы шедевров — шекспировского “Макбета” Томаса Бернхарда в постановке Кристиана Люпы, ставшего едва

ли не самым существенным впечатлением фестиваля.

Проведение VI “Академии” стало возможным благодаря “соломонову решению” руководства ОАТД сохранить уникальный фестиваль в ситуации жесткого дефицита средств. Благоим намерениям сопутствовали благие обстоятельства — маршрут Театра имени Евгения Вахтангова согласно федеральной программе больших гастролей включал Омск, что не случайно: труппа была эвакуирована в этот сибирский город в военное время, и омские актеры оказали москвичам истинное гостеприимство, поддержку. Два коллектива поочередно играли на одной сцене. Более того, в те сороковые в студии при Омском драмтеатре начал путь “в актеры” юный Михаил Ульянов, будущий народный артист СССР, творческая биография которого неразрывно связана с Вахтанговским театром. В августе 2018-го в сквере возле Омского театра торжественно открыли памятник выдающемуся актеру. А в октябре состоялись ответные большие гастролы ОАТД на основной сцене Театра имени Вахтангова в Москве.

Международная программа VI “Академии”, включившая театральные работы из шести стран — Швеции, Сербии, Израиля, Молдовы, Армении и России, развернулась на Камерной сцене имени Татьяны Ожиговой. Возможностями зала-трансформера в полной мере воспользовался Театр имени Бора Станковича из сербского города Вранье, исполнивший чеховские “Три сестры” на всей протяженности площадки, балкона, лестницы и даже части фойе, превращенных в битком набитый чу-



вствами и чудачествами дом Прозоровых. Македонский режиссер Трайче Гориев исповедует эстетику “бедного театра”: минимум декораций и эффектов, партикулярные черно-белые костюмы (одна Наташа в нарядном современном платье) и, конечно же, отсутствие пресловутой “четвертой стены”. Зрители располагались настолько близко, что слышали дыхание персонажей, ощущали их эманации, видели трепет ресниц Вершинина и Маши, беспрестанно лобующихся друг другом то с бесконечным обожанием, то с подспудной печалью, наполняющей глаза слезами.

Открыли фестиваль молдаване — Кишиневский государственный молодежный театр “С улицы Роз”, созданный сорок лет назад бесменным худруком, режиссером-подвижником Юрием Хармелиным. Коллектив имеет обширнейший репертуар, а выбрал для “Академии”, казалось бы, незамысловатую композицию “Про любовь”, соединившую четыре мини-атюры и джазовые импровизации. Одноактная пьеса “Алло!” Аллы Соколовой и особенно “Два пуделя” Семена Злотникова, лидировавшие по популярности в 70 — 80-е, соединены с инсценировкой давнего запovedно-романтического рассказа Валентина Распутина “Рудольфо” и почти бытовой, утрированной историей выяснения отношений молодоженов, прописанной Людмилой Петрушевской в пьесе “Любовь”. В трактовке Хармелина сочинения поздней советской эпохи с их обязательным моралитом, постоттпельным эзоповым языком образуют своеобразный квадриптих хроник “утраченного времени”, воплощенных с предельной точностью в костюмах и реквизите, а главное, в природе чувств, рефлексиях стеснительности, робости, не вяжущейся с огромным лиризмом, потребностью сердца “высказать себя”. Театр “С улицы Роз” включает полный образовательный цикл — православную гимназию и театральную студию, пополняющую труппу, которая в Молдове после распада СССР выполняет миссию хранителей русского языка и традиционной театральной культуры.

На VI “Академии” средствами театра исследовался вопрос самоидентификации, ключевой для каждого человека. Недаром главенствующей формой стали моноло- ги. Так, Хаим Дери, актер из

Израиля, моноспектаклем “Кино за лиру” как бы пригласил весь зал в отчий дом (на сцене дом обозначен несколькими элементами обстановки, а город Яффо — трансляцией ч/б кинохроники 50-х годов прошлого века). Более того, он пригласил помянуть своего усопшего отца — выходца из марокканских евреев, которым при создании государства Израиль в 1948 году доставались худшие, необжитые болотистые земли. Его отцу удалось поселиться близ моря, на чем его везение и закончилось. Герой на глазах у публики бреется, не выпуская сигарету изо рта, подбирает галстуки, стараясь экипироваться как можно лучше, — имитирует движения, танцы своего рано овдовевшего и влюбчивого отца перед свиданиями. Надевает платок, изображая бабушку, обожавшую смотреть телевизор, потягивая арак — анисовую водку. И так, беспрестанно преображаясь, знакомит со всем двором, с жителями старого Яффо, где в единственном кинотеатре показывали кино за одну лиру (шекелли еще не ввели).

