

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

2 Современная

апрель — июнь
2019

Учреждение культуры
Редакция журнала
“Современная драматургия”
Общество с ограниченной ответственностью
“Театральный агент”

Драматургия

		<i>Пьесы</i>	
<i>М. Крапивина</i>	3	Тайм-аут	
<i>А. Строганов</i>	24	Уроборос	
<i>В. Никифорова</i>	44	Кассандра	
<i>Е. Шахновская</i>	52	Секта свидетелей Мелании Трамп	
<i>В. Доценко</i>	60	Рейс обратно и туда	
<i>А. Поздняков</i>	82	Генерал	
<i>С. Кочнев</i>	107	Шелест могучих крыльев	
<i>Ш. Шакурова</i>	126	За синими туманами	
		<i>Зарубежная драматургия</i>	
<i>Р. Хатчинсон</i>	143	Унесенные Голливудом	
		<i>Критика. Теория</i>	
	166—188	В пьесе и на сцене (рецензии К. Аитовой, В. Бегунова, О. Булгаковой, Г. Коваленко, Т. Коростелевой, С. Лебедева, И. Сафуанова, О. Фукс)	
<i>П. Богданова</i>	189	Тайна человека по Достоевскому	
<i>О. Михайлова</i>	194	“Книга — лучшее, что может быть” <i>(интервью С. Новиковой)</i>	
<i>Б. Павлович</i>	198	“Ты идешь в неизведанное” <i>(интервью Н. Пархомовской)</i>	
<i>П. Богданова</i>	202	Новизна и архаика	
<i>Ю. Савиковская</i>	206	Пинтер в театре Пинтера	
		<i>История. Библиография</i>	
<i>И. Сушилина</i>	212	Рыцарь театра	
<i>П. Ярцев</i>	215	Брак	
<i>О. Кучкина</i>	251	Из хаоса звуков (продолжение)	
<i>М. Гудков</i>	259	“Егор Булычов” в Америке	
<i>А. Чепуров</i>	265	Театр восемнадцатого века	
		<i>Хроника. Информация</i>	
		141, 210—211, 267—272	

На обложке. Московский Художественный театр в начале XX века. К публикациям на с. 212—250.

2-я стр. обл. “Серезжа” по мотивам романа Л. Толстого “Анна Каренина” в МХТ им. А. Чехова. Постановка Д. Крымова. Сцена из спектакля.

Фото М. Гутермана

В соответствии с действующим законодательством об авторском праве, театры, заинтересованные в постановке пьес, опубликованных журналом, должны обращаться за разрешением на их использование непосредственно к правообладателям — авторам или их литературным агентам.

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

Предлагаемые обстоятельства

Уважаемые читатели, перед вами самый, наверное, необычный номер нашего журнала за всю его почти уже сорокалетнюю историю. Немалую его часть занимают пьесы, в отборе которых редакция участия не принимала. Эти тексты были отмечены наградами драматургического конкурса “Автора на сцену”, проведенного ООО “Театральный агент”, а поскольку эта организация является нашим спонсором, а с недавнего времени и соучредителем издания и, таким образом, имеет определенные права на часть журнальной площади, мы приняли предложение о публикации конкурсных пьес. Задача оказалась нелегкой: напечатать в трех номерах 2019 года всю финальную “десятку” и подготовить еще три произведения к размещению на электронном ресурсе журнала. Пришлось изрядно потесниться, перенести некоторые материалы в другие номера, от чего-то отказаться, увеличить общий объем и при этом поджать свои традиционные рубрики, перейти на более мелкие шрифты и т.д. Думаем, что нам все же удалось в максимально возможной степени сохранить структуру и содержательную ценность журнала. А главное — мы смогли продлить жизнь нашего издания в новых предлагаемых нам обстоятельствах.

Редакция не несет ответственности за художественное качество конкурсных текстов, читайте и судите о них сами. А мы пока представим то, что выбрали для этого номера на свой собственный вкус.

Оставшегося места хватило лишь на пять пьес российских авторов. И так получилось, случайно сошлось, что почти все они, хорошо знакомые нашему читателю и театру, давно, по пять-семь лет не появлялись на страницах журнала, при этом, оставаясь, конечно, в поле нашего зрения. Четверо из пяти — женщины, однако, вопреки нашей обычной галантности, начнем не с них, а с единственного в “пятерке” мужчины-драматурга. На то есть свои причины.

Дело даже не в том, что у Александра Строганова большой литературный стаж, более тридцати лет, множество поэтических сборников, постановок на отечественной и зарубежной сцене. Он еще и известный деятель науки, профессор, доктор медицины в области психиатрии, создавший собственную, так называемую трансдраматическую терапию, схему трансформации театральных систем в психотерапевтические методы, основанную, в частности, на опыте Б. Брехта, учении К.С. Станиславского и методе М.А. Чехова. А направление, разрабатываемое им в драматургии, критики называют парареализмом. Не изменяет себе Строганов и в новой пьесе “Уроборос”, написанной с характерными для него тонким мастерством и фантазией.

Открывает же номер Марина Крапивина с социальной драмой “Тайм-аут”. Она москвичка, окончила столичный Университет печати (бывший Полиграфический институт) и даже некоторое время работала корректором в нашей редакции. Однако несмотря на это, напечатала здесь только одну пьесу, “Ставангер” (2011), поставленную затем в нескольких театрах России, Латвии и Эстонии. За минувшее время Марина написала еще несколько интересных пьес, по ее сценариям поставлено три документальных фильма. Мы рады новой встрече и надеемся на следующие — без столь долгих перерывов.

Ярко начала свою драматургическую карьеру столичная журналистка Виктория Никифорова: четыре острые сатирические комедии сразу привлекли внимание к ее творчеству, две из них с большим успехом были поставлены и изданы даже в Китае, а “Условные единицы” уже десять лет не сходят со сцены Саратовского академического театра им. Н. Слонова: небывалый случай для провинции. Потом наступила пауза, прерванная совсем недавно двумя небольшими пьесами на античные темы. Мы выбрали “Кассандру”, жанр которой можно было бы определить как трагическую травестию.

Виктория Доценко, также давно не появлявшаяся у нас, и ее новая пьеса представлены под рубрикой конкурса “Действующие лица”, где она вошла в число лучших. За нехваткой места пришлось ограничиться лишь ею одной из всех победителей.

Но, согласно традиции, мы нашли возможность для знакомства с новым автором. Это журналистка, телесценарист, участница многих драматургических конкурсов Елена Шаховская, написавшая монодраму “Секта свидетелей Мелании Трамп”, исповедальное послание к заглавной героине, появляющейся только на последней странице.

Так мы продолжили очередной журнальный год, а что будет дальше, поживем — увидим.

Андрей Волчанский, главный редактор

“Автора — на сцену!”

Разомкнуть круг, взявшись за руки

Сегодня одна из главных проблем российского театра — дефицит современных пьес на сцене. Есть известные, даже академические коллективы, в репертуаре которых нет ни одного спектакля современных авторов. Самые “свежие” — Розов, Вампилов, Горин... Классика — это замечательно, но прежде чем стать “нашим всем”, и Гоголь, и Островский, и Чехов, и Горький, и Булгаков, и Эрдман, и Вампилов были остросовременными, если не сказать — злободневными авторами. Почитайте научный комментарий к пьесам Чехова или Горького, они буквально нашпигованы идеями и реалиями, которые тогда обсуждались и в прессе, и в мыслящем обществе. И если “новая драма”, свернувшаяся уже до лабораторных чтений, как-то все же развивается в избранном направлении, получает премии и обсуждается критикой, то с современной пьесой, рассчитанной на широкого зрителя и большие сцены, а не чердаки и подвалы, дела плохи. Развлекательные постановки про энергичных старушек или бунтующих жен кое-где идут, но спектаклей-событий, заставляющих думать, осмысливать происходящее вокруг и внутри нас, почти нет. Почему?

Одни считают, из-за того, что сегодня у нас нет Булгаковых, Арбузовых, Роциных, Володиных, Зориных, Друцэ... Другие полагают, вся беда в том, что театры такие пьесы не ищут, не заказывают. Нет спроса — нет предложения. Я думаю, мы имеем дело со своего рода замкнутым кругом, когда сказывается и первое, и второе, и третье. А замкнулся круг в начале 1990-х. Тогда с легкой руки власть предержащих пошла гулять пагубная идея, будто театр существует для того, чтобы оказывать населению “зрелищные услуги”. Бани оказывают гигиенические, массажные салоны — оздоровительные, а театры — зрелищные услуги. Я не шучу, об “услужливости” театров, музеев, кинозалов говорили даже в нормативных документах и циркулярах.

Слава богу, это наваждение осталось позади, но тенденция в культурном пространстве обычно сохраняется очень долго. Вот и сейчас руководитель иного академического театра лучше поставит переводную комедию положений, мало чем отличающуюся от цирковой эксцентрики, нежели психологическую отечественную драму или острую социальную комедию. Рисковать и ставить нового Розова он не хочет. Во-первых, не факт, что соберется зал, а деньги в постановку пусть и талантливого, но неведомого пока автора уже вложены. Во-вторых, рассчитывать на интерес к такой постановке “Золотой маски”, что помогло бы раскрутке нового имени, не приходится. Эта премиальная структура равнодушна к социальным и нравственным смыслам, которыми всегда была насыщена русская драматургия. Более того, эти смыслы ее просто раздражают. Спектакли, где слово преобладает над сценическим экспериментом, не рассматриваются ее экспертами. А это тупиковый путь. И я, как председатель Общественного совета Министерства культуры, согласен с решением В. Мединского выйти из проекта “Золотая маска”. Не надо делать из отечественного театра “пикантный пикник на обочине”.

Вот мы и задумались над тем, как помочь серьезной, рассчитанной на широкого зрителя драматургии вернуться на большую сцену. Мы, это недавно созданная Национальная Ассоциация драматургов (НАД) и тоже сравнительно новая структура “Театральный агент” во главе с Викторией Сладковской. Весной прошлого года мы объявили Международный конкурс современной русской драматургии “Автора — на сцену!”. Обнародовали условия. За три месяца поступило более трехсот пьес из разных городов и весей, в том числе из ближнего зарубежья, тексты внимательно читали и отбирали компетентные члены жюри, сформиро-

ровав сначала “длинный”, а потом и “короткий” список. Хочу отметить, что критерии при отборе были весьма широки и отнюдь не сводились к поддержке “консервативного тренда”. Главное — талант и профессионализм автора, его верность базовым ценностям нашей культуры. Только при таком полифоническом понимании художественного процесса, взявшись за руки, можно разорвать замкнутый круг. В конце концов, была отобрана “золотая десятка” — пьесы, которые показались нам лучшими по уровню, по остроте проблематики, по “сценичности”. Вот имена десяти победителей и названия их пьес: Валерий Алферов “Закон бумеранга” (г. Тольятти), Наталья Демчик “Тонкие материи” (г. Москва), Сергей Кочнев “Шелест могучих крыльев” (г. Санкт-Петербург), Марта Ларина “Ширма” (Московская область, г. Королев), Олег Малышев “Дорогой подарок” (г. Ангарск), Даниэль Орлов “Ведро” (г. Санкт-Петербург), Татьяна Осина и Марина Ошарина “Ради тебя” (г. Москва), Александр Поздняков “Генерал” (г. Москва), Юрий Рыбчинский “Царь Ирод” (г. Киев), Шаура Шакурова “За синими туманами” (г. Уфа); дипломанты: Анна Гейжан “Сезон закатов” (г. Москва), Ирина Якубовская и Андрей Пархоменко “Привет, КарлСон!” (г. Москва; ЯНАО, г. Муравленко), Валерий Рокотов “Булгаков и черт” (Московская область, г. Мытищи).

6 декабря состоялась торжественная церемония подведения итогов конкурса на Новой сцене МХТ имени Чехова. Была сыграна композиция из фрагментов пьес “золотой десятки”, поставленная Павлом Карташовым. Победители получили награды из рук наших известнейших деятелей культуры: Владимира Меньшова, Светланы Враговой, Елены Ямпольской, Всеволода Шиловского, Андрея Житинкина, Тиграна Кеосаяна, Надежды Птушкиной, Евгения Стеблова, Юрия Васильева, Александра Хинштейна, Вячеслава Спесивцева, Михаила Мишина, Максима Дмитриева. Они вручили драматургам не только красивые дипломы, но и (такого еще не было прежде) сертификаты на полмиллиона рублей, эти средства выделил “Театральный агент”. Автор может передать сертификат в тот театр, который возьмется за воплощение пьесы, победившей в конкурсе “Автора — на сцену!”. Не скажу “за Москву”, а в провинции этой суммы вполне достаточно для достойной постановки. Некоторые авторы-победители пришли на церемонию с директорами тех театров, которые готовы принять пьесы, выбранные жюри, к постановке. Кроме того, произведения десяти лауреатов и трех дипломантов, как и было обещано, увидят свет в журнале “Современная драматургия”¹. В этом номере вниманию читателей предлагаются пьесы: Александр Поздняков “Генерал”, Сергей Кочнев “Шелест могучих крыльев”, Шаура Шакурова “За синими туманами”².

Надеюсь, придуманный нами конкурс “Автора — на сцену!” даст толчок к возрождению настоящей современной российской драматургии, а значит, список классиков отечественной пьесы не прервется на именах Розова, Вампилова, Рощина...

Юрий Поляков³

¹ По согласованию с организаторами конкурса, три пьесы, удостоенные дипломов, будут размещены на интернет-ресурсе журнала: <http://rucont.ru/efd/177911> в качестве приложения к основному изданию. (Здесь и далее прим. ред.)

² Все тексты публикуются в авторских версиях, с необходимым техническим редактированием и корректурой.

³ Председатель жюри конкурса, писатель и драматург, председатель Национальной Ассоциации драматургов. Члены жюри: В. Сладковская, Генеральный директор ООО “Театральный агент”; В. Малягин, драматург, прозаик, главный редактор издательства “Благовестник”, член Союза писателей России, руководитель семинара драматургии в Литературном институте им. А.М. Горького; Н. Якушина, драматург, член Союза писателей Москвы, организатор международного драматургического конкурса “ЛитоДрама” и семинара драматургов под руководством И. Райхельгауза при театре “Школа современной пьесы”; А. Дмитриев, заслуженный артист России, режиссер МХАТ им. Горького; В. Горбань, прозаик, драматург, художник-карикатурист, член Союза писателей России.

В Петербурге появился Социально-Художественный театр. Мастерская доктора искусствоведения Ларисы Грачевой (РГИСИ) получила статус театра. Молодые актеры написали его программу:

“Мы выбрали такое название, потому что хотим быть нужными не только любящему театру зрителю, а каждому, кто нуждается в помощи, мы уверены, что театр может очень многое — поддержать, научить, вылечить, объяснить”. Спектакль «“Чайка”». Сны Маши Ш. по пьесе А.П. Чехова. Психоделические вариации на тему жизни Маши Ш.» подчеркивает причастность театра к жизни, высвечивая сложность для молодого человека адаптироваться к реальности, его одиночество, порой ощущение своей маргинальности, смещающей восприятие реальности. Молодежная субкультура давно выработала свой язык, и не только лингвистический. Социально-Художественный театр — театр молодых, знающий ценности и язык молодежной субкультуры. Автор литературной адаптации пьесы Чехова и режиссер Алиса Иванова была педагогом на этом курсе. Она режиссер-педагог или, если угодно, педагог-режиссер. Спектакль создавался из тренинга, через анализ душевных состояний актеров. Сложные, порой неадекватные состояния персонажей переданы психологически тонко и правдиво, эмоционально заражают зрителей, которые сопереживают персонажам с первых минут спектакля.

У Чехова взяты лишь некоторые ситуации: Треплев создал пьесу, непонятную и недосмотренную. Это погружает его в бездну отчаяния. Не справившись с собой, он кончает самоубийством. В “новой редакции” Треплев не кончает с собой. Он ведет двойное существование — как персонаж Чехова и как современный драматург. Он остается жить и продолжает работу. Возможно потому, что он верит в свое призва-

Чехов и молодежная субкультура

ние, а возможно потому, что с ним Маша, но не влюбленная в Треплева и от безнадежности вышедшая замуж за учителя Медведено Маша Ш.

Сценография Светланы Тужиковой минималистична. Старая железная кровать — раритет, подобные давно сданы в металлолом. На этой кровати видны сны Маши Ш. Есть стол, за которым работает на компьютере Треплев, пара стульев. И конечно же, видеоэкран.

Биография Маши Ш. отличается от биографии чеховской Маши. Она живет с матерью, оставленной Машиным отцом, но продолжающей его любить. Мать замкнута, нелюдима, несчастна, не уделяет внимания дочери, у которой развился комплекс неполноценности. Маша ощущает себя нелюбимой, упрекая мать, что та называет ее “чмо”, хотя это Машина выдумка. От неприкаянности она ищет забвения в снах. Ее лечит психоаналитик. Возникает незримая фигура Фрейда, что логично — он первый начал изучать детские отклонения, на основе собственных снов создал учение о глубинах бессознательного, изложенное в его классическом исследовании “Сны и сновидения”, первым открыто поставил проблему сексуальности. Нужно ли это знать, чтобы смотреть спектакль? Необязательно. Спектакль будит мысль, многому учит, как и намечено в программе театра.

Пьесу Треплева читает не Нина, но Маша с экрана, держа ноутбук. Она влюблена в пьесу и автора. Чтение сопровождается апокалиптической картиной гибели планеты, очень страшной и завораживающе красивой. Вспоминаются стихи Т.С. Элиота:

“Вот так кончится мир
Вот так кончится мир
Не взрыв но всхлип”

(Знаки препинания отсутствуют.)

Маша (Мария Хрущева) убедительна в этом трудном фрагменте: импрессионистическая незавершенная пьеса Треплева благодаря видеосъемке приобретает окончательные очертания — конец света (видео Влада Амелина). Для Маши Ш. глобальная катастрофа — не конец света, а неразделенная любовь к Треплеву. Треплев (Константин Соя) — многогранный персонаж. Актер показывает его существование во временных пластах. Как художник он ищет свою эстетику — эстетику “эры по кличке fin de siècle”, по выражению Бродского, и эстетику нашего постмодернистского века. Интересно было бы увидеть этого актера в “настоящей” “Чайке”. Дуэт Сои и Хрущевой состоялся, несмотря на драматургические нестыковки: трудно представить Треплева, соединившегося с Машей.

Нина (Василиса Денисова) приземлена по сравнению не только с Ниной Чехова, но и с Машей из этого спектакля. Маша — порыв, Нина — трезвость. Она узнаваема как продукт нашего времени: в Ельце приживется, хотя будет стремиться в столицу.

Ксения Плюснина играет двух матерей, под которыми подразумеваются Аркадина и Полина Андреевна Шамраева. Молодая актриса владеет гротеском, не скатываясь к карикатуре. Она показывает два противоположных женских типа: поглощенную своим несчастьем мать Маши и победительную Аркадину. Обе не то что не любят своих детей, но далеки от них, поглощены собственной жизнью, что характерно для нашего времени.

Отдана дань модной тенденции — фольклору. Красиво поставленная свадьба Маши и Медведено (Павел Панков) задерживает действие, не дает развития характера Маши. Зрители смотрят с большим интересом омовение невесты, обряджение ее в свадебные одежды под современную стилизованную музыку на основе

Продолжение на с. 210



Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Московские премьеры

Письма мертвого человека

“Мама” А. Волошиной в Центре драматургии и режиссуры

Псевдогиперреалистическая пьеса “Мама” родилась, как призналась в одном из своих выступлений Ася Волошина, из ощущения ненужности того, что она делает. И оказалась одним из самых востребованных текстов автора — она вошла в шорт-лист фестиваля “Любимовка-2016”, ее параллельно подхватил тогда еще главный режиссер Ленсовета Юрий Бутусов и устроил личную акцию — выходил на Малую сцену руководимого им театра и в течение полутора часов читал монолог двадцативосьмилетней героини. Ездил с ним на фестивали. Затем, в 2017 году, провел творческую лабораторию по другим пьесам Волошиной — в итоге на сцене Ленсовета появился спектакль режиссера Евгении Богинской “Тело Гектора”, а после и “Человек из рыбы” в постановке самого Бутусова, но уже на сцене МХТ им. Чехова.

Шутка ли — только, казалось, вчера театровед Волошина писала рецензии на спектакли Бутусова, а уже сегодня он ставит спектакли по ее текстам. Впрочем, к тому моменту, когда началась эпопея с “Мамой”, по различным текстам Аси вышло уже около двадцати постановок. Зато именно с легкой руки Бутусова эту пьесу читали и, что реже, ставили по российским городам и всяем другие, не менее серьезные театральные мужи. Ее также перевели на польский, французский и испанский языки. Наконец, издательство “Сеанс” выпустило книгу из четырех волошинских пьес “о России”, среди которых и “Мама” — сборник появился в ЦДР на Соколе аккурат к премьере Владимира Панкова по этому произведению.

Именно Панков окончательно пресек череду “мужского” прочтения пьесы — не просто отдав ее исполнение актрисе (это уже проделал Денис Хусниров), а целому квартету, разбив монолог на реплики. Что, впрочем, ожидаемо: имя режиссера Панкова прочно ассоциируется с созданными им и жанром, и студией “SounDrama” — эксперименты на стыке музыкального и драматического театров. И приспособливать такую машину к “одинокому голосу человека” он умеет прекрасно, достаточно вспомнить его постановку “Я — пулеметчик” по Юрию Клавдиеву. Но в новом спектакле Панкова музыка оказалась не просто на втором плане, а в целом вторичной: сочинив к постановке ряд оригинальных, но фоновых композиций (Виктор Маминов и Сергей Родюков), постановочная группа воспользовалась готовыми, но изрядно подзабытыми шлягерами — песней “Мусорный ветер” группы “Крематорий” и единственным хитом группы “Бумбокс”, адресованным “Вахтерам”. Последний, со своим рефре-

ном про черные обои и белую посуду, удачно вписался в сценографию “Мамы”, также полностью решенную в черно-белой гамме. При этом на первый, бесхитростный взгляд саундтрек стал носителем, да и выразителем сути самой пьесы. “Кто мы и откуда?” — то и дело звучит надрывный вопрос “лирического героя” песенки. И в этом крике слышен же ответ: “Двое из хрущевки”. Героиню пьесы это же совсем не интересует — ей важнее как жить, точнее, выжить здесь и сейчас со своим неожиданным и во многом непрошеным “наследством”: откровениями еще здравствующего циника-отца и двенадцатью четырьмя письмами скончавшейся от рака мамы. Та написала их в двадцать восемь, чтобы дочь с пяти лет получала по одному в год — на каждый день рождения до ее, матери, рокового возраста. У нее для этого два “почтальона” — бабушка-патриот и бабушка-диссидент.

Здесь словно бы выворачивается наизнанку история персонажа Ромена Гари из “Обещания на рассвете” — все годы сражений того поддерживали письма матери, находившие его повсюду. Они были написаны впрямь давно уже умершей женщиной, о чем сын узнал лишь после победы. Но для героини Волошиной то, что должно было бы стать опорой, становится непосильной обузой. К тому же вполне, казалось бы, естественное желание давно ушедшей и, главное, незнакомой матери, которой хочется продолжаться не только в дочери, но и внучке, накладывается на душевную черствость родного, но очевидно не близкого отца. Он морально убил ее еще в четырнадцать, признавшись, что не упускал случая, бу-

лучи женатым на ее маме, воспользоваться интимными услугами любой другой женщины — так, мол, поступает каждый мужчина. Из-за этих откровений распался первый брак Оли, которая ревновала мужа даже к компьютерным персонажам. Она сама не раз собиралась покончить с собой — поводов, начиная с изнасилования таксующим незнакомцем, ей жизнь представляла достаточно. Но даже при своем “низком серотонине” и фобии “боязнь долгой жизни” ее всегда останавливала мысль, что она должна продолжать свое существование ради кого-то — бабушек, например. Далее — ради своей дочери, которую по завещанию своей родительницы должна также назвать Настей. Тут Панков обрубаёт авторскую мысль об эгоизме матерей, заканчивая спектакль на условно мажорной ноте. Условной еще и потому, что у девушки Оли есть игра под названием “через год я позволю себе умереть”.

Свою же игру в “Маму” Ася Волошина называет «провокативной стилизацией под “Театр.doc”» — это, по ее словам, “попытка создать во всех подробностях художественную реальность, которая будет выглядеть не менее достоверно, чем документальный монолог”. В этой провокативности Панков пошел еще дальше, легитимизируя вымысел на сцене довольно простым, но действенным приемом — на всем протяжении спектакль сопровождает фотограф Олеся Хороших: в определенные моменты она щелкает затвором камеры и на больших экранах по краям сцены запечатлевается та или иная сцена. И большие черно-белые фотографии оказываются выразительнее во многом иллюстративной актерской игры. Действие развивается дальше, а внимание зрителя так и остается

прикованным к снимку. Немое фото становится единственным и, главное, реальным документом, свидетельствующим о достоверности только что проигранной сцены. Оно также утверждает и подлинность произнесенного в ней текста. Так мокьюментари превращается в докудраму. А чисто технический прием, изначально используемый режиссером для отчуждения, получает глубоко метафизическое измерение и приобретает уникальное в данных условиях свойство — создавать воспоминание о только что рассказанной (услышанной) истории. Так в спектакле возникает “правда мгновения”, не передаваемая в данном случае актерской игрой.

Разбив монолог на реплики, Панков вывел на сцену женщин, вернее даже, мам четырех поколений: обеих бабушек играет Людмила Гаврилова, маму Настю — Елена Яковлева, Олю в детстве — Майя Бурьгина, ну а взрослую героиню — Анастасия Сычева, которая, собственно, и ведет весь спектакль в целом. Остальным же остается лишь повторять за ней редкие реплики. Схема во многом знакомая — сезон назад Данила Чащин весьма сходным образом разыграл на Новой сцене МХТ монолог Юлии Поспеловой “Лёха”, предложив, правда, принципиально иной и по-иному работающий визуальный ряд. Случай же с “Мамой” Панкова заставляет вспомнить давнюю сентенцию Сьюзен Зонтаг: люди помнят даже не фотографиями, а помнят только фотографии. Точнее, картинки. Поэтому, вновь говоря об отчуждении, мы получаем неожиданный парадокс визуализации: условностью на сцене становится актерская игра, даже придерживающаяся психологической школы, а реальность приобретает демонстрация изображений.

Сергей Лебедев

Лежачий камень

“Обломов” И. Гончарова в Театре им. Вл. Маяковского

В центральной роли нового спектакля Миндаугаса Карбаускиса — обладатель “Золотой маски” прошлого сезона актер Вячеслав Ковалев за лучшую мужскую роль Бена в спектакле “Изгнание” по пьесе М. Ивашквичюса. Эта постановка была номинирована на “Маску” еще в нескольких категориях. В “Обломове” задействована та же команда “Изгнания”: помимо уже упомянутых режиссера и главного исполнителя — актриса Анастасия Мишина, сценограф Сергей Бархин, художник по костюмам Мария Данилова.

Миндаугас Карбаускис сам написал для спектакля инсценировку по роману. Примечательно, что в авторском тексте полностью отсутствует один из главных персонажей — Андрей Штольц, лучший друг Ильи Ильича. На передний план вынесены отношения Обломова и Ольги Ильинской, основной конфликт — их несуществующая любовь, несостоявшееся счастье.

Спектакли Карбаускиса славятся великолепными актерскими работами, премьерный

“Обломов” — не исключение. Дуэты Обломов — Захар, Обломов — Ильинская, Обломов — Пшеницына — пиршество прекрасно сделанных образов, продуманных мелочей, ироничных диалогов, смешных гэгов. Захара играет Анатолий Лобоцкий, Ольгу Ильинскую — Анастасия Мишина (в “Изгнании” исполнившая несколько ролей в паре с Вячеславом Ковалевым), Агафью Пшеницыну — Ольга Ергина, а всех остальных персонажей — посетителей Обломова — Илья Никулин.

Вячеслав Ковалев — артист невероятного темперамента, гигантской энергетика и невероятно таланта. Его Бен в “Изгнании” — роль значительная, крупная, такие роли зрителю на всю жизнь запоминаются. А сам этот спектакль — один из немногих в данное историческое театральное время, который хочется пересматривать не один раз. Основное любопытство в ожидании новой премьеры вызывал выбор именно этого актера, от “электричества” которого, казалось бы, можно заряжать динамо-машину, на роль мягкого, нежного, ленивого Ильи Ильича Обломова.

Невероятно смешной, виртуозно сыгранный дуэт Обломова и Захара — основа первого действия спектакля. Пафосными нравочениями Илья Ильич пытается заставить слугу уважать хозяина, однако сам без Захара не может даже чихнуть (после хорошего чиха он впадает в детское отчаяние и буквально умоляет нерасторопного Захара скорее принести ему носовой платок). Слово “обломовщина” произносится со сцены в ироничном ключе несколько раз, в том числе и самим Ильей Ильичом.

Халат Обломова огромен, он покрывает всю кровать, на которой Илья Ильич возлежит основную часть времени. Полы халата бесконечны, ими можно укрываться, в них можно кутаться, а главное, прятаться от всех и вся (этот невероятный халат, так же как и бархатная нарочито старомодная ливрея Захара, напомним, придуманы художником по костюмам Марией Даниловой). В складках обломовского халата теряются письма и счета, под его тканью, свисающей до полу, Захар прячет разнообразный сор, а главное, в нем тонут силы и время Ильи Ильича. Степень иронии и стеба в актерской игре такова, что совершенно понятно: Обломов здесь — не мягкий застенчивый интеллигент. Режиссер вытаскивает на поверхность самые стыдные и неприятные черты этого персонажа.

Трудоголик и европеец по складу характера, Карбаускис не хочет и не может принять какие-либо разумные доводы для объяснения поведения Обломова. Ему чужды такие понятия, как бесстыдная лень, как “авось”, на который часто полагается Илья Ильич, тщательно избегая всяческой активности, принятия любых решений и перекладывая все дела на Захара, на “всех остальных”. “Триста Захаров на него работают”, — говорит в прологе Агафья Матвеевна Пшеницына, предвзятым этим определением появление Обломова на сцене и зрительское отношение к персонажу. Выбор актера на роль Обломова, “заточение” темпераментного Ковалева в обломовский халат подчеркивает неестественность такого образа жизни для активно молодого человека и неприятие такого стиля

жизни режиссером. Отсутствие мужественности в представителях так называемого сильного пола, инфантилизм, низкая социальная активность — приметы нашего времени, которые Карбаускис беспощадно высмеивает в лице этого персонажа.

Декорации Сергея Бархина как нельзя лучше подчеркивают однообразие жизни Ильи Ильича. Три места жительства, три дома, в которых происходит действие, похожи один на другой как две капли воды, жилища отличаются только цветом стен. Все остальное идентично, как и стиль поведения героя вне зависимости от обстоятельств. Как признак однообразно и бесцельно проходящих часов и дней, световые пятна медленно ползут по стенам, вызывая ощущение тоски и скуки — очень точная аллегория художника по свету Александра Мустонена (также двукратного обладателя “Золотой маски”).

Не только физическая активность претит Илье Ильичу. В наметившихся отношениях с Ольгой Ильинской он всячески старается подавить свои эмоции, искренне считая, что не только его тело, но и душа трудиться не обязана. Обломовым в этом дуэте движет не стеснительность и мягкость, не желание избежать ненужной светской суеты, которая досаждала и внутри которой он чувствует себя очень неловко. Он бесстыдно врет и изворачивается в разговорах с Ольгой, в ее отсутствие холодно приводит Захару доводы в пользу своего нежелания быть ее женихом. Причина их разрыва — расчетливый эгоизм, отталкивающий рационализм Ильи Ильича. И если, к примеру, Обломова, сыгранного в известной экранизации романа Олегом Табаковым, искренне по-человечески жаль, то ни жалости, ни сочувствия этот персонаж в спектакле Карбаускиса не вызывает. Примечательно, что последующие попытки Обломова заигрывать уже с Агафьей Пшеницыной спокойно отвергаются и последней: не мужик.

Ольга Ильинская в исполнении Анастасии Мишиной напротив, живая, эмоциональная, активная молодая женщина, ради любви способная пренебречь ненужными условностями. И Вячеславом Ковалевым, и Анастасией Мишиной здесь созданы образы, отличающиеся, а в чем-то и противоположные по характеру и темпераменту персонажам, сыгранным ими в спектакле “Изгнание”, и это замечательная возможность для актеров продемонстрировать разные стороны своего актерского дарования и профессионализма.

Ольга Булгакова

По прозвищу Человек

“Один день в Макондо” Г. Гарсиа Маркеса в “Студии театрального искусства”

Альма матер — самое подходящее место, в котором можно поставить себе нерешаемую задачу и попробовать ее решить. Создать инсценировку романа Маркеса “Сто лет одиночества”, у которого, кажется, вообще нет сценической истории, — одна из таких задач. Егор Перегудов решил на это со своими студентами в ГИТИСе.

Режиссером руководила любовь к роману и полное непонимание, как поставить его на сцене. Даже написать инсценировку он, переводчик по первому образованию и автор нескольких инсценировок, не мог. Работа заняла около двух лет: упражнения, этюды, импровизации, сомнения и поиски. Однажды он дал студентам задание — сочинить песни по мотивам романа. Сейчас уже записан домашний диск под названием “Песни Макондо”, а тогда этот ход дал толчок в работе над романом. Композиция складывалась постепенно, иногда вдогонку дневным репетициям. Параллельно студенты работали над Брехтом, и брехтовская эстетика, брехтовские зонги явно наложили отпечаток на работу над романом.

Таким постановкам, как эта, явно тесно оставаться в рамках репертуарного спектакля. Слухи о студенческом спектакле Егора Перегудова разлетелись быстро, ажиотаж возник еще быстрее, запись на очередной показ заканчивалась в течение нескольких минут. А обучение приближалось к концу, и никаких перспектив продлить жизнь густонаселенному и многочасовому спектаклю, замешанному на студенческой энергии (и, что уж там, свободе от необходимости службы в профессиональных театрах), кажется, не было. “Сто лет одиночества” растворился в прошлом, студенты разошлись по разным театрам. Но Егор Перегудов и Сергей Женовач приняли решение подарить спектаклю вторую жизнь. На шесть ролей были введены актеры театра, которые подключились к компании из одиннадцати новобранцев-выпускников, прошедших через школу этой работы, и спектакль вернулся, как старший сын основателя Макондо, которого уже перестали ждать. В Макондо нельзя не вернуться — хоть из морских кругосветок, хоть из самой Европы.

“Один день в Макондо” — краткая история грехопадения мира, замешанного на любви, сильной как смерть, и смерти, короткой и сладкой как любовь. И множества оттенков одиночества — сумасшествия или слепоты, обета безбрачия или заточения в монастырь, бессмысленного изготовления золотых рыбок из переплавленных монет, вырученных за этих рыбок, или чтения зашифрованных манускриптов с историей рода, которому суждено погибнуть. Запретный плод здесь — запретная любовь основателя Макондо (Лев Коткин) к двоюродной сестре (Мария Корытова), “каиново” убийство —

за оскорбление своего обидчика и лучшего друга (Александр Медведев). Изгнание из рая — добровольный уход с оскверненной родины и создание Макондо, недолговечного земного прообраза рая, города между горами и морем, где долгое время не было кладбища, потому что все его обитатели были живы. Род Буэндия замешан на гремучей смеси страсти, мечтательности и настоящей свободы, которая не впишется в рамки никакой удобоваримой морали. Оттого одиночество — спутник любого человека — они чувствуют особенно остро. Оттого они безошибочно находят своих и опаляют тех чужих, что попали в их орбиту.

Смерть в “Макондо” сочится из стен живой водой. Смерть обживается под колосниками, в театральном поднебесье. Сначала там, как беженец на верхней полке переполненного поезда, одиноко мается убитый Пруденсио Агиляр. Затем к нему залезет (но все-таки на время сбежит из плена смерти — цыган ведь!) знаток земных чудес и черного будущего Мелькиадес (Нодар Сирадзе). Множество мужских рук подсадят на эту верхнюю полку, Ремедиос (Дарья Муреева), малолетнюю жену полковника Аурелиано Буэндия (Даниил Обухов), ловко запрыгнет наверх веселый воришка любви, на которую не имел права (Александр Прошин). Дошьет себе саван и точно в срок уйдет по нему наверх Амаранта (Екатерина Копылова), которая так и не смогла променять. А когда наверх деловито карабкается мать-прапрабабка семейства Урсула, самолицетворение мудрости и жизни, густонаселенный уже тот свет встречает ее восторженным возгласом, как любимую бабушку с гостинцами. Мария Корытова стала стержнем и душой всего спектакля. Вначале преданная подруга огромного деревенского мечтателя (Лев Коткин), готовая идти за ним хоть на край земли, хоть в Макондо, которого еще нет на земле. Ей щедро и в нужных пропорциях отмерены гордость и нежность, хозяйская хватка и дерзость. В финале седая и высохшая, с седыми волосами, но ясным разумом и душой, гордо несущая корзинку с правнуком, рожденным вне брака, но по любви, которая законнее всех законов. Каким-то мистическим образом Урсула в игре молодой актрисы стареет на наших глазах за свой день-век, погружаясь в слепоту и прозревая внутренние миры других людей.

Ближе всего к смерти — любовь: мужчины Макондо превозносят своих женщин почти до

гибельных небес, рукой подать до смерти и ее обитателей, которые с любопытством смотрят на земную жизнь (хотя хореограф в программке не значится, заставляя предположить, что выразительный язык тел здесь — коллективное творчество). Зато есть авторство у песен Макондо, которые стали своего рода вставными новеллами в повествовании о роде Буэндиа — их поет под гитару бродячий музыкант по прозвищу Человек (Дмитрий Липинский), и в его балладах проступает прошлое и будущее. В спектакле почти нет декораций, но есть феерическая светопись от Дамира Исмаилова: здесь обыкновенный лед светится как северное сияние, желтая пыльца летает по залу бабочками.

Конечно, здесь есть место и политике — однажды она дотянется и до рукотворного рая Макондо. Однажды она поставит овдовевшего полковника Аурелиано Буэндиа (Даниил Обухов) против своего зятя, лживого коррехидора и трогательного отца пятерых дочек. Однажды и в Макондо заговорят о либералах и консерваторах — точь-в-точь как мы привыкли, и проведут выборы с цветными бумажками и про-

зрачными вбросами. Однажды полковник Аурелиано Буэндиа поднимет и проиграет тридцать восстаний и потеряет семнадцать сыновей, избежит собственного расстрела, чтобы выстрелить себе в грудь и выжить. Он побывает и преступником, и героем, превозносимым народом, так легко меняющим свои убеждения, на который отчаявшийся полковник презрительно выпустит струю из окна и запрется в мастерской со своими бессмысленными золотыми рыбками. И будет бесконечно прокручивать в сознании свою жизнь и жизнь рода, чтобы найти поворотную точку судьбы (“исходное событие”, говорят в театре). А перед зрителями “Одного дня в Макондо” разворачивается фантастическая сцена текущего вспять времени, через вспышки страсти и утраты разлуки и встречи — к тому яркому мигу, когда отец, вывернув карманы, отдает последние монеты, чтобы вместе с сыновьями в жаркий полдень увидеть и потрогать лед — необъяснимую тайну, которую невозможно забыть и невозможно, ощутив ее, остаться прежним.

Ольга Фукс

“Мастерская” и Маргарита

*“Мастер и Маргарита” М. Булгакова
в “Мастерской Петра Фоменко”*

Начинающие режиссеры, но при этом опытные актеры “Мастерской” Федор Малышев и Полина Агуреева поставили знаменитый роман Булгакова, по-видимому, в собственной инсценировке. Нельзя сказать, что в этом спектакле ничего не впечатляет и ничего не запоминается. Привлекающих внимание элементов немало, и видно, что как режиссеры, так и исполнители много пота пролили на репетициях.

После просмотра постановок молодых режиссеров по известным произведениям, тем более прозаическим, порой вспоминается эпизод из детства. Любящий дядя подарил мальчику дошкольного возраста вполне взрослый фотоаппарат “Любитель”, рассчитывая, что ребенок увлечется искусством фотографии. Это в самом деле случилось спустя несколько десятилетий, когда любительские фотоаппараты стали автоматическими, а потом и цифровыми, простыми в обращении. А тот подарок постигла другая судьба. За несколько дней он был разобран малышом до последнего винтика, и в дальнейшем прочный остов его служил игрушечной двухконфорочной плитой для куклы в играх младшей сестренки.

Так и в театре инсценировки иногда дают непредвиденные результаты — вместо ожидаемого содержательного художественного продукта получается нечто иное: игровое, интересное для определенной, например молодежной, части аудитории и, прежде всего, для самих постановщиков.

Надо сказать, что в подготовке спектакля “Мастер и Маргарита” кроме режиссеров участвовал огромный коллектив (судя по программке,

чуть ли не в сотню человек). Есть масштабные массовые сцены, одна из которых вовлекает также и зрителей. Это представление в театре “Варьете”, которое в вольной интерпретации показано во время антракта в фойе, в сопровождении шумного оркестра (музыкальное оформление Рафката Бадретдинова, Дениса Забияки и Ф. Малышева). Правда, обещанного “разоблачения” заметить не удалось.

Сами постановщики взяли себе “kozyрные” роли Маргариты (П. Агуреева) и Коровьева (Ф. Малышев). Однако весьма опытные актеры воплощают и других основных персонажей, таких, например, как Воланд (Алексей Колубков), Мастер (Томас Моцкус), Понтий Пилат (Владимир Топцов). Убедителен поэт Иван Бездомный (Дмитрий Захаров). Роль Аззелло, вобравшая в себя также образ Геллы, ассистентки Воланда, исполняется актрисой Галиной Кашковской.

Впечатляет, например, сцена бала у Воланда, где гости поднимаются к Маргарите по винтовой лестнице. Запоминается довольно длительный и, надо отдать должное, ритмичный перформанс главной героини на ударных

инструментах — отголоски погрома, учиненного дамой в квартире обидевших ее избранника литературных критиков. Некоторые приемы, будучи, в общем-то, оригинальными, все же вызывают раздражение своей прямолинейностью: например, Понтий Пилат весь спектакль таскает Иешуа Га-Ноцри (Павел Яковлев) на спине.

В ряде московских постановок “Мастера и Маргариты”, в том числе этой, поражает то, что самый остроумный, яркий роман Булгакова превращается на сцене в мрачное действо, большей частью происходящее чуть ли не в крошечной тьме (здесь сценография и свет художника Владислава Фролова). Возможно, постановщики воспринимали произведение как мистическое, а события в нем — как проявление темных, потусторонних сил. Разве что в антракте становится светло. Нет каскада блистательных аттракционов, смешных реприз.

Второстепенные персонажи даны совсем пунктиром, скороговоркой. Например, дядя попавшего под трамвай литературного “генерала” Михаила Берлиоза Максимилиан Поплавский, приехавший из Киева на похороны, успеваешь отметить лишь восклицанием: “Квартира в Москве!”, и играет его тот же актер (Дмитрий Рудков), что и самого Берлиоза. Точно так же и другие персонажи второго плана не успевают обрасти “плотью”, в непонятной спешке уходят в небытие, что снижает интерес к ним. Массовые сцены (например, эпизод, который должен воплотить вечеринку в “Доме Грибоедова”) тоже сыграны тускло, как будто служат лишь фоном для чего-то более значительного, что, видимо, хотели высказать авторы спектакля. Однако цельного ощущения этого высказывания пока нет — возможно, оно придет по мере роста спектакля в ходе дальнейших представлений.

Ильдар Сафуанов

Мы танцевали на доске

“Любовницы” Э. Елинек в Театре Наций

В высшей степени драматический, а в чем-то и трагический текст нашей австрийской современницы, писательницы с очень зорким и цепким взглядом, стал основой для такого же пронзительного и мощного спектакля Светланы Земляковой. О женщинах, которые ищут свое счастье.

Об очень молодых женщинах из деревни и маленького городка, живущих среди черствых людей, потому что когда-то давно те тоже хотели счастья, но из этого ничего не вышло. Социально и узнаваемо выглядит эта история. Но Землякова делает из нее модный визуально-пластический продукт, и это работает. Никакой убогой реальности, ничего провинциального и забубенного на сцене нет. Обстановка, которая так тяготит героинь, на сцене существует в весьма привлекательной рекламной упаковке. Одежда, предметы интерьера — модные, дорогие, яркие. Стильное ретро. Даже отвратительная фабрика по пошиву женского белья, описание которой начинает спектакль (актеры зачитывают его как вступление), выглядит как стильный, почти конструктивистский станок для работы актера, переосмысленный на современный лад (художники Денис Сазонов, Екатерина Злая). Две очень молодые девушки вступают в бой с этой машиной, олицетворяющей для них общество с его механистическим устройством, и... проигрывают. Формально проигрывает только одна. Только она оказывается на фабрике в одиночестве, без мужа и детей, лишенная собственного дома. Вторая же получает все чаемое.

Сам образ фабрики, такой всеобъемлющий и важный, появляется только в самом начале спектакля и в конце. С одной стороны, он выделен, как бы капсулирован Земляковой в прологе и эпилоге. С другой — за весьма драматическими и напряженными событиями мы успеваем

забыть про него. Между тем, это важный символ надежд, независимости, права на жизнь и в то же время краха всякой живой настоящей жизни — все-таки это бездушный конвейер. Хочется, чтобы этот образ присутствовал на протяжении всего спектакля. Как угроза и как символ жизнеустойчивости, как оно понимается героинями спектакля. На фабрике изготавливают женское белье — лифчики и трусы. Но все эти нежные вещи делаются хмурыми и несчастными женщинами так, как будто они заняты подневольным трудом заключенных, как будто они шьют не поддерживающие оболочки для самых нежных женских органов, а изготавливают кандалы, запирающие живую бьющуюся плоть. Это армия несчастных женщин, запертая железным корсетом фабрики — безжалостной, бездушной, механистичной жизни, в которой нет выбора. Их беда и их изначальный проигрыш в том, что они видят жизнь только такой, очень ограниченной и механистичной. В то же время они ощущают, что жизнь заключает в себе что-то магическое, воплощенное в слове “любовь”. Любовь — это то, к чему они так стремятся, то, что должно сделать их счастливыми.

Опосредованно образ фабрики может быть прочитан в расчерченной на квадраты сцене и жестко заданном движении актеров по ней. Они двигаются как фигуры на шахматной доске, очень геометрично и нарочито. Их заданные траектории напоминают детские настольные игры, в которых шарик катится внутри пластикового корпуса по дорожкам и можно менять

направление с помощью наклона. В представлении героинь, в жизни есть варианты, но они очень четко очерчены и не так-то просто переключиться из одной бороздки в другую. А можно и вылететь совсем за границы площадки, как в конце концов происходит с Паулой (Наталья Ноздрина).

Под стать расчерченному полу актерская пластика с четко выверенными и акцентированными на начале и конце движениями. Как танцоры в поп-танцах, исполнители четко фиксируют каждый жест, каждое движение руки, головы, тела. Они механистичны, в них нет мягкости, они куклы и марионетки, не пытающиеся скрыть, что сделаны из дерева. Танец в этом спектакле — не душа и не красота, а исполнение роли в жестком режиссерском рисунке жизни. И трагизм этого исполнения / проживания жизни в том, что человек в своем потенциале неизмеримо больше, чем любая партия, тем более если она отражает только причинно-следственные связи, только социальные инстинкты. Паула и Бригитта (Елена Николаева), две молодые девушки, мечтают о лучшей жизни для себя, о повышении своего социального и материального статуса. И единственным путем для этого им представляется замужество и материнство. Такая жесткая социальная детерминированность их действий, привязка возможностей только к социальному положению (девочки из деревни и маленького городка), их образованию (вернее, отсутствию такового) и делает их положение столь трагичным.

Довольно жесткий свет (Сергей Васильев), пронзительно белый или кислотных цветов, желтого, зеленого и такого же цвета одежда героев, к тому же сделанная в стиле поп-ап, который сейчас воспринимается как стиль поп-ап, — все это работает на показ жизни как упрощенной схемы. Стиль поп-ап обладает рекламным лаконизмом, яркими, бросающимися в глаза цветами, в то же время он лапидарен, потому что не использует сложного цветового решения, переходов, сочетания цветов обычно контрастные, они привлекают внимание, бросаются в глаза. Так же просто, без лишних сложностей воспринимают мир герои. Поэтому им чужды сложные решения, недоступна многогранная жизнь чувств. Неоднократно в спектакле повторяется слово “война”: “идет беспощадная война”, “борьба”, “тяжелая физическая работа”. И это говорится о ситуациях, где должны быть чувства — перипетиях любовных романов: страдания или радость, нерешительность или стремление что-то менять, но не голые действия. Клетчатая черно-белая юбка и белая блузка Паулы, бирюзовая и розово-красная с сердечками одежда Бригитты, песочные брюки Ханса в сочетании с красными носками, его узорчатые штаны в других сценах, ярко-красное платье беременной Паулы — все эти предметы одежды очень красивы. Цвет дает чувственное представление об их стремлении к лучшей жизни. Он воздействует на подсознание и биологические инстинкты. Он сексуально привлекателен, как кра-

сивая и яркая окраска животных. Солдаты социальной и биологической армии, девушки выходят на поиски любви как на тропу войны.

Две героини и их мужчины Ханс и Эрих только лишь кажутся единственными героями спектакля. На самом деле они наиболее типичные представители общества. Они показывают, как жили их родители (Наталья Павленкова, Леонид Тимцуник) и как будут жить их дети. Это замкнутый круг очень ограниченной жизни, довольно страшной реальности с побоями и грязью жизни, нищетой и убожеством, пьянством.

Было бы обидно воспринимать этот спектакль и роман Эльфриды Елинек как рассказ о незавидной судьбе женщины в мужском обществе. В спектакле есть героиня, разрушающая симметрию системы персонажей, Сюзи (Муся Тотибадзе). Девушка из хорошей семьи, обученная искусствам, внешне она тонка и изящна. Никакой пролетарской крепости в формах, как у Бригитты. Но и никакой гибкости, отсутствие жизненной хватки, как у Паулы. Она словно щепка, тонкая и легкая, единственная из всех поет, ценит себя и свою возвышенную буржуазность. Ее платье красивого ультрамаринового оттенка. Яркий, но не кислотный, небесный, но не вульгарный и при этом возвышенный цвет. Как девушка из семьи с достатком, она может позволить себе думать о доле голодающих. Но и она оценивается в рамках понятий “хорошая невеста”. Так воспринимают ее родители Хайнца, потому что она выведет его на новый уровень. “Соперница” для Бригитты и “хорошая мать” для общества в целом.

В спектакле есть очень важная сцена, в которой Сюзи выходит в бирюзовом брючном костюме с коляской и белой собакой на поводке. В коляске ее племянник, но она в этой сцене — почти Богородица, и в то же время именно в этой сцене ее сексуальная привлекательность связана с возможностью родить ребенка и быть хорошей матерью. Духовное измерение присутствует в этой сцене как потенциал, не замечаемый никем из персонажей. Никому из этих христиан не приходит в голову, что ребенок может быть для чего-то еще кроме продолжения жизни, и женщина для чего-то еще, и весь мир — тоже.

И вот эта всегда приниженная в голове у героев до сексуального инстинкта любовь, всегда довлеющая над ними власть социального тела как еще одной человеческой оболочки каждый раз подчеркивается в спектакле. Никто из персонажей не может подняться над горизонтальным уровнем, найти вертикаль, ощутить в себе нечто большее. Это отсутствие бросается в глаза. Спектакль Светланы Земляковой не о том, как унижены в социуме женщины, как им приходится использовать любовь и секс, чтобы преуспеть в мире, где все отдано мужчинам. Мужчины — такие же жертвы. Хайнец не может получить Сюзи, Эрих не может не жениться на

беременной Пауле, не может водить автомобиль по причине исключительной неспособности к обучению, не может не развестись с согревшей женой по причине общественного мнения, мужчины не могут не платить в той или иной мере за секс, не могут не работать.

Дарвинистски понятая жизнь предстает замкнутой сферой страданий, в которую заключены все люди. Неизбежный трагизм этого мира, переданный через образ фабрики, в иносказательном смысле производящей социальные кор-

сеты для биологических и социальных единиц, зрители переживают в финальной части истории. В проигравшей Пауле они видят не солдата, не представительницу социальной страты или пример из учебника феминизма. Они переживают страдания за изгнанную из общества и все потерявшую женщину. И вот это высекаемое в финале очень человеческое чувство, возможность зрителя быть больше и шире, сложнее, чем персонажи и их мир, и есть настоящий финал спектакля.

Татьяна Купченко

Суд памяти

“Фальшивая нота” Д. Карона в Театре им. Евг. Вахтангова

Римас Туминас совместно с режиссером Алексеем Кузнецовым поставил свеженанписанную пьесу французского драматурга Дидье Карона об ответственности за нацистские преступления в концлагерях.

На этом материале написано и поставлено немало пьес, многие из них обладают пронзительной силой, вспомним хотя бы “Дознание” Петера Вайса или радиопьесу Зофьи Посмыш “Пассажира из каюты 45”.

Драматический потенциал тематики не исчерпан, проблема лишь в том, чтобы реализовывать его, избегая повторов, предсказуемых ходов и приемов. Современные драматурги из-за возраста не могли быть свидетелями трагических событий времен Второй мировой войны, однако они имеют возможность глубже осмыслить их, исходя из опыта прошедших десятилетий, усилить драматическое содержание с помощью новых средств выразительности.

Дидье Карон написал свое произведение по традиционным, испытанным временем канонам. Налицо все признаки “хорошо сделанной пьесы”. Здесь и единство места (дирижерская гримерка в концертном зале), и времени, и действия (все происходит в течение одного вечера). Всего два героя: Миллер (Алексей Гуськов) и Динкель (Геннадий Хазанов). Оба, как написано Аристоклем, не очень хорошие и не очень плохие, но попавшие в трагическую ситуацию люди. Опять же по Аристотелю, в пьесе есть и узнавание, и перипетии.

Миллер — успешный дирижер, собирающий-ся после ожидаемого падения Берлинской стены (действие, очевидно, происходит на рубеже 80-х и 90-х годов XX столетия) переехать в немецкий мегаполис и возглавить там симфонический оркестр. Человек он хваткий, без особых моральных принципов: например, имеет договоренность с женой о том, чтобы она не вмешивалась в его любовные дела. Но дирижер популярный, востребованный. В начальном эпизоде мы застаем его одного в артистической уборной в Женевской филармонии сразу после концерта. Он разъярен неудачной игрой первой скрипки.

Динкель — старичок с портфелем, прорвав-

шийся в комнату дирижера якобы за автографом. Он подчеркнуто льстив, не скупится на комплименты и восхваления. Получив автограф, удаляется, обещав никогда больше не беспокоить, но через пять минут возвращается за вторым автографом — для жены, которую зовут Анет (с одним “т”), и уходит, клянясь оставить дирижера в покое. Все это немного напоминает манипуляции знаменитого лейтенанта Коломбо (подчеркнутая учтивость, доходящая до лести, упоминания жены, которая то ли существует, то ли нет) и наводит на догадку о детективном характере разворачивающейся истории.

Динкель заходит опять и просит разрешения сфотографировать дирижера на “Полароид”, а мгновенно напечатанный снимок просит подписать: “На долгую память о встрече”.

Наконец улучив момент, когда Миллер переодевается, он, войдя в последний раз, умудряется завладеть ключом от комнаты, запирает дверь изнутри и уже жестким тоном устраивает маэстро допрос. Оказывается, настоящая фамилия дирижера Кейтель, он сменил ее из-за нацистского прошлого: в годы войны помогал своему отцу, надсмотрщику в Освенциме. В один из вечеров в те давние времена, во время исполнения “Маленькой ночной серенады”, скрипач оркестра заключенных Динкельштейн (отец Динкеля) взял фальшивую ноту, и Кейтель-старший приказал сыну расстрелять музыканта из пистолета, что тот и сделал.

Приведем неопровержимые доказательства нацистского прошлого Кейтеля, например сохранившуюся фотографию военных лет, где подросток — будущий дирижер снят среди эсэсовцев, Динкельштейн-младший (также сменивший фамилию), теперь уже в шестидесятилетнем возрасте, добивается того, что Миллер сознается в совершенном убийстве. Угрожая дирижеру пистолетом, Динкель все же не осуществляет возмездия. Покаяние — вот чего он

только добивается от своего антагониста.

Спектакль довольно сильно отличается от прошлых постановок Р. Туминаса, осуществленных по глубоким произведениям выдающихся драматургов — Антона Чехова, Томаса Бернхарда и других, но лежит в русле репертуарной политики Театра Вахтангова, всегда находившего место для мелодрам. Надо сказать, что поставлен спектакль по высокому стандарту. Обстановка помещения, подиум для оркестра на заднем плане выстроены красиво и выверенно (художник Адамас Яцовскис), партитура с “Маленькой ночной серенадой” в качестве доминанты соответствует и сюжету произведения, и ритму происходящего действия (композитор Фаустас Латенас).

Несмотря на отсутствие оригинальности как в теме, так и в ее интерпретации, парижская постановка пьесы, осуществленная автором совместно с Кристофом Лютренже, с известным актером Кристофом Малавуа в роли Динкеля, получила благосклонные отзывы критики. Надо отметить, что персонажи пьесы — типичные образы европейских буржуа или интеллигентов, и поэтому,

будучи даже поверхностно прорисованными драматургом, они могут быть содержательно воплощены сильными актерами с менталитетом, соответствующим этим образам, и вызвать сопереживание зрителей, опять-таки обладающих схожим менталитетом.

В наших же условиях актеры, чье развитие происходило совсем в других условиях, вынуждены в процессе воплощения прибегать к самостоятельным поискам нужных черт, реакций, и зачастую дело заканчивается обращением к близко лежащим, а порой и шаблонным приемам. А когда актерские клише накладываются на шаблонные драматургические приемы, это производит камулятивное воздействие, и местами спектакль проседает и, несмотря на небольшую продолжительность (час с третью без антракта), кажется затянутым. Думается, что в процессе обкатки спектакля постановщики и исполнители найдут оригинальные приемы, способные оживить и образы, и все содержательные произведения.

Ильдар Сафуанов

В переводе на гипсовый

“Ай Фак. Трагедия” по В. Пелевину в “Меркурий-сити-тауэр”

Из всей современной литературы режиссер Константин Богомолов до недавнего времени признавал только сочинения Владимира Сорокина да свои собственные тексты. Даром что при этом несколько лет возглавлял жюри премии “Новая словесность” (“НОС”). Но и на старуху бывает Маруха — Маруха Чо из романа “iPhuck 10” Виктора Пелевина: Богомолову предложили поставить это произведение второго из двух значительных российских авторов наших дней. За который, к слову, он тот самый “НОС” как приз читательских симпатий недавно и получил.

Не сказать, что раньше Пелевина ставили активно — спектакли можно перечесать по пальцам, а выбранные для этого произведения вообще по пальцам одной руки. И все они — из раннего периода творчества. В принципе за то, что пишет Пелевин сейчас, братья сложно и из-за писательского графика, и писательской манеры, сильно завязанной на злобе дня. Тут театр за ним откровенно не поспекает: здесь стоит замахнуться на один роман, как писатель выпускает следующий, и тот, что оказался в работе, видится уже безнадежно устаревшим. Кто вспомнит пред-предыдущего американского президента или даже бывшего российского министра обороны? Публика еще по инерции, зачастую ностальгической, принимает “Чапаева и Пустоту” или “Дженерейшен Пи”, но ставить что-то более позднее с сохранением прежних постановочных темпов — все равно как ходить к врачу с прошлогодними анализами. Вероятно, это одна из причин того, почему даже молодые режиссеры предпочитают обходить Пелевина стороной. Но вот редкий для российского театра случай — инициатива свежей во всех смыслах постановки полностью принадлежит продюсеру проекта: Светлана Доля, уехав в от-

пуск с “iPhuck 10” в чемодане, вернулась с готовой идеей как, с кем и где его ставить. Обсудить детали ей удалось еще с Дмитрием Брусникиным — ознакомившись с книгой, тот полностью согласился с предложенным вариантом: играют старшие брусникинцы, а ставит — Богомолов.

Богомолова предпоследний роман Пелевина действительно заинтересовал. Что, кажется, вполне объяснимо — не будь режиссер столь погружен в собственные проекты, он и сам бы мог сочинить нечто подобное. Впрочем, в таком ключе он уже высказывался в ряде своих спектаклей, начиная с “Идеального мужа”. И с тех пор “кайфа раздражать эстетов”, о чем он не перестает повторять, не растерял. Именно этим и занимался в “iPhuck 10” Пелевин, разделяясь со всеми институциями современного искусства разом — художниками и кураторами, искусствоведами и инвесторами, арт-критиками и критиками литературными, да и театральными заодно. Точнее, разделяясь с теми устоявшимися моделями отношений (и штампами их восприятия), где мерилом является не качество произведения, а факт его

купли-продажи.

В целом и новый на тот момент Пелевин, и новый Богомолов одного поля ягоды — неудобоваримые. Ведь последний к тому же затеял новый цикл эстетических экспериментов: “Я перехожу от театра более визуального к театру вербальному”, — обмолвился режиссер в одном из последних интервью. И если декларацией этих намерений и демонстрацией соответствующего метода можно считать прошлогодние “Три сестры” на Большой сцене МХТ, то новый “Ай Фак. Трагедия” уже претендует на манифест этого передвижения.

В “Ай Фак” зритель оказывается внутри пелевинского текста. Можно сказать, буквально. Погружать его в книжное пространство начинают с первых шагов по “Меркурий-сити” — небоскребе, где идет спектакль. Здесь ему предстоит пересечь ряд как физических, так и условных границ, самая символичная из которых — проход через “обеззараживающий”, как в фантастических фильмах, фильтр — зону от лифта до входа на этаж, высвеченную ядовито-зеленым люминесцентом. За ней четыре тысячи “квадратов” сплошного бетона — стены, пол, скамьи и кресла. По стенам “гипс”. Точнее, “гипсовое искусство”, как обобщенно назвал художественную продукцию нашего времени Пелевин в своем предпоследнем романе. Это старая песенка Ницше на новый лад, и тут без цитаты не обойтись: “Бог на самом деле жив, просто надо наложить на него гипс, и через несколько лет — пять, десять, двадцать — он оклемается. Они лепят гипсовый саркофаг вокруг воображаемого трупа, выставляют вооруженную охрану и пытаются таким образом остановить время... Гипсовое искусство — это искусство, которое своим виртуальным молотом пытается разбить этот саркофаг. Или, наоборот, старается сделать его еще крепче. Подобное происходило почти во всем мире и принимало самые разнообразные формы”. Это фрагмент диалога главных персонажей романа, полицейско-литературного алгоритма Порфирия Петровича и арт-куратора Марухи Чо. Завершается он также весьма знаменательно:

“Гипсовый век ведь уже завершился? — Да. — Так что, Бог в саркофаге пришел в себя? <...> — Трудно сказать. — Почему? — Про саркофаг постепенно забыли. — Почему забыли? — Потому что в нем оказались мы все”.

Внутри этого саркофага оказываются и зрители “Ай Фак. Трагедии” — главный художник проекта и постоянный партнер Богомолова в работе над спектаклями Лариса Ломакина вместе с куратором Марусей Борисовой-Севастьяновой превратили бетонное пространство в галерею того самого “гипсового искусства” — из коллекции “Stella Art Foundation” они отобрали два десятка наиболее характерных, на их взгляд, работ современных российских художников, подпадающих под пелевинское определение “последней попытки искренности”. О которых

еще также говорится как о “ксерокопиях света”. С последним несложно согласиться, рассматривая, к примеру, работу Алексея Сергеева “Баба и самолет” — этакий “наивный” оммаж Александру Родченко и Эрику Булатову. Или “True Detected” Ларисы Куликовой — прямая отсылка и к популярному сериалу, и работам Дмитрия Врубеля, и знаменитой акции у Кремля Петра Павленского. Работы самой Ломакиной, акрил по заржавленному металлу — смесь поп-арта со средневековой гравюрой. Помимо этого есть несколько инсталляций и скульптур. Самый выдающийся объект — гипсовый носорог в натуральную величину и в клетке из стеноидных трубок, отсылающий сразу к богомоловским “Трем сестрам” и его же “Карамазовым” (кстати, пелевинскому роману предпослан эпиграф “Oh, Alyosha... / Dostoyevsky”). Вся экспозиция наводит на крамольную мысль о том, что если таков последний бастион искренности, то ожидаемое представление, разворачивающееся в будущую эпоху тотальной несвободы, вообще не будет блистать особыми художественными откровениями. Постановщик как бы априори отводит от себя претензии к качеству: Богомолова можно обвинить в эксплуатации нарабатанных приемов, но в невнимательном, небрежном отношении к тексту — нет. Хотя такая установка — отрыв спектакля от общей концепции постановки. Недаром же для того чтобы ознакомиться с этой выставкой, точнее, частью общего представления, публике советуют приходиться сильно заранее указанного в афише времени — чтобы погрузиться в “гипсовый” контекст. И нагрузиться фирменными коктейлями с именами пелевинских персонажей Порфирий и Маруха Чо.

Прочее пространство разделено на три игровых сектора: двое главных персонажей практически не встречаются лицом к лицу, и за их действиями публика следит в основном благодаря видеопроекциям. Вполне логично, учитывая, что один из них — искусственный интеллект и как физический объект вообще не существует. Представление о нем дает Игорь Миркурбанов с по-мефистофельски подведенными глазами, в полицейских брюках с лампасами, байкерских чопперах и кожаном плаще с многочисленными хлястиками-застежками. Не забыта и форменная фуражка: “В России каждый писатель немного мент, а каждый мент немного писатель”. Образ, напрямую отсылающий к приговоскому “Милицанеру”, довершают пышные, заметно раздвигающие ворот плаща бакенбарды. Вот такого виртуального мачо берет в аренду “баба с яйцами” Маруха Чо — куратор, искусствовед, крупнейший специалист по гипсу и, как вскоре выясняется, фальсификатор его самых дорогостоящих шедевров. Эту расчетливую и брутальную, с длинной, что казакский оселедец, разноцветной челкой, женщину играет Дарья Мороз. Общаются при этом компаньоны, все больше глядя на проекцию другого, что дает новое ка-

чество и актерскому существованию в частности, и развитию фирменного богомоловского приема нефорсированного, благодаря гарнитуре, общения партнеров на расстоянии.

В этой части спектакля Богомоллов постарался вычленив из романа Пелевина все, что имеет отношение к искусственному интеллекту и “гипсовому искусству”. Еще одну линию романа — маргинализацию секса между людьми — он вынес за рамки основного действия. Эту тему в формате ток-шоу разыгрывают в антракте брусникинцы Василий Михайлов, Даниил Газизуллин, Игорь Титов и Алиса Кретова. Они доходчиво объясняют, как разговор производителей устройств для виртуальных развлечений заставил людей отказаться от физических контактов (в первом отделении эта тема обозначена лишь довольно целомудренным видео полового акта под похоронный марш Шопена, а во втором, когда заходит речь о виртуальном коитусе искусствоведа и искусственного интеллекта, режиссер на всю громкость врубает “Я поля влюбленным постелю” Высоцкого). Посмотреть этот перформанс набирается публики из трех переполненных секторов едва наполовину одного зала. Прочие спешат либо в буфет, либо к гардеробу: как раз та часть, которую современное искусство должно интересовать прежде всего как объект инвестирования, покидают “золотой” небоскреб первыми. Оно, с одной стороны, верно: как сделать своим активом спектакль, который будет показан всего двадцать раз? Да и стоит ли рисковать: ведь определить, в каком секторе шел оригинальный спектакль, а где всего лишь его трансляция, сложно. Как и сказать, ка-

кая из показанных сцен подлинная, а какая — только ее копия (в терминах “гипсового искусства”: что из них оригинал, а что слепок с него). Вдруг это вообще подделка, а настоящий спектакль, где все вместе и на одной сцене, играют в другой день? И в “нормальном” театре? Очевидно, как по мере просмотра “Ай Фака” излюбленный технический прием Богомоллова с онлайн-трансляциями, здесь разнесенными с “живой” игрой по разным локациям, превращается в форму провокации со всеми вытекающими выше вопросами (а самой публике при этом отводится роль пелевинских пассажиров Uber). С одной стороны.

С другой, согласно Пелевину, оборачивается формой легализации. То есть читка полицейского отчета, которым, по сути, и является роман, превращает его в новаторское художественное произведение. А трансляция этой читки становится полноценным спектаклем. В свое время над этими формами иронизировал еще Николай Рошин в своей недолго продержавшейся на сцене ЦИМа постановке “Крюотэ”. А сегодня их вполне серьезно пытается продвигать “Квартет И”, объявив свой голографический капустник “театром будущего”. Спектакль Богомоллова находится как раз посреди этих крайностей, являясь тем самым гипсом, который накладывают в месте перелома. То есть вербальным искусством переломного времени, грозящим потеснить на этом месте кино. А “кино — говно”, как доходчиво объясняют примат вербального над визуальным финальные титры “Ай Фака”.

Сергей Лебедев

Зачем его спасать?

“Ревизор” Н. Гоголя в театре “Содружество актеров Таганки”

Режиссер Мария Федосова поставила здесь новую версию гоголевского “Ревизора” под названием “Спаси Хлестакова?” (именно так — со знаком вопроса). Пожалуй, трудно сказать новое слово в трактовке этой пьесы — интерпретациям ее нет числа.

В последнее время как на отечественной сцене, так и за рубежом зачастую осовременивают комедию — играют в сегодняшних реалиях или хотя бы современных декорациях, костюмах. Можно вспомнить, например, постановку Нины Чусовой в Театре имени Моссовета более чем десятилетней давности. Там градоначальник и вся городская управа представляли собой пришедших в местную власть “братков” из “лихих 90-х”. Сегодняшнее время от девяностых отстоит подальше, и параллели с окружающей действительностью у М. Федосовой не столь прямолинейны, как у предшественницы. Декорации (сценография Олега Скударя) довольно условны, с брочкой на заднем плане, с многофункциональной ямой (это и трактир, и бассейн при бане) на переднем. Костюмы (художник Александра Блок) неопределенных эпох в диапазоне от гоголевских времен до

сегодняшних. Например, Хлестаков (Алексей Финаев-Николотов) одет в тройку рубежа девятнадцатого и двадцатого веков, при галстукке, обут в сапоги. Городничий (Андрей Кайков) одет по-простому, в вышитой рубашке, на ногах — вполне современные ботинки, даже на молнии.

Пожалуй, работа А. Кайкова в одной из двух центральных ролей заслуживает наибольшего внимания. Перед нами руководитель небольшого масштаба, но современной формации. Он не выделяется среди своего окружения, внешне неприметен, уважителен к подчиненным, подчеркивает свою скромность и простоту. В то же время все беспрекословно его слушаются, внимают каждому слову — видно, что человек крепко держит в руках все нити управления городком. Пожалуй, это главная удача

спектакля — как сам образ градоначальника в исполнении А. Кайкова, так и мизансцены с его участием, построение его взаимоотношений с остальными персонажами. С другой стороны, в сравнении с этим образом меркнут другие фигуры. Несмотря на то что текст почти не сокращен, что делает спектакль даже несколько затянутым, городские чиновники недостаточно выпукло обрисованы, почти лишены индивидуальностей. Запоминаются разве что лекарь Христиан Иванович Гибнер (Евгений Осокин), с выразительным лицом и немецкими словечками, а также почтмейстер Шпекин (Дмитрий Карпеев), который в этом спектакле явно пытается вести какую-то свою игру. Добчинский (Игорь Иванов) и Бобчинский (Алексей Емцов) почему-то изображены подчеркнута непохожими друг на друга, даже одеты контрастно.

Другой центр тяжести в спектакле — женские образы. “Первая леди” города Анна Андреевна (Анна Данькова), молодящаяся под “кавалерист-девицу”, пытается заполнить собой все пространство, палит из ружья, глушит водку. Дочь же ее Марья Антоновна (Виктория Райкова) как будто попала в спектакль из сегодняшних дней — из культуры то ли панков, то ли эмо, то ли готов. Достаточно образованная и неглу-

пая, она насмешлива, своевольна, но все же, подчиняясь авторскому тексту, готова связать судьбу с Хлестаковым.

Трактовка уже этих образов отчетливо показывает, что постановщики поставили задачу придать спектаклю “лица необщее выражение”. Из других особенностей отметим лишь несколько. На протяжении всего представления на сцене время от времени маячат зловещие черные фигуры (актеры Баин Бовальдинов и Нико Саладзе), похожие на крыс, приснившихся накануне городничему. Сцена дачи взятки происходит в бане, с завернутыми в простыни действующими лицами. В больнице под управлением лекаря Гибнера больные, которые все “как мухи выздоравливают”, исполняют танец на костылях и креслах-катаках (хореограф Антон Лецинский). Еще один танец исполняют купцы, которые неожиданно все как один превратились в китайцев и пляшут, как болванчики в классической вахтанговской “Принцессе Турандот” — похоже, намек на китайские рынки в отечественных городах.