Символической была встреча в один день на одной площадке двух Робертов — Роберта Акопяна из Еревана и Роберта Якобсона из шведского городка Этран, с разницей в три часа сыгравших моноспектакли о насилии, пережитом в юном возрасте, оборвавшим детство. “К вам обращаюсь...” — так, с многозначием, озаглавил Акопян свою инсценировку глав из романа Левона Завена Сюрмеляна о геноциде армян, трагедии, вылившейся в гуманитарную катастрофу — рассеивание армянского населения по миру, угрозу утраты родного языка, письменности, исконной культуры. Книга Сюрмеляна “К вам обращаюсь, дамы и господа” стала бестселлером в США в прошлом веке. Роберт Акопян, ведущий актер Ереванского русского театра, спустя десятилетия подключился к этим воспоминаниям, частично их “присвоил”, из чего и сотворил моноспектакль. Место действия — Нью-Йорк, номер в отеле, а время близится к новогодней полуночи. Герой спектакля подшофе ставит на стол искусственную елку и наряжает ее тем, что всегда носит с собой в потрепанном портфеле и словно бы за душой. Это пурпурный плод граната, дудочка, фигурка пастуха, виниловая пластинка — предметы, высвобождающие светлые,

дорогие эпизоды из памяти. Он танцует вокруг елки, напевая армянские мелодии, забывает о фляжке с виски, но, тем не менее, и лучшую ночь в году перекрывает ужас детских воспоминаний о внезапном вторжении, убийствах мирных людей, потоках крови, окрасившей мостовые. Акопян после эмоциональной вспышки стремится к объективному повествованию о той жестокости, с которой его соседей по улице выгоняли из жилищ, с исконной земли, знали между рек, полных трупов, по раскаленной Сирийской пустыне, не позволяя пить ничего кроме воды из зеленых луж. В финале спектакля он на свою новогоднюю елку набрасывает черную траурную кисею, и зрители замирают в молчании, поминая невинно убиенных, не сразу решаются аплодировать.

На спектакле израильтянина Х. Дери присутствовали члены еврейской общины Омска и сам городской раввин. Монолог Р. Акопяна собрал армянскую диаспору, прекрасно знающую свою историю, — актеру и звукорежиссеру рукоплескали, одарили их багровыми розами. А шведов, как оказалось, в Омске нет, и все же Роберт Якобсон, основатель театра “Альбатрос”, настоящий человек-оркестр, одаренный музыкальным слухом, вокальными способностями и природной пластикой, а также пытливым умом, подвигающим исследовать судьбы, безоговорочно забрал в плен своим спектаклем “В тени ненависти растут цветы”. В прологе он появился из темноты в черном костюме и цилиндре, на полях которого горели свечи, и в башмаках с горящими свечами на носках. Неэрмок пропел шведскую народную песню в своей обработке, катя старинную детскую коляску, оказавшуюся полной могильной земли, крестов и осколков зеркала.

Спектакль Роберта Якобсона, поймавшего в реке забвения Лете животрепещущую историю, рассказывает о еврейском подростковом, уцелевшем во время Холокоста в Польше силой духа, изворотливостью ума, жаждой жизни. Его герой, мечтавший стать тоньше шукатурки, чтобы спрятаться между краской и стеной, прятался всюду — в кроне деревьев, в подвале церкви, у вдовушки. Выплакав все слезы о своей избрленной семье, он решился на отчаянный поступок — уплыл на утлой лодке по ледяной Балтике из Польши в

Швецию, свободную от нацистов, и так спасся. Это захватывающее дух приключенческое повествование было бы неправильно обозначить моноспектаклем. В унисон с Якобсоном играл, танцевал, подпевал ему скрипач и мультиинструменталист Пер Бухр, изобретатель специальных резонаторов, имитирующих ветер, скрип деревьев, шум моря, большую палитру природных звуков. Кроме него в значительной степени пониманию способствовал переводчик Федор Салюк, сидевший на окраине сцены за столиком с настольной лампой, говоривший внятно и почти бе-

страстно, словно сама давность времени нивелировала интонационный строй, перевела его из горячности автора в нормальную температуру. На самом деле это находка — использование не отвлекающих от действия на сцене титров, а живого голоса, который только кажется безучастным, но важен как отметка “норма” для восприятия истории.

Программным директором VI “Академии” выступил Александр Вислов, известный театральный деятель, неоднократно выступавший председателем экспертного Совета и членом жюри

“Золотой маски”. Он включил в фестивальную орбиту спектакль, выпущенный на экспериментальной площадке Центрального академического театра Российской армии, — “Омлет” по своей пьесе в собственной постановке. Действие, составленное из диалогов в гримуборной двух актеров (Сергея Данилевича и Артема Каминского), играющих Розенкранца и Гильденстерна, а мечтающих, естественно, о Гамлете. И эта постановка логично продолжила тенденцию исповедальности, сложившуюся на фестивале.

**Ирина Ульянина**

## Драма памяти

В Санкт-петербургском Манеже прошла необычная выставка “Хранить вечно”, инициатором которой художником Верой Мартыновой, режиссером Андреем Могучим и композитором Владимиром Ранневым. Это и видеоинсталляция, и своеобразный театр, все вместе.

Петербург, Ленинград, Петроград был, есть и будет героем многочисленных интертекстуальных поисков режиссеров, писателей и художников. Это город-миф, город — оживший фантом. Первая мысль, возникающая в творческой голове при столкновении с этим местом, — желание поработать с кодами и интеркодами реального и документального пространства современного Петербурга и далекого черно-белого Петрограда. Выставка “Хранить вечно” — закапсулированное послание нам, потомкам, нашим детям, по большей части очень молодым людям или даже “понаехавшим”, адресная строчка современника к современнику: от города к человеку.

Выставка начинается в огромном павильоне с просторным золотым занавесом, за кулисами которого творится история больших и малых размеров: период жизни четырех пригородов Петербурга (Пушкин, Павловск, Петергоф, Гатчина) с осени 1917 года до зимы 1944-го, момента снятия блокады Ленинграда. В переломный исторический момент благодаря декрету Луначарского были открыты музеи-дворцы, загородные парки.

И вот мы, зрители (практически дети, в большой белой комнате, на фоне столетнего исторического ландшафта), надеваем наушники и подобно Алисе из книги Льюиса Кэрролла отправляемся в

зазеркалье немного пыльной и деформированной в кривых зеркалах интерпретаторов истории. А проводником продолжительного часового путешествия становится голос “от автора” — актрисы Алисы Фрейндлих. Она — маленькая девочка, открывающая нам свою тайну, “дорогой дневник”, воображаемый документ новой истории России. Ее персонаж Оля К. — так зовут героиню — родилась и выросла во дворце, а спустя годы, в блокаду, сама стала музейным работником и ангелом-хранителем города. Голос в наушниках передает, как Оля прогуливается с нами по комнатам и рассказывает, путано и пристрастно, так, как это может делать ребенок (в чем, наверное, и скрыто очарование подобного дискурса), хронологию событий, примерно в таком регистре: “Дорогой дневник, сегодня 5 декабря царь (зачеркнуто), он со своей семьей приехал во дворец...”

Параллельно с аудиохронومتражем истории подключается линейный зрительный ряд комнат с маленькими едва заметными экранами на стенах, которые передают жизнь исторической хроники, обработанной видеохудожником.

Устройство и убранство комнат отчетливо напоминает залы в Эрмитаже. Но в этом и соль: показать на уровне пространства динамику жизни и смерти предметов и интерьеров. Задействовать символический ряд визуальных образов: сменяющиеся портреты царей, вождей, расстрелянной семьи, Мавзолея... И самый интересный в отношении зрелищности блок — комната с круговой видеоинстал-

ляцией (парки и сады). Но обо всем по порядку, в духе выбранного создателями линейного ракурса повествования.