В финале Хлестакову, похоже, все же не удастся спастись — по проходу зрительного зала проносят что-то завернутое в рогожу. Да и было ли зачем его спасать?

Ильдар Сафуанов

На Урале, в Питере и Алма-Ате, на Волге и... Темзе

Не оглянувшись во гневе

**“Оптимистическая трагедия” Вс. Вишневского в “Коляда-театре”
(Екатеринбург)**

Эта постановка — взгляд современных людей на эпоху, отраженную в классической советской пьесе, на сюжет пьесы и на саму пьесу.

Январские гастроли “Коляды” в Москве как всегда прошли при аншлагах и громком успехе и стали одними из самых масштабных. Более трех с половиной десятков спектаклей было параллельно показано сразу на двух площадках — в Театральном центре на Страстном и Булгаковском доме. Гастрольную афишу составили и давние, хорошо знакомые и полюбившиеся многим зрителям постановки театра по российской и зарубежной классике и по новым пьесам (включая пьесы самого Николая Коляды и его учеников — молодых драматургов). Как всегда гастроли включали в себя и премьерные работы, например “Иван Федорович Шпонька и его тетушка” по Н. Гоголю и “Горе от ума” А. Грибоедова.

Но “гвоздем” гастролей, его ударным центром, на мой взгляд, стала самая свежая к моменту московских гастролей премьера — “Оптимистическая трагедия” Вс. Вишневского в по-

становке, музыкальном оформлении и сценографии Н. Коляды.

Тут надо сказать несколько слов о нынешнем облике “Коляда-театра”. Видя его спектакли, особенно новые — не только на гастролях, но и в родных пенатах, в новом здании, можно сказать, что и театр, и его худрук, и артисты выходят на новый уровень творчества. Скажем, в таких спектаклях малой формы, как “Между небом и землей жаворонок вьется” (постановка Н. Коляды по его же пьесам “Бесы” и “Дудочка”) и “Долорес Клейборн” (постановка А. Сысоева по роману С. Кинга) в режиссуре, сценографии и актерской манере явственно проступает иная — сдержанная, лаконичная манера, иной — более тонкий и подробный подход к психологическим нюансам.

В какой-то мере это отразилось и на показанной лишь один раз в столице “Оптимистической трагедии”. Точнее будет сказать — новые

поиски “Коляда-театра” и его худрука заметно обогатили эту постановку, сделанную вроде бы в привычной для Николая Коляды форме яркого, открыто-театрального, зрелищно-броского синтетического действия. По-моему, сейчас этот спектакль — едва ли не самая цельная, глубокая и масштабная работа этого театра.

Николай Коляда в своем изначальном подходе к постановке оттолкнулся от запева пьесы и того сквозного, открыто-театрального и одновременно пафосно-романтического и тенденциозного приема, проведенного автором сквозь весь сюжет. Два революционных матроса, “братишки” тех лет, когда анархия бунта направлялась партией большевиков в лице ее комиссаров в организованное русло, строго направленное к четко указанной цели, начинают и ведут повествование. И один из их посылов, исходных причин этого рассказа — обращение к потомкам: поймут ли они, почему это так было, почему так происходило. Поймут ли тех, кто в те давние годы все это делал? От лица нас, этих самых потомков, исходя из нашего нынешнего восприятия и понимания, и сделал свой спектакль Николай Коляда.

Надо, кстати, заметить, что в последние годы у многих — и в профессиональных театрах, и в любительских студиях — возникает искушение: “в наши дни”, в “современной манере” поставить две громко-популярные в свое время пьесы о становлении советской власти и Гражданской войне: “Оптимистическую трагедию” и “Свадьбу в Малиновке”. И ставят. И налетают на то, что в лоб, как написано, с прежним некритическим пафосом поставить эти вещи уже невозможно. Слишком много мы теперь знаем о тех временах. И слишком неоднозначны эти знания. Не одной лишь. Не упираются в одну лишь идею и пафос ее воплощения в жизни. Слишком много мы уже и знаем, и спорили, и передумали о цене кардинальных перемен и переустройства всей жизни. О заблуждениях апологетов “высших идей”, об их слепой убежденности в своей, и только своей правоте. Слишком дорогой ценой наша страна, все человечество платили за это. За неумение соотносить вбивание в жизнь любыми средствами идей о лучшем будущем с ценностью конкретных человеческих жизней и личных судеб.

И все эти давние катастрофические социальные и идейные самообманы и заблуждения по сию пору дают о себе знать и влияют подспудно на нынешнюю жизнь. А в нашей стране мы это знаем и ощущаем, как нигде в мире. Вот об этом “Оптимистическая трагедия” Николая Коляды и его театра.

Оформление — привычный прием у Коляды: плоская стена-задник с центральным выходом-воротами на сцену из какого-то мира там, “за гранью”. Персонажи исчезают там и оттуда появляются, и входят-выходят из боковых кулис. И один из первых открыто-театральных, знаковых приемов: периодически, как бы рефреном отбивает один эпизод-главу от другого, часть персонажей устилает собою сцену перед задником, а

другие сдвигают, сталкивают, выкатывают лежащих к авансцене, едва не переваливая вниз, через рампу. Одна волна бурных перемен смыкает предыдущую. Одни люди выкидывают из жизни, из бытия других — так же потом сами подвергнутся той же участи.

Другой прием-знак: матросов-рассказчиков играют не актеры, а актрисы. В кожанках, красных платках, в юбках, но с оружием на ремнях. И поэтому каждое их пафосное утверждение звучит неоднозначно. Они сами словно пугаются своего напора и своих слов, словно не уверены в правоте и в деяниях и в том, что пафос будет понят и принят.

События сюжета жестки и однозначны, кровавы и беспощадны. Безжалостны и как бы вынуждены моментом и необходимостью и постоянно порождают сомнения в их справедливости и неизбежности. И таковы здесь главные, “неколебимые” в прежних привычных трактовках персонажи. Вожак (Максим Тарасов) интригует и всеми силами цепляется за власть именно от неуверенности в своей всеисильности и в том, что всегда возьмет верх. Его прихлебатель Сиплый (Сергей Федоров) лжет, изворачивается, предает направо и налево тоже из злобной трусливой неуверенности, что удержится на плаву. Но эти-то двое “безыдейные”, присосавшиеся к великому слову ради выгоды и удачи.

Но вся масса матросов, участников событий то и дело начинает сомневаться в своих действиях, ужасаться тому, что творят. Даже в финале — став из анархической аморфной массы “железным монолитом”. Для них сомнение в цене заключается в том, что цена эта личностна, конкретна: гибель полюбившейся им женщины-комиссара. Истинного к тому моменту их духовного вожака.

Но и три главных в этом спектакле персонажи — Командир, Алексей и Комиссар мучимы тяжкими сомнениями. Эти трое, как и вся масса прочих (и даже Вожак с Сиплым), одержимы гневом. Гневом на прежнюю неправильную жизнь. Но этот гнев оборачивается подозрительностью, недоверием, мстительностью против них самих и против невинных окружающих.

Командир — из бывших кастовых флотских офицеров — тоже вроде хочет помочь этим бунтарям дна выстроить иную жизнь. Но все время как бы предупреждает их: не так грубо, резко и однозначно. Очень яркая и точная, совершенно неожиданная работа Олега Ягодина: боевой офицер, мятущийся в сомнениях вплоть до комичного заикания от неуверенности. Тонкая нюансировка, рассудочность, ум и ранимость. И готовность к жертвенности.

Скрепляющий стержень спектакля — дуэт Комиссара и Алексея. Комиссар (Василина Маковцева) — эдакая фифа с бала, в шляпке, туфлях, летящем кисейном платье. Револьвер есть. В модной сумочке, с дамскими причин-

далами. И вдруг в ней, стильной, накрашенной дамочке открываются жесткий ум, воля, целеустремленность. Знание мужской психологии и умение ею управлять, используя свою женскую природу. А ее антипод Алексей (Мурад Халимбеков) — воплощение низа, вульгарно-площадной грубости, похоти, плоть от плоти этой анархической массы. Но оказывается, он начитан. Способен вступать в философские споры с Командиром, Комиссаром, Вожаком (этот тоже не чужд философствованию).

Выкрикиваемые Алексеем фразочки — проявление злых сомнений в устройстве жизни, гневного желания ее переделать. И других сомнений: а станет ли лучше, изменится ли человек?

Коляда несколько иронически постепенно переводит “идейный поединок” в любовный дуэт мужчины и женщины. Ночь словно толкнула-притянула Алексея и Комиссара друг к другу. И особенно иронично, почти издевательски звучат на пике их любви слова об идеях и планах по сокрушению власти Вожака.

В этом спектакле наряду с ужасными событиями

много и смеха, и иронии. В полистилистике постановки, не споря друг с другом, органично сливаются мелодии разных эпох и стилей — рок и джаз, и блатные матросские и одесские песенки, и городские романсы. Продуманная, четко, ритмически остро выстроенная пластика. По сути, это философский мюзикл о смысле увлеченности переустройством бытия, цене не рассуждающего деяния.

Коляда не осуждает ни одну из сторон социальной схватки, не встает ни на чью сторону в спектакле. Он на стороне наших дней, нас, живущих сейчас: пойдем ли мы ужасный смысл и цену произошедшего, вынесем ли из него урок.

Многозначие, знак вопроса слышатся в трактовке образа Комиссара. Письма, отсылаемые ею с фронта, по стилю жесткие, уверенные, но в интонациях читающей их актрисы звучат боль и мучение сомнений. Героиня В. Маковцевой поет романс на стихи Цветаевой о желании смерти. Поет дважды — в середине пьесы, когда Комиссар еще жива, и в финале: этот романс — мелодия души погибшей женщины.

Валерий Бегунов

Люди и звери

“Звериные истории” Д. Нигро¹ в Молодежном театре на Фонтанке (Санкт-Петербург) и театре “Жас Сахна” (Алма-Ата, Казахстан).

Петербургский театр только открывает для себя творчество современного американского драматурга Дона Нигро, чьи пьесы доходят до российской сцены благодаря неустанным усилиям переводчика Виктора Вебера. В известной степени Дона Нигро можно сравнить с Жаном Ануем: подобно знаменитому французу он стал поставщиком репертуара для самых разнообразных стационарных театров и мобильных трупп. Им написано около 400 (!) пьес.

Первым к драматургии плодовитого американца обратился петербургский Театр на Васильевском, пьесу “Горгоны”² о соперничестве двух голливудских звезд здесь прочитали как универсальную драму актерской судьбы. Затем последовали “Звериные истории” в постановке художественного руководителя Молодежного театра на Фонтанке Семена Спивака. Можно сказать, что известный режиссер из Северной столицы и американский драматург, ведущий уединенный образ жизни на ферме в Огайо, нашли друг друга. В послесловии к пьесе Дон Нигро не без юмора пишет: “Я всегда ладил с животными лучше, чем с людьми, несмотря на то что иногда их ем. Животных, естественно, не людей, хотя в театре каннибализм — достаточно обычное дело”. И далее серьезно: “Я не нахожу ничего глупого в попытках найти аналоги человеческих эмоций в природе. Мы — часть природы, хотим мы видеть себя такими или нет...”³.

Эти идеи вдохновили режиссера Спивака, согласного с тем, что любой зверь напоминает человека: “Безумие, страх, искушение, одиночество — все это есть в жизни человека. Наш спектакль можно назвать предупреждением: будьте бережнее по отношению к тем, кто рядом, будьте терпимее...”.

Художник Николай Слободяник создал завораживающе красивый образ спектакля: опустевший пляж, осень, “уже падают листья”, нет, листья — летят, опускаются, поднимаются развешанные над сценой зонтики. Волшебное подсвечивается задник, на котором пляшут силуэты героев спектакля: индюшек, бурндуков, сурков, леммингов — маленьких беззащитных существ, обитающих в окрестностях Огайо, где слоны, как известно, не водятся. Похоже, эти маленькие животные такие же беззащитные, как и мы, люди.

Театр выполняет пожелания драматурга —

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2018 г.

² Там же.

³ Там же.

никаких зверских ужимок и прыжков, никаких звериных костюмов, образы создаются лишь намеком, легким касанием. Пьеса и спектакль состоят из ряда миниатюр, каждая из которых — отдельный законченный сюжет, посвященный тому или иному “зверику”. Семен Спивак стремится прочертить сквозное действие, проводя линии персонажей через весь спектакль — нелепый одинокий утконос просит у всех разрешения “посидеть рядом с вами”, лемминги совершают свой бесконечный, бессмысленный бег, порой напоминая “Слепых” Питера Брейгеля.

Сценка “Три дикие индюшки в ожидании кукурузных початков” построена на конфликте мечты и реальности, поэзии и прозы. Мечту, естественно, воплощает дама (Алиса Варова), она мечтает играть на саксофоне, грезит саксофонным деревом. Два диких индюка, собственно, тоже мечтают — о кукурузных початках и вафлях. Константину Дунаевскому и Ярославу Соколову явно пригодились студенческие тренинги на подражание животным, они работают мягко, едва обозначая природные повадки суетливых, глупеньких и любопытных птиц. Прожорливые Боб и Джордж убеждают индюшку Пенни, что ее затея невыполнима, но в финале пески раздаются низкие протяжные звуки саксофона...

Одна из лучших миниатюр, трагикомедия “Попугай”, тонко, с мягким юмором и грустной улыбкой разыграна талантливыми артистами Сергеем Яценюком и Ириной Полянской. Несмотря на попугайское оперение и узнаваемые птичьи повадки, это, конечно, до боли знакомая история супружеской пары, которая вынуждена делить общее пространство, будучи уже не в состоянии существовать вместе и в то же время не в силах жить друг без друга. Когда попугай Ричи бросает своей нежной, трепетной, болтливой Пегги (ну настоящая женщина!) жестокое “сдохни”, она действительно умирает, обессиленно свесив крылышки, и он бьется в отчаянии над безжизненным телом подруги.

В монологе “Утконос” Иван Мартынов (в другом составе Андрей Шимко) играет отчаяние одиночества, отверженности. Некое пограничное, чуждое всем существо, он остро чувствует невозможность самоидентификации, невозможность ощутить себя полноценным божьим творением: “У меня ощущение, что меня собрали из того, что осталось от других”.

Миниатюра “Мышеловка” строится как пародия на ток-шоу, мышка (Эмилия Спивак) — ведущая, все участники спектакля — восторженная публика. Мышь эмоционально рассказывает, как избежать соблазнов мышеловки. Но когда включены камеры и софиты, она тихо выходит на опустевшую сцену, и становится понятным, что заговаривала, заклинала она прежде всего себя. Мышеловка с сыром манит неотвратимо, она становится навязчивой идеей, символом борьбы личности с собой и несвободы от самой себя, своих комплексов. Звучит почти молитвой: “Не вводи меня в искушение и убереги от зла. Убереги от...”. Естественно, мышеловка захлопывается.

Звери задаются совершенно человеческими вопросами: что есть Бог и каковы цели Создателя (“Великий Бурундучий лабиринт” в исполнении Сергея Малахова). Они подвержены маниям, фобиям и проходят испытание одиночеством, разделяя его только с двойником — зеркальным отражением, темной стороной собственного “я” (“Сурок у окна” в исполнении Александра Андреева).

Самая трогательная и драматичная сценка — это, пожалуй, “Ожидание (Коровы)”. Три очаровательные молодые коровки в ожидании чего-то неизведанного кокетничают, танцуют и поют, фотографируются со зрителями. Ксения Ирхина, Алиса Варова, Юлия Шубарева в образе наивных, доверчивых созданий прекрасно общаются с залом, излучая оптимизм и витальную энергию. Но с каждой репликой становится яснее, что стоят они в очереди на скотобойню... Чтобы лишить нас последних иллюзий, через сцену проносятся три распятые говяжьи туши. И тогда наступает “время бабуина”.

Размышления о Боге и смысле эволюции упираются в образ бабуина Эда, убедительно сыгранного Петром Журавлевым. Потомок Великого бабуина, оскорбленный родством с человеческими существами, призывает убивать и убивать — “во имя самого святого Владыки и Создателя. Великого Синезадого Бога бабуинов”.

Герои спектакля решают экзистенциальные проблемы, диалоги и монологи наполнены философским смыслом. Их создатель, драматург, судя по всему, исповедует философию идеализма. Все, что происходит, свершается в сознании, недаром в тексте постоянно звучит: что-то в голове, кто-то пробрался ко мне в голову, чужак прячется у меня в мозгу. И не случайно попугайша Пегги мило щебечет откуда-то извлеченную цитату: “Мир — субъективная выдумка, зависящая от особенностей и ограничений сознания”. Мир таков, каким мы его представляем, он зависит от наших побуждений, мыслей и чувств. Нет существа, “которое было бы как остров, сам по себе...”.

Очеловечивание животных, наделение их разумом, памятью и эмоциями — нередкий прием в художественной литературе, вспомним хотя бы произведения Льва Толстого, Чехова, Бунина, Киплинга... Мир животных оказывается идеальным зеркалом, в котором без прикрас отражается истинная суть человека. Антропоморфное существо становится воплощением добра, любви, верности, маркируя либо отсутствие этих качеств в человеке, либо огромную, как правило неудовлетворенную, потребность в них. Во всех этих произведениях люди и звери выступают на равных, смысл высказывания рождается в их взаимодействии. В пьесе Дона Нигро человек из системы координат исключен, общаются между собой только животные в предложенных, нафантазированных автором обстоятельствах, что придает де-

йствию и отношениям несколько умозрительный, сконструированный, рациональный характер.

Возможно поэтому красивый и стильный спектакль Семена Спивака получился несколько отстраненно-холодноватым, что не очень свойственно этому мастеру. Зато в полной мере проявился один из главных его талантов — умение добиться магии актерской игры. В спектакле заняты артисты разных поколений, но практически одной школы. Выпускники курсов Спивака блестяще продемонстрировали масштабы своих талантов на локальном пространстве сценической миниатюры.

Неожиданным продолжением “звериной темы” стал спектакль казахского театра “Жас Сахна” в постановке Барзу Абдуразакова, показанный на Международном фестивале камерных театров “ART-окраина”. Фестиваль “окраинный” только географически, его проводит театр “За Черной речкой”, находящийся не в центре Петербурга. Известный таджикский режиссер является постоянным участником и этого фестиваля, и балтдомовских “Встреч в России”, он лауреат премии имени Кирилла Лаврова. При этом два года назад был позорный случай, когда режиссера не пустили на очередные “Встречи”, завернув в аэропорту “Домодедово”. Изгнанный из родного Таджикистана, Барзу ставит спектакли в азиатских республиках, нынче руководит в Казахстане молодым театром “Жас Сахна”. Труппа тоже молодая, состоит в основном из учеников Абдуразакова, все они заняты в спектакле “Теория нитки. Звериные истории” по той же пьесе Дона Нигро.

Камерный спектакль играется на практически пустой сцене, лишь у левой кулисы стоит пианино, у правой — круглый столик. Взаимоотношения человека и зверя в этом спектакле решаются сугубо театрально: это отношения артиста и его персонажа. Все участники спектакля присутствуют на сцене одновременно, они танцуют под ностальгические джазовые мелодии, флиртуют, выпивают, но вот резкая смена света и музыки, и они воплощаются в героев очередной миниатюры или в некое зооморфное сообщество. Структура спектакля многослойна: на сцене артисты, тире — посетители ретро-бара, тире — стайка леммингов, подверженных самоубийственным наклонностям, тире — стадо коров, влекущееся на бойню. Действие проникнуто тревожными ожиданиями. Две дикие индюшки знают, что никогда больше не увидят третью — и раньше пропадали те, кто устремлялся за мечтой.

Попугайха Пегги зазубривает философскую энциклопедию в ожидании неизбежного конца. Здесь попугай-неразлучники — не семейная пара, скорее любовники. Он — равнодушный красавец, ожесточенный однообразием жизни в клетке, она — нежная, любящая, но в ответ на ее ласки он снова и снова бьет ее. И когда она уми-

рает, у него вырывается все то же сакраментальное, навязчивое: “Попка хочет кречер”.

Центрует композицию сюжет “Теория нитки”, в спектакле Спивака не самый яркий и запоминающийся. В казахском спектакле диалог двух кошек превращается в философский диспут о смысле жизни, о воле, навязанной свыше, о свободе собственного выбора. Вообще, проблема тотальной несвободы — от происхождения и условий существования, от данного природой облика, от собственных несовершенств и страстей, от “звериных” законов, от тех, кто больше, выше и дергает за нитку, — эта проблема становится главной в спектакле Абдуразакова.

Сцена “Мышеловка” — апофеоз бунта против навязанных действий и понятий. Мышка (Жанель Сергазина) решает, что лучший способ избавиться от искушения — это поддаться ему. Дело не в сыре, манит сама опасность, губительный восторг на краю жизни и смерти. Мышка робко тянется к пианино, извлекает нотку, другую, осмелев, начинает отчаянно бить по клавишам, и тут крышка пианино падает.

Если “Теория нитки” — апология несвободы, то сюжетная линия Утконоса — предел отчуждения. Весь спектакль бродит по сцене странное босое существо в пальто на голое тело (Вахид Изимов), пытается с кем-то сблизиться, но все дружно шарахаются от него. Даже свет его избегает. Утконос начинает монолог в луче, свет гаснет, и нужно снова искать светлое пятно...

Молодые казахские актеры замечательно играют на русском языке, поражает их погруженность в материал, концентрация на сущностном. Они следуют завету Мастера: “Должна присутствовать некая важная цепь: познай себя, познай окружение, познай мир — познаешь Бога”. Актерам дано познать Бога, их персонажам — нет.

Спектакль начинается и завершается сценой “Коровы”. Все персонажи толятся в очереди, томятся от неизвестности, перебрасываясь настороженными фразами, среди которых рефреном звучит: “А когда будет обед?”

Напрашивается вывод: если тебя интересует только время обеда, то попадание на бойню неотвратимо. Но, судя по степени несвободы и отчуждения, оно неотвратимо в принципе.

В спектакле С. Спивака — иное, для него другие — не ад, понимание другого существа — иного вида, рода, окраса, расы — может быть спасительным для всего гуманистического сообщества.

Два режиссера разных поколений, работающие на постсоветском пространстве, ставят одну и ту же пьесу с показательной, думается, разницей. Семен Спивак, мастер старшего поколения, в своих выводах более оптимистичен, позитивен. Его младший коллега исполнен тревоги, печали, отчаяния на грани безнадежности. Может быть, в этом просматривается тенденция?

Татьяна Коростелева

В эпоху перемен

*“Взлетел петух на плетень” по повести А. Гилязова
и “И это жизнь?” по мотивам произведений Г. Исхаки в
Академическом театре им Г. Камала*

В последние годы татарский театр переживает эпоху перемен. Ушли из жизни выдающиеся деятели театра и драматургии Марсель Салимжанов, Празат Исанбет, Туфан Миннуллин, выявились проблемы поиска новых пьес, новых (изыскивая язык Треплева) форм выражения, которые соответствовали бы требованиям времени.

Один из путей преодоления названных проблем — перенос на сцену прозаических произведений, созданных крупными мастерами прошлого.

На протяжении XX столетия татарские драматурги были в определенной степени ограничены жанровыми и идеологическими требованиями: на сцене преобладали комедии, особенно музыкальные, или же идеологически выдержанные драмы — о военных подвигах, о революции, о колхозной жизни. Проза все же допускала более свободное высказывание размышлений о действительности, о судьбах страны и людей. Не случайно еще в советское время среди наиболее интересных спектаклей Академического театра имени Галиаскара Камала были инсценировки классической и современной прозы — “Судьба татарки” по роману Галимджана Ибрагимова, “Три аршина земли” по повести Аяза Гилязова.

На московских гастролях театр показал две инсценировки национальной прозы: “Взлетел петух на плетень” по повести того же Аяза Гилязова, а также “И это жизнь?” по мотивам произведений классика Гаяза Исхаки. Спектакли имеют немало общего: оба рождались прямо на сцене, работа шла этюдным методом, что позволило преодолеть ограниченную сценичность взятых за основу произведений, построить инсценировки, можно сказать, “с нуля”, не по заранее написанной адаптации, а именно в процессе репетиций. Поэтому авторами инсценировок выступили сами постановщики. Самое важное: оба спектакля отражают переломные моменты в судьбах народа, выпукло показывая их через судьбы, биографии отдельных персонажей.

Спектакль “Взлетел петух на плетень” поставлен Фаридом Бикчантаевым (инсценировка Фариды Бикчантаева и Ильтазара Мухаматгалиева) по повести, рассказывающей о житье-бытье обитателей небольшой татарской деревни Язкильде (что означает “весна пришла”) где-то между Альметьевском и Набережными Челнами. Очевидно, прототипом явилось родное село А. Гилязова Чукмарлы, и автор, хорошо зная жизнь односельчан, постарался выразить в этом произведении свою тревогу за будущее, за сохранность лучших черт народа — доброты, рассудительности, душевной чистоты, духовного богатства. Действие происходит в конце семидесятых годов,

когда колхозники получили возможность зарабатывать, выращивая овощи на приусадебных участках. Два друга-соседа — ветераны войны Саляхетдин (Рамиль Тухватуллин) и Мирфатыйх (Минвали Габдуллин) начали сажать огурцы, морковь, продавать плоды на рынке. Жизнь в многодетных семьях наладилась, но тут-то и начались неприятности. Завязкой стала покупка Саляхетдином мотоцикла — первого пассажирского транспортного средства в деревне. Жена Мирфатыйха Гульмарьям (Гузель Шакирова) не смогла стерпеть торжества соседей и купила шифоньер с зеркалом за 127 рублей. В ответ жена Саляхетдина Гульбика купила шифоньер с двумя зеркалами за 190 рублей. Мирфатыйх с Гульмарьям купили стенку, соседи в ответ — гарнитур. Далее последовали холодильники, стиральные машины и, наконец, автомашины: у одних малиновыи “Москвич”, у других — лимонного цвета “Жигули”. И вот уже закрыта на замок калитка в плетне между усадьбами, и вспомнили, что плетень-то не общий, а Саляхетдином сплетен — словом, нет мира... под каланчой.

Именно стоящая посреди сцены каланча — то ли пожарная, то ли остатки минарета мечети — стала доминантой сценографии постановки (художник Сергей Скоморохов). На эту каланчу часто поднимается старейшина, много переживший на своем веку Хайретдин-агай (Равиль Шарафеев), и с горечью наблюдает за жизнью односельчан. Он сетует, что утрачиваются традиции, дружеские и родственные связи. Многие жители переезжают в близлежащие города. Все больше оставшихся сельчан прикладываются к бутылке, и даже женщины не составляют исключения...

В пьяном виде сыновья героев Хайдар (Алмаз Бурханов) и Мидхат (Эльвир Салимов) устраивают поединок на тракторах, в результате чего колхоз лишается двух единиц техники, а сельскохозяйственный техникум — двух студентов. Затем они же устраивают гонки на семейных легковушках, одна из них переворачивается, и Гульбика ломает руку. Все это представлено в спектакле как комические эпизоды.

Есть среди персонажей и своеобразные Ромео и Джульетта — сын Мирфатыйха, начинающий учитель физкультуры Джамиль (Ришат

Ахмадуллин), и дочь Саяхетдина, заведующая медпунктом Вазиля (Гульчачак Гайфетдинова). Правда, трагедии не получается: родители не вмешиваются, но отношения развиваются медленно из-за несходства характеров: девушка мечтает перебраться в город, к красивой жизни, юноша же намерен служить народу в родном селе. Развязка наступает в конце, когда Вазиля узнает, что они с Джамилем родственники и поэтому не могут соединиться.

К сожалению, инсценировка лишена подлинного драматизма из-за отсутствия настоящего протагониста, который вел бы за собой действие, разрешал бы внешние и внутренние конфликты. Хайретдин-агай вряд ли подходит на такую главенствующую роль — он лишь наблюдатель и советчик.

Не служат украшению спектакля исполняемые актерами хором песенки, по ритму напоминающие зонги из брехтовских спектаклей (музыка Эльмира Низамова, тексты Ильтазара Мухаматгалиева). Было бы, пожалуй, лучше, если бы в музыкальном оформлении использовались популярные среди народа песни семидесятых годов — золотого десятилетия в развитии татаро-башкирской песенной эстрады (вспомним хотя бы творения Рима Хасанова).

На наш взгляд, постановщиками упущены возможности сделать спектакль по-настоящему берущим за душу, и остается ощущение сатирических зарисовок, разбавленных куплетами и нравочениями.

Спектакль “И это жизнь?” поставлен начинающим режиссером Айдаром Заббаровым, недавним выпускником курса Сергея Женовача в ГИТИСе. В основу положена одноименная повесть классика татарской литературы Гаяза Исхаки, а также мотивы еще нескольких его произведений (“Плоды медресе”, “Мулла бабай” и других). Инсценировка, как и для спектакля по повести А. Гилязова, рождалась в процессе репетиций (автором здесь указан А. Заббаров). Надо сказать, что задача у А. Забарова оказалась даже сложнее. В дополнение к главному герою — шакирду (студенту медресе), а позднее мулле Халиму (Искандер Хайруллин) пришлось ввести и “оживить” дополнительно важных действующих лиц: товарища по чаепитиям в медресе “чайдаша” Фазыла (Алмаз Сабирзянов), а в конце спектакля — жену Халима Марзю (Ляйсан Рахимова). Сделано это довольно искусно и органично, характеры выявляются и мастерски воплощаются в тщательно проработанных эпизодах.

Гаяз Исхаки — выдающийся писатель, обладавший европейской культурой, хорошо владевший несколькими языками, писавший не без влияния русских и зарубежных современников. Поэтому темы и мотивы его творчества соотносятся с таковыми у классиков — Горького, Андреева, Золя, Мопассана, Гамсуна. Произведения его были популярны у читателей, переведены на русский язык.

Тематика повести напоминает и “Очерки бурсы” Помяловского (изображением муштры и затхлой жизни в духовном учебном заведении), и “Голод” Гамсуна. Простодушно и в то же время не без иронии рассказывает главный герой о своих злоключениях в блистающем огнями большом городе, о жалких попытках стать “денди”, знакомиться с барышнями, об унижительной потере невинности в вонючем доме терпимости, о вступлении в ряды джадидистов (сторонников передовых методов в образовании) и борьбе с консервативными кадимистами, дошедшей до потасовок. Красочные эпизоды как будто всплывают в памяти героя, выступая из тьмы и тумана времени (здесь можно отметить тонкую работу художника Булата Ибрагимова и автора светового оформления Ольги Окуловой по созданию атмосферы спектакля).

Халим с товарищем мечтают уехать в новые места и насаждать там просвещение, культуру, новые идеи. Героя зовут на работу в Сибирь, но он подчиняется воле родителей и возвращается на родину, чтобы занять место указного муллы. Надо сказать, что должность эта была довольно завидной и многие хотели занять такое место в богатом селе, а в деревнях, в свою очередь, многие стремились выдать дочь за молодого муллу, чтобы обеспечить сытую, безбедную жизнь.

Постановщики ввели в спектакль параллельный сюжет об этом, основанный на рассказе Г. Исхаки “Плоды медресе”. Блестяще придумано, как шакирд Галиакбер (Фаннур Мухаметзянов) с товарищами разыграли перед прибывшими из деревни в поисках нового муллы крестьянами представление, убедившее приезжих в том, что Галиакбер влиятелен и популярен в городе. Его без раздумий принимают муллой и женят на девушке из богатой семьи. Но ее ждет разочарование — молодой священнослужитель неспособен к супружеским обязанностям, а умеет лишь с важным видом пить чай, как во время того самого представления. При всей забавности этого сюжета он выглядит не вполне логичным (энергичный и целеустремленный, остроумный шакирд с лидерскими качествами вдруг превращается в несостоятельного мужчину) и даже несколько нарушает ритм спектакля. Введение этого эпизода, однако, можно оправдать тем, что он предвосхищает жизненное фиаско главного героя.

Халим, изменив всем мечтам о жизни, полной осмысленного труда во благо народа, которым они предавались с товарищем, превращается в заурядного муллу-дармоеда и ему остается лишь сетовать в заключительном монологе: “Вот я — воин, побежденный, не успев вступить в битву жизни! Вот я — имам без истинной веры, покоренный старым укладом, заточенный в его темницу и запертый дюжиной замков так, что, войдя однажды, уже невозможно выбраться! Вот я — жалкое подобие человека, я — осужденный жить с нелюбящей и нелюбимой женой, не познать в молодости радости любви и до старости довольствоваться унижительными и по-

зорными шашнями с грязными служанками, бесстыжими соседскими снохами, готовый судиться с крестьянами из-за пары яиц, поленьев, охапки соломы... Нет даже капельки слез, чтобы горевать о своем дурном будущем, чтобы плакать, навек прощаясь с преданными идеалами. Я застыл, я окаменел, я пропал”.

Наряду с точной, выверенной режиссерской работой главное достоинство спектакля — содержательное воплощение главной роли И. Хайрул-

линым. В его игре высказанное вслух не исчерпывает личности героя, остается ощущение глубины образа, он многослоен, многогранен и в то же время выглядит узнаваемым, живым человеком, с которым зритель может отчасти отождествить себя, сопереживать ему. И это, на наш взгляд, перекрывает огрехи, связанные с некоторой наивностью сюжетных ходов спектакля, основанного на ранних произведениях писателя.

Ильдар Сафуанов

Другое измерение

“Роковая ошибка” по повести М. Рощина в Самарском театре драмы

Молодой питерский режиссер Миша Лебедев (именно так он представляется официально), поставивший в Самаре этот спектакль, — один из недавних выпускников режиссерского курса Вениамина Фильштинского. Интересного курса, давно заявившего о себе: спектакли Андрея Гончарова и Ярослава Рахманина привозили на “Артмиграцию”, “Снег любви” Николая Русского участвовал в офф-программе “Золотой маски”.

Имена молодых режиссеров знают и в Самаре — вместе с Мишей Лебедевым его однокурсники работали в лаборатории “Молодая режиссура” театра “СамАрт” в 2016-м, а Мария Селедец ставила в Самарском театре драмы “Жанну” Ярослава Пулинович. Та лаборатория “Молодая режиссура” была очень смелой по материалу и уровню разговора с детьми. Спектакли показывали старшеклассникам буквально “у школьной доски” — в классах. Без скидок на возраст эскизы по “Холодной осени” Бунина, “Мише и Ване” Салтыкова-Щедрина и “Сереже” Чехова говорили с подростками о любви и смерти, жестокости и необратимости жизни. “Гробовщик” Миши Лебедева совершенно по-пушкински “мерцал” между явью и сном. Здесь не то чтобы утверждали, что Адриану Прохорову действительно случилось повстречаться с клиентами-мертвецами, но играли хоррор почти всерьез. Спектакль по повести Рощина “Роковая ошибка” тоже пришелся бы впору подросткам: когда же и разговаривать о конфликтах с родителями, первой безответной любви и тотальном одиночестве как не в этом возрасте. Но прямому обращению к тинейджерам в этом случае мешает российское законодательство, в соответствии с которым возрастное ограничение спектакля 16+. Остается надеяться, что школьники ходят в театр не только классами, но и с родителями, которым закон позволяет самим нести ответственность за подросших детей.

В фильме Никиты Хубова, снятом почти одновременно с выходом повести, в 1988 году (пьеса “Вся надежда (Роковая ошибка)” появилась раньше, в 1986-м), много примет времени: война в Афганистане, раненые, прически и одежда 1980-х, дефицит... В Самарском (тогда Куйбышевском) театре драмы в 1987-м тоже вышла “Ро-

ковая ошибка” — спектакль поставил Рафаил Рахлин. В том спектакле звучал модный “Вальс-бостон” Александра Розенбаума, девочки выглядели панками, приставали к зрителям еще в фойе, а в начале спектакля с криками врывались в зал через все двери (рассказывают, что однажды на гастролях даже вызвали милицию).

Миша Лебедев в своем спектакле стремится избежать уточнений: ни время, ни место действия не определено. Хотя время все равно выдает себя: девочки катаются на самокатах и скейтах, Бухара разговаривает “на рэпе”, да и весь спектакль выдержан в актуальном стрит-стайле (и даже жанр в программке обозначен как “уличная драма”). Теперь старшеклассницы одеты в толстовки, кроссовки, джинсы и гетры, подземные переходы (а больше всего декорация петербургского художника Натальи Черновой похожа на смесь перехода и скейт-парка) подсвечены неоновым светом, спортивные снаряды тоже обновились. А подростковый кризис так и остается одним из самых тяжелых в жизни.

В центре “Роковой ошибки” — девушка Надя пятнадцати лет (Виолетта Шулакова / Екатерина Соловьева), дворовая оторва, приемная дочь работницы хлебозавода Клавдии Михайловны (Елена Ивашечкина / Валентина Смыкова), родная дочь (бывшей) жены капитана дальнего плавания Шуры (Алина Евневич / Екатерина Рузина / Влада Филиппова). Над неродной Надя издевается, как это умеют только конфликтующие с авторитетами подростки (случай осложняется тем, что Надя всегда может крикнуть “мамке Клавде”: “Да какая ты мне мать!”). Родная раз в год прилета-

ет из Владивостока с заграничными шмотками в подарок. По ходу сюжета Надя оказывается фактически в ситуации выбора между двумя матерями. Плюс безответная влюбленность во взрослого мужчину. Плюс подруги (Джамия Билялова, Ольга Жукова / Алена Шевцова, Евгения Ермакова / Анастасия Ермилина), каждая по-своему переживающие тот же кризис роста.

В спектакле Миши Лебедева сделана ставка на пластику. Девочки, как только остаются одни, катаются на чем-нибудь, перепрыгивают через препятствия, двигаются в ритме стрит-данса (потребовались даже тренер по катанию на самокате Артем Тимонин и тренер по акробатике Евгений Ильичев). Кроме того, у действия существует как будто дополнительное измерение. Время от времени, чаще всего в напряженной ситуации (Надя читает телеграмму от матери, Тоня видит в своей спальне полураздетую Надю и т.д.), герои как будто выпадают из материальной реальности, включается особая музыка — и человека корежит, или он мелко дрожит половиной тела, или медленно сползает по стене, или движения актеров вдруг становятся замедленными и дробными. Самарского хореографа Павла Самохвалова можно считать полноправным соавтором спектакля — именно пластические сцены выводят сюжет из бытовой плоскости в бытийную, делают мелодраму экзистенциальной драмой.

Пластика, судя по самарским работам, вообще важная составляющая в режиссуре Миши Лебедева: кто видел самартовского “Гробовщика”, никогда не забудет, как “текла” по полу жутковатая река мертвецов. В “Роковой ошибке” пластична даже мебель: в условной комнате с ковром (пространство открывается, как ниша в стене, и обозначает все интерьеры разом) для каждой сцены по-новому переставляют стулья:

то их несколько в ряд, то пара друг напротив друга, то лицом к зрителям... Что уж говорить о таких драматичных эпизодах, как изнасилование Лены, решенное через монотонный повтор одного и того же набора движений: она пытается вырваться, он грубо переставляет ее, разворачивает, кидает, она пытается вырваться — все повторяется снова и снова.

Монотонность — важная характеристика действия. Режиссер пытается немного “приглушить” актеров, задать им сдержанное, без лишних эмоций существование. Правда, время от времени сдается на милость мелодраматической стихии (например, зашкаливающее умиление вышла сцена с укладыванием ребенка (Варвара Байбикова / Кира Парамонова). При этом в спектакле совсем нет нравоучительных интонаций, сквозящих в тексте Рошина и фильме. Никакого ворчания про “ох уж эту молодежь”, да и было бы странно ждать его от молодого режиссера и еще более юных актрис. Есть даже любование этими оторвами и некоторая бравада, в которой артистки порой чуть переусердствуют с криками и суетой.

В финале спектакля Надя не умирает, как во многих версиях, и впервые за два часа обнимается с приемной матерью. Самарская “Роковая ошибка” получилась про обретение настоящего. Про ад, через который нужно пройти растущему человеку, чтобы научиться чувствовать чужую боль и выносить свою.

Работа Миши Лебедева — важный для развития Самарского театра драмы спектакль. Он выпадает из общего ряда “жизнеподобного” репертуара, представляет зрителю непривычную форму. И может быть, как раз это сочетание нового языка с привычной для постоянной публики мелодраматической упаковкой и есть самый правильный коктейль. Кстати, с этого сезона Миша Лебедев принят в штат Самарского театра.

Ксения Аитова

История как сюжет британской новой драмы

“Общинная земля” ДС Мура¹ в Национальном театре (Лондон)

Для постановки новой пьесы молодого автора был приглашен награжденный многими театральными премиями Британии Джереми Херрин. Спектакль — копродукция Национального театра и театра “Headlong”, артистическим директором которого является этот режиссер.

Мур создал полотно с претензией на эпичность о событиях начала XIX века, когда начался процесс огораживания, насильственного изъятия у крестьян общинных земель, закрепленный парламентским актом от 2 июня 1801 года, когда начиналась индустриализация страны. Действие происходит в 1809 году в деревне, где еще сохранились древние языческие ритуалы. Немаловажную роль в пьесе (оригинальное название “Common”) играет фольклорное начало. Автор

предпослал своему сочинению четыре эпиграфа. Общий смысл трех сводится к потокам крови, проливающимся в беспокойные времена. Четвертый взят из частного, интимного характера письма Байрона. Драматург цитирует фразу, смысл которой, если обойтись без обценных слов, в том, что “в наше время здоровее иметь женщину анальным способом, нежели традиционным”. Байрон употребляет “cant” (переворачивать) и “sunt” (влагалище). Так называются,

¹ DC Moore.

соответственно, первая и вторая части пьесы. Ее героиня — молодая крестьянка, прошедшая огонь и воду и медные трубы. Она вернулась в родную деревню после пребывания в Лондоне. Она — комментатор и главный персонаж. Язык стилизован под диалект XIX века и наполнен ненормативной лексикой. Историческая тема, под которой явственно прочитываются современные проблемы, искусно сконструированный язык — все говорит о том, что английская новая драма (*new writing*) передвинулась на новую ступень. Вслед за поколением Сары Кейн и Марка Равенхилла пришли Майк Бартлетт, Мур и другие. Британские исследователи считают, что ряд драматургов *new writing* продолжают традицию кровавой трагедии. Вслед за Уэбстером, Тернером и Миддлтоном они разрабатывают проблему секса, «фатальную в пуританской космогонии: секс — не вина и не угроза вечному спасению, но рациональная основа, утверждающая, что секс имеет общий знаменатель со смертью»¹. Для Мура эта тема столь же важна, как и проблема огораживания.

Уравнивание этих проблем, с одной стороны, вызов, с другой — акцент на значение внутренней жизни личности. Пьеса начинается с обширного монолога героини, обращенного в зал и раскрывающего ее характер: «Леди. Джентльмены. Мадам. Выслушайте меня. Мы живем в трудное время. Мы на краю бездны: наш новый, еще юный век едва забрезжил. Мы видим, грядет буря. Война обрушится на наш незащищенный остров. Революция уже на горизонте. Со старым будет покончено. Здравый смысл и разум лишь ослаблены, и деспоты, тираны, пророки торжествуют, но мы воочию видим их паралич. Гнев и террор набирают силу, близок конец старому».

Вот моя исповедь. Я дрянь, и в этот страшный час я праздную свободу. Если бы я была человеком, вы сочли бы меня мерзавкой, но я шлюха, лгунья, прожженная б...дь. Такой мерзкой суки этот стерильный остров еще не выдывал и не увидит. Не верьте ни одному моему слову, но вам понравится, сэр, то, что я скажу. Что я сделала? Я, родившаяся невинной и свободной в этих местах, на этих неровно поделенных полях, вдали от городов и столицы? Я покинула эти места в юности, отправилась в прибежище ужаса и разрушения — в Кенсингтон, нанявшись служанкой в богатый дом отвратительного жирного мерзавца аристократа. Каждую ночь, ковьяля, он пробирался в мою темную каморку и молча наступал. Я боролась, пыталась бежать. Иногда умоляла его. Плакала, взывая к его сочувствию, молила. Но это не помогало — он молча меня насиловал.

Это была наука, и я ее постигла. Я вдолбила ему, что его давно умершая дочь перевоплотилась в меня и он совратил малолетнюю — дочери было шесть лет. Этот жирный болван перепугался, поверив моей лжи и став моей жертвой. Он осыпал

меня дешевыми побрякушками, искупая свой грех. Давал мне деньги. И вот я перед вами — желудь, упавший с дуба, возросшего на этом огромном дымящем трубами гробу, где все порождает зло и убивает добро. Это Лондон. И я его порождение, грешное, пустое, не признающее морали.

Добрый вечер, дьявол побери все. Мне преподали урок, и он стал для меня законом. Вы можете по своему усмотрению изменить трагедию. Я вернулась домой, ибо трагедия призвала меня громким криком. Носом чуешь ее запах, если, конечно, у тебя есть обоняние. Грядут перемены, а перемены — самое грязное дело. Пелена спала с глаз — дерьмо смыто. Бродяжка возвращает свое — то, что ей принадлежит по праву. Смотрите же!»²

Откровенная стилизация монолога более настраивает на трагедию мщения, чем на социальные проблемы, связанные с огораживанием. Драматург владеет интригой, хотя нагромождение событий иногда обескураживает. Мэри представилась обычной шлюхой, но она еще и лесбиянка. Она вернулась в деревню, чтобы забрать свою возлюбленную Лору и отправиться в Америку строить новую жизнь. Драматург постоянно резко меняет стилистику речи, модернизируя ее. В сцене с Лорой Мэри сообщает: «Америка — новый шанс. Я с умом вложила деньги <...> в новые технологии, в фабрики, в ткацкие станки. <...> Лондон — миллион труб, выдыхающих черный дым»³.

Лору связывают отнюдь не родственные отношения с братом по прозвищу Кинг: он всегда король на празднике урожая и стоит во главе недовольных огораживанием крестьян. Между недовольными местными и ирландцами, приехавшими на заработки или бежавшими от произвола английских солдат, постоянно идет распря. Так, завуалированно, возникает тема мигрантов. Лора, продолжая любить Мэри, тем не менее, не хочет покидать деревню. Она срослась с ней, символизируя неразрывную связь крестьян с землей.

Мэри прибывает в деревню в момент, когда с крестьянами расправляются Лорд и его приспешник — управляющий. Работники забили свинью, нарядили в хозяйское платье и подбросили в его дом. Мэри представляется французской аристократкой, бежавшей от революции, и становится на сторону бунтарей. Ей велят.

Когда Мэри была в борделе, брат Лоры едва ее не убил, она чудом осталась живой. Мэри продолжает помогать Лоре, твердо решившей остаться в родной деревне. Чтобы избавиться от Мэри, Лора совершает ритуальное убийство Мэри, предварительно вырыв могилу и опустив в нее гроб. Она вонзает в Мэри нож.

¹ *Billington M.* State of the Nation. British Theatre since 1945. London, Faber and Faber, 2007. P. 351.

² *Moore DC.* Common. London. Bloomsbury Methuen Drama, 2017. P. 7, 8.

³ *Ibid.* P. 38—40.

Ей помогает брат и крестьяне.

Следующий акт начинается с ужасной картины в готическом стиле: ночь, буря, гремит гром. Полуживая окровавленная Мэри с невероятными усилиями выбирается из могилы, сетуя, что погубила ребенка, у которого “два отца, или три, или пять”¹. Говорящая ворона пророчествует ее будущее.

Добрый Лорд, захватывающий общинные земли, делает все, чтобы сохранить Мэри жизнь, и, будучи вдовцом, предлагает ей руку и сердце. Это тот самый Лорд, который ее насильствовал в юности. Она ему отказывает только потому, что у нее другая миссия, о которой мы узнаем в финале.

Последняя встреча с Лорой написана в стиле кровавых трагедий, но идея иная. Лора олицетворяет старый мир, Мэри — новый и весьма неприглядный. Мэри стреляет в Лору, но только ранит. В это время приносят забитого до смерти Кинга, и Лора ползет к нему со словами, что они умрут, как и жили, вместе. Она просит Мэри ее добить:

“Мэри. Но прежде узнай. Наступил другой мир, прекрасный, как Эдем Адама и Евы. Мы с тобой воспитаем малютку.

Лора. Прекрасные слова, но это не другой мир. Это лишь наш мир. *(Ползет к Мэри с ножом, направленным в ее живот.)* Уходи, сгинь, демон!

Они борются. Мэри выхватывает нож и убивает Лору”².

Мур постоянно убеждает, что создал трагедию, при этом давая понять, что это стилизация трагедии мщения XVII века. Неоднократно Мэри произносит слово “трагедия”, позиционируя себя не только мстительницей за свою судьбу, но и за всех обездоленных, к которым принадлежит и она. Их общая вина в том, что они родились бедными.

В пьесе происходит множество печальных событий, о которых лишь сообщается в тексте: умирают в Лондоне сын-подросток и жена Лорда, убит странный мальчик-сирота, в чьи обязанности входило отгонять ворон с поля.

Покидая навсегда деревню, Мэри дает наставления Лорду, затем обращается к залу: “Я буду строить, сжигать, делать деньги, создам по своей воле прекрасный город. По рекам-артериям попаду в новый мир и возьму все, что принадлежит мне, ибо мир выпил мою кровь до капли. <...> Создам армии, если понадобится. Разрушу старый и новый мир... *(В зал.)* Куется новый мир. Трагедия отступает, если не на подходе следующая. Черные времена подходят к концу, наступает рассвет”³.

Намеренно высокопарный стиль демонической проститутки, месть, ложь, беременность в

результате промискуитета, лесбийский сюжет, инцест, беженцы-ирландцы, бунт и множество убийств — все это наводит на мысль, что Мур сознательно вводит элемент пародии, оставшийся незамеченным английской критикой. Типичная рецензия, каких множество: “Пьесе нет конца. Надо высидеть три часа, наблюдая за ведьмой-лесбиянкой из “Макбета”, говорящей вороной в этой пасторальной чепухе, хотя все можно было бы изложить за полчаса”⁴.

Самая точная рецензия принадлежит ведущему британскому критику Майклу Биллингтону, отметившему, что мотивы поведения героини неизвестны: “У меня большое искушение назвать ее Духом перемен, осмелившимся вернуться в родную деревню после жизни в лондонском аду наподобие Моля Фландерс. А всякие перемены, как заявляет героиня, самое грязное дело. <...> Мур использует сельскую Англию эпохи огораживания как символ беспорядка и как центральный момент нашей национальной истории. Драматург создал что-то значительное и странное. Его злость на жуткую экспроприацию общинной земли и его видение сельской жизни как отравленного Эдема перевешивают недостатки пьесы”⁵.

Трехчасовой премьерный спектакль, который я видела, заставил бы меня присоединиться к мнению рецензентов, разгромивших пьесу и почти ничего не сказавших о спектакле, если бы я дважды не прочла ее текст. Не приходится спорить, что Джереми Херрин поставил скучный спектакль. В первом антракте большой зал “Оливье” покинула треть зрителей. После второго антракта в зале осталась половина самых стойких театралов. Спектакль спасает от окончательного провала сценограф Ричард Хадсон, художник по свету Пол Констебл, режиссер по пластике Джозеф Алфорд и великолепная Анна-Мари Дафф в роли Мэри. Любовый подход Херрина к тексту не позволил ему увидеть пародию на трагедию мести, с одной стороны, с другой — на мелодраму. Действительно, языковые конструкции порой затемняют смысл, а частое вкрапление непристойностей и вульгарных шуток в современном духе разрушают целостность картины. Херрин не сумел преодолеть недостатки драматургии, и спектакль получился аморфным и невнятным.

Он начинается с пролога-пантомимы, названного автором “Грубая музыка” (“Rough Music”), выразительно поставленного Джозефом Элфордом. Согласно авторской ремарке, музыка исполняется с помощью кастрюль, сковородок и прочей домашней утвари. Это поистине дьявольская музыка. Однако за фоном, созданным перкуссией, контрабасом и деревянными духовыми инструментами, явственно

¹ Ibid. P. 60.

² Ibid. P. 110.

³ Ibid. P. 116—118.

⁴ York M. Common in National Theatre. CITYAM. 8 June 2017.

⁵ Billington M. Common. Guardian 7 June 2017.

слышится безыскусная мелодия этого адского шума.

Еще не отошли времена языческих обрядов и ритуальных жертвоприношений. Крестьяне в масках животных и злых духов, освещая фонарями ночную тьму, сносят столб, отмечающий реквизированную общинную землю. Отбрасывая огромные фантастические тени, они собираются у костра. На портшезе выносятся свинья в одеждах Лорда. Один из собравшихся (без маски) наносит ножом свинье смертельный удар. Это Кинг, самый активный борец против огораживания. Музыка достигает *crescendo* и стихает. Воцаряется атмосфера смерти — все погружается в темноту. Появляется Мэри (Анна-Мари Дафф) в ярко-красном платье и черной наполеоновской треуголке. Цвет костюма символичен: пожар, кровь, ярость. Наполеоновская треуголка напоминает, что будущий император начинал как генерал революционного Конвента. В первом же монологе актриса задает характер своей героине — громадный темперамент, сила воли и откровенная сексуальность. Она привлекает к себе и одновременно отталкивает. В ней непостижимым образом сочетаются разрушительная сила, сметающая все на своем пути, почти пугающий эротизм и вульгарность. Она не знает жалости: жизнь ее сделала волчицей-одиночкой. Актриса замечательно пластична, великолепно владеет голосом. Ее модуляции завораживают. И возмутительно несправедлива к ней Мелисса Йорк, написав, что “коренастая стерва нехороша собой и неумна”¹. Мэри в исполнении Анны-Мари Дафф и хороша, и умна. Лора (Каш Джамбо), обладая мощным темпераментом, сдерживает его, создав образ сильной, временами угрюмой и замкнутой крестьянки, сосредоточенной на себе. Ее раздирает греховная любовь к брату и Мэри. Она делает выбор в пользу брата. Выбор предопределен, поскольку ее с братом объединяет более чем кровная связь, чем страсть, привязанность к земле. Перекати-поле Мэри не может выдержать этого соперничества. Молодая актриса в своей последней сцене предельно правдива, достигая трагических высот. Кинг (Джон Даглиш), как и его сестра Лора, угрюм и скрытен. В его душе бушуют темные страсти. Мощная сексуальная энергия самца притягивает его помимо воли к Мэри, пат-

риархальные католические обычаи отторгают от нее, и он дважды пытается ее убить. Прирожденный вождь, он возглавляет бунт. Актёр вносит яркое романтическое начало в спектакль, являясь великолепным партнером обеих актрис.

Не удался образ Лорда (Тим Макмаллан). Пьеса дает большие возможности для создания противоречивого характера человека, большую часть жизни занимающегося развратом, карточными играми, уморившего жену. Со смертью сына-подростка он меняется в традиции мелодрамы, превратившись в кающегося грешника. Аморфный скучный актер, добросовестно подающий реплики. Даже Анна-Мари Дафф блекнет в сценах с ним, и это потеря для спектакля.

Сценография лаконична. Условно можно выделить два пространства — частной жизни и общественной. Частная жизнь обозначена одним предметом: кровать в доме Лоры и Кинга, стол в пабе “Петух”, кровать с нарядным постельным бельем в доме Лорда, где приходит в себя выбравшаяся из могилы Мэри. Пространство массовых сцен обозначается светом. Одна из самых запоминающихся сцен “Мы сеем” решена в мягких светло-коричневых и желтых тонах, как на картинах Милле, и в пластике актеров. Согбенные, в смиренных позах женщины, дети и несколько мужчин собирают нищенский урожай. С песней “Мы сеем, мы сеем, затем косим”, сопровождаемой медленным ритуальным танцем, появляется группа молодых мужчин с косами во главе с Кингом. Атмосфера картин Милле меняется, песня звучит как грозное предупреждение.

И все же, несмотря на многие интересные моменты, отличную работу постановочной группы, спектакль не получился. Режиссер не разгадал нового языка *new writing*, не увидел свежего взгляда молодого драматурга на историю, не услышал языка пьесы. В его трактовке она превратилась в псевдоисторическую мелодраму. Вероятно, интересно задуманная пьеса требует доработки и, конечно, другого режиссерского решения.

Галина Коваленко

¹ *York M. Common in National Theatre. CITYAM. 8 June 2017.*

События

Полина Богданова

Тайна человека по Достоевскому

В Великом Новгороде прошел Международный фестиваль Ф.М. Достоевского, на котором было продемонстрировано четырнадцать спектаклей из девяти стран Европы и Азии. Спектакли игрались на площадках в двух городах, самом Великом Новгороде и Старой Руссе, связанной с жизнью Достоевского. У фестиваля давняя традиция, в этом году он проходил уже 22-й раз. Организаторы проводили его под девизом, выраженным словами самого Достоевского: “Человек есть тайна”. Вот к этой тайне и должны были приобщиться театры.

На основе четырнадцати спектаклей фестиваля оказалось возможным сделать какие-то выводы по поводу того, что предлагает или даже требует Достоевский от современного театра, режиссера, актера. Ведь Достоевский — это особый автор, он непохож на Островского или Толстого, которые актерам все-таки даются легче. Характеры героев этих наших больших классиков обладают цельностью, а характер героя Достоевского — весь в противоречиях, внутренних конфликтах и парадоксах. И это надо понять актерам, ощутить и передать. Причем эти внутренние противоречия, метания необязательно должны сопровождаться некой внешней экспрессией, аффектацией. Экспрессия и аффекты должны быть внутри, в душе человека. В этом смысле Достоевский очень русский автор. Ведь совсем не случайно именно у нас возникла школа Станиславского, школа внутреннего переживания. Я подчеркиваю слово “внутреннего”, потому что оно здесь главное.

Однако на фестивале мы видели проявления именно внешнего, попытки внешними средствами, чрезмерными потугами передать сложность характеров Достоевского. Это происходило оттого, что Достоевский оставался непонятым. Не был найден какой-то внутренний механизм, не вскрыта структура личности героя. Это вело к штампам, копированию некоего общепринятого и при этом плохо усвоенного стиля.

Сейчас, когда уже фестиваль отодвинулся на некое расстояние и все впечатления улеглись, хочется сравнить два спектакля, близкие по теме, но совершенно разные по способу игры. Это спектакли петербургского театра “Странник” и Молодежного театра из

Вильнюса. Но сначала сделаю небольшое отступление.

Наверное, моему поколению с театральными впечатлениями повезло больше. Мы еще застали театр больших режиссеров — Товстоногова, Эфроса, мастеров “Современника”... Лучшие актеры той эпохи работали в психологической манере, были актерами внутреннего переживания. Потом класс этой внутренней игры показал Анатолий Васильев. А сейчас вижу, что эта эпоха, эпоха большого театра, практически совсем ушла. Нет, конечно, есть отдельные режиссеры, кто глубоко работают с актером. Но все же процессы 90-х годов и последующих десятилетий как-то стерли лицо театра. Появилось много приблизительности в актерской игре, поверхностности, непроработанности образа изнутри. Да этого и не требует такой, скажем, жанр, как читка. Эти читки очень сильно повлияли на весь театр. Их задача — быстро, несколько поверхностно донести содержание пьесы, на большее читки не рассчитаны. Нет, конечно, были и настоящие спектакли этой волны. “Жизнь удалась” в постановке Михаила Угарова и Марата Гацалова. Загадочный спектакль. Мне до сих пор непонятен внутренний механизм этой потрясающей игры, абсолютно достоверной и убедительной, притом что проникать в суть образов Павла Пряжко непросто. Кто-то из критиков назвал персонажей Пряжко “одноклеточными”. А Угаров поставил так, что эти одноклеточные оказались совершенно живыми людьми, которые вызывали и сострадание и смех. Но долго на этом впечатлении задерживаться не буду. Я хочу только подчеркнуть одно решающее, на мой взгляд, обстоятельство. В актерской игре покоряет именно

сила внутреннего переживания, внутренняя жизнь персонажа. К величайшему сожалению, молодые театроведы не до конца понимают это обстоятельство и поэтому ложное принимают за истинное. К этому их приучил современный театр с его недолгими репетициями, ведь сегодня уже никто не работает так, как некогда работали Васильев и Додин, репетируя спектакль по четыре года. Ведь и кумир нынешнего театра Константин Богомолов ясно провозгласил, что актеру не надо никаких внутренних мотивов, оправданий и прочей “мути”, идущей от “устаревшего” психологизма. Но ведь при этом его актеры на удивление органичны, они, конечно, не играют характер в развитии, но все же они убедительны в своей игре. Так мне кажется. В общем, я считаю, что именно в проблеме игры, в способе актерского существования и кроется сегодня главная проблема театра.

Вернусь к фестивалю и попытаюсь сравнить два спектакля — не для того, чтобы сказать, что один хороший, другой не очень, а чтобы прояснить важную мысль, которую хочется донести. Театр из Петербурга “Странник” показал религиозного Достоевского, что, конечно, недалеко от истины. Молодежный театр из Вильнюса тоже не обошелся без религиозной темы, включив ее в свою концепцию. Но в чем разница? Петербургский театр сделал это чисто внешними средствами. Театр из Вильнюса вывел эту идею из внутренней жизни образа, человека из подполья.

Характер Достоевского тем и сложен, что в нем существуют колоссальные, непреодолимые противоречия. Вот Человек из подполья (Пиус Ганусаускас). Он находится в кругу противоречий, из которых не может выбраться. Проявляя жалость к кому-то, он в следующий момент обязательно унизит этого человека. Так он поступает с Лизой (Мария Петравичюте), проституткой, которую приглашает к себе на ночь, а потом грубо выгоняет вон, затем вдруг резко меняется, вступая с ней в более глубокие человеческие отношения. В герое срабатывает какой-то странный механизм, как в качелях: если они поднимаются вверх, то в следующий момент опускаются вниз. В Человеке из подполья, таким образом, попеременно возникает то гордость, то самоуничижение, то жалость, то жестокость. Это внутренний ад души и из него как будто нет выхода. Режиссер спектакля Сильва Кривицкиене прибавила к “Человеку из подполья” сцены, которые разыг-

рываются тут же, параллельно со сценами героя. В этих сценах два человека, мужчина и женщина (Томас Кумпиняускас и Рита Каснаускайте), одетые в черное монашеское одеяние, читают молитвы. Читают тихо, их голоса приглушены, и как будто все это не имеет отношения к основному сюжету. Но к финалу этот религиозный мотив возникает вновь и закольцовывает всю композицию. Лиза приходит к герою после того уже, как он ее унизил и выгнал, прощает его, садится рядом и читает молитву. Мысль наглядна и очевидна. Помочь герою можно только любовью, понимаемой по-христиански. Только христианская любовь может быть выходом из клубка внутренних противоречий человека, из его внутреннего ада.

Что поразило в этом спектакле? Во-первых, игра актера Пиуса Ганусаускаса — Человека из подполья. Это было именно внутреннее проживание роли, внутри самого героя происходили все эти качания и колебания от ада к раю. Он нес это в самом себе. А внешне игра не была импульсивна и психопатологична. Я бы сказала, что в этой игре было актерское чувство собственного достоинства.

Второе, что поразило в этом спектакле, это само наличие религиозной темы, проповеди христианской любви. Эта проповедь была убедительна и правдива. Режиссер вместе с актерами искал выход из противоречий современного человека тоже и находил его.

Религиозная идея в спектакле театра “Странник” “Раскольников и Соня” не была поддержана глубиной внутренней жизни актеров и потому не была убедительной, казалась внешней, чуть ли не фальшивой. Религиозные призывы не могут сопровождаться внешней аффектацией и неврастением. Актеры показывали, как их герои мучаются и страдают, но их мучения и страдания не убеждали и не вызвали ответного сострадания.

Внутренне противоречивые характеры продемонстрированы и в спектакле хозяев фестиваля — Новгородского драматического театра. Они поставили спектакль “Der Spieler” (совместный театральный проект Финляндии и России) по роману “Игрок”. Не скажу, что игра была образцом совершенства, отнюдь нет. Однако было понятно, почему в общем-то скромный и отнюдь не выдающийся провинциальный театр взялся за Достоевского. Этот автор преподавал актерам и режиссеру серьезный урок.

Герой “Игрока” Алексей в исполнении Ю. Ковалева — человек внутренне противоречивой структуры. Он игрок, и эта страсть тянет его в ад, в безумие и драму. Достоевский и сам был игроком и хорошо знал, что это такое. В остальном герой вполне приличный человек, любит Полину, даже боготворит ее. Полина (В. Нархова) между тем тоже натура неоднозначная. В ее орбите крутится несколько мужчин: одному она приходится любовницей, с другим выстраивает сложные отношения, не принимает предложение руки и сердца, держит в напряжении, потом вдруг отвечает взаимностью. Однако на этом не успокаивается, потому что ее кружение и метания будут продолжаться всегда. Характер Полины напоминает парадоксальный характер Настасьи Филипповны.

Для того чтобы сыграть такие характеры, нужны большие внутренние затраты, глубокая проработка ролей, погружение внутрь героя. Такая игра не дается легко. Актеры новгородского театра не совсем готовы к такой игре. Но задача поставлена, и можно думать, что исполнители еще наберут “вес”.

Для зрителей это очень актуальная постановка. Тут надо всем властвует страсть к деньгам. Ассигнации то и дело разлетаются по сцене — то их швыряют другому в лицо, то ползают за ними по полу, судорожно сгребая руками. Убивающая человека, туманящая его разум власть денег — вот что режиссер Яри Юутинен прочувствовал в этом романе Достоевского. Этот мотив оказался созвучен современному зрительному залу.

В целом, если посмотреть на все четырнадцать спектаклей, которые мы видели, надо сказать, что в материале Достоевского властвует актер. Актер должен решить все задачи этого автора, вскрыть его образы. Поэтому я начала со спектаклей наиболее показательных с актерской точки зрения.

Изюминкой фестиваля, с той же точки зрения, стал спектакль актеров из Словении “Преступление и наказание”. Это был по-настоящему современный Достоевский. Актеры вместе с молодым режиссером Мирьяной Медоевич создали иммерсивный спектакль, который характеризуется тесным контактом со зрителями. Актеры разыгрывали роман не на сцене, а прямо посреди публики, и зрители ходили за актерами на протяжении четырех с половиной часов действия по помещению филармонии, расположенной в Новгородском кремле. Прежде, чуть ли не с XVI столетия, это была residen-

ция какого-то церковного иерарха. Здание добротное, толстые стены и глубокий холодный подвал, где и начиналось действие. В этом подвале мы чувствовали себя как в склепе, так было холодно. А актеры располагались тут же перед нами, раздевались, переодевались и почему-то не мерзли. Градус их игры был очень высок. В спектакле было занято всего три актера и музыкант. Два актера исполняли по несколько ролей, и только Раскольников (Янез Шкоф) был только Раскольниковым. Нейч Циян (очень известный словенский актер) исполнял роль Мармеладова, Свидригайлова, Порфирия Петровича; актриса Тамара Августин была и Соней, и Катериной Ивановной.

Поражало в этих актерах чудо внутреннего перевоплощения. Те, кто играли по несколько ролей, наглядно это демонстрировали. Вот актер Нейч Циян в этом самом холодном подвале снимает сюртук, брюки и остается в каких-то бесцветных кальсонах. На голое тело надета такая же бесцветная рубашка. Садится в профиль к зрителю, в руках бутылка водки. Это Мармеладов. Стоило увидеть этот профиль! Он передавал образ не того сентиментального маленького человека, какого нам навязали на уроках литературы, горького, но сладенького пьяницы, которого мы видели в другом спектакле фестиваля. Актер создавал очень резкий образ. Посмотрев на этого Мармеладова, начинаешь понимать, что он знает о жизни много такого, что не делает человека добрым. Маргинал с неистовым нутром, дошедший до последней грани. Именно до последней, до самого конца, дальше только погибель. Потом актер Нейч Циян сыграл короткий эпизод смерти Мармеладова, момент, когда тот попал под телегу. Вдруг лицо актера опять преобразилось, и мы увидели страшную маску мертвеца. Эта смерть вызывала смешанные чувства ужаса и отвращения, будто бы вы натолкнулись прямо на улице на чей-то окоченевший труп — широко и дико раскрытые глаза на исхудавшем, похожем на череп лице, выражение застывшего ужаса.

Потом был перерыв, и мы пили чай или глинтвейн, чтобы согреться. Это тоже был прием режиссера, который шел с нами на очень близкий контакт, но об этом чуть позже. Мы поднялись по какой-то массивной красивой лестнице, вокруг все было в мраморе, впечатление очень богатого особняка. И в углу на кушетке увидели в домашнем махровом халате того же актера, который теперь

преобразился в Порфирия Петровича. Элегантного европейского вида мужчину, который натирал свои оголенные ноги кокосовым маслом, а перед ним стояли еще какие-то баночки со снадобьями для утреннего туалета. Куда девался тот страшный маргинал? Перед нами был человек невероятного мужского обаяния, умный и не в меру проникательный. Хотя свою проникательность скрывал под маской этакого сибарита.

Так же разнообразно преображалась и актриса Тамара Августин. Эпизод разговора Сони с Раскольниковым, когда Соня дает ему на память маленький крестик, был сделан вовсе не нарочито. В глазах и голосе Сони не было сентиментального сострадания, навязчивого стремления обратить грешника в свою веру. Сострадание было внутри, совершенно искреннее. Потом, в другом эпизоде, когда Соня вступает с Раскольниковым в интимные отношения, обнаженные тела двух молодых людей в этом холодном подвале говорили сами за себя. Слабая человеческая плоть, погруженная в холод и мрак жизни, казалась абсолютно беззащитной. Это бросало свою тень на драму Раскольникова, который тоже беззащитен в этом мире, беззащитен перед своим преступлением и своим грехом. Обнажение героев читалось символически — это был как будто образ всего спектакля. Актеры обнажали себя не только в физическом смысле, они обнажали и свои души. От этого их игра и выглядела такой сильной и глубокой. Актеры брали такой тон и градус, что мы следили за ней с огромным вниманием. А принцип иммерсивного театра, который построен на тесном контакте с публикой, значительно усиливал это ощущение. Мы подходили к актерам близко-близко, окружали их и к самому финалу уже стояли рядом на расстоянии вытянутой руки. Этот контакт ощущался физически или, можно сказать, энергетически. Возникло ощущение, что мы близко познакомились со всеми исполнителями. Играя, они тоже видели нас и потом узнавали в гостинице. Мы здоровались с ними как со старыми и добрыми друзьями.

Интересным показался спектакль “Свидригайлов. Вояж” Волгоградского молодежного театра. Этот спектакль поставлен практически на одного актера — Владимира Бондаренко, сыгравшего роль Свидригайлова. Прекрасная актерская работа. Здесь тоже был угадан внутренний механизм героя Достоевского, его метания между добром и злом,

адам и раем в собственной душе. Свидригайлова преследуют призраки загубленных им людей, они появлялись тут же на сцене, в белых одеяниях, с неживыми лицами. Весь спектакль — исповедь перед самоубийством. Свидригайлов по собственному желанию уходит из жизни, не в силах вынести груз своих преступлений.

В спектакле также интересна роль Дуни (Ирина Хорошильцева). Ее отчаянный поединок со Свидригайловым, который ее домогался, полон экспрессии и внутренней страсти.

Из наиболее интересных работ надо назвать также постановку польского театра из Вроцлава “Братья Карамазовы”. Это спектакль большого стиля. Массивные декорации, пышные дорогие костюмы (сценография и костюмы М. Зак), взвешенная и убедительная игра актеров привлекали к себе внимание зрителя. Однако поляки, не в пример литовским и русским актерам, интересовались не столько внутренними противоречиями и душевными парадоксами персонажей, сколько темой политической. Смысловый центр спектакля — “Легенда о Великом инквизиторе”, которую сочинил Иван. Его мысль заключается в том, что народу не нужен Христос, предлагающий высокую веру и высокую духовность. Народу нужен хлеб, чудо и авторитет — все это дает Церковь. В какой-то момент в спектакле звучит революционная “Марсельеза”. По мысли режиссера Станислава Мельского, это итог, к которому придет человечество, освободившись от Бога. Режиссер, конечно, имеет в виду историю французской и русской революций. Все эти рассуждения недалеко от самого Достоевского, ибо он и в “Братьях Карамазовых”, и в “Бесах” писал именно об этом, предвидя тот трагический финал, который переживет страна, ведомая социалистами с их атеизмом и другими утопическими идеями.

В спектакле много хороших ролей. Назову Ивана (М. Пясь), Дмитрия (Д. Ольсовы), Алешу (Б. Михальский), Грушеньку (Б. Шливинская), можно было бы упомянуть и других.

Интересным показался и спектакль “Вечный муж” Театра на Васильевском из Санкт-Петербурга. Он имеет стройную и легко читаемую концепцию, несколько, правда, смещающую сатирический смысл одноименного рассказа Достоевского. Режиссер Виктория Луговая вывела в центр проблематики судьбу ребенка, девочки, которая в результа-

те беспорядочной жизни матери (А. Чаплыгина), ее измены мужу (А. Лудинов), связи с любовником (И. Бессчастнов) предопределила трагическую судьбу ребенка. Лиза (Е.Рябова), попав в запутанную семейную ситуацию, в финале умирает. Молчаливая фигурка девочки как немой укор безрассудству и легкомыслию родителей возникает еще раз в самом финале.