Итак, первая комната — покинутая царями детская. На стенах портреты дам кисти Левицкого, Боровиковского. Ломберный столик, широкие кресла с кремовой обивкой, разбросанные по полу игрушки: словно маленький уголок детства, на время оставленный любящими хозяевами, уехавшими в гости. Сопутствующий текст из телефона подтверждает: «Как сказал папа Оли, царь больше не хозяин во дворце и называть его теперь нужно “он”».

Еще одна комната — переезд мебели с насыженных мест в новые апартаменты. Растерянное состояние бывших доверенных лиц царской семьи и абсолютное непонимание, что дальше делать с дворцами. Герои революции: Керенский, эсеры, большевики. Наконец, крепкое и прочное становление советской власти. В пространстве третьей комнаты устанавливается полная монополия Ленина: бюст вождя, его декреты, портреты и так далее. Декрет Луначарского о передаче дворцов в собственность государства с последующей организацией в них музеев. И тут появляются первые ленточки между предметами интерьера и посетителями. До этого огражденный в комнатах не было и все вещи можно было потрогать руками.

1934 год — красная дорожка из имен и фамилий расстрелянных и сосланных музейщиков (родителей Оли К. в том числе). Огромная картотека предметов из архивов новообразовавшихся музеев, поражающая своими размерами. Интерактивная комната с видео-

инсталляциями зарождения культуры парков и садов. Подступающая война. Упаковка предметов особой ценности. И вдруг — блокада. В этой точке столкновения человека со смертью возникает странный образ праздничного стола, гениально придуманного художником. Когда облакачиваешься на обледеневшую стену подвала (буд-

то бы Исаакиевского собора), слышишь историю взрослой Оли, потерявшей в войну мужа, сына, мать. Закадровый текст передает описание полуживой плетущейся по улицам женщины, совершающей ежедневный музейный обход, это заставляет содрогнуться. И замереть от вида громадного пустого зала с руинами взорванного

дворца. Ужаснуться масштабом потерь человека и города.

Хочется поблагодарить режиссера и художника, создавших образы войны / смерти / жизни, развернувших зримую метафору на белом кубике Манежа. А также композитора, соединившего время и пространство в одной точке. Точке невозврата.

Мария Сизова

В Москве формируется новая театральная тусовка. Со всеми сопутствующими атрибутами. На странице мероприятий в “Фейсбуке” — качественные фотосессии гостей, да и сами гости “качественные” — красивые, модные, обеспеченные горожане. Здесь не встретишь критикесс в пончо или режиссеров в вельветовых пиджаках. На открытиях неизменно подаются приятные напитки: лимонады, коктейли, розе... Перед спектаклями можно посидеть на плетеных креслах под тенью пальм и полюбоваться на симпатичных девушек-хостесс. Но больше всего привлекает внимание высокий looking edgy человек. Да, речь идет об “Experience Space” и импресарио Федоре Елютине.

Одна из недавних премьер “„I\$” (“Ложь”) — спектакль датской группы “Ontroend Goed”, который адаптирован Елютиным для российской публики, но ориентирован на восприятие глобальной ситуации.

Зритель действительно узнает, поймет, почувствует, как устроена экономическая (=бан-

### Как стать банком, обанкротиться и не умереть

ковская) ситуация земного шара. Более того, он непосредственно будет на нее влиять своими действиями в пределах одной комнаты.

Какие приемы здесь используются? Во-первых, антураж. Зритель оказывается в импровизированном зале казино. Примерить на себя роль искусственного прожигателя жизни — такое не в каждом театре предложат. Во-вторых, каждый зритель становится “банком” со всеми вытекающими: ему приходится брать кредиты, объединяться с другими банками, решать, куда вкладывать деньги, платить налоги. При этом зритель оказывается за столом с совершенно незнакомыми людьми, но крупье объединяет их в одну страну. Во время спектакля-игры зрителю приходится пережить весь спектр эмоций по отношению к соседним “банкам”: от желания слияния до желания обанкротить. В-третьих, крупье провоцирует,

соблазняет на риск, впаривает кредиты — то есть напрямую взаимодействует со зрителями. В конце концов, вся игра строится таким образом, что все столы доводят глобальную экономику до жуткого кризиса, разоряются, а в выигрыше остается только один стол и его банки. Аналогии, сравнения приходят сами собой, вместе с пониманием, почему экономический кризис трясет всю планету.