Московский театр “Школа современной пьесы” вместе с мастерской режиссера Александра Галибина в ГИТИСе показал иммерсивный спектакль “Игра в преступление”. Здесь заняты студенты последнего курса, которые стремятся не только освоить материал Достоевского, но еще и преподнести его в игровой стилистике, полученной от своих преподавателей учеников режиссера Анатолия Васильева (второй педагог мастерской И. Яцко). Это довольно сложная стилистика, и здесь не стоит уделять внимание ее интерпретации. Есть много материалов, посвященных игровым структурам Васильева, и хочется отослать читателя именно к ним. По поводу спектакля “Игра в преступление” скажу только, что молодые актеры находятся еще в процессе работы, еще не набрали нужной высоты. Поэтому просто хочется пожелать им успеха в освоении сложного материала. Васильев, между прочим, начинал свои опыты игровых структур именно с Достоевского. Поэтому и у его учеников, и у учеников его учеников есть подспорье — разработанная методика освоения этого автора.

Очень удивил последний спектакль фестиваля “Идиот” театра из Токио, поставленный русским режиссером Леонидом Анисимовым и сыгранный японскими актерами. Чувствуется громадный пиетет, который испытывают режиссер и актеры по отношению к великому классику. Они играют роман Достоевского в инсценировке Г. Товстоногова, спектакль которого был одной из ласточек наступившей тогда “оттепели” и трактовал образ князя Мышкина как лучшего из людей своей эпохи, могущего служить мерилom человеческого достоинства и для других эпох. Режиссер испытывает к герою Достоевского и к самому автору именно пиетет. Он поставил спектакль, сосредоточив все стра-

сти и метания героев внутри, почти лишив их при этом физического действия, пластики. Спектакль абсолютно статичен. Актеры выстраиваются в одну линейку и стоят, пережидая, пока их партнеры произносят свои монологи и диалоги. Все это выглядит очень странно. Вероятно, именно так понимает суть погружения в образы русский режиссер студийного направления непрофессионального театра. Не владея искусством мизансцены, не давая актерам свободу проявлений внутренних и внешних эмоций, он и выстраивает это неподвижное, словно замороженное зрелище, которое вызывает смешанные чувства — приятия, поскольку намерения режиссера серьезны, и неприятия, поскольку способ исполнения не отвечает нормам современного театра.

Остается назвать несколько фестивальных спектаклей, которые еще не были упомянуты. Это “Чужая жена и муж под кроватью” ашхабадского театра “Арт Ист” (режиссер Игорь Аннаклычев), “Какой уж тут Миколка!..” театра “Ведогонь” из Зеленограда (режиссер Дмитрий Лямочкин), “Братья Карамазовы” Архангельского молодежного театра (режиссер Максим Соколов), “Игрок” “Balagan Teatro” из Мадрида (режиссер Х.Л. Чака-Понсе), “Очаровательный сон” Гомельского драматического театра (режиссер Лидия Монакова). Все эти спектакли также продемонстрировали свои подходы к Достоевскому, но объем статьи уже не позволяет продолжить эту тему. Скажу только, что эти подходы не всегда и не во всем вели к открытиям.

Достоевский ставит перед театром свои задачи. И те театры, которые с ними справляются, оказываются способными передать зрителям большие серьезные смыслы. Главный урок, который преподавал нам этот масштабный фестиваль, заключается в том, что нужно искать внутренние пути к сложным, противоречивым характерам Достоевского. К концу фестиваля, когда мы посмотрели все четырнадцать спектаклей из разных стран, возникло ощущение многообразия и богатства интерпретаций как реальное подтверждение того, что проза Достоевского, великого классика большой литературы, — наше национальное достояние.

Мастерская

Ольга Михайлова: “Книга — лучшее что может быть”

Беседу ведет Светлана Новикова

Ольга Михайлова родилась и всю жизнь живет в Москве, по образованию историк, что и определило ее особое пристрастие к историческим пьесам. Самая известная из них “Три смерти. Столыпин — Толстой” поставлена в ряде городов России (в Москве — Владимиром Мирзоевым в “Театре.doc”, сейчас идет в театре “Практика”). По ее сценариям снято семь полнометражных фильмов, в том числе “Первый этаж” (входил в программу Каннского кинофестиваля), “Лунные поляны” (Гран-при “Киношока”), “Голубое платье” (Берлинский кинофестиваль). Постоянно работает с молодыми драматургами, придумала проект “Открытая история: театр”, посвященный современным пьесам по русской истории.

— Недавно я услышала от драматурга и режиссера Льва Яковлева невеселую мысль: театр нам показывает, что сегодня драматурги ему не нужны. Режиссеры сами сочиняют спектакль-коллаж. Или группа актеров вместе с режиссером собирает живой материал и делает вербатим. Хотят показать, что можно без пьесы и вообще без автора. Что ты думаешь об этом?

— Нет, я бы так не сказала: меня режиссеры и театры все еще просят что-то для них написать. Недавно нам с Леной Исаевой — ты же знаешь, мы много работаем вместе — Губернский театр предложил сочинить мюзикл по “Капитанской дочке”.

— **Губернскому театру по силам сделать настоящий мюзикл?**

— Да. Там хорошая, живая, поющая труппа. Несколько актеров с консерваторским дипломом, музыкальный спектакль ставить там вполне можно. Режиссером будет Дмитрий Белов. Это работа большая, серьезная, в сжатые сроки. Будем с Леной вместе делать.

— **Надо работать с историческими источниками?**

— Нет. В мюзикле важна легкость, там же стихи, которые будут петь. Это не все, есть у меня и другие заказы: Захар Хунгуреев ждет от меня пьесу про Распутина. Хочет сделать трилогию: “Павел Первый” (эту драму Александра Сеплярского он уже поставил), “Салтычиха” Вадима Леванова (тоже прекрасный спектакль по замечательной пьесе) и вот Распутин.

— **Историческая пьеса — твой конек. Востребована ли она сегодня российским театром?**

— Отдельными театрами — да. Недавно Архангельский молодежный театр решил провести “круглый стол” на тему современной исторической пьесы. Пригласили меня с драмой о Столыпине и Толстом, Лену Исаеву с пьесой о Царскосельском лицее 1837 года и Сергея Коковкина с пьесой о Нахимове. Наши с Исаевой пьесы показали в виде театрализованной читки молодые московские режиссеры Игорь Макаров и Захар Хунгуреев. Театр собирается продолжить эту работу и выпустить спектакли. Коковкин, поскольку он актер и режиссер, сам очень хорошо прочитал свою пьесу о Нахимове. Там в театре хорошая атмосфера. Нам понравилась и труппа, и дом, в котором театр находится — деревянный, живой, теплый. Очень красивый внутри и снаружи. И город чудесный. Хорошо бы в Архангельске провести фестиваль, посвященный Михаилу Угарову, показать его пьесы.

— **Отличная идея — Угаров ведь родом из Архангельска, это его родной город.**

— И как было бы здорово показать там спектакли по Мишиным пьесам. Это главное, что после него осталось и, уверена, навсегда в русской литературе.

— **Пьесы Угарова выламывались из обычного ряда, их трудно было ставить. Редко получались спектакли на уровне его текста. Наберется ли пяток классных постановок, чтобы провести фестиваль Угарова?**

— Не наберем — делаем новые. Не без Мишиной помощи выросло поколение новых режиссеров. Прекрасных учеников выпускает Владимир Мирзоев. Мне очень интересно смотреть, как работают Захар Хунгуреев и его жена Грета Шушчевичуте. Восхищаюсь талантом

Игоря Макарова.

— Если б ваш с Леной Исаевой “Открытая история: театр” продолжал существовать, можно было бы сделать угаровские “Голуби”¹ и “Зеленые щеки апреля” — это ведь исторические пьесы, они говорят о конкретном времени, у героев реальные прототипы.

— Я фанат исторической пьесы: там всегда крупные характеры, всегда есть, что играть, но... тут проблема места. Центральный дом актера, который приютил нас на время, попросил уйти, сославшись на ремонт своего здания.

— И ты взялась за новый проект — пьесы из российской истории в Театре Армии.

— Мы с Леной Исаевой периодически ведем занятия с молодыми драматургами. И были рады, что Театр Российской армии пригласил нас провести мастерскую, в рамках которой молодые авторы написали пьесы на темы, предложенные театром, точнее даже на темы, предложенные театру самим Сергеем Шойгу.

— Какие это были темы?

— Очень интересные и серьезные. Самые первые часы войны 1941 года, раннее утро 22 июня — Сталин отказывается верить в нападение. Реакция людей на путч 1991 года — от Горбачева и Ростроповича до безымянных тысяч стоявших перед Белым домом. Пьеса о последнем дне Берии. Еще одна — о Тухачевском. Пьеса об освоении Арктики. И пьеса о Гражданской войне. Шесть пьес — молодые режиссеры, артисты Театра Армии, бурные обсуждения.

— Я знаю половину этих пьес и мне очень хочется, чтобы они вошли в афишу театра. Острые сюжеты, герои, про которых всем интересно. Предвижу мощный резонанс. Неужели Театр Армии возьмет это в репертуар? Мне трудно в это поверить.

— Я думаю, Борис Афанасьевич Морозов не чужд эксперимента, он же из той прославленной плеяды учеников Андрея Алексеевича Попова, в которой были и Анатолий Васильев, и Иосиф Райхельгауз. Морозов не против, чтобы его актеры поработали с молодыми режиссерами. Его интересные и важные выступления на каждом показе эскизов спектаклей много дали и авторам пьес, и режиссерам.

— Я считаю, Театру Армии, такому огромному, неповоротливому, с устоявшимся микроклиматом, повезло. Там появился молодой азартный замдиректора Милена Авимская и с ней новые идеи. Это она придумала иммерсивный спектакль “Звезда”, в котором зрителей водят по всему театру и рассказывают его историю.

— Да, Милена очень помогла нашему эксперименту. Без нее лаборатория молодой драматургии и режиссуры “Исторические лица” не родилась бы. Мы с Леной Исаевой отвечали за пьесы, а за показы — она. Театральные люди понимают, что начинающему режиссеру в театре, где его не знают, да еще на внеплановой постановке, придется решать массу больших и малых проблем. Но на показы пришло много артистов театра, на обсуждениях горячо выступали по поводу пьес и режиссуры. Борис Морозов сказал, что разрешает довести до выпуска пьесу Алексея Синяева “Конец Берии”, постановка Греты Шушчевичуте, и пьесу “Святая Анна” Алексея Гута, режиссер Дмитрий Акимов. А что касается пьесы “Люди ждут, когда танки пойдут” Анны Гейжан², то решается вопрос с режиссером.

— Я помню показ пьесы Анны Гейжан и особенно обсуждение. Ведь мы были свидетелями, а многие и участниками событий 91-го года. Я сама во время показа пережила сильные чувства, связанные с тем, что не стояла ночь у Белого дома, а мои друзья Лена Гремина и Миша Угаров там были.

— Мне запомнился один человек, который на показе выступил с критикой. А на следующий день признался, что спектакль вызвал у него слезы, заставил его еще раз пережить эти события — он стоял там со всеми — и что теперь, столько лет спустя его “отпустило”. То есть автор встретился с реальным зрителем, который пережил на спектакле катарсис.

— Ты как многорукий Шива: пишешь пьесы, сериалы, преподаешь. Что-то в соавторстве с Исаевой, что-то сама.

— Сериалов у нас с Леной давно нет. Зато есть полный метр, который уже в запуске. Для молодого режиссера Алексея Ташкова это дебют в полнометражном кино. Пьесы мы с Леной Исаевой, как правило, писали поодиночке, а недавно сочинили вдвоем пьесу “Хорошая”.

¹ “Современная драматургия”, № 3—4, 1993 г.

² Готовится к публикации в “Современной драматургии”. (Ред.)

— **О чем?**

— В некотором смысле это *доковская* пьеса.

— **Документальная?**

— Пьеса основана на документальных фактах. Одна моя подруга всю жизнь вела дневники и вдруг решила отдать их мне. Сотни тетрадей, исписанных красивым разборчивым почерком. Это история интеллигентной девушки, потом хорошей женщины, которая задумалась: может, хватит быть всю жизнь хорошей женой, хорошей матерью, хорошей дочерью? Женщины, в большинстве своем, хотят быть хорошими, чтоб их любили родители, друзья, дети. Но жизнь устроена сложнее простой прописи хорошего поведения. Мы ввели в пьесу разные варианты женских характеров: подруг героини, у которых разные точки зрения на этот счет. Послали эту пьесу в Пензенский драмтеатр, с которым мы с Еленой Исаевой дружим. И театр поставил спектакль.

— **Так это вещь о том, что надо или не надо быть хорошей?**

— Об этом пусть задумается зритель: что такое быть хорошей и стоит ли такой быть всю жизнь? Мы сохранили язык дневниковых тетрадей, реальные истории героини. Я читала ее записи с большим интересом, поскольку мы с ней совсем непохожи. Это типовая биография хорошей интеллигентной женщины, мне было интересно убедиться, насколько она действительно хороша. У героини юбилей — пятьдесят лет. Ее друзья и родные приходят к ней на день рождения. Она поет тюремные песни под гитару. Поет чужие песни, а хочет петь свои. Тюремные песни — это внутренний протест против отлаженной жизни современного “кукольного дома”. И мы с Леной Исаевой сначала выискивали настоящие тюремные песни, а потом стали сочинять свои. Интересно, узнает ли кто-нибудь, где тюремный фольклор, а где наши с Леной.

— **А что из твоих старых пьес сейчас идет в театрах?**

— Да ничего кроме “Волшебника Изумрудного города”, он иногда идет. Я в свое время написала эту инсценировку для РАМТа. Может, еще где-то что-то, я не знаю. Мне в разных местах говорили, что они помнят даже мои прежние пьесы девяностых годов, хотят ставить. Но им не разрешают. Я много раз это слышу. Даже мое переложение на современность пьесы чеховских “Трех сестер” пока не поставил ни один театр, а ведь там такие яркие женские роли в моем варианте для возрастных актрис, которых у нас много, и очень хороших, а играть им кроме мам и бабушек нечего. Спасибо Юрий Грыммов снял по этой “нашей с Чеховым” пьесе хороший фильм. Денег, как это, к сожалению, часто случается, не было, и наши лучшие артисты среднего и старшего поколения, настоящие звезды русской сцены (Анна Каменкова, Ирина Мазуркевич, Людмила Полякова, Максим Суханов, Александр Балувев, Александр Пашутин, Игорь Ясулович, Владимир Носик, Игорь Яцко, простите, если кого не назвала — там все прекрасны), согласились играть бесплатно, и я бесконечно благодарна им за такую творческую отзывчивость.

— **Я видела этот фильм, он снят в стиле забытого ныне телетеатра — с великолепными актерскими работами и очень красивыми декорациями, тщательно сделанными и запоминающимися. После такого к тебе должны были дождем посыпаться заказы. Почему не посыпались?**

— Это вопрос к театрам. Когда-то Володя Агеев хотел ставить мои пьесы “Серый”¹ и “Стрелец”, даже грант получил, но ему не разрешили: у меня нет хеппи-эндов.

— **Я знаю, ты обожаешь триллеры, ужастики.**

— Люблю их читать и смотреть, а вот писать в этом жанре пока не получается. В драме смерть играет совсем другую роль. Как там писал Михаил Угаров в пьесе «Газета “Русский инвалид”»: “Концов вообще нет!.. Ни хороших, ни плохих! Все тянется и тянется, все ничем не кончается. Глупые, вы думаете, если он под поезд упал на последней странице, так это плохой конец?.. Это хороший, хороший! А вот если жил и жил и все было по-прежнему — вот это плохо!..” Когда все без конца безвыходно тянется — вот это настоящий ужас. Дурная бесконечность в “Трех сестрах” — когда одно и то же крутится, те же мечты, те же разговоры. Одна и та же затягивающая людей бессмысленная жизнь — это страшно. Этого надо бояться. Нужно действовать, то есть сделать выбор, а он “не делается”. Очень точно написал Сергей Довлатов: в наше время альтернатива добра и зла подменяется альтернативой успеха и неудачи. А это совсем разные вещи. Потому что находиться на стороне добра — это быть в заведомо слабой позиции. А слабая позиция сейчас не приветствуется.

¹ Там же. № 3-4, 1995 г.

— **В каждом твоём сценарии или пьесе финал со смертью.**

— Не в каждом, но почти. Дивная актриса Оксана Мысина когда-то исполняла главную роль в моей пьесе “Жизель”, и она сказала, что все время играла с мыслью, что героиня в финале бросится в лестничный пролет. Хотя у меня такого финала не написано, наоборот — к ней приходят свататься двое мужчин. Но мои пьесы написаны с памятью о том, что жизнь кончается известно чем.

— **Но можно умереть естественным порядком, необязательно самоубиваться. А у тебя часто насильственная смерть или самоубийство.**

— Антонен Арто искал художественный идеал, чья сила была бы сравнима с силой голода. Но даже те, кто не любят и не понимают сегодняшней новой драмы, надеюсь, осознают, что есть более высокая сила, которая в частности и внушает нам чувство голода. То есть существует нечто, заставляющее нас жить вопреки “объективной реальности, данной нам в ощущениях”, которая жизнь не только не стимулирует, но самой неизбежностью смерти все обесмысливает. Если все равно всем нам подышать, то какая разница — вчера или завтра? Разницы нет, а мы ее чувствуем! Вот проявления этого чувства и добивался от театра Антонен Арто, над этим же бьется и наша новая драма. И еще: Арто хотел, чтобы мы вместо того, чтобы отделять свои мысли от действий, соединили бы их. В жизни такой эксперимент проводить рискованно, а вот на сцене возможно и крайне интересно.

— **А мне в искусстве интереснее то, ради чего жить.**

— В сущности, Арто именно это и хотел исследовать. Он исходил из того, что жизнь ужасна, а мы остаемся жить — почему? Об этом и должен быть весь театр. Кто-то нашел для себя ответ на этот вопрос, а другой — нет, и он ненавидит первого за это. Как ненавидит бедняк богача, который не делится с ним, а этим знанием не так легко поделиться. Вот этот уровень размышлений мне в театре интересен: как выживать? Ради чего стоит жить? А не развесело-социально-бытовой.

— **Какие еще темы, какие исторические периоды тебя привлекают?**

— У меня была мечта написать о протопопе Аввакуме, но в этот момент Вадим Леванов сказал, что он хочет писать про Аввакума, уже все придумал — это будет монопьеса и он будет сам играть, прямо в своей коляске, в которой всегда передвигался. И я с восторгом ему уступила. Но он вскоре умер, не успел написать. Лена Гремина мне предложила историю Нила Сорского, и я даже начала работать... Начала пьесу про Распутина. Таких исторических заделов у меня много.

— **А чем тебе заниматься нравится больше всего?**

— На сегодня мне кажется, что журнал или книга — лучшее, что может быть. Это мгновение, которое можно остановить. Такое чудесное занятие — придумывать и издавать книги как арт-объекты! Меня подговорили друзья, и я издала книгу своих стихотворений “Ближний праздник” с очень красивыми иллюстрациями, сделанными кинорежиссером Игорем Минаевым, постановщиком и соавтором сценариев почти всех моих фильмов, и прекрасной художницей Лизой Плавинской. В ее издательстве “Добробук” она и вышла. Напечатала там же небольшой роман о Чайковском, который мы с Игорем Минаевым написали, мечтая снять фильм о Петре Ильиче. А сейчас мы с Лизой Плавинской придумали издать мою прозу — книгу рассказов с картинками — и втянули в этот замысел своих друзей-художников. В книге будет десять разных художников, к каждому рассказу свой.

— **Но это не будет похоже на зарубежные комиксы, романы в картинках, которые уже перекочевали к нам в Россию? За границей многие молодые люди настолько не хотят читать книги, что комиксу отдадут даже историю Анны Франк.**

— Нет, нас занимает иллюстрированная книга, желательна сделанная в лучших книжных традициях, где образец для меня — выдающийся художник Владимир Фаворский. И если б у меня были деньги, я бы обязательно сделала серию “Бумажный театр” — книжечки на одну пьесу с рисунками, где художник как бы осуществляет свою “постановку” пьесы. Пьесы без привички многим читать сложно, и рисунки будут в помощь и в украшение. Ведь чтение пьес — занятие увлекательнейшее, там все коротко и по делу.

Борис Павлович: “Ты идешь в неизведанное”

Беседу ведет Ника Пархомовская

В это не очень верится, но питерское социокультурное пространство “Квартира” существует всего ничего — чуть больше года. Тем не менее, несмотря на столь юный возраст, в городском культурном ландшафте оно играет заметную роль, успев за 2018-й стать одной из важнейших точек театрального притяжения — как для местных жителей, так и для многочисленных гостей города. Но зачем сюда приходят и приезжают, почему о “Квартире” говорят в Москве и за что ее первый инклюзивный спектакль “Разговоры” номинируют на главную театральную премию страны “Золотая маска”, а первый по времени спектакль, вышедший в ноябре 2017-го, “неДЕТСКИЕ разговоры”, становится претендентом на премию Всероссийского фестиваля театрального искусства для детей “Арлекин”?

Почему создатели пространства не почивают на лаврах и не останавливаются на достигнутом? Почему продолжают работу с людьми с ментальными особенностями и чего ждут от этого сотрудничества? Как их первый спектакль — по форме напоминающий блуждание по “Квартире” в поисках себя и других, а по содержанию основанную на литературных записях разговоров обзриутов непосредственную встречу зрителей с актерами с ментальными особенностями — в 2018 году трансформировался и приобрел концептуально новые черты, а в 2019-м и вовсе разросся до двух, так как 30 января в репертуаре пространства появилось еще и “Исследование ужаса” по прозе Леонида Липавского? В чем принципиальное отличие новой постановки, кроме того, что на сей раз в ней не участвуют актеры с расстройством аутистического спектра?

Все эти вопросы не дают покоя ни профессиональным театральным критикам, пытающимся разгадать секрет неизменно теплой и дружелюбной “Квартиры”, ни рядовым театралам, тщетно объясняющим не бывавшим тут друзьям ее феномен. Но так как все-таки лучше услышать из первых уст, чем строить догадки, мы обратились за ответами на все эти вопросы к тем, кто “Квартиру” строил и продолжает строить. Было интересно, что лично дает режиссеру Борису Павловичу опыт, чем “Квартира” радикально отличается от других неофициальных театральных пространств и кто в ней живет?

— Зачем тебе нужна “Квартира”? Я имею в виду не в плане ухода из официального театра, места работы и независимости, а в философском смысле? Что она тебе дает?

— Обычно в театре замысел и процесс находятся в очень тонкой связи. Но то, что имело в виду на входе в “Квартиру”, принципиально изменилось по ходу ее существования. Для меня “Квартира” — это история про биолога, который отправляется в лес, например в какую-нибудь бразильскую сельву, наблюдать, что там происходит, и при этом не знает, кто там водится и что его ждет. То есть ты идешь в неизведанное, и этим весь наш микромир и обусловлен. Главное отличие “Квартиры” от типичного театрального пространства в том, что театр — это всегда пустая коробка (или даже чистое поле), место, которое ты сам наполняешь смыслами, в котором не работают все связи, которые ты не сцепил, все идеи, которые ты не привнес. Театр ты обеспечиваешь собой и даешь ему голос. В “Квартире” совсем не так. Там много чего уже есть. И ее важнейшее отличие в том, что тут нужно не создавать, а присматриваться. По аналогии с фонокорректором, который сигнал с даже едва касающейся пластинки иголки передает на колонки, чтобы всем было слышно. Функция режиссера, драматурга, модератора в “Квартире” — это функция фонокорректора, который считывает процессы на микронном уровне, часто даже сам не догадываясь, какой именно звук сейчас извлекается, но интуитивно все чувствуя и направляя туда энергию. Это очень непривычная и нетипичная для всех нас — режиссера, драматурга, актеров, художников — ситуация. Она связана с невозможностью создавать с нуля, сделать так, а не иначе. Например, когда актер в “Квартире” начинает что-то озвучивать, импровизировать, текст читать и это не резониру-

ет с окружающей средой, сразу возникает диссонанс. И наоборот. В “Квартире” разговоры действительно завязываются. Тут есть прустовское пространство чужой памяти, и оно выступает как стартер для нашего ассоциативного мышления: в “Квартире” ты считаешь чужую жизнь, которая запускает механизм говорения. Вот недавно был у нас случай с форумом “Площадка”: пришли чужие люди, разговор не клеился, а потом через полчаса нас всех было уже не остановить. Что произошло за эти полчаса? Включение, которое требует длительного времени. Нам самим каждый раз, когда мы приходим в “Квартиру”, нужно примерно полчаса, чтобы настроиться, войти в ее тело. Для меня это важно еще и потому, что когда потом тыходишь в обычный театральный спектакль, театральное пространство тоже оказывается не empty space. То есть сцена сама по себе — пустота и ожидание, а спектакль, который сцепил собою множество людей, — уже организм, полнота, которую не нужно ничем дополнять, нужно просто войти в его ткань. И тут уроки “Квартиры” оказываются очень кстати.

Присутствие зрителя в спектакле — это нулевая точка, но она всегда разная. Это как когда на весы кладется как бы невесомая тара, но для того чтобы “учесть” ее, сначала нужно понять, сколько она все-таки весит. В спектакле тоже, по идее, нужно взвесить “тарелку” со зрителями, но вместо этого мы начинаем сразу накладывать. Невзвешенная тарелка — это обвес зрителя, которому накладывают больше или меньше. Сложное, запутанное, материальное пространство “Квартиры” учит нас взвешивать тару. Работа нашей артели художников — Катерины Андреевой и выпускников мастерской Эдуарда Кочергина — здесь была отчасти дизайном интерьера, а отчасти созданием кинопавильона для съемки воображаемого фильма. Это не было похоже на создание театральной декорации (хотя в “Квартире” есть ее элементы) и на то, как обставляют жилые помещения, тоже. Вещи постепенно сами обретали свои места, и первое время постоянно ощущалось, что это искусственно созданное пространство. Прошло примерно полгода, прежде чем произошла необходимая утряска — то, что не может произойти с театральной декорацией, которую каждый раз разбирают и собирают заново. На складе, где хранятся декорации, все живое, а вот сама по себе сценическая декорация искусственная. Но если оставить декорацию на сцене на полтора месяца и в ней не только играть спектакль, но и репетировать другие, проводить занятия, собирать артистов, в какой-то момент она станет живым пространством. Так происходит в книге Туве Янссон “Опасное лето”, когда мумми-тролли после наводнения обживают пространство театра, для жизни совершенно не предназначенное. Так получилось и в “Квартире” — теперь она перестала быть театральной декорацией и у нее такой запас прочности, что какие бы раздерганные мы ни приходили, какие бы ни появлялись на площадке журналисты, все равно все складывается. В “Квартире” есть теперь энергия жизни, которая сообщает ей возможность диктовать свои условия, а нам вслушиваться в них.

— Я согласна про пространство. Для меня в нем главное сочетание статики и динамики, того, что метраж и планировка измениться не могут, но вещи постоянно перекалываются с места на место и ты никогда не знаешь, что где найдешь в следующий раз.

— Вот Клим говорит, что он садовник, а не архитектор. Он разбивает сад, сажает луковицы, но вырастает все само по себе, в зависимости от погоды и других факторов, на которые садовник повлиять не в состоянии. В “Квартире” луковицы посадили художники, и очень важно, что они сделали это правильно. Но результат был ими не запрограммирован, а обусловлен. То же самое касается режиссуры. Если не будет меня, ничего не будет. Тут нужен человек, который запустит процесс и будет поливать луковицы, но любые попытки проектировать, строить, планировать разрушительны. Урожайность невозможно просчитать заранее. Формально “Исследование ужаса” является традиционным спектаклем, потому что там есть пьеса, распределение ролей, все как в традиционном театре, но из-за того, что все это будет происходить, по сути дела, в объективном пространстве, а не пустом, артисты не смогут каждый спектакль просто “воспроизводить”.

В “Языке птиц”, который идет в Большом Драматическом театре, есть четкая партитура, актеры с аутизмом в этот спектакль приходят как к себе домой, они знают, что надо делать, тогда как в “Разговорах” есть тотальная импровизация, и никакой жесткой партитуры изначально не сложилось, так как были непонятны критерии ее формирования. Но сейчас мы пришли к партитуре по времени. Обычно спектакль очень жестко структурирован по тексту (вербальному или сценическому), а по хронологии и длительности свободен, поэтому одна и та же постановка в один день может идти два часа, а в другой — два тридцать. У Клим корри-

дор партитуры темпорально может отличаться на сорок минут, это и есть зона встраивания театра в реальность. В этом сезоне в “Разговорах” мы ввели временную константу — за счет расписания — при полной свободе партитуры действий. Расписание не избавило нас от необходимости ежесекундно принимать решения, импровизировать и так далее. Но именно временная партитура, как ни странно, оказалась очень органичной.

Если вернуться к “Исследованию ужаса”, то там главное — время зрителя. В театре есть возможность сработать как в кино, когда зритель приходит и включает свое время во время фильма. Вернее, его время как бы останавливается и начинает идти время экранное. Так и в спектакле Някрошюса, например, ты можешь начать жить временем Отелло. Тогда первые полчаса уходят на то, чтобы втянуть зрителя в это время, синхронизировать его с тем, что происходит на сцене, пока актеры просто перебегают с места на место и переставляют предметы. В “Квартире” все по-другому. Зритель пришел в своем времени. И мы, актеры, входим в это время — время зрителя. И образы свои строим вокруг него. Если актер не синхронизировался в сторону сиюсекундной реальности зрителя (а не вымышленной сценической реальности), дальше ничего не работает. Наши актеры с аутизмом — самые надежные гаранты этого субъективного времени, потому что они живут в объективном, реальном времени. Но в “Разговорах” люди с аутизмом есть, а в “Исследовании ужаса” нет, и поэтому носителями объективного времени становятся зрители. В этом году я попробовал проделать то же самое в “Жизнеописаниях трубадуров” в хабаровском ТЮЗе, где все первое действие происходит в зрительном зале — и это не работа с пространством, а именно работа со временем, когда актеры со-настраиваются со зрителями. Тут очень важно, чтобы актеры не создавали отдельное время, а все происходящее было здесь и сейчас. Для них это особенно непросто, потому что актеры — люди, деформированные своей профессией, часто они находятся не в реальности, а в своем воображении, в своих задачах.

— **Но и многие зрители тоже.**

— Да, но поскольку все зрители деформированы по-разному, то что у них есть общего, это и есть наше сегодня. Актеры привыкли жить по законам пустого пространства, они как бы уже где-то еще, не здесь. Их надо вернуть. Зритель — это тот человек, который позволяет им заякориться, совершить путешествие в “здесь и сейчас”. Весь первый акт в Хабаровске вообще не открывается занавес, мы работаем при включенном общем свете, на авансцене, и зрителя от этого страшно ломает, хотя все очень дружелюбно: звучат самые анекдотические истории про трубадуров, происходят всякие курьезы и поются приятные, душевспасительные песни на разных языках типа старофранцузского окситанского. Если бы все это происходило на сцене, зрители бы сидели и блаженно улыбались, но отсутствовали. А так им приходится присутствовать, и это страшно дискомфортно, поскольку они все время обнаруживают сами себя. И в “Исследовании ужаса” мы с актерами учимся не создавать альтернативную реальность, а менять эту, то есть занимаемся не эскапизмом, а трансформацией.

Задача эта сложна еще и потому, что в “Разговорах”, например, не надо ничего трансформировать. Если там актер сядет на табуретку и будет просто на все смотреть, он не сорвет спектакль. Это возможная стратегия, потому что он в любом случае часть “Квартиры”, и зрители воспримут это совершенно нормально. Правда, тут нужен талант перформера — как способность отсутствовать, — но это уже другая история. В “Исследовании ужаса” необходимо производить, там должны прозвучать тексты, которые должны прозвучать. Липавский ведь сделал то, на что сам наложил табу. Он сказал, что обэриуты будут собираться у него дома и разговаривать — не для чего, просто так. Но сам все записывал, то есть перестал играть по заявленным правилам, ввел утилитарную составляющую. Так произошло преступление: похитив огонь их разговоров, Липавский фактически совершил сакральное преступление. Он сохранил то, что должно было уйти в ничто. Но в этом был и сакральный смысл: разговоры нужны были обэриутам для того, чтобы изменить состояние сознания, они таким образом разгоняли себя для того, чтобы что-то создать, но потом почти все были уничтожены в течение нескольких лет. То есть разговорами они готовили себя к чему-то, что в итоге не было реализовано практически никем из них. Если бы они разговаривали, а потом написали каждый свою “Войну и мир”, то разговорам можно было бы позволить раствориться. Липавскому же удалось сохранить то единственное, что многие из них успели произвести — мысли и замыслы. В христианстве есть такой хороший термин “дерзновение”. Липавский дерзнул и спас их для вечности. Вероятнее всего, им двигала низменная цель — он хотел написать великое произведение. Ему это не удалось, он ни для кого не стал героем. Итак, мы

озвучиваем то, что не должно было выйти за пределы четырех стен. Артисты мне часто говорят, что это сложная речь, что она не может звучать в разговоре. Да, дистанция, которую надо преодолеть от “здесь и сейчас” до обэриутов, очень велика, нужно много усилий, чтобы ее пройти. Чтобы допрыгнуть до монолога Якова Друскина, требуется огромная внутренняя работа, большое усилие.

— **Кроме понимания необходимости синхронизации что еще дала тебе “Квартира” в профессиональном и человеческом плане?**

— Здесь я наконец сформулировал для себя, для чего нужна инклюзия. Дело в том, что по умолчанию мы друг в друг не включены. Это и есть главное открытие моей инклюзивной деятельности. Мы учимся включать ребят, и потом у нас наступает эйфория: не было контакта, и вдруг он происходит. Но в общении с равным, привычным собеседником я обычно не испытываю такой радости, значит нет такой же включенности и коммуникации. На самом деле мы все люди с особенностями. Интуитивно я всегда это понимал. Но работа с ребятами с ментальными особенностями в течение четырех с половиной лет и наблюдение за тем, что происходит с профессионалами в этой работе, показала, что инклюзия необходима всем. В апреле 2018 года на тренинге “Антропология театра”, который мы вели вместе с режиссером и актером Дмитрием Крестьянкиным, с которым мы работаем в “Квартире” и в еще одном инклюзивном проекте “Не зря”, нам обоим показалось интересным проверить, как принципы инклюзии работают без людей с инвалидностью. Мы стали применять ту же философию, те же упражнения, что и с людьми с особенностями, просто объектом взаимодействия друг для друга были мы все. Похожая история проверялась и на “Педагогической лаборатории” в БДТ, где участвовали учителя, которые обычно не так плотно включены в культуру, как в образование, и тут сработала та же позиция приглашающего жеста. Сейчас она для меня стала важной, проработанной, сформулированной — осознание, что никто ни в кого не включен и что важно предложить контакт, но на нем не настаивать. Во время репетиций “Исследования ужаса” актеры то и дело повторяют “я не понимаю”, и я отношусь к их словам как к вполне естественному явлению. Шесть-семь лет назад я бы гораздо болезненнее воспринимал это непонимание, считал бы его маркером невключенности, незаинтересованности или моей собственной неспособности что-то объяснить. И для меня очень здорово, что наши актеры говорят об этом вслух, что для них это не является травмой.

В “Квартире” есть более горизонтально устроенные проекты вроде “Фабрики историй”, где нет единого автора, а есть “Исследование ужаса”, где я режиссер. У меня изначально есть видение точки Б, куда мы должны переместиться. Пока же мы занимаемся точкой А, то есть попыткой вцепиться в реальность. Мы тратим много месяцев на то, чтобы оторваться от земли, вместе оттолкнуться от чего-то, проработать эту точку А. И я понимаю, что тревожиться за точку Б, если мы правильно работаем в точке А, не нужно. Главное — правильно резонировать с точкой А. Это открытие “Квартиры”, но одновременно и результат множества прежних проектов, потому что в каком-то смысле она стала реализацией тех принципов, над которыми я давно работаю. В “Квартире” мои репетиции не слишком отличаются от тех, что были, например, в Кирове.