Единственный минус мероприятия — выйти со спектакля вы можете с большим разочарованием в себе: я обнаружила, что я экономически совершенный “чайник”. Впрочем, и это в каком-то смысле плюс.

Есть ощущение, что импресарио Федор Елютин поставил своей целью не только привозить качественные европейские новинки и зарабатывать, но и просветительскую идею: через игровые вещи показывать российскому зрителю, как все устроено, и подключать его осознанность в таких непростых вещах, как экономика, идентичность, другой личный и политический выбор.

Ильмира Болотян

### Грозная стихия любви

Как бы сложно ни жилось ныне театру и культуре, а все же независимые инициативы рождаются там и тут, получают поддержку коллег и не угасают.

Некоторое время назад в столице Марий Эл Йошкар-Оле актеры и режиссеры Академического русского театра драмы им. Г. Константинова создали творческое объединение “Все”. Там организовываются и проводятся различные творческие мероприятия и, самое главное, ставятся разнообразные спектакли. Замечательно, что эти творческие усилия активно поддерживают руководство театра и республиканский Союз театральных деятелей. Одна из са-

мых интересных постановок в этом объединении — по драме А.Н. Островского “Гроза” в режиссуре Сергея Васина. Недавно этот спектакль был показан в Большом зале московского Центрального дома литераторов.

Показ в Москве стал возможен благодаря еще одной независимой инициативе — проекту “Школьная классика”. Его автор и продюсер Денис Новосельцев уже почти пять лет в рамках этого проекта знакомит московских школьников со спектаклями российских театров по произведениям

русской классики, включенным в школьную программу.

Большой зал Центрального дома литераторов в Москве наполнила молодежь, основная масса зрителей — старшеклассники. Шумно, бурно рассаживались, но как вдумчиво и пристрастно смотрели, как затихали... и смеялись. Не оттого, что забавляло действие. А потому что цепляло за душу, их смех был от стеснения и смущения перед собственным душевным переживанием и сочувствием персонажам. Как реальным людям — словно рассказ со сцены шел о тех, кто был в зале.

На переднем плане сцены подиум из подвижных дощатых плат-

форм, позади — две большие деревянные конструкции: как бы заборы, стены... Составленные вместе, они образуют силуэт храма, повернутые обратной стороной — силуэт дома с двускатной крышей. (Сценография и костюмы, лаконичные и островыразительные, не столько бытовые, сколько знаково-условные, — московского художника Евгения Терехова.) А еще на сцене огромные плотно набитые мешки — ими дерутся, их вместе с поставленными стоймя планшетами превращают в загородки, на них спят или за ними прячутся...

Главное здесь не подробности, не внешняя достоверность окружающего быта, а внутренний мир персонажей, природа этих людей, их устремления. Не столько даже столкновения персонажей между собой, сколько их столкновение с собою самими, их внутренняя, душевная противоречивость. Их стремление к целостности и попытка преодолеть противоречия в себе.

Это страстная и темпераментная трактовка "Грозы". Нет, тут не "рвут страсти в клочья". Но темперамент и сила чувств, проявляющиеся в ритме и темпе действия, в силе столкновений друг с другом и в силе переживания собственных страстей и душевных терзаний, становятся движителем событий.

Сергей Васин со своими актерами разыгрывает историю любви. Любви во всех ее проявлениях: сердечной, чувственной любви между мужчинами и женщинами; любви-восторга перед чудом природы и жизни. Страстной любви к своему делу — и любви к возвышенному душевному полету.

Природная гроза — как знак божьего гнева и предупреждения о возможной каре. Но борец высоких чувств и низких эмоций и сильных страстей, стремление вырваться из приземленности быта, сила любви и есть в этом спектакле настоящая "гроза". И перед ее силой устоять невозможно.

В трактовке Сергея Васина любовь не просто плотская или, напротив, отвлеченно-духовная. В его спектакле персонажи Островского одержимы стремлением одарить другого любовью и поддержкой. И оттого-то они так мучают друг друга, спорят, настаивают или упрекают, стремятся помочь преодолеть пустые условности и запреты, суету и ложь привычных слов и житейских стереотипов... но каждый по-своему

понимает счастье другого. И потому им так трудно понять его и простить. Легче подавить и заставить принять свое понимание правды чувств и правды жизни.

Кабаниха в исполнении Юлии Охотниковой здесь не зла, не придира, она мучается из-за нелепостей других, из-за их неопытности и необдуманности поступков, их неумения соединить свободу поведения с необходимым соблюдением общепринятых житейских правил. Слова Кабанихи не лживые, не ханжеские, она искренне хочет помочь молодым не потерпеть крушения в жизни и мучается оттого, что те не хотят поверить в ее любовь и сочувствие.

Катерина (Марина Созонова) и Варвара (Екатерина Казанцева) — замечательный дуэт двух подруг. Варвара принимает прозаическую реальность и хитрит, добиваясь своего; Катерина не может и не хочет примириться с тем, что в жизни не все следует проживать в открытую, прикрывая чувства словами.

Купец Дикой (Тимофей Шумаев) в этом спектакле тоже не злобный тупой самодур, а человек, страдающий от собственного темперамента, стремления учить всех и руководить всеми, неумной жажды первенства. И его чувство к Кабанихе — как спасение от себя самого.

Совершенно неожиданным в этом спектакле выглядит изобретатель-самоучка Кулигин (Юрий Синьковский). Он тут не местный сумасшедший, не витающий в эмпиреях юродивый, не допотопный предтеча интеллигентов-хлюпиков. Кулигин здесь такой же темпераментный, вырастающий из размашистого и упорядоченного внешне, но расхристанного, сумбурного быта человек, как и прочие персонажи. Он и рассудочен, и страстен, и хитер, и игрив, и готов поддержать влюбленных и всех, переступающих грань запретов, "идущих за край". Не идеалист-вития, но трезвый и очень земной — хотя и занят поисками перпетуум-мобиле.

Собственно, тут темпераментны и сильны в чувствах все: и Кудряш (Ярослав Ефремов), даже Борис (Дмитрий Шишмаков), да и странница Феклуша (Наталья Ложкина), и Глаша (Екатерина Жунусова), и Барыня (Наиля Сулейманова) — это выписано и прописано Островским.

Но темперамент и сила страстности для постановщика

Сергея Васина важны не сами по себе, он ставит историю не просто о всеобщей любви, но о способности к страстному прощению.

Потому здесь Тихон Антона Типикина — не тихуша, не маленький сынок, не тряпка, не скрытный пьяница, он сильная личность. Но сила его скрыта до поры, она — в способности понять и простить. Он любит Катерину жертвенно и жалеючи, сочувственно и сострадательно.

Васин ставит финальную сцену как бы поверх привычного сюжета, привычных его трактовок. Персонажи драмы все вместе оплакивают погибшую Катерину... От любви умершую?.. Нет, скорее, от покаяния в душевном срыве, в вольно-невольном предательстве, от невозможности отступить от силы чувства и сознания вины перед преданностью и участливостью Тихона.

А затем Катерина словно воскресает и возрождается. Она и Тихон — опять рука об руку. Слово новое венчание или морок-воспоминание о том, как оно состоялось. И с ними — любящая мать, Кабаниха.

Может, все это наяву? И Катерина не умерла, и они с Тихоном воссоединились, и Кабаниха приняла и простила — признав правоту Тихона, правоту его великодушного прощения. Но может, это уже где-то за гранью бытия, в ином мире, куда уйдет след за Катериной Тихон... и там, в ином странстве — общая любовь, возвышенная, полная понимания, прощения и сострадания.

Это не так важно. Предложенные символы и намеки порой не так уж необходимо трактовать и разгадывать. Важен иной, главный, вложенный постановщиком и переданный актерами смысл. То, что так необходимо юному поколению: надежда на то, что понимание и прощение возможны и можно преодолеть ненужные запреты. И ошибки не бесповоротны, и они могут быть прощены. Впрочем, такая надежда нужна людям любого возраста.

Намеренно не касаюсь каких-то неровностей и недочетов. Ведь каждый показ — особенный, гастроль на чужой площадке непредсказуема. Но мелкие исправимы и преодолимы. Работа же в целом получилась запоминающаяся и впечатляющая.

**Наш соб. корр.**