— **Просто здесь у тебя намного менее жесткие условия.**

— Да, в “Квартире” мне не надо делать четырнадцать вводов одновременно или еще что-то в этом роде. В государственном репертуарном театре слишком много не связанных с творчеством факторов — к счастью, в жизни “Квартиры” их куда меньше. Очень важно, что все актеры включены во все, и даже если кто-то в чем-то не участвует, он обо всем проинформирован. В репертуарном театре противоположная ситуация: когда выходишь в буфет в антракте, ощущение, что все, кто не участвует в сегодняшнем спектакле или репетиции, с другой планеты. Мне очень нравится, что в “Квартире” нет этого ощущения, и даже ребята с аутизмом понимают, что “раз сегодня детский спектакль, значит надо оставить “Квартиру” детям”. Тут работает биомеханический принцип охватности. Поэтому у “Квартиры” и не может быть франшизы: как только количество элементов станет больше, неминуемо наступит отчужденность, так как она всегда возникает при расширении. Даже если у нас появится огромная коммуналка из двадцати комнат на Петроградской стороне, “Квартиры” там не выйдет: одно крыло перестанет чувствовать и осязать то, что делает другое. Главное качество нашего пространства — то, что все находится в поле зрения. Весь смысл “Квартиры” в том, что в ней выросло: чертополох, который вырос сам, имеет ценность, а принесенная с улицы кадка с очень дорогой пальмой — нет.

Регионы

Полина Богданова

Новизна и архаика

В Чебоксарах состоялся III Межрегиональный фестиваль “Сказочная палитра”, на который съехались ТЮЗы и коллективы для детей, представляющие города малых народов России. Статья посвящена наиболее интересным спектаклям фестиваля.

Иосиф Дмитриев. Уход

Этой осенью я приехала на фестиваль чебоксарского ТЮЗа им. М. Сеспеля во второй раз. Первый раз была там ровно год назад, познакомилась с главным режиссером Иосифом Дмитриевым, талантливым художником и очень интересным человеком. Потом мы перезванивались и переписывались, обменивались информацией по разным поводам. Летом начали готовить лабораторию пьес национальной драматургии, которая состоялась в октябре. Читали пьесы, обсуждали по скайпу, отбирали. А через месяц, в ноябре, начинался фестиваль “Сказочная палитра”. Я опять приехала в Чебоксары, но Иосифа Дмитриева в театре не было, он плохо себя чувствовал и уже не мог выходить из дома. Рак. Об этом я знала. И вот так случилось, что в тот же день, когда начался фестиваль, Иосиф Александрович умер. Фестиваль прошел уже без него. Но в последний день мы посмотрели его спектакль “Волшебные силы”, который он делал, очевидно, впопыхах, хотел успеть к фестивалю, сам включился в написание пьесы с драматургом М. Желтовым. Этот спектакль стал его завещанием. Так стали говорить в театре. С этого спектакля и надо начать рассказ о фестивале.

Тема города и деревни для чувашского театра не новая. Я уже видела постановку на эту тему в Академическом чувашском театре. Пьесе “Часы с кукушкой” написала местный драматург Марина Карягина. Пафос пьесы и спектакля, поставленного по ней режиссером Валерием Яковлевым, художественным руководителем театра, заключался в неприятии городской культуры, лишенной духовности и здоровых корней, и превознесении деревни — только здесь, по мысли театра, человек обретает гармонию, цельность и смысл жизни. Когда я писала об этом спектакле, объяснила такую постановку вопроса тем, что в Чувашии связь с деревней до сих пор очень сильна и городские жители в массе своей еще не восприняли в полной мере городскую культуру. В деревенской жизни театр привлекает человек более естественный и цельный, его связь с природным циклом, работой на земле, могилами

предков. Ведь в современной городской реальности человек потерял нравственные критерии, идеалы, подчинившись необходимости выживания, зарабатывания денег. Поэтому человек стал более агрессивным, он больше не ориентируется на нравственные нормы. Возникла ситуативная мораль. Ценности культуры почти ничего не значат. Вот и возникают настроения ухода в иной, более идеальный мир.

В самое последнее время эта тема приобрела еще более драматичное звучание. И не только для чувашей. Социальная жизнь по всей России усугубила положение людей. Нехватка денег, нормально оплачиваемой работы, дороговизна жилья, а теперь еще и повышение тарифов и налогов, увеличение пенсионного возраста усилили в людях чувство растерянности и фрустрации. Где выход из клубка социальных противоречий? На этот вопрос разные слои населения в разных городах и регионах отвечают по-разному. В Москве многие ориентируются на необходимость более эффективного решения социальных проблем, не принимают политики правительства. Другие при этом вспоминают славное советское прошлое и хотят вернуться туда. Чуваша тоже хотят вернуться в прошлое, вспоминая о деревне как о некоем спасительном и гармоничном мире. То есть сегодня налицо тенденция ухода, за которой стоят определенные психологические, нравственные причины. Это говорит о депрессивных настроениях людей, которые слишком устали, чтобы думать о более эффективных путях решения социальных и иных проблем, а потому не приемлют новизну, развитие и, в конечном счете, отказываются от прогресса. Налицо показатель социальной депрессии. Она возникает на фоне стагнирующей экономики, отсутствия в государстве социальных программ, общей жестокости жизни, с которой обычный человек не справляется.

Теперь вернемся к спектаклю Иосифа Дмитриева. В этом спектакле в сказочно-фантастическом сюжете город, который представляет собой некоего монстра, управляемого

страшными существами в шлемах на голове, из которых растут большие рога, как у фантастических животных (сценография Ларисы Комиссаровой), с жестокой полицией и массой испуганных рабов в нищенских одеждах, противопоставляется деревне, где живет Немой философ (Дмитрий Михайлов), читающий древнюю книгу и раздумывающий об истории чувашей, их происхождении, их традиционной культуре и верованиях. Женщина по имени Хертсурт (Венера Пайгильдина), в красивом белом платье с живописным национальным орнаментом (художник по костюмам Мария Кошелева), которая отправляется с Немым в дорогу, чтоб искать истину — здесь не персонаж из реальной жизни, а персонаж мифа. Есть и персонаж от земли, от почвы, — старая женщина за прялкой, Мама (Ирина Архипова), воплощение матери рода, тоже одетая в красивый национальный наряд. И девушка-бабочка по имени Хитрепи (Надежда Полячихина), которая покидает деревню, чтобы уехать в город как все ее подружки. В конце спектакля она возвращается в деревню, играет ее свадьба с Немым философом и все обретают смысл и ценности.

Пьеса и спектакль несколько схематичны. Но пафос его очень определен. Думаю, что тема деревни и города возникла у Иосифа Дмитриева в период тяжелой неизлечимой болезни, которая заставила его примириться со своим личным уходом, уходом из жизни, и навяла ему элегические настроения горечи и раздумий. Правда, его и прежде, еще в юности, волновала национальная культура чувашей, обряды, верования, об этом он рассказывал мне в интервью год назад. Мистически настроенный человек в силу своих религиозных взглядов (а чувашки помнят свои языческие истоки, культ предков и многое другое, что составляет их исконную веру), очевидно, воплотил свою личную тему в образе Немого философа, читающего древнюю книгу, хранящую заветы предков. Прошлое чувашей, их исконная культура, вера были важной темой для Иосифа Дмитриева. Не случайно он создал фестиваль национальных ТЮЗов, которые должны играть спектакли на своих национальных языках. Иосиф Александрович всегда переживал по поводу утраты национального языка и культуры малых народов России, и в этой преданности своей национальной культуре был настоящим подвижником. Его завещание нужно понимать в этом ключе.

В современной жизни национальная проблема осложняется тем, что мы живем в глобальном мире, где стираются, нивелируются национальные различия, где все смешалось. Хотя при этом французы не перестают быть

французами, а англичане англичанами. Но это самостоятельные культуры, имеющие корни и традиции. Судьба малых народов в окружении русского населения, конечно, содержит в себе драматизм. Насильственная христианизация, которая происходила в XIX веке, не искоренила традиционной языческой веры. А сегодня есть проблема нехватки национальных школ, что ведет к забвению языка и необходимости приспособиться к той жизни, где нивелируется национальное своеобразие людей, теряющих свою культуру и язык в русскоязычном окружении. Тревога о сохранении чувашского национального своеобразия и предопределяет настроения и темы, заявленные в спектакле ТЮЗа им. М. Сеспеля.

За уходом в прошлое в миропонимании Иосифа Дмитриева стоит его личная драма. Профессиональный режиссер, он был еще и поэтом, писал стихи, погружаясь в стихию магических народных верований, используя ритмику старинных заговоров и заклинаний. Я уже писала о том, что обращение к магии — тоже распространенная черта современной реальности, характерная не только для малых народов, но и для русского населения. Всякого рода гадалки, предсказательницы, целители стали очень популярны в народе. За этим стоит тенденция архаизации, о чем писали и пишут современные культурологи. Эта тенденция характеризует не только народную массовую культуру, но и современную политику. В сегодняшней России предпочитают не думать о будущем и не ориентироваться на него. Только либерально настроенная публика еще сохраняет интерес к движению, переменам и развитию. Но либералы — только один из слоев российского населения, и не самый многочисленный. Поэтому на ближайшие десятилетия социальный и моральный прогноз не может быть утешительным, если только не произойдут какие-то неожиданные события в стране и мире.

Завершая разговор о режиссере Иосифе Дмитриеве, нужно сказать, что он был человеком своего времени. Его уход символичен, он свидетельствует о бессилии художника, для которого были так важны нравственные и культурные основания жизни, перед современной реальностью, погружении в подсознание, открывающее иную реальность, где он нашел утешение перед смертью и надежды на лучшую жизнь за ее порогом. Эти мистико-поэтические настроения и были у него основными.

А что касается ухода в прошлое — это, конечно, иллюзия. В реальности он невозможен. Но такие консервативные тенденции — особенность современной России.

Театры из Казани

О Туфане Имамутдинове, главном режиссере казанского ТЮЗа, я много слышала, но его спектакль посмотрела впервые. Он поставил пушкинский “Выстрел”. В чем особенность этого спектакля? В том, что режиссера интересовала не столько сама история, рассказанная в повести, сколько тот культурный пласт, который она отражает. В спектакле представлена целостная культурная эпоха, сформировавшая определенное мировоззрение, определенный взгляд на мир, определенные человеческие типы. К нашей современной культуре пушкинская культура не имеет никакого отношения. Но зрители должны узнать об этой культуре и ее почувствовать, увидеть в лицах. Понять, что значит дворянский кодекс чести, что такое — задеть человеческое достоинство, почему Сильвио ждал много лет, чтобы ответить своему обидчику ответным выстрелом. Понять надо также и то, что такое дуэль, почему люди первой четверти XIX века так легко рисковали своей жизнью, почему жизнь ценилась дешевле, чем честь. И что такое игра с судьбой, стояние на краю пропасти, когда неизвестно, чем закончится роковой выстрел?

В начале спектакля режиссер озвучивает длинную цитату из книги Ю. Лотмана о том, что такое культура, и тем самым настраивает зрителя на определенное восприятие. Потом актеры на глазах публики надевают на себя исторические костюмы, и начинается игра. Игра довольно сдержанная, без попытки исполнителей подробно разыграть характер, но со стремлением дать некий абрис образа, его суть. Все выстроено на открытом приеме “чтения” прозы. В спектакле не разыгрывается пьеса с диалогами, а именно читается проза, поэтому персонаж произносит текст и от себя и от автора.

Самым определенным и интересным персонаж тут Сильвио (Ильнур Гарифуллин), у которого в самой его восточной внешности есть оттенок демонизма. Актер несколько отстраненно, но вместе с тем точно демонстрирует загадочную и странную романтическую натуру своего героя, человека одной страсти, натуру, которая вся словно сжимается в напряженном ожидании возможности ответить на оскорбление графа (Камиль Гатауллин). Эта возможность представится Сильвио через много лет, когда граф женится и будет счастлив. Для Сильвио это ожидание подчинит себе все его существование, заставит не отвечать ни на какие другие вызовы судьбы.

Граф в сцене первой дуэли в полку, когда он под дулом пистолета выплевывает косточки вишни, тем самым демонстрируя свое оскорбительное безразличие к исходу дуэли, выгля-

дит не столько дерзким, сколько просто легкомысленным. Факт оскорбления Сильвио проявлен. Во второй сцене дуэли, которая состоялась через много лет, актер подчеркивает растерянность графа и даже трусость, поскольку тот понимает, что рядом за стеной находится графиня и в любой момент может появиться здесь. Граф промахивается, а Сильвио направляет ответный выстрел в картину над его головой, тем самым удовлетворяя чувство мести тем, что застал своего противника в растерянности, которая так была непохожа на его прежнюю дерзость.

В этом спектакле покоряет точная игра актеров и передача стиля и воздуха эпохи, который воспроизводится и в романах, которые поет графиня (Эльвина Булатова), и во множестве шумовых и звуковых эффектов, создающих настроение то тревоги, то умиротворения, то смятения и беспокойства.

На фестивале работа Ильнура Гарифуллина (Сильвио) была отмечена в номинации “Лучшая мужская роль”, а роль Белкина, очень интересно и убедительно сыгранная Егором Беловым, получила приз в номинации “Лучшая роль второго плана”. Спектакль выиграл также номинацию “Лучшая режиссерская работа для взрослых”.

Очень интересным оказался спектакль для маленьких зрителей “Удивительное путешествие кролика Эдварда” в постановке Казанского татарского ТЮЗа им. Г. Кариева (режиссер Ренат Аюпов). Материалом стала повесть американского автора Кейт ди Камилло.

Спектакль удивительно стильный. Актеры одеты в прекрасные костюмы (Иршат Азиханов), а поскольку персонажи этой истории главным образом куклы, фантазия художника должна быть особо яркой. Ведь в кукле главное — ее внешний облик, красота, привлекательность, то есть все то, что создает стиль.

Но для куклы важен не только ее наряд, но и пластика, которая отличается от пластики человека. Режиссер Ренат Аюпов вместе с балетмейстером Нурбеком Батуллиным уделили пластике особое внимание. И с этой точки зрения спектакль поражающе изысканностью движений и поз. Удивительны были и эпизоды театра теней, который был показан за ширмами: актеры работали грациозно и точно, их силуэты и движения восхищали изяществом.

В целом это очень зрелищный спектакль, полный утонченной пластической игры и богатства цвета. Все роли, и большие и маленькие, на высоте. А история, которую рассказывает спектакль, повествует о кролике Эдварде (Булат Гатауллин), который, пройдя цикл

жизненных испытаний, встретившись с разными людьми, и взрослыми и детьми, понял, что любовь — это единственное чувство, способное дать счастье и смысл существованию даже кукле.

Для постановки театр выбрал американскую повесть, которая отличается большими литературными достоинствами и преподносит

маленьким зрителям уроки, так необходимые в формировании личности ребенка. Впрочем, этот спектакль может быть интересен и взрослым, поскольку проповедь любви важна и нужна в любом возрасте.

Режиссер Ренат Аюпов получил приз в номинации “Лучшая режиссерская работа для маленьких зрителей”.

Из Йошкар-Олы

Марийский ТЮЗ привез на фестиваль спектакль “И с нами голуби” по пьесе Г. Гордеева. В ней главным образом заключено достоинство этой постановки, хотя и сама постановка интересна, убедительны и работы актеров.

Пьеса рассказывает о подростках из детского дома. Девочка Оля (Галина Соловьева) попала сюда неожиданно для себя, поскольку ее родители, занимавшиеся альпинизмом, погибли во время своего очередного похода в горы. В детском доме она знакомится с двумя другими подростками постарше, Симой (Наталья Николаева) и Сашей (Алексей Кудрявцев). У Симы сложное детство, ее мать лишили родительских прав из-за алкоголизма. Девочка стесняется матери, даже говорит, что ненавидит ее. Эта драма сформировала в Симе очень сложный характер — агрессивный, конфликтный. Но за этой агрессией скрывается травма, боль. Девочка не всегда ведет себя адекватно и поначалу резко нападает на маленькую Олю, приревновав ее к Саше, мальчику, который Симе нравится. Саша, вовсе не знавший своих родителей, жил с бабушкой, а когда бабушка умерла, мальчик попал в детский дом. У него наиболее устойчивый и взрослый характер, есть чувство ответственности за себя и за Симу, поэтому он подрабатывает и на заработанные деньги покупает Симе подарки. Саша становится хорошим другом Оли, что для нее очень ценно — ведь девочка сильно переживает свое одиночество.

Типаж Симы напоминает героиню из пьесы Я. Пулинович “Наташина мечта”. Только у Пулинович героиня неисправима, ее внутренняя травма оборачивается серьезной агрессией, когда Наташа в финале пьесы из ревности вместе со своими подружками из детского дома избивает ни в чем не повинную девушку. Акт этой агрессии продиктован не только ревностью, но и завистью и ненавистью к благополучному человеку. Поведение, которое демонстрирует героиня Пулинович, в психологии получило название девиантного, то есть отклоняющегося, не приемлющего общественные и моральные нормы. Люди с таким по-

ведением часто попадают в тюрьмы и колонии, совершают преступления.

Сима из пьесы Г. Гордеева — если не более мягкий, то во всяком случае более вменяемый характер. У Симы все-таки есть мать, которую она в глубине души жалеет и от которой ждет любви. Об этом говорит ее финальный крик “Мама!”, когда ту забирает полиция под окнами детского дома, куда регулярно приходит эта женщина, чтобы просить у дочери денег на выпивку.

Эта пьеса посвящена важной теме отношений с родителями, проблеме детского одиночества, поиску любви и защиты. Пьеса и спектакль немножко сентиментальны, но зрители смотрят на сцену с неослабевающим вниманием, происходящее берет за душу. Важно то, что автор пьесы и режиссер спектакля Эрвина Гордеева не создают безысходную ситуацию — финальный крик Симы говорит о том, что в человеке еще не все потеряно и есть надежда на возрождение, на обретение любви.

Приз за лучшую женскую роль получила актриса Галина Соловьева. Маленькую двенадцатилетнюю Олю актриса играет очень достоверно, передавая глубину и горечь детских переживаний об утерянной матери.

Фестиваль “Сказочная палитра”, состоявшийся прошлой осенью, показался в целом гораздо более интересным, чем в прошлом году. Тогда игрались в основном сказки для самых маленьких, а в такой драматургии, к сожалению, не встретишь больших открытий. Хотя, конечно, где-то существуют хорошие детские драматурги. Фестиваль этого года продемонстрировал четыре интересные постановки, открыл имена новых авторов, новых режиссеров. Для ТЮЗов и детских театров очень важно иметь достойный качественный материал, что, конечно, является одной из главных проблем. Разумеется, можно и нужно ставить классику. Но хорошая современная пьеса — всегда событие. Таким событием и стала пьеса Геннадия Гордеева “И с нами голуби”. Событием режиссерским явился спектакль “Выстрел”. Событием культурным — спектакль Иосифа Дмитриева “Волшебные силы”.

Другие берега

Юлия Савиковская

Пинтер в театре Пинтера

Сезон одноактных пьес драматурга в Лондоне

Режиссер Джейми Ллойд с командой коллег-режиссеров и огромной группой актеров решился осуществить интереснейший проект — поставить на лондонской сцене все одноактные пьесы Гарольда Пинтера. Из девятнадцати пьес нобелевского лауреата, умершего от рака в 2008 году, к десятилетию со дня его смерти было сделано семь спектаклей, названия которых включали себя только цифры и имя Пинтера: “Пинтер-один”, “Пинтер-два”, “Пинтер-три” и так далее. В каждый спектакль входило две-три и иногда (если пьесы были короткими) больше пьес. Сезон пинтеровских одноактовок проходил с сентября 2018-го до марта 2019 года в Вест-Энде, в самом центре Лондона, на сцене бывшего театра “Комеди”, который в 2011 году был переименован в Театр Гарольда Пинтера. В течение пинтеровского сезона два спектакля (например, “Пинтер-один” и “Пинтер-два”) чередовались друг с другом в течение недель, а потом сменялись следующей парой (“Пинтер-три” и “Пинтер-четыре”) и так до “Пинтера-семь”, который составил пару со спектаклем “Предательство”, выбивающимся из общего ряда одноактовок и завершающим этот амбициозный проект.

В соответствии с ожиданиями английской публики, которую часто привлекают известные и медийные имена на театральной сцене, Джейми Ллойд привлек к работе в проекте таких актеров, как Том Хиддлстон (появился в “Предательстве”), Мартин Фриман (сыграла в “Пинтере-семь”), Тамзин Грейг (сыграла в “Пинтере-три”), Руперт Грейвз (известный русскому зрителю как инспектор Лестрейд в сериале “Шерлок”, выступил в “Пинтере-пять”), а также гигантов английской сцены Энтони Шера (в “Пинтере-один”) и Дэвида Суше (сыграл в “Пинтере-два”). Ллойд работал в проекте как режиссер, привлек к нему и несколько коллег: Патрика Марбера, Лию Уильямс, Линдзи Тернер и Эда Стамболлуяна. Художником проекта выступила Сутра Гилмур, сделавшая декорации для всех восьми спектаклей, художником по свету — Джон Кларк, а по звуку — Джордж Деннис (иногда привлекавший коллег для работы над отдельными спектаклями). Также 10 октября 2018 года в театре прошло представление, в рамках которого участвовавшие в проекте актеры, а также приглашенные звезды (Саймон Рассел Бил, Джереми Айронс) отметили день рождения Гарольда Пинтера, сыграв на сцене отрывки из всех его пьес и прочитав некоторые из его стихов.

Очевидно, весь концепт проекта стремился к некоей целостности, в рамках которой предполагалось, что зритель посмотрит все восемь спектаклей и впервые увидит все одноактные пьесы Пинтера одну за одной, погрузившись в мир драматурга. Однако на деле спектакли получились несколько разрозненными — не всегда понятны связи между отдельными “Пинтерами”, а пьесы в рамках каждого из них также имеют подчас достаточно условную близость. Их может объединять общая тема или атмосфера, но в случае дра-

матургии Пинтера некоторую общность стиля, дискурса и тематики при желании можно увидеть между всеми его пьесами. Таким образом, созданные пары или тройки не были устойчивыми, убедительно объединенными друг с другом, и их ряды не представляли сюжетного последовательного развития. Часто выходило так, что каждый спектакль представлял из себя “пьесу до антракта” и “пьесу после антракта”, из которых зрители и критики выбирали любимую или больше понравившуюся, так как связи между ними были слабы. В спектаклях, собиравших в себя пять или шесть пьес, их тематическая общность была сильнее, но, однако, эффект от просмотра — похожим: запоминались сильные моменты и отдельные пьесы, выделялись “жемчужины”, находки, актерские открытия, но зрительское сознание, привыкшее к движению из точки А в точку Б в течение спектакля, теряло повествовательную нить между этими сюжетно не связанными друг с другом пьесами и несколько путалось в предложенной проектом эклектике.

Сильные и слабые стороны этого проекта можно разобрать на примере спектаклей “Пинтер-один”, “Пинтер-два” и “Пинтер-четыре”, которые удалось посмотреть в течение лондонского осеннего театрального сезона в октябре — ноябре 2018 года. “Пинтер-один” открыл сезон одноактовок и был собран из коротких пьес, связанных с размышлениями драматурга о власти одного человека над другим в ситуации военного конфликта, скрытой или открытой агрессии и узурпации, потери свободы. В спектакль вошли пьесы “Горский язык” (1988), “Перед дорогой” (1984)¹, “Прах к праху” (1996), а также недавно найденный короткий текст “Президент и подчиненный”. Декорации менялись для каждой пьесы, причем “Прах к праху” отделен от других ан-

¹ “Современная драматургия”, № 3, 1989 г.

трактом и его режиссером выступила известная актриса Лия Уильямс, в то время как другие пьесы спектакля (то есть его первую часть) поставил сам Джейми Ллойд.

В основном атмосфера этого спектакля мрачная, тяжелая, исследуются темы власти людей над другими, причем, как часто бывает у Пинтера, их мотивы и конкретный контекст ситуации и предыстория персонажей остаются без объяснения. Сценография всех пьес первого отделения создает ощущение удушья, нехватки места для действия, ограниченности — и соответственно, именно в таких условиях уже родилась и живет человеческая жестокость, подчас граничащая с животным поведением или психической болезнью. Так, в “Горском языке” перед нами две стены, сходящиеся под острым углом и замыкающие сценическое пространство в некое подобие тюрьмы.

Герой Паапы Эсседу заключен в ней, так как он принадлежит к чужим, к народу, говорящему на своем горском языке. Двое охранников следят за ним и не пускают к нему жену (Кейт О’Флинн) и мать (Мэгги Стид). Один из охранников (Джондзо О’Нил) начинает требовать у жены услуги сексуального характера за право видеть своего мужа, а когда мать допускают к сыну, им запрещают разговаривать на родном языке (а на другом мать не говорит) и таким образом принуждают к молчанию. Позже, во второй раз, когда она видит сына избитым и окровавленным, она сама уже не может ничего сказать. Атмосфера вседозволенности, неоправданной жестокости, граничащей с садизмом, подается, пожалуй, даже слишком нарочито и выпукло.

Насилие без причины, неприятие чужеродности наиболее интересно выявлены в самой яркой пьесе этого спектакля — “Перед дорогой”, которая надолго врежется в зрительскую память благодаря выдающейся работе Энтони Шера. Здесь похожая необычная ситуация некоего военного лагеря, в который попала заложниками семья — отец (Паапа Эсседу), мать (Кейт О’Флинн), их сын. Каждого из них управляющий лагерем (его должность непонятна, но из его слов мы понимаем, что ему подчинено здесь все) допрашивает отдельно, превращая разговоры с ними в утонченное, полное скрытого психологического садизма издевательство, доводящее каждого до грани отчаяния. Парадокс пьесы в том, что мы не знаем, чего боятся эти люди, почему они сюда попали, почему им грозит быть убитыми и почему они могут быть освобожденными, если правильно себя поведут. Весь контекст ситуации мы можем уловить только из разглагольствований главного героя (персонажа Энтони Шера), потому что его жертвы только дрожат и молчат или — что происходит редко и под давлением — односложно отвечают. Сам же герой Шера постоянно пьет по рюмке коньяка (“на дорожку”), в одиночку выпивая целую бутылку в течение этих допросов. Верх его мастерства — во взглядах, полусловах, длинных паузах, вопросах, постепен-

ном движении к своим жертвам и отстранении от них: ни разу не прикасаясь к ним, он, тем не менее, затягивает петлю страха на их шеях, как удав. Его герой, возможно, маньяк, упивающийся своим господством. Шер мастерски играет и с трудом сдерживаемую искру сексуального желания в разговоре с женщиной, и упоение ее беспомощностью. Принимаемые им решения произвольны, бессмысленны, зависят от момента, интонации, возможно, вкуса коньяка, и в итоге он решает, что мальчика стоит убить, а родителей отпустить. Причины такого решения не обсуждаются, пьеса заканчивается, а искаженное в похоти или садистическом восторге лицо персонажа Энтони Шера остается в памяти зрителя навсегда.

Последний спектакль “Прах на прахе” (режиссер Лия Уильямс) — и в этом очевидная слабость пинтеровского проекта — идет после антракта и существует особняком от всего ранее увиденного нами. Накал, созданный предыдущими пьесами, теряется, перед зрителем иные декорации (комната в доме, с креслами, торшером, ковром), и трудно втянуться в сложную историю пьесы, формирующуюся в сознании только как пазл, который мы пытаемся сложить из слов героини. Героиню Кейт О’Флинн (актеры, по традиции этого проекта, играют несколько ролей в течение вечера) допрашивает герой Паапы Эсседу, и становится понятным, что в ее памяти есть крематории Освенцима и сожженный у нее на глазах ребенок. Кейт О’Флинн слишком эмоциональна и, пожалуй, чересчур истерична, чтобы дать нам возможность услышать дополнительные исторические факты из ее ответов, переходящих в истеричные воспоминания: все, что она говорит, мы ставим под сомнение (чего, впрочем, и добивался Пинтер). Вполне может быть, что ее воспоминания ложны и перед нами психологически неполноценный, сломленный неким трагическим опытом человек. Если постараться, можно протянуть ниточку к “Перед дорогой” — ведь эту героиню вполне мог сломать опыт, подобный тому, что прошла героиня О’Флинн перед антрактом. Но эти связи неочевидны и скорее ассоциативны, и градус спектакля заметно падает по сравнению с первой частью. В этой неустойчивости, невыдержанном балансе и отсутствии четкой нарративной продуманности и связи между включаемыми пьесами — основная проблема пинтеровского проекта.

Пожалуй, она становится не такой довлеющей в спектакле “Пинтер-два”, который не стремится создать из двух включенных в него пьес единое целое, а, пожалуй, изначально подает их как контрастирующие друг с другом половинки. Обе пьесы, на мой взгляд, — среди самых интересных и известных одноактовок Пинтера. Пьеса “Любовник” (1962)¹ открывает этот спектакль, а после антракта идет “Коллекция” (1961); обе поставил сам Джейми Ллойд. В этом спектакле занята уже другая группа актеров. “Любовник” решен в

¹ Там же. № 4, 1996 г.

некоем китчевом, пародийном стиле, где муж (Джон Макмиллан) и жена (Хейли Сквайрз), избражающие любовников, похожи на марионеток или заведенные игрушки, энергия которых достигает в определенный момент высшей точки, чтобы потом резко сойти на нет. Сценография очень яркая, передающая атмосферу английского дома 60-х годов — но не настоящего, а такого, каким, возможно, он мог предстать в журналах или телефильмах или даже в наших фантазиях о том времени. Оба актера двигаются шарнирно, искусственно, говорят несколько ненатурально, подчеркивают улыбаясь друг другу, комедийно залезая под стол и лова друг друга в небольшой комнате. Конечно, в пьесе есть элементы игры, которую затевают муж и жена, чтобы создать самим себе то, что мы бы сейчас назвали виртуальной реальностью, но, возможно, для контраста в спектакле должна была проглядывать и естественность — скрытые страхи и комплексы пары, их неверие в друг друга, постепенно растущая скука в общении друг с другом. Джейми Ллойд решает уйти от психологического анализа текста, и вопреки пинтеровскому писательскому стилю, где паузы и перерывы в речи значат не меньше, чем слова, загоняет спектакль в бешеный ритм, когда две загнанные то ли лошади, то ли заводные куклы главных персонажей в конце концов падают в изнеможении. Да, почему-то цикл их игр срывается, но почему они их начали и почему под конец устали от них, остается совершенно непонятным, а в сознании остаются лишь картинка слаженных, как в цирке или пантомиме, движений актеров, сопровождаемых такими же искусственно быстрыми, ритмическими фразами, и выхода из этой пародии или показа ее обратной, теневой стороны Джейми Ллойд не предлагает.

В противоположность “Любовнику”, “Коллекция” становится, пожалуй, именно тем идеальным пинтеровским спектаклем, который мечталось увидеть в этом проекте. В “Коллекции” Джейми Ллойд и его актеры (к Макмиллану и Сквайрз, играющим супружескую пару Джеймса и Стеллы, присоединяются Рассел Тови и Дэвид Суше, играющие Билла и Гарри) прочерчивают все те поистине пинтеровские нюансы непонятной и запутанной истории взаимных притяжений, которые и стали “маркой” этого драматурга. Джеймс приходит в гости к Гарри (в пьесе это “мужчина за сорок”, но Суше играет пожилого аристократического господина, которому не меньше шестидесяти), чтобы выяснить, что делал некий Билл в отеле в городе Лидсе с его женой. Билл живет с Гарри (постановка явно подчеркивает интимный характер их взаимного проживания), но при этом действительно провел какое-то время в командировке со Стеллой, женой Джеймса. Во время продолжающихся визитов Джеймса между ним и Биллом в свою очередь возникает подобие романа, вызывающего ревность у Гарри, который идет знакомиться со Стеллой, чтобы узнать, что же у нее было с Бил-

лом в отеле в Лидсе. Конечно же, у каждого из героев своя история произошедшего там, которая, как всегда у Пинтера, эротична, поэтична и таинственна одновременно. А перед нами коллекция непонятных, случайных привязанностей, подозрений, ревностей, тайн и не приносящих результата попыток докопаться до правды. Рассел Тови очень эффектен как наслаждающийся своей сексуальностью Билл, прохаживающийся по сцене то в нижнем белье, то в халате, то в облегающих его тело джинсах, однако его положение имеет и элементы подчиненности: Гарри (если верить герою) в свое время “нашел его на помойке” и “взял к себе домой”. Центром притяжения спектакля, однако, становится стареющий Гарри в исполнении Дэвида Суше. Как и в случае актерской работы Энтони Шера в “Пинтере-один”, Суше существует в нюансах, быстрых ревнивых взглядах, жестах, в которых чувствуется желание обладать и не отпускать, в его постоянном наблюдении за Биллом, как будто тот — его любимая собака или кошка (Стелла, оказывается, тоже имеет котенка). Суше великолепно играет свою зависимость от Билла, которая вырастает в его созависимость и от пары Джеймс — Стелла (поскольку Билл проявляет симпатию к Джеймсу, а его интрижка со Стеллой так и остается покрытой мраком). Его присутствие в спектакле становится центром всей “Коллекции” и вскрывает для нас суть пинтеровской драматургии: эротика, рождающаяся из тайны, власть над другим, созданная на никогда не раскрываемой тайне, калейдоскопически множась версии прошлого, возникающие при желании докопаться до правды. Именно благодаря эпизодам с участием Суше спектакль вырастает до события, и его послевкусие остается со зрителем после его завершения — но при этом “Любовник” рискует быть забытым, хотя обе пьесы являются частями одного спектакля. Слабые связи между составляющими снова налицо и снова вскрывают реальность амбициозной задумки Ллойда — несмотря на желание режиссера объединить все пинтеровские пьесы, сама драматургия не подчиняется такому стягиванию в тематические куски и распадается на начальные пьесы с заложенными в них индивидуальными авторскими смысловыми узлами и парадоксами. Логика сосуществования “Любовника” и “Коллекции” в единой связке (кроме темы семьи и тайн, связанных с жизнью пары) Ллойд опять выявить не удалось.

Спектакль “Пинтер-четыре” работает (и в этом уже есть некое ощущение дежавю) абсолютно по той же системе, что и “Пинтер-два” — в первой части спектакля мы видим пьесу “Лунный свет” (1993), а во второй — “Вечернюю школу” (1960)¹, и в нем перед нами опять новая группа актеров. Кстати, как видно из примера пары “Пинтера-четыре”, хронология написания текстов Пинтером не становилась приоритетной для создателей проекта в объединении пьес, которые иногда брали близкие по времени тексты (как в

¹ Там же. № 3, 2016 г.

случае “Пинтера-два”), а бывало и смешивали пьесы абсолютно разных периодов, между которыми было десять, двадцать, а подчас и тридцать лет. В этом непостоянстве, случайности тоже есть скрытый минус проекта, так как выбору постановщиков в объединении пьес в спектакли не до конца доверяешь и ставишь его под сомнение, в результате которого целостность восприятия рискует быть разрушенной еще больше именно из-за нашего нежелания идти за режиссером и следовать его логике просмотра работ Гарольда Пинтера.

В “Лунном свете” драматическая ситуация пьесы не до конца раскрыта режиссером Линдзи Тернером. Главный герой (персонаж Роберта Гленистера) умирает, лежа на огромной супружеской кровати, в его комнате периодически появляется его жена (Брид Бреннан), женщина, которая была его любовницей (Джейни Ди). Параллельно (в том же сценическом пространстве, перед или около кровати, но по театральной условности на самом деле находящиеся в своих комнатах) в пьесе появляются дети (два сына и дочь) главного героя, которые не находят ни времени, ни желания навестить его в предсмертный час. Фантазии героя о любовнице смешиваются с ее появлениями в его комнате (сложно понять, реальные или нет), а его воспоминания о детях монтируются в пьесе с отрывками, где они увлечены своими делами и иногда вспоминают об отце и матери, так и не собравшись посетить их. У любовницы также есть муж, они оба оказываются близкими друзьями главной семейной пары, и уже непонятно, кто когда и с кем кому изменил (так как герой Гленистера подозревает, что его жена тоже влюблена в героиню Джейни Ди). В этой очень типичной пинтеровской путанице режиссеру следовало бы более скрупулезно разобраться или же, наоборот, рискнуть и не разбираться вовсе, оставив нам нераспутанный клубок, но передав ситуацию умирающего и трагичного в своих фантазиях и воспоминаниях человека. Но Тернер пытается сделать это все, не делая акцент ни на чем, и пьеса уплощается, теряет глубину, так как в ней не было сделано точного режиссерского фокуса на какой-то одной (или нескольких) линиях или смыслах. Самым сильным в этой части спектакля оказывается актерский дуэт мужа и жены (Роберт Гленистер и Брид Бреннан), ненавидящих, уставших друг от друга и при этом все так же любящих если не реального человека, то хотя бы свой узел фантазий о нем.

Вторая часть спектакля — пьеса “Вечерняя школа” — неожиданно становится самой сильной и запоминающейся его частью. Сюжет пьесы опять же типично пинтеровский, наполненный двойственностью и тайнами, скрывающимися за самым,

казалось бы, скромным фасадом. В дом тетушек Ани и Милли (комедийно загримированные под старушек Брид Бреннан и Джейни Ди) возвращается племянник Уолтер (Эл Уивер) и узнает, что его комната занята девушкой Салли (Джессика Барден), работающей учительницей, а также учащейся в вечерней школе. Уолтер, несмотря на первоначальную обиду и попытку вернуть свое пространство, влюбляется и пытается добиться внимания девушки, но та в одну прекрасную ночь исчезает из дома навсегда. Уолтер пытается ее искать и не находит, а мы узнаем, что девушка все это время работала в одном из ночных клубов Лондона, и в конце, судя по всему, убегает из города в качестве содержанки богатого Солто (Роберт Гленистер), который в течение пьесы тоже навещает тетушек. Здесь, в отличие от некоторых других частей пинтеровского цикла, все актеры просто великолепны и составляют ансамбль. Также очень тонко выдерживается некий жанровый микс, типичный для Пинтера: непонятно, что это — комедия, драма, мелодрама, детективная история или пьеса абсурда. Эл Уивер и Джессика Барден мастерски играют дистанцию между своими героями, в которых управление ситуацией постепенно полностью переходит к женственной, хрупкой Салли, в которой сразу чувствуется стержень и тайна. Тетушки Ани и Милли невероятно смешны в своих попытках подслушивать разговоры молодых людей, а появляющийся то тут, то там Солто вносит элемент судьбы, рока и нового слоя власти и доминирования, который существует где-то над реалиями пьесы и где для Салли начнется иная, еще непонятная, но видимо полная новых иерархических отношений жизнь. Спектакль сопровождается живым аккомпанементом на перкуссии и контрабасе (музыкальное оформление — Бен и Марк Рингэм), который вносит еще один трудно поддающийся определению жанровый компонент — он иногда превращает его в некий цирк или пантомиму, так как в какие-то моменты, пока звучит джазовая музыка, герои замирают или начинают двигаться как куклы на шарнирах, входя в позиции для следующей сцены. Великолепный и необычный спектакль, который стал завершающим аккордом в просмотренных спектаклях пинтеровского цикла. Хочется надеяться, что “Пинтер-семь” с Мартином Фриманом и выходящее за пределы одноактовок “Предательство” с Томом Хиддлстоном дали зрителю возможность увидеть еще несколько ярких актерских работ в рамках интересных режиссерских решений. А пока есть время перечитать все пинтеровские одноактовки и, возможно, найти в них логические и ассоциативные сцепки и тематические параллели, которые были обозначены режиссерами цикла, и пути этого самостоятельного поиска мы должны найти сами.

*Продолжение.
Начало на с. 141*

народной мелодии. Психологический сделал свое дело по Фрейду, глубоко копнув в подсознание: Маша обрела психическое здоровье. На экране проецируется, как она весело катит на велосипеде:

В Рязани прошел III Международный фестиваль спектаклей о любви “Свидания на Театральной”, организованный местным Театром драмы.

В этом году в афише было семь названий (по одному на каждый день недели), а заявки прислали почти сто театров из многих городов России и других стран. В итоге в программу отобрали спектакли из Москвы, Уфы, Перми и Пскова. Международную часть афиши составили театры из Италии, Белоруссии и Казахстана. На каждом фестивале “Свидания на Театральной” работает жюри из критиков — выбирает победителей и проводит обсуждения с труппой после спектакля. На этот раз в его состав вошли Татьяна Джурова, Алексей Пасуев и Ирина Бойкова (все — Санкт-Петербург), Нияз Исламов (Казань) и автор этой заметки.

Директор рязанского театра Семен Гречко рассказывает, что идея фестиваля возникла еще в 2008 году, но средства на него смогли найти только в 2016-м, когда прошли первые “Свидания на Театральной”. К третьему разу фестиваль смог похвастаться не только ежегодным форматом, но и первой копродукцией с Германией. Если на первые “Свидания” театр “Вольфганг Борхерт” из Мюнстера привозил “Коварство и любовь” Шиллера, то в программе второго уже была совместная с рязанским театром постановка “Сердца и ножи” по пьесе Генриха фон Клейста.

Второй фестиваль я пропус-

покончено с саморазрушением, закомплексованностью. Счастливый конец наивен, но он принят молодыми зрителями, доверчиво и открыто воспринимаемыми все перипетии, в которых они увидели отражение своего субъективного сознания. Это не психотерапевтический сеанс, но разговор со зрителем на его языке о близких ему нормах и ценностях. Этот язык будет по-

нят всеми неформалами — от панков до поклонников хип-хопа — лишь бы они заглянули в театр. Чехов позволил проделывать с ним подобную метаморфозу и все равно остался самим собой — многомерным, бездонным художником. Озаренный пламенем причастности к жизненной сути создателей спектакля, он приблизился к молодым зрителям.

Галина Коваленко

О любви и не только

тила, а вот первый и третий отсмотрела целиком. Порадовалась, что организаторы становятся смелее (либо выбор у них стал богаче). Несмотря на тему, провоцирующую на мелодрамы, фестиваль понимает ее широко и стремится к разнообразию интонаций и жанров. Так, “Лучшим спектаклем” третьих “Свиданий” стал “Мнимый больной” Башкирского русского драматического театра — произведение, конечно, не чуждое теме любви, но не так уж на ней сосредоточенное.

Комедия Мольера в постановке Григория Лифанова — компромисс между потребностью театра в костюмном спектакле и невозможностью такого спектакля в XXI веке. Здесь есть платья с оборками и каркасы юбок вместо самих юбок, кто-то из героев одет в камзол с париком, кто-то в панталоны и манишку на голое тело (художник по костюмам Ника Брагина получила приз фестиваля в своей номинации). Декорации Натальи Лось стилизованные, но при этом воздушные: хрустальные люстры и прозрачные стены-перегородки не давят, мебели почти нет, сцена распахнута, отчего создается странная, небытовая атмосфера. Танцевальные интермедии Александра Петражицкого — тоже условно намеченные движения в стиле исторических танцев.

Играют здесь с иронией, в лучшие моменты отлично сталкива-

ют реальное с искусственным, как в блестящей паре отца и сына Диафуарусов (Тимур Гарипов и Дамир Кротов получили приз за лучший актерский дуэт). Младший говорит заученным текстом “на рэпе”, но любая непредсказуемость легко сбивает его с накатанного пути — и тут уже начинается совсем другой разговор. Играют, конечно, про наше время, несмотря на костюмы, местами даже подчеркивают это, намекая на современные реалии и фамилии. Две вещи мешают спектаклю стать окончательно легким и импровизационным. Это необходимость “играть текст”, о которой время от времени вдруг как будто вспоминает режиссер — и в эти моменты забывает об иронии и сочинительстве. И желание развлечь публику, о котором постановщики прямо заявляют в аннотации, — оно заставляет их увлекаться и сходить с выбранного пути то в одну, то в другую сторону, что приводит к некоторой эклектичности действия.

Но неизменно на всем протяжении спектакля, что бы ни творилось вокруг (а чего там только не творится), по-настоящему страдает от этого Арган в исполнении Александра Федеряева. Вот уж кому недоступна никакая ирония — какое там, когда твой прочно выстроенный мир разваливается и оставляет в одиночестве. Объемная работа актера дает спектаклю еще одну необходимую ноту.

“Свидания на Театральной” — фестиваль, условно объединенный темой, но не стилем, что по-



зволяет рязанским зрителям (кстати, очень к этому открытым) увидеть совершенно разные театральные языки. Так, лучшую женскую роль (Татьяна Гладнева — Лиззи) и “Лучшую работу художника-постановщика” (Ирэна Ярутис) получил спектакль “Продавец дождя” Пермского ТЮЗа. Когда-то очень популярная в СССР бродвейская пьеса Ричарда Нэша поставлена Михаилом Скоморуховым как подробная человеческая история. В центре ее — то теряющая, то вновь обретающая надежду на счастье Лиззи, неуклюжая, но отстаивающая свое право быть такой. Этот подспудный разговор о гендерных стереотипах, такой актуальный сегодня, вдруг становится едва ли не самым важным в спектакле.

“Лучшую мужскую роль” получил Мауро Раканати, сыгравший

главного героя в спектакле “Хлеб, история любви во время войны” (“Театра Луизы Гарро” (Неаполь, Италия). Роман палестинского писателя Самиры Аззам “Хлеб” в спектакле представлен как условная история, притча, по сути переосмысляющая религиозную тему Евхаристии. Режиссер Луиза Гарро — философ по складу ума и образованию. Ее спектакли полны символов, в них много пластики, интересный саунд и очень хорошо поставленный свет (Паскуале Суммонте на “Свиданиях” был отмечен в этой номинации). Ее “Хлеб” сделан вроде бы на простых приемах — среди них, например, кольцевая композиция, — но они работают и создают напряженное эмоциональное действие.

За “Лучший актерский ансамбль” наградили спектакль “Черная бурка” Актюбинского областного театра драмы (Казахстан).

Молодой режиссер Данияр Базаркулов поставил пьесу Георгия Хугаева о выборе между чувством и долгом, в которой действуют пещерные волки и другие звери. В спектакле интересно решены образы животных (само собой, антропоморфных) и хорошо видна крепкая, тренированная труппа. Базаркулов, кстати, объединил в спектакле казахскую и русскую половины, что, по его словам, делают нечасто.

За “Лучшее музыкальное оформление” был отмечен белорусский спектакль “Дикая охота короля Стаха” (Павел Захаренко, Белорусский ТЮЗ), поставленный Владимиром Савицким как мистический триллер. Еще одна работа — “Каштанка” Псковского театра драмы, смелый дебют Юлии Пересильд в режиссуре, был отмечен специальным призом “За поиск актуального сценического языка”.

Ксения Антова

Новосибирский академический молодежный театр “Глобус” при поддержке СТД России, Министерства культуры РФ и местного правительства первым в стране провел лабораторию “Современная драматургия для подростков. Путь к зрителю”, исследовав, какие темы, жанры, форматы спектаклей привлекают тинейджеров — пожалуй, самую индифферентную к сценическому искусству возрастную категорию зрителей. Лаборатории предшествовали читки пьес, обсуждения в фокус-группах старшеклассников, которые и определили афишу эскизных показов посредством голосования.

Главный режиссер НАМТ “Глобус” Алексей Крикливый давно задавался вопросом, что предложить публике, уже выросшей, условно говоря, из “Трех поросят” и прочих детских сказок, но не доросшей до Чехова и сложных экзистенциальных текстов. Потому еще весной 2018-го в театре провели актерские читки пьес, вошедших в финал (лонг- и шорт-листы) конкурса новой российской драматургии “Ремарка”, точнее, его раздела “Маленькая Ремарка”, рассматривав-

Когда возраст имеет значение

шего пьесы для детей и юношества. За неделю для фокус-группы ребят от 12 лет и старше было представлено семь пьес, четыре из которых вызвали максимум симпатий. Читки, вход на которые был свободным, собрали в Малом зале “Глобуса” не только подростков, но и студентов, педагогов и родителей, театроведов и литераторов.

«Мы как театр очень самонадеянны по отношению к той публике, к которой обращаемся. В частности, к подросткам, — заключил главреж Крикливый. — У нас часто такое отношение, будто мы знаем, что они хотят и о чем думают. Оказывается, это заблуждение. Весенние обсуждения пьес принесли нам фантастические открытия, поэтому нам показалось важным и интересным продолжить разговор, живое взаимодействие со зрителями на осенней лаборатории “Современная российская драматургия для подростков”».

Эскизные постановки четырех пьес, выбранных фокус-группой, —

“Фото топлес” Натальи Блок, “Никаких сомнений” Дарьи Варденбург, “Война” Юлии Поспеловой и “Все, кого касается” Даны Сидерос — осуществили, соответственно, режиссеры Георгий Сурков из Риги, Мария Критская и Семен Серзин из Санкт-Петербурга, Евгений Маленчев из Тулы. Пока или репетиции, куратор “Маленькой Ремарки” Юлия Тушикина провела двухдневные мастер-классы “Как самому написать пьесу?”. По собственной методике, приводя примеры из книг и кинофильмов, обучала, как из реальной ситуации вычленишь конфликт и развить его, как сделать “цепляющими” диалоги. Прояснила понятие “арки”, необходимость трансформации персонажа, у которого всегда есть “маска” и “тень”. В общем, вооружила подростков опорами, шурупчиками и винтиками для творчества. Тем не менее, участники занятий заключили: писать пьесы трудно, порой настолько сложно, что невозможно. Однако несколько участников тренинга увлеклись сочинительством, а другие с тех пор с повышенным уважением относятся к драматургическому творчеству. Неутомимая

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2018 г.

Продолжение на с. 267

История. Библиография

Ирина Сушила Рыцарь театра

В 2017 году в Болгарии в переводе В. Игнатовски вышла книга избранных статей Петра Михайловича Ярцева о театре¹. Ярцев — драматург, историк театра, известный театральный критик Серебряного века, покинув Россию в 1920 году, активно участвовал в жизни национального болгарского театра. Он ставил спектакли в Пловдиве и Софии, преподавал в Драматической школе при Национальном театре, печатался в эмигрантских газетах “Голос”, “Славянский глас”, “Свободная речь”. В Болгарии его ценят и помнят. К сожалению, на родине Ярцев практически забыт.

Ярцев увлекся театром в юности и рано оставил военную службу, чтобы целиком посвятить себя любимому искусству. Первые пьесы написаны им в середине 1890-х. А.С. Суворин 9 января 1897 года записал в дневнике о пьесе Ярцева “Сумерки”: Напоминает Чехова. Автору 26 лет... Пьеса еще не пропущена цензурой. В ней любовь зрелой дамы к гимназисту, который в конце пьесы застреливается (за сценой)². Влияние чеховской драматургии действительно ощутимо в пьесах писателя. Обращаясь к семейным бытовым ситуациям в большей части своих пьес, драматург пытался передать их неоднозначность через перемены в настроении персонажей. Новые представления о браке в начале XX века, изменяющееся положение женщины в обществе — проблемы, которые волнуют его героев и обсуждаются ими. “Туманные разговоры” персонажей о высоких чувствах нередко подменяли в его пьесах действие, что, безусловно, снижало драматизм. Попытка совместить открытия “пьес жизни” Чехова с поэтикой символистской драмы нередко приводила к жанровой эклектике, к схематичности и нежизненности персонажей. И хотя театры обращались к творчеству молодого драматурга³, спектакли не вызвали особого одобрения у публики и поддержки критики. Рецензенты упрекали автора в подражании Чехову. Писатель Борис Зайцев, близкий к Ярцеву, вспоминал о спектакле “У монастыря” в МХТ: “...Пока на сцене мечтательно разговаривали, в зрительном зале упорно молчали, молчанием равнодушным... Если “доходила” тишина чеховская, то ярцевская не дошла”⁴.

Некоторым исключением стала пьеса “Брак”. А.Р. Кугель неоднократно писал о ней, подчеркивая, что она “оригинальна по идее, еще более — по настроению... Душа молодого автора находится во власти <...> Ибсена, Метерлинка, их символов, их исканий новых путей...”⁵ Критик считал, что «“переоценка” брака производится в пьесе с большой смелостью...»⁶.

Пьеса написана в самом начале XX века, и драма-

тург чутко откликается на стремительно изменяющуюся реальность. Социальные сдвиги эпохи определяют и новое положение женщины, и ее самооценку, и институт брака. Автора интересует нравственно-психологическое исследование этих процессов. Читатель и зритель как будто погружаются в течение реальной жизни, коллизии которой подчеркивают сложность отношений героев пьесы и их эмоциональное состояние. Именно поэтому так важен для автора акцент на передаче настроений. Ярцев-драматург испытывает несомненное влияние “новой драмы”, модернистских интенций Серебряного века и отказывается в пьесе от единой линии сюжета и развития действия, от однозначного решения поставленных проблем. В таких персонажах, как Елена и Нина, а также их приятельница Ольга Андреевна, Ярцев как бы представляет три разных типа отношения современной женщины к браку. Нина ищет в браке благополучия и покоя, совершенно растворяется в муже и требует от него того же, посягая на его личную и творческую свободу. Это собственническое понимание семейных отношений приводит их брак к краху. Для ее сестры Елены брак — это, прежде всего, великая любовь и страсть. Натура мятежная, она страдает и сомневается в своем выборе. Поддается искушению страсти (совершенно в духе литературы Серебряного века автор вводит этот эротический мотив) и тяжело переживает это как измену себе, но веру в свой идеал брака не теряет. Через образ Ольги Андреевны драматург раскрывает современный брак как удобную ширму, прикрывающую эгоистичную и циничную жажду развлечений и удовольствий. В пьесе есть и мини-сюжеты (родители Елены и Нины, история девицы Вебер, предполагаемый брак по расчету Крушинского, тайная любовь доктора к Елене), которые дополняют основные истории, обогащая содержание пьесы. Пьеса “Брак” была, безусловно, актуальна: в обществе бурно обсужда-

¹ Ярцев Пьотър. Книга за театър. София, 2017.

² А.С. Суворин. Дневник. М., 1999. С. 278.

³ В Театре Ф.А. Корша в Москве и Театре Литературно-художественного общества в Петербурге была поставлена пьеса “Брак”. Она же и пьеса “Волшебник” были в репертуаре Труппы русских драматических артистов (Херсон, 1903—1904, постановка В.Э. Мейерхольда при участии Ярцева). “Милое чудо” играли в театрах К.Н. Незлобина и Ф.А. Корша. Драма “У монастыря” была представлена на сцене МХТ в постановке Вл. И. Немировича-Данченко.

⁴ Зайцев Б.К. Собр. соч. В 5-ти т. Т. 6 (доп.). М., 1999. С. 77.

⁵ Театр и искусство, 1900, № 12. С. 248.

⁶ Театр и искусство, 1900, № 51. С. 247.

лись проблемы эмансипации и феминизации, а Ярцев сделал соержательным центром пьесы именно отношение женщины к институту брака. Однако некоторая схематичность персонажей и затянутость действия снижали эстетическое впечатление читателей и зрителей.

Драматургия Ярцева не стала ярким явлением в литературно-художественном процессе Серебряного века, но Ярцев-критик и театральный деятель сыграл в нем заметную роль. В 1900-е годы он был тесно связан с МХТ, нередко присутствовал на репетициях, беседовал с К.С. Станиславским, Вл. И. Немировичем-Данченко, который, ревнуя, упрекал Станиславского, что в искусстве тот больше верит Ярцеву¹. В 1906—1907 годах Ярцев возглавлял литературное бюро Театра В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге, формируя его репертуар. Поставил там пьесы “В городе” С. Юшкевича и “Вечную сказку”

Ст. Пшибышевского в содружестве с Мейерхольдом, театральные идеи которого в то время во многом разделял: “...Начинаю думать, что мысль “театр — Студия” рядом с “Храмом — театром” была дальновидная мысль. <...> Если бы Вы меня позвали <...> постарался бы во всем быть Вам полезным”². Студии, как известно, впоследствии стали в отечественном театре площадкой для эксперимента, поиска новых форм. В 1908 году Ярцев вместе с Б.К. Зайцевым, Б.К. Прониным и П.П. Муратовым организовал театральную студию в московском доходном доме П.Н. Перцова.

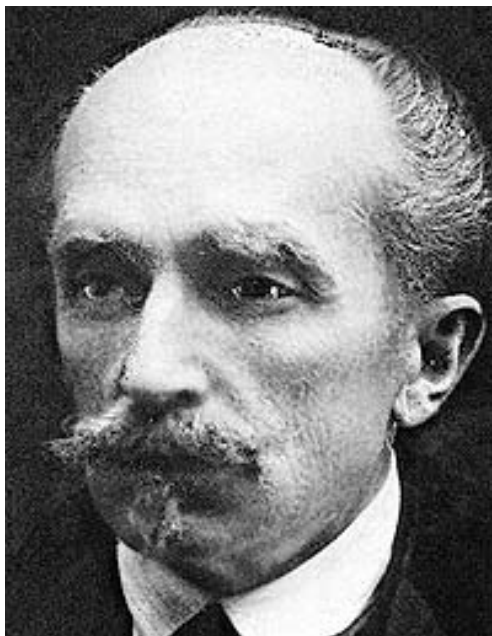
Для первой постановки он выбрал пьесу Зайцева “Любовь”, но, к сожалению, студия развалилась из-за отсутствия средств. Проблемы эволюции театра, рождения новых форм стали главными темами в его критике.

Как театральный критик Ярцев печатался в таких известных журналах, как “Театр и искусство” (1900—1904), “Зори” (1904—1906), “Правда” (1905—1906), “Золотое руно” (1907), а также в газетах “Киевская мысль” (1908—1911), “Киевские вести” (1909—1910), “Театральная газета” (1904), “Утро России” (1904—1910), “Литературно-художественная неделя” (1906—1907), “Речь” (1912—1917). Ярцев-критик внес много нового в жанр рецензии, стремясь взглянуть на спектакль как художественное целое, в котором решающую роль играет режиссер. В его письмах-рецензиях под рубрикой “Из

Москвы” журнала “Театр и искусство” — не только впечатления и оценки конкретного спектакля, но и размышления об эволюции театрального искусства и роли драматургии в этом процессе. Он был убежден, что поиски режиссеров и актеров должны определяться “новой драмой” Ибсена, Метерлинка, Чехова. Однако многие театры, по его мнению, демонстрируют другую репертуарную политику. В одном из обзоров последних московских премьер он отмечал: “На русской сцене чаще всего представляют иностранные произведения. Не больших авторов, имеющих мировое значение, а самых второстепенных — узеньких и всегда специфически местных”. Проблема актуальная и в сегодняшней театральной жизни.

В статье о постановке “Трех сестер” А.П. Чехова³ в МХТ дан, прежде всего, анализ самой пьесы, автор которой, по его мнению, в обыденной жизни людей сумел увидеть и драматизм, и “вечные вопросы”. Оригинальна и точна интерпретация образа Кулыгина, определяемая особенностями поэтики чеховских пьес, в которых не выделяются главные герои, а каждый персонаж ведет свою линию и важен в реализации замысла драматурга: «Кулыгин не стремится “в Москву”, потому что в любви к Маше нашел и цель, и оправдание жизни. Кулыгин страдает не тоскою неопределенных стремлений, а живым насущным страданием, когда, не сознавая права на протест, мирится с любовью Маши к Вершинину. Он возвышается до героизма, когда утешает ее, как ребенка <...> не задумываясь, отстранится с пути Маши, когда будет

нужно. И сделает это просто, не подавляя своею жертвою. <...> Кулыгин мог бы ответить на вопрос сестер: “Вы живете и страдаете для того, чтобы жить и давать жить другим. Жизнь же повсюду”». Критик отмечает, что замысел драматурга и угадан, и тонко воплощен театром: “Здесь большой художник слова растворился в работе равных ему сил”. Знаковой стала полемика Ярцева с Кугелем на страницах журнала “Театр и искусство” в 1901 году. Кугель в “Заметках о МХТ” (№№ 9, 10, 13), отмечая новаторство московского театра в “установлении принципа режиссерской власти”, что, по его мнению, способствовало “обновлению репертуара” (№ 9, с. 184), критиковал постановки за погружение зрителя в обыденность, лишенную поэтичности и эмоциональности, что противоречит, по его



¹ Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898—1905. М., 2005. С. 590.

² Письмо Мейерхольду от 4 авг. 1907. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1, № 2684. Л. 15, 17.

³ Театр и искусство, 1901, № 8. С. 171—172.

представлениям, самой природе театрального зрелища (№ 10, с. 206). Ярцев в статье “Искусство будней” (№ 14), утверждал, что правда жизни на сцене МХТ и есть огромное художественное открытие, обогащающее выразительные возможности театра: “Будни составляют содержание всей современной жизни <...> с тем большим восторгом и благодарностью устремляются сердца навстречу “искусству будней”, потому что будням, как всему на свете, нужна красота” (№ 14, с. 284, 285). Кутель ответил статьей “Будни искусства” (№ 15). Уже игра слов в заголовках статей выражала позиции оппонентов: по мнению Кутеля, МХТ «описывает жизнь в бесконечном ряду материальных признаков и никогда не дает ей интимной, неисповедимой, идеальной сущности. <...> Это не “искусство будней” <...> а “будни искусства»» (№ 15, с. 299). В статье “Актер и театр” (№ 17), продолжая дискуссию, Ярцев доказывал, что в спектаклях МХТ рождается допускающий условные приемы новый реализм, а естественность и достоверность актерской игры близки современному зрителю. По его мнению, между сценой и зрительным залом в театре не должно быть границы. Критик и в дальнейшем интересовался опытами Станиславского в Первой студии, поддержал их в своих очерках “Новая школа актерской игры” (“Речь”, 1912, 1 дек.; 1913, 11 мая). В письме к Л.Я. Гуревич от 20 октября 1912 года Станиславский упоминает одну из этих работ: “Спасибо, получил статью Ярцева. Спасибо и ему за помощь”¹.

В пору работы Ярцева в газете “Киевская мысль” произошел знаменитый “киевский инцидент” — свидетельство необычайной требовательности критика и его верности принципам высокого искусства. В одном из номеров газеты (1908, 18 сентября) Ярцев выступил с резкой критикой уровня режиссуры и актерской игры в театре “Соловцов”. Поводом стала постановка этим театром “Бесприданницы” А.Н. Островского, которую критик назвал недостойной великой пьесы. На следующем представлении со сцены было зачитано заявление дирекции и актеров с требованием удаления критика из зала за оскорбление театра в печати. Вслед за Ярцевым зал покинули и другие критики. Скандал бурно обсуждался в прессе по всей стране. Кутель в своем журнале писал: “Киевский инцидент из местного грозит превратиться во всероссийский”². Ярцева поддержали Немирович-Данченко, Комиссаржевская и другие. Были предложения разрешить конфликт в третейском суде, от которого критик отказался. Как профессионал он был убежден, что имеет право на резкую критику подобных явлений в искусстве. Он продолжил свою работу в “Киевской мысли”, выступая в разных литературно-критических жанрах — от литературного портрета (“Комиссаржевская”, например), рецензий до аналитического обзора (анализ всех спектаклей МХТ во время его гастролей в Киеве). В Киеве проявилась и еще одна ипостась творческой личности Ярцева, которая блестяще реализовалась впоследствии в Болгарии. Он стал выступать с публичными лекциями по истории театра, собиравши-

ми большую молодежную аудиторию, пытался организовать драматическую школу.

Ярцев откликнулся и на авангардные явления в театральном искусстве Серебряного века. В статье “Театр футуристов”³ он дал развернутый анализ двух громких театральных акций кубофутуристов: оперы “Победа над солнцем” и трагедии “Владимир Маяковский”. Подлинного новаторства в них, по его мнению, не было: в некоторых мизансценах и деталях оформления он увидел очевидное повторение находок Мейерхольда в его спектаклях “Балаганчик” и “Дон Жуан” (“принцип сменяющихся задников” и др.). Манеру игры Маяковского критик нашел грубой. Работа Ярцева в газете “Речь” вообще оказалась необычайно плодотворной. Именно на ее страницах был опубликован цикл “Театральные очерки”, в который вошли статьи о спектаклях разных художественных школ: о “новой технике” актерской игры Станиславского, о спектаклях Императорского Александринского театра и др. В этой же газете он опубликовал цикл из пяти очерков “Оптина пустынь (1912) — размышление о судьбе монастыря, игравшего “ни с чем не сравнимую роль” в русской философской мысли и искусстве, о роли старчества в России. В 1914 году Ярцев подготовил книгу⁴ своих избранных статей, в которую кроме “Театральных очерков”, включил и очерки “Оптина пустынь”, считая их важной частью своего литературно-критического творчества.

Ярцев не принял Октябрьскую революцию, считая, что она разрушает не только государственность, но и русскую культуру и духовность. Он не разделял призывов Мейерхольда к сотрудничеству деятелей культуры с советской властью и покинул Россию. В Болгарии Ярцев смог реализовать себя в режиссерской работе, преподавании, продолжал активно выступать в печати до самой смерти в ноябре 1930 года.

На собрании памяти Ярцева в Народном театре Софии его директор В. Василев сказал: “Театр был для него чудным миром...”⁵ В некрологе в газете “Возрождение” от 24 ноября 1930 года Ярцев назван «талантливым журналистом, выдающимся театральным критиком и интереснейшим человеком. <...> На театр он действительно смотрел как на “храм”, где не должно быть места ни “торгующим”, ни “маловедам”».

Архив Петра Михайловича Ярцева находился в Народной библиотеке Софии. В 1930-е годы был вывезен постпредом СССР в Болгарии Ф.Ф. Раскольниковым на Родину. Вдова Ярцева Мария Зиновьевна передала его в РГАЛИ. Лекции Ярцева о мировом театре — от античности до эпохи модернизма, а также лекционный курс “Искусство актера”, его неизданная книга “Театральные очерки” и сегодня представляют несомненный научный и практический интерес и ждут своих исследователей, издателей и читателей.

¹ Станиславский К.С. Собр. соч. В 9-ти т. Т.8 М. 1998. С. 307.

² Театр и искусство, 1908, № 40. С. 684.

³ Речь, 1913, 7 дек.

⁴ Неизд.; рукоп. в РГАЛИ.

⁵ Златогор, 1932, № 1. С. 54.

Недавнее

Ольга Кучкина Из хаоса звуков¹

Мемуар

Олег Ефремов: “Все пройдет, через год я встречу вас в Пекине...”

“Дорогой Олечке с любовью. О. Ефремов. 1 окт. 1987 г.”

Надпись на фотографии. Фотографию, на которой разминающий сигарету в пальцах Олег сидит на репетиции, сделал мой славный товарищ по “Комсомолке” Женя Успенский. Отлетав, отплавав, отъездив, отходяв ногами сотни тысяч километров по родной и чужой земле, отсняв тысячи известных фотографий, Женя кончил жизнь трагически, потеряв обе ноги, сев в инвалидное кресло-каталку, и несмотря на прорывы отчаяния, до самой последней минуты сохраняя высоту духа.

Женино фото — подарок Олега мне на его, Олега, день рождения. 1 октября 1987 года ему исполнилось шестьдесят.

А когда мы только познакомились, первым подарком был его приход на мой день рождения. Я устроила домашний ужин для друзей, он позвонил, куда-то позвал, я сказала, что не могу, у меня гости, приезжайте вы. Мы были еще на “вы”. Он взял и приехал. Я обрадовалась необычайно. Делала вид, что ничего особенного не происходит, а сама была на седьмом небе от счастья. Он был кумир миллионов. И этот кумир был в тот вечер с нами.

Ну что в нем было такого особенного? Простецкая физиономия, вислый нос, вислые щеки, сжатый или, наоборот, полураскрытый рот, глаза колючие или растерянные, понимающие или не прощающие, или вдруг смеющиеся заразительно — чем брал? А вот неслыханным обаянием. Человека хотелось пожалеть от души, и прислониться к нему хотелось. Вот кто был *звездой* задолго до того, как самые ничтожные дарования принялись заявлять о своей звезданутости. Ему это было бы противно. Артист от бога, строитель театра, знающий себе цену, он знал цену тшете и до суеты не опускался. Не благодный, не встающий в ряды, не искатель наград, он был из крупняков. Не существовало человека театра в Москве любимее, чем Олег Ефремов. Не существовало театра любимее, чем “Современник”.

Дом в три этажа стоял на площади Маяковского, нынешней Триумфальной, между гостиницей “Пекин” и улицей Горького, нынешней Тверской, чуть наискосок от памятника Маяковскому, где собирались и читали свои стихи молодые поэты. В сумерках загоралась вывеска «Московский театр “Современник”», загорались витрины с репертуаром, люди толпились у входа в безнадежных поисках лишнего билетика, счастливы с билетами и контрамарками, минуя несчастливцев, проходили внутрь, зал набивался до отказа, в отсутствие привычного занавеса жизнь на сцене зарождалась задолго до начала действия, но вот все стихало, актеры обменивались первыми репликами — и вас охватывало предвкушение счастья. Тишина взрывалась то смехом, то аплодисментами.

Спектакли составляли часть нашей жизни, притом наиважнейшую, наутро только и разговоров, что об увиденном вчера.

Я пересмотрела в “Современнике” практически все. И таких как я было большинство. “Вечно живые”, “В поисках радости”, “В день свадьбы”, “Традиционный сбор” и “С вечера до полудня” Розова. “Голый король” Шварца. “Пять вечеров”, “Старшая сестра” и “Назначение” Володина. “Никто” Эдуардо Де Филиппо. “Пятая колонна” Хемингуэя. “Обыкновенная история” по Гончарову. Знаменитый триптих: “Декабристы” Зорина, “Народовольцы” Свободина, “Большевики” Шатрова...

¹ Продолжение. Начало в № 4, 2018 и № 1, 2019 г. (“Драматурги”).

Ефремов сдирал коросту с нашего существования, обнажал нервные узлы личных и социальных взаимоотношений, задавал вопросы человеку на сцене и человеку в зале: кто ты? Каков ты? Зачем ты? Чиновники ярились, спектакли запрещались, Ефремов сочинял нетривиальные ходы, хитрющий, играл в наивность, обманывал и обыгрывал.

Говорят: тон делает музыку. Интонация сделала “Современник”. Законодателем на театре был МХАТ с его пафосным выражением чувств и артикулированной речью. “Современник” преобразил прежние каноны. Он вывел на подмостки обычных людей, ничего не форсировавших, заговоривших так, как обычные люди говорят между собой. Правда “Современника” была правдой жизни. Евстигнеев, Кваша, Толмачева, Волчек, Табаков, позднее Козаков, Лаврова, Даль выражали нас. И один из них — один из нас — Ефремов.

Мы читали “Новый мир” и ходили в “Современник” — и верили, что еще немного, и пронизавшая нашу жизнь официальная фальшь растает, как тает грязный снег под лучами все более прогревающего землю солнца. *Оттепель* волновала. Большая статья Лена Карпинского в “Юности” о трилогии “Декабристы”, “Народовольцы”, “Большевики”, в которой гуманистические, либеральные идеалы, по существу, противопоставлялись советской идеологии, показалась предвестием настоящей весны. Видимо, автору ее, в то время сотруднику “Правды”, казалось то же самое. Вместе с Федором Бурлацким Лен Карпинский пошел дальше, совершив попытку атаки на сам принцип партийного руководства театральным искусством. “На пути к премьере” называлась статья, которую ее авторы предполагали опубликовать в “Правде”. Руководство статью не пропустило. И тогда они опубликовали ее в “Комсомолке”. Разразился скандал. Федор не так пострадал, как Лен, для которого дело кончилось изгойством. Умнейшего человека вычеркнули из активной жизни.

Символическим предстало разрушение дома “Современника” на Маяковке. Ну просто городу понадобилось место для автостоянки, а театр получил даже еще более удобное здание на Чистых прудах — бывший кинотеатр “Колизей”.

Ефремов в тот день возвращался из Ленинграда. Он уже возглавлял МХАТ, в который его позвали мхатовские старики и который он задумал реформировать на тех же началах, на каких когда-то формировал “Современник”, и многое ему удалось. Много, но не все.

Сейчас он стоит и смотрит, как созданный им театр превращается в руины. Не в переносном смысле. В переносном — “Современник” продолжится. В буквальном. О чем думал он в эти мгновения? Что творилось в его душе? Об этом можно судить по свидетельству еще одного человека. Конечно, темпераменты разные и разное душевное устройство, но минута та же. “Жизнь... переломала наши надежды вместе со старым зданием театра. Это был трагический момент, когда его стали ломать. Я тогда стоял неподалеку, и казалось, что ковши экскаваторов и стальные безжалостные гребни бульдозеров сметают с лица земли все наше поколение со всеми его надеждами...”

Это написал Евтушенко.

“Опустела без тебя земля...” Тонкий, нелепый, бьющий по нервам голос Татьяны Дорониной — плач по Олегу Ефремову.

Он еще был, и быть ему предстояло до самого конца XX столетия. Они играли вместе в фильме Лиозновой по сценарию Борщаговского “Три тополя на Плющихе”, Доронина и Ефремов, и разошлись, как развелись, при расколе МХАТа. Предчувствие опустевшей без него земли пронзило еще по выходе фильма и будет пронзать всегда, стоит зазвучать нехитрой песенке.

Я навестила его на Тверской, когда счет пошел на недели, но ни он, ни я этого еще не знали. Он отпустил бороду, которая ему дико не шла, исказив его некрасивое прекрасное лицо. Принесла пирожных, пили чай с пирожными. Он выключил аппарат — я включила диктофон. Через свой аппарат он дышал. С перерывами. У него творилось что-то невообразимое с дыханием. Диагноз: пневмосклероз, эмфизема легких, *легочное сердце*.

Дома, расшифровывая пленку, всё не могла понять, что получилось. Разговаривали уж как-то просто, простыми словами и о простом. А закончила расшифровку — глаза были на мокром месте.

Публикация в “Комсомолке” вызвала шквал звонков. Не знала, понравится ли Олегу. Ждала реакции. Телефон зазвонил. Он сказал два слова: небуржуазно вышло. Небуржуазно — значит не гламурно, не про гламурное. По честняку, как сегодня говорят. Одно слово примерно по такому же поводу было произнесено Эфросом: интеллигентно. Две самых высоких и самых дорогих оценки из всех, когда-либо мною слышанных.

В газете беседа заканчивалась тем, что Олег собирался в Париж, в госпиталь, сказав, что берет с собой одну книгу — Библию. Он не был религиозен, и его обращение к Библии поразило меня. По правде, он сказал, что берет с собой не одну книгу, а две. Вторая — мой сборник стихов “Високосный век”. В газете это по понятным мотивам я опустила.

По возвращении из Парижа звонок: “Старуха!..” Что сказал о стихах — опускаю также. Обрадованная, закричала в трубку: “Я приду к тебе, как только приеду, непременно, сразу, слышишь?..” Я уезжала в командировку. Я не успела.

Было 24 мая, день рождения “Комсомолки”, отмечали в зале “Россия”, зал снесут вместе с гостиницей позже, как снесли “Современник” и много чего еще.

Ко мне подошли и сказали...

Старая-старая запись в дневнике не про *всешнее*, как говорят дети, а про личное: “Приезжал Олег Ефремов. Кормила его ужином. Рассказывала ему о своей любви. Он — о своей. Я переживала очередное разочарование. Проговорили часа полтора. Искренне и бережно. Он сказал: милая Оля, все пройдет, через год я встречу вас в “Пекине” и вы мне скажете, что снова влюблены...”

Не встретит.

Анатолий Эфрос: “Нужно поставить еще много спектаклей...”

“Драматургу критику женщине работнику редакции члену арбузовской шайки приятельнице Володи Андреева жене моряка водителю Жигулей Кучкиной Оле! От Эфроса 6 октября 1975 г.”

Такую надпись сделал Анатолий Васильевич Эфрос на своей книжке “Репетиция — любовь моя”.

Я не была женой моряка — я была женой океанолога. Я не была приятельницей Володи Андреева — Владимир Андреев, главный режиссер Театра Ермоловой, всего-навсего поставил мою пьесу “Белое лето”. Эфрос немного — иронически-ласково — сдвигал реальность. Он делал это в жизни — он делал это на сцене, будучи и там, и там равным самому себе. Счастье — быть равным себе в том, как и чем ты живешь и как умеешь выразить это в работе, которой занят.

Эфрос был счастлив. Может быть, это был самый счастливый период его жизни. Все совпало: любовь публики, любовь к актерам, любовь актеров.

Начало книжки “Репетиция — любовь моя” вынесено на обложку:

“Я люблю каждое утро приходиться к актерам, с которыми работаю. Мы знакомы уже давно”.

На внешнюю и внутреннюю стороны обложки художник Давид Боровский, делавший с Эфросом лучшие свои спектакли, поместил фото Льва Дурова и Ольги Яковлевой.

Не пройдет и десяти лет, как Дуров не просто предаст своего мастера, но возглавит гон на него, предопределив тем самым его уход с Малой Бронной. Покинет Эфроса Боровский, не принявший его прихода на Таганку на место опального Любимова. Верная Яковлева останется с Эфросом до его последнего часа.

В те дни все, казалось, было счастьем. Каждый спектакль являл собой событие. Эфрос открывал современную драматургию — Розова, Арбузова, Радзинского, это были *его* писатели, вся Москва бегала смотреть “В день свадьбы”, “Мой бедный Марат”, “104 страницы про любовь”, “Снимается кино”... Потом пойдут Теннесси Уильямс, Олби, Чехов.

Начинался *другой*, живой театр, потеснивший мертвечину Софронова, Сурова, Мдивани. Благостно это не могло пройти. Мертвое хватало живое. На стороне мертвого была вся чиновная братия.

Один из лучших критиков той поры Владимир Лакшин, работавший в *оттепельном* “Новом

мире”, записал в дневнике: “Историю человечества следовало бы делить на три великие эпохи: палеолита, неолита и Главлита”.

Смешно. До слез.

Видимые и невидимые миру слезы проливал художник, чей замысел под напором партийной цензуры грозил быть либо искаженным, либо не воплощенным вовсе. Приходилось продирааться сквозь частокोल поправок, унимая сердечную боль.

Сегодня трудно вообразить себе резоны, по каким чиновник ставил палки в колеса выдающимся произведениям литературы и искусства. Этот герой не то сказал. Тот не так повернулся в кадре или на сцене. Здесь явный намек на что-то. Там похоже на оскорбление устоев. Устои носили характер неопытной барышни, которую всяк стремился изнасиловать, опасность подстерегала на каждом шагу, бдительные стражи режима не дремали, официоз не желал сдаваться.

“Счастливые дни несчастливому человеку”. Красноречивое название пьесы Арбузова, которую ставит Эфрос. И взрыв очередного недовольства партийных чиновников. Никакой фронды в спектакле нет, если не считать фрондой интеллигентскую рефлексию. Но она и есть фронда. Советская интеллигенция не должна рефлексировать, она должна смело и прямо шагать вперед, в ногу с рабочим классом и колхозным крестьянством, как это демонстрировали Софронов и Мдивани. Человеческое само по себе представляло фронду. А Эфрос был занят исключительно человеческим. Все растворено в атмосфере, которую он умел создать как никто другой. Из поступков и реплик, из скрытых поводов и оснований, какие внезапно или постепенно становятся явными, из настроений и страстей сплеталось нечто, в чем мы томительно узнавали свое. От его постановок холодело под ложечкой. В них открывалось — за произносимыми словами, сверх слов — и почему страдают люди, и почему надеются, и почему лишают себя жизни, и почему находят мужество жить.

Он выходил на премьеру к рампе вместе с актерами, все случилось, все состоялось, мягкая усмешка освещала крупные черты лица, в усмешке — нежность и печаль. Печаль — от природного понимания людей. За ней — непроговариваемая нежность к ним.

Я принесла редактору “Комсомолки” рецензию, где попыталась поделиться мыслями о спектакле. Рецензию поставили в номер. Потом сняли из номера. Поставили в недельный план. Из плана сняли. Поставили в месячный. Терзали замечаниями, все новыми и новыми. Пока, наконец, не догадалась поговорить с редактором по душам. И тогда выяснилось, что московские власти не рекомендовали отмечать спектакль, а точнее, рекомендовали не замечать его. Унылое зеркальное — зазеркальное — отражение в газетном сюжете сюжета театрального. Эфрос прочитал полосу, в которой была заверстана почти что вышедшая, но так и не увидевшая света статья, и вот тогда-то произнес всего одно слово: интеллигентно. Я была вознаграждена за свои злоключения. Его — вознаграждали неизменные овации публики.

Он жил на Васильевской улице в доме с крутыми лестничными ступенями. Я была влюблена во всех обитателей этого дома. В Толю, в его жену Наташу Крымову, в их сына, долговязого Димку, сначала школьника, потом студента ГИТИСа, в их собаку, большого доброго шерстяного эрдельтерьера. И даже в вещи, сплошь и рядом изготовленные руками Наташи, умницы и искусницы. Влиятельный театральный критик, она работала в журнале “Театр” и задавала моду на все настоящее и стоящее в искусстве. Мимоходом, между статьями, шила себе юбки в стиле кантри, вязала шали, свитера своим мужчинам; одеяло, которым была покрыта тахта, состояло из кусочков, со вкусом подобранных и соединенных ею. И даже в еду, какой угощали, я была влюблена, потому что Наташа была, к тому же, великолепная кулинарка.

Случай выпал поехать вместе на театральный фестиваль в Прибалтику. Ее все знали, самые крупные режиссеры почитали за честь дать ей интервью, на фуршетах после спектаклей театральный люд клубился возле. Она была живая, простая в отношениях, хотя могла быть очень резкой, и в ней чувствовалась сила. А поскольку она повсюду таскала меня с собой, я с жадностью училась у нее профессии.

У меня есть две ее книжки. Одна — “Станиславский-режиссер” — с неясной надписью, ско-

рее всего, иронической, что в Наташином характере: “Самой суфизантной Оле от менее суфизантной Наташи. Рига — Москва. 29.III.71 г.”. Сейчас, отыскав книжку, хотела узнать, что такое “суфизантная”. Полезла в словари — напрасно: этого слова нигде нет. Позвонила Зорину: единственный, кто мог бы сказать. Он сказал: кажется, это “самодостаточный”, но перепроверьте. А перепроверить не у кого.

Зато ясная на второй — “Имена”: “Очень мило с твоей стороны, что мы встретились. Я тебе дарю эту книжку, как ни странно, с нежностью. Это со мной не очень часто бывает. Нат. Крымова. 6.VIII.71 г.”.

Благодаря Наташе, прежде всего, в их доме царил то чудесное согласие, при каком все друг с другом считаются, уважают достоинство друг друга, интересны друг другу, все друг друга любят.

Взрослый Дима говорил мне, сам удивляясь:

— Мы никогда не ссорились!.. Мама рассказывала, что говорила с Марией Осиповной Кнебель, когда той было уже восемьдесят лет, а она все работала, и мама говорит: как вы хорошо сохранились, какой у вас заряд здоровый в натуре, в чем причина? И та ей отвечает: Наташенька, у меня было счастливое детство. Видимо, у меня также...

А между тем история любви Эфроса и Крымовой изобиловала драмами. Собственно, одна драма прошла через всю их жизнь. То, что муза Анатолия Эфроса — Оля Яковлева, было известно всем. И в первую очередь, Наташе. Театральный мир узок, все всё про всех знают. Наташа несла свой крест с поразительным благородством. Треугольник, будучи мукой, был и источником творчества всех троих. Наташа знала это более прочих.

Эмоциональная напряженность была дорого оплачена. У Толи инфаркт, у нее рак, потом Альцгеймер.

Раньше всех не стало всеобщего любимца эрдельтерьера.

В тот день Толя вместе с Димой поехали на своих “Жигулях” за город хоронить собаку. Когда покупали машину, считалось, что водить будут Дима и Наташа — не Толя же, с его высшей нервной системой, не приспособленной для матчасти жизни. Толя сел за руль и поехал, как будто был рожден для этого. Талантливый человек оказался талантлив и здесь. Вернулись домой. Говорить же надо о чем-то — стали говорить о декорациях к спектаклю “Воспоминание” по пьесе того же Арбузова, над которой вместе работали, Толя — постановщик, Дима — художник. Эфрос предложил сыну совместную работу, еще когда тот учился в ГИТИСе. Позвал делать “Отелло” в качестве диплома. Как бросают ребенка в глубоководную стихию, чтобы он научился плавать, так Эфрос бросил сына в труднейший классический репертуар.

В арбузовской пьесе муж уходил от жены, она приходила в пустой дом, и все там было уже по-другому. Диму посетила идея построить в первом действии большой дом, в котором хорошо жить, а во втором — такой же дом, но уже маленький, в котором жить невозможно. Дима изложил идею, Толя посмотрел на него, помолчал и сказал: нет, это не про то, это про то, что вот мы вернулись домой... — и он показал на подстилку, на которой столько лет уютно располагался эрдельтерьер — все то же самое, а собаки нет.

Внешние масштабы, в каких можно жить, а в каких нельзя, не занимали Эфроса. А вот каким-то образом передать, что чего-то чрезвычайно важного и дорогого больше нет...

Толя не застал восхождения Дмитрия Крымова на театральный Олимп. Первые шаги сына к Олимпу застала Наташа.

Наташа иногда бывала на наших арбузовских посиделках, Арбузов приглашал. С ней было интересно. Толя тоже к нам как-то относился. Он даже нашел время провести несколько репетиций с актерами при подготовке вечера в Большом зале Дома литераторов, где участники Арбузовской студии показывали отрывки из своих пьес. Славкин был представлен фрагментом пьесы “Взрослая дочь молодого человека”. Петрушевская — одноактной пьесой “Любовь”. Мою монопьесу “Телефон” играла выдающаяся актриса Римма Быкова. Кое-кто из нас Толе нравился, но никого он так и не поставил. За исключением Вени Балясного, написавшего специально для него пьесу “Дорога” по мотивам поэмы Гоголя “Мертвые души”.

Спектакль, по общему мнению критики и публики, не удался. Я приняла и спектакль, и пьесу, но осталась в подавляющем меньшинстве.

С этой неудачи наметилась и стала расширяться трещина в отношениях между режиссером и некогда обожавшими его актерами.

Книжка “Репетиция — любовь моя” заканчивалась так:

“...Поставить “Отелло” и заново — “Чайку”... Потом напишет свою очередную туманную пьесу Арбузов... Поставить “Мнимого больного” и “Вишневый сад”. У Рощина, Радзинского, Розова попросить новые пьесы. Нужно поставить еще много спектаклей. Придумать хорошую новую работу для Дурова и для Яковлевой. Для Волкова и для Сайфулина. Для Каневского и для Дмитриевой. И т.д. И т.п.”.

Он думал о драматургах, он думал об актерам, он думал о счастье новой работы с ними, любимыми.

Все воплотилось.

Трещина, и разрыв, и смерть — впереди.

Олег Табаков: “Ничего интересного, я удачник”

В его книге “Моя настоящая жизнь” есть групповое фото: Гарик Леонтьев, Гриша Гурвич, Олег Табаков, Маша Овчинникова, Аня Гуляренко, Лариса Кузнецова, Марина Шиманская, Леша Селиверстов, Вася Мищенко, Леша Паперный, Андрей Дрознин-младший, Сережа Газаров, Игорь Нефедов, Саша Марин, Андрей Смоляков... Я тоже есть.

В тот сезон в подвале на улице Чаплыгина, где располагалась Театральная студия Табакова, давали мою пьесу “Страсти по Варваре” в постановке Табакова. Название придумал он. У меня вначале стояло вычурное: “Пьеса для пяти голосов”. Потом не менее вычурное: “Партию фортепьяно исполняет...”

В Театре-студии велись дневники. В книге — их фрагменты.

“9 мая 1979 г.

Читка пьесы “Партию фортепьяно исполняет...” (Заметка на полях: “м.б. “Страсти по Варваре”?)

Хомяков: Мне понравилось.

Игорь (Нефедов): Впечатление хорошее, пьеса сегодняшняя, ситуация знакомая, есть что делать.

Шендерович: Я понял, что хорошая пьеса. Женщина в джинсовой юбке вызвала очень большую симпатию. Женщина в кримпленовом платье очень узнаваема. Хотел бы перечитать второй раз.

(Все высказываются — пьеса понравилась.)

О. Табаков — О. Кучкиной (автору): Спасибо Ольге за доверие. Если ты рискуешь дать пьесу нам...

О. Кучкина: Я связываю свои надежды с вашим возрастом. Хочется попробовать здесь. Интересно начать сначала...”

А еще интересно, что приведены высказывания одних мужчин. Хотя в пьесе все роли — женские.

Через несколько страниц и почти через год:

“1 марта 1980 г.

Сегодня показывали “Страсти по Варваре” своим — педагогам и студийцам. Нашим понравилось. Послезавтра играем для медиков”.

На том групповом фото нет Лены Майоровой (она есть на другом фото) и нет Марины Зудиной. Первая сыграет главную роль в пьесе, вторая — главную роль в жизни постановщика пьесы. Первая, будущая прима ефремовского МХАТа, трагически погибнет в огне: на ней загорится платье, которое она не сможет сорвать с себя. Вторая, будущая прима табаковского МХТ, родит Табакову двух чудесных детей, Павла и Марию.

Олег был самым юным актером “Современника”. Самым лукавым и самым обаятельным.

Если не считать двух других Олегов — Ефремова и Даля. Но Даль придет в театр позже, а с Ефремовым что же тягаться...

Труппа “Современника” вся сплошь состояла из романтиков. На их фоне прагматичность Табакова бросалась в глаза. Как бы все к своей выгоде — такую репутацию хитрована заслужил.

Тем удивительнее было, что в двадцать девять лет он перенес инфаркт. Люди, которые не тратят сердца, не срывают себе сердце.

И тем удивительнее было, что этот, в сущности, еще молодой человек стал отцом-основателем театра-студии, целиком отдавая себя еще более молодым людям.

Я ходила в подвал, чтобы забыться. Вся тяжесть моей жизни того периода отступала, когда я погружалась в атмосферу “Табакерки”, как назовут ее позднее. Это был мой театр, это были любимые мной девочки и мальчики, это был строгий, жесткий, нежный, тонкий Олег Табаков как открытие.

Он придумал музыкальное сопровождение спектакля Сороковой Моцарта в современной аранжировке. С тех пор я всегда волнуясь, когда слышу современную аранжировку этой симфонии.

Однажды у нас состоялся занятный диалог. Я спокойно констатировала:

— Ты человек исключительного обаяния и, наверное, путем обаяния мог получить в жизни все что хотел.

Он так же спокойно констатировал в ответ:

— Да, я это знаю.

И добавил — о “Табакерке”, которой многожды перекрывали кислород, и даже “Современник” отказался взять ее под свое крыло:

— Если заметила, я не прибежал ни к чьей помощи. Не смыкался ни с одной мафией — ни критической, ни литературной, ни общественной.

Я заметила.

Маленьким он подписывал письма отцу: маршал Лёлик Табаков. Маршалский жезл так и носил в заплечном мешке всю жизнь.

В его корневой системе — его саратовское прошлое. Мама-доктор, папа-доктор, похожий на доктора Чехова, соседка по квартире Мария Николаевна, ставшая второй матерью ему и его первенцу Антону и не ушедшая из жизни до той поры, пока не поставила на ноги его дочь Сашу; дорогие ему баба Оля и баба Аня, простолюдинки; дед, владелец земель близ острова Капри и в Балтском уезде, умерший в своем доме, в своей постели спустя два года и два месяца после Октябрьского переворота.

— У Блока усадьбу сожгли, а деда Андрея Францевича Пионтковского крестьяне до последнего часа содержали и кормили.

— Почему?

— Наверное, много добра делал.

Об отце сказал благодарно:

— Отец и по сей день остается одной из самых значимых человеческих фигур в моей жизни. Деловые свойства — работоспособность, организованность, умение все держать в голове и очень редко ошибаться, конечно, унаследованы мною от него.

И еще более благодарно — о матери:

— Когда судьба намеревалась дать мне очередной пинок, у меня все время было ощущение, что она подставляет под удар свою руку... В маме было сильно развито желание успокоить душу. Она совершенно не умела держать зла на кого-то или на что-то. Это от нее усвоил и я.

Четыре крови смешались в Лёлике: польская, русская, мордовская и украинская. Предки его звались не Табаковы, а Утины. Бедного Ивана Утина богатые крестьяне Табаковы взяли на воспитание и дали ему свою фамилию.

Услышав это, рассмеялась:

— А то была бы не “Табакерка”, а “Утятница”.

Еще к вопросу о фамилиях.

“Фамилие такое — Матроскин”. Знаменитый кот Матроскин — знаменитый говорящий кот в знаменитом мультфильме, озвученный знаменитым Олегом Табаковым.

“Я еще и вышивать могу, и на машинке тоже...”

Сколько бы раз это ни прозвучало, реакция одинакова: вы непременно растянете рот в улыбке. Смеясь, сказала ему, что из десятков, а может, и сотен ярчайших комедийных ролей этот всенародный любимец — самая масштабная его роль. Он как всегда за словом в карман не полез:

— А почему бы нет? У Бориса Бабочкина — Чапаев, чем Матроскин хуже? Даже, думаю, Матроскин ширше в сознании народа. Потому что дети сменяются, а там все-таки ограниченный контингент.

Драматические и даже трагические краски были так же подвластны ему, как и комические. Дыхание перехватывало, когда он играл нищего старика в “Комнате смеха” в постановке Камы Гинкаса в “Табакерке”. А когда читал последние стихи Андрея Вознесенского на панихиде в Доме литератора — глухо, ровно, каменно, навсегда, — удерживала себя, чтобы не разрыдаться в голос.

Еще один наш диалог.

— ...Ничего интересного, я удачник

— А меня как раз интересует философия удачи...

Если этому удачнику было плохо — а ему бывало плохо, — он не искал плеча, на котором выплакаться, как это делает множество страдальцев, а мог засадить стакан водки, лечь, отвернувшись к стене, и проспять часов десять кряду, после чего встать как новенький.

Его последний роман, окончившийся вторым и последним браком, дался ему непросто. Тяжело было оставлять верную жену, актрису Люсю Крылову, тяжело переносить разрыв со старшими детьми, особенно — с резко отвернувшейся от него дочерью Сашей. Но он ничего не мог поделать с нагрянувшим чувством.

Ему было сорок восемь, ей — восемнадцать.

Интернет переполнен признаниями знакомых и подруг Марины Зудиной, точно знающих, что девушка поставила себе целью сделать выдающуюся карьеру, покориw выдающегося мастера. Мастеру это было все равно.

Снижая, как обычно, пафос высказывания, он сравнивал случившееся с каламбуром советских времен: выиграть “Волгу” по лотерейному билету.

Благословляя дар небес, повторял тютчевское:

“О, как на склоне наших дней

Нежней мы любим и суеверней...

Сияй, сияй, прощальный свет

Любви последней, зари вечерней...”

Продолжительное время Марина была, по распространенному мнению, никакая актриса. Недолго думая я задала Олегу прямой вопрос: что он может сказать о ней как об актрисе. И получила такой же прямой ответ:

— К ней были несправедливы, считая наложницей патрона, патрона хрен оскорбишь, он толстый — пнем ногой наложницу. Но работа в английском фильме “Немой свидетель” — это был наш “ответ Керзону”. В “Мудреце” она предстала хорошей актрисой. Большая ли она актриса? Покажет жизнь. Но что она актриса, тратящая себя и пьянеющая от сценической траты, — хороший признак.

Разумеется, он перефразировал монолог Нины Заречной:

“Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасно...”

Прошло тридцать лет. Жизнь показала, что мастер был прав: его ученица стала настоящей актрисой.

И та же жизнь показала, что лотерейный билет оказался счастливым.

Судьба знаменитых пьес

Максим Гудков

“Егор Булычов” в Америке¹

Как справедливо замечает современный горьковед И.В. Киреева, “Драматургия Горького с большим трудом пробивала себе дорогу на американской сцене”¹. В самом деле, всплеск интереса к творчеству русского писателя возникал за океаном лишь дважды — в 1930-е годы, а затем еще и в 1970-е.

Биржевой крах 1929 года, ставший началом Великой депрессии и вызвавший лавину социальных бедствий, привел в США к активизации левой идеологии, а также усилил интерес к Советскому Союзу, в том числе и к его драматургии. В “красные тридцатые” на волне растущего радикализма расцветают так называемые “рабочие театры”: например, “Юнион”, “Театр Действия”, “Коллектив” и другие. Участники этих организаций своими постановками провозглашали за океаном необходимость сознательной и целеустремленной борьбы рабочих. Поэтому обращение к творчеству “буревестника русской революции” было для них естественным. Не случайно радикальный американский журналист М. Голд назвал 1930-е годы “десятилетием Максима Горького”².

19 ноября 1935 года нью-йоркский театр “Юнион” поставил горьковскую повесть “Мать” в обработке Б. Брехта³. Двумя годами ранее — субботним вечером 6 января 1934 года⁴, то есть спустя всего полтора месяца после установления дипломатических отношений между СССР и США (16 ноября 1933), на американских подмостках появилась пьеса Горького “Егор Булычов и другие”, написанная в 1930—1931 годах. Таким образом, заокеанская постановка была осуществлена почти сразу же (!) после создания этого произведения и первых его сценических воплощений на советских подмостках (прежде всего, в московском Театре им. Вахтангова и ленинградском БДТ в 1932 году)⁵. Роль первооткрывателя “Егора Булычова и других” в Соединенных Штатах принадлежит небольшому “рабочему” еврейскому театру “АРТЕФ” (“ARTEF”, 1927—1940). Как справедливо отмечает американский исследователь, “ни для кого не было секретом, что “АРТЕФ” возник в русле коммунистического движения. Коммунисты взяли на себя ответственность за идеологическую и эстетическую

направленность этого театра”⁶.

Несмотря на то что в “красные тридцатые” М. Горький обладал в США уже мощным, неоспоримым авторитетом и широкой известностью, на момент смерти русского писателя (18 июня 1936) постановка “Егор Булычов и другие” театра “АРТЕФ” оставалась единственным сценическим воплощением этой пьесы в США⁷. К сожалению, не удалось узнать, был ли известен этот спектакль автору произведения. Чуть позже — в 1937 году (то есть уже после кончины писателя) — оно дважды публикуется в Америке⁸ и... забывается на долгие годы. Так что справедливыми были сетования радикального писателя А. Мальца о том, что «“Егор Булычов” (так!), произведение замечательное, исполнялось в США только любительской труппой рабочих, играющих на еврейском языке перед очень небольшой аудиторией...»⁹. И только через долгие двадцать лет (1953—1954) это произведение будет вновь идти в Соединенных Штатах — в нью-йоркском Репертуарном театре¹⁰, а спустя еще пятнадцать лет (1970—1971) — в крупнейшем региональном театре “Лонг Уорф” (Нью-Хейвен, штат Коннектикут)¹¹. Таким образом, драма Горького “Егор Булычов и другие” — не самая частая гостья на американских подмостках.

В самом деле, пьесы советского пролетарского автора мало соответствовали ожиданиям заокеанского “буржуазного” зрителя. Это объясняет тот факт, что чаще к произведениям Горького в Новом Свете обращались не профессиональные коммерческие театры Нью-Йорка, а любительские и региональные¹².

Сегодня уже ни у кого не вызывает сомнений то, что эта горьковская пьеса “вошла в золотой фонд мирового театра, свидетельствуя о новаторской роли Горького-драматурга. <...> В [ней] появился тщательно скрытый второй план — пророческое предвидение собственной

¹ Статья написана на основе неизвестных материалов (прежде всего театральных рецензий из американских газет), находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств (New York Public Library for the Performing Arts). Основные ее тезисы были апробированы автором на Международной научной конференции “Творчество М. Горького в зеркалах культуры (философско-религиозные аспекты)”, приуроченной к 150-летию со дня рождения писателя и общественного деятеля и состоявшейся 19—21 ноября 2018 г. в Русской христианской гуманитарной академии (г. Санкт-Петербург). Постраничные сноски даются в конце статьи.

судьбы и размышление автора о жизни в СССР”¹³.

И хотя в нашей стране “известно несколько сотен постановок пьесы М. Горького “Егор Булычев и другие” на советской и зарубежной сцене”¹⁴, об американском спектакле театра “АРТЕФ” современное горьковедение до сих пор почти ничего не знает.

Между тем отечественная пресса 1930-х годов неоднократно упоминала эту заокеанскую постановку. Так, журнал “Иностранная книга” в 1934 году с гордостью возвещал: “Широкие круги трудящихся капиталистических стран проявляют исключительный интерес к явлениям советского искусства. Советские пьесы встречают у зарубежного зрителя радужный прием и имеют большой успех. Наиболее популярен крупнейший мастер слова М. Горький. Первая часть его театрологии “Егор Булычев” (так!), шедшая с большим успехом в ньюйоркском (так!) революционном театре “Артеф” в прошлом сезоне, продолжает исполняться и в текущем году”¹⁵. Другое советское издание, “Театральная декада”, в 1935 году также торжественно сообщало про “удачную постановку”¹⁶ пьесы Горького в “АРТЕФ”. Журнал “Интернациональная литература” перепечатал на своих страницах анонс спектакля из заокеанского радикального издания: «“Нью театр” (“New Theatre”. — М. Г.) сообщает, что два революционных американских театра — “Рабочая театральная лаборатория” и “Артеф” — в предстоящем сезоне ставят две пьесы М. Горького: “Егор Булычев” (так!) и “Достигаев” (так!)»¹⁷. А чуть ранее та же “Интернациональная литература” опубликовала на целом развороте три фотографии этой постановки¹⁸, что уже само по себе говорило о важности этого события для советских властей¹⁹.

Первая в США (американская премьера) постановка пьесы русского писателя во многом обязана именно нашему соотечественнику — Бено Шнайдеру (Beno Schneider), который родился, как и Горький, в Нижнем Новгороде²⁰. Театральному искусству Шнайдер учился в Москве — в еврейской студии “Габима” у Е.Б. Вахтангова, где игрались спектакли исключительно на иврите.

Примечательно, что сам Горький восхищался театром “Габима”: “Страшно много труда вложено в этот маленький театр и — создано еще одно великолепное доказательство волшебной силы искусства, талантливости еврейского народа. “Габима” — театр, которым могут гордиться евреи. Этот здоровый красавец ребенок обещает вырасти Маккавеем”²¹. И здесь же писатель определяет специфику “Габимы”, которая справедлива будет и для американского театра-студии “АРТЕФ”, вдохновленного вахтанговцами: “Это замечательное

дело создавалось <...> в непрерывной борьбе за право говорить на языке Торы. <...> Все артисты “Габимы” — юноши и девушки, которым приходится зарабатывать кусок хлеба изнуряющим трудом. Но, проработав день в различных учреждениях, в суете, притупляющей ум и душу, эти люди, религиозно влюбленные в свой звучный древний язык, в свое трагическое искусство, собирались на репетиции и до поздней ночи разучивали пьесы с упорством и самозабвением верующих в чудесную силу красивого слова”²².

Пожалуй, самой известной постановкой “Габимы” был “Гадибук”²³ — спектакль, смело “соединяющий народную легенду с идеями и средствами трагического экспрессионизма”²⁴. В этой работе по пьесе С. Ан-ского²⁵ одну из ролей играл молодой актер Б. Шнайдер, который в скором времени и поставил горьковского “Егора Булычова...”.

В 1926—1927 годах “Габима” приезжала на гастроли в США, показывая “Гадибук”. Вахтанговский спектакль порадовал американского зрителя тем, как из ярких, резких и порой кричащих его элементов ткалось художественное целое. Авторитетный театральный критик Б. Аткинсон утверждал, что «“Габима” дает пример нового метода совместной работы <...>, и наша сцена может многому поучиться в гармоничном сочетании элементов постановки»²⁶.

Назад в Москву ни один артист из труппы “Габимы” не вернулся, потому что пришло известие о закрытии театра. Финансовые трудности и внутренние конфликты привели “Габиму” к расколу²⁷. Шнайдер ушел работать на нью-йоркскую ситценабивную фабрику, а по вечерам служил учителем грима в театре “АРТЕФ”. В 1930 году он как режиссер дебютировал здесь с комедией Шолома Алейхема “Аристократы”, а затем стал художественным руководителем этого коллектива. При театре Шнайдер организовал школу-студию, подобную вахтанговской в Москве, где проводил такие же как там уроки актерского мастерства. Вечерами по будням после работы на фабриках и заводах Нью-Йорка актеры-любители постигали сценическое ремесло, а свои спектакли играли по выходным.

“АРТЕФ” — это яркий пример “спонсорской” деятельности за океаном Коминтерна и, фактически, Советского Союза, ставшего с самого начала своего образования вкладывать значительные средства в любые зарубежные организации, в которых хотя бы одно слово произносилось “за рабочих и крестьян”.

Объединенные “рабочие” театры Нью-Йорка возникли еще в 1925 году. В начале своей деятельности они покоряли многочисленных зрителей еврейских кварталов необычным стилем постановок пьес как идишских авторов,

так и русских классиков, а также современных пролетарских писателей, переведенных на идиш. Например, особый успех выпал на такую постановку “АРТЕФ”, как “Рекруты” (по пьесе советского автора Липе Резника). Примечательно, что эта комедия (!) о борьбе еврейских буржуа и крестьян в одном из местечек Российской империи игралась на идиш даже на Бродвее, выдержав целых 132 представления²⁸.

Необычное для нашего уха название нью-йоркской еврейской пролетарской труппы — “АРТЕФ” — образовано от сокращения на языке идиш “Арбэтэр Театэр Фарбэнд” (“Arbeter Teater Farband”), что можно перевести на русский как “Рабочее театральное объединение” или “Союз рабочего театра”. Соединение ярко выраженной идеологической ориентации и художественных задач в творческой деятельности “АРТЕФ” выдвинуло этот коллектив в “авангард такого направления американской сцены тех лет, как революционный театр”²⁹.

Поскольку творческая программа “АРТЕФ” создавалась под мощнейшим влиянием театральных взглядов Е.Б. Вахтангова³⁰, поэтому естественно, что в его репертуаре возникает пьеса, которая впервые была поставлена именно в этом театре. Есть что-то мистическое в том, что и уход из жизни самого Вахтангова в 1922 году, и горьковского Булычова связаны с онкологическим заболеванием.

Московский театр воплотил горьковское произведение в соответствии со своим фирменным стилем — особой театральностью и сценической праздничностью, гротеском, лишенным сверхглубленного психологизма и бытовых мелочей. Справедливо утверждать, что вахтанговский спектакль — “во многом авторизованный М. Горьким”³¹. Постановочные решения Вахтангова всегда отличались яркой образностью, контрастностью и экспрессией построения мизансцен (знаменитый его лозунг “Вернуть театру *театр*”). В его концепции “отчетливо проявился интерес к острой социальности, психологически достоверной и одновременно художественно убедительной театральности”³². Это давало повод некоторым его оппонентам (например, Вл.И. Немировичу-Данченко) обвинять вахтанговского “Булычова...” в наличии в нем “крикливых эффектов, яркого и резкого уклона в фельетонную политику”³³.

Согласно советскому источнику, “АРТЕФ” при постановке своего “Егора Булычова...” использовал режиссерские указания Театра им. Вахтангова³⁴. Американский спектакль изобилует ярким, гротескным решением горьковских образов, выразительными экспрессивными мизансценами и памфлетно-сатирической

заостренностью сценического рисунка наравне с откровенной театральной условностью. Здесь (как и у вахтанговцев) было много музыкальных номеров, куплетов и песен. Например, в сцене объяснения Шуры с Тятиным вместо гитары (как это было в московской постановке) использовали обычную дудочку.

Сценографом американского “Егора Булычова...” выступил наш соотечественник М. Золотарев (М. Solatoreff или Solotaroff), который “начал свою театральную карьеру в России в двенадцатилетнем возрасте”³⁵. Его сценография (как и у вахтанговцев) представляла собой разрез двухэтажного купеческого дома. Такое решение позволяло показать не два места действия, как у Горького (столовая и гостиная), а несколько различных комнат в булычовском доме.

Спустя годы Шнайдер так описывал свою постановочную работу: “В театре “АРТЕФ” я вынужден был вести себя как абсолютный диктатор. Здесь мне приходилось решать творческие задачи исключительно с актерами-любителями, не обладавшими хоть каким-либо значительным сценическим умением и опытом. Однако я находил в этом и достоинства — мои актеры представляли собой чистый и послушный материал, из которого я мог “лепить” горьковские образы. Я обучал своих исполнителей по школе Вахтангова”³⁶.

Говоря о сценических решениях пьесы “Егор Булычов...”, авторитетный отечественный горьковед Б.А. Бялик метко замечает: “Несколько упрощая общую картину, можно сказать, что все исполнители роли Егора Булычова делятся на две группы — на тех, кто показывает его поверившим в безысходность своей болезни, и тех, кто показывает его неспособным в это окончательно поверить и несдающимся”³⁷.

В американском театре пошли по второму пути — вслед за интерпретацией Б.В. Шукина. «Проблема героя, “выламывающегося” из своей среды, стоящего “бокком” к своему классу, была близка американской интеллигенции “красных тридцатых”»³⁸.

“АРТЕФ” рассматривал “Егора Булычова...” (здесь заглавного героя играл актер М. Голдштейн) в духе советского литературоведения и театральной традиции — как “произведение о столкновении двух социальных сил: умирающего мира собственников и нарождающегося всепообеждающего социализма”³⁹. Коммунистическая пресса за океаном писала: “Булычов в пьесе Горького и постановке “АРТЕФ” — это не только реальный человек, но и, конечно же, символ целого класса буржуазии. Соответственно, смерть индивида есть не что иное, как гибель всех прежних хозяев жизни”⁴⁰. Кульминацией постановки была так называемая “сце-

на с Трубачом” (“Глуши, Гаврило! Светопреставление! Конец миру... Труби-и!..”⁴¹). Здесь она также решалась в духе вахтанговского театра: “Гневно и радостно отрекался этот Булычов от старого мира. Отрекался не обреченный, а освобожденный; трубил на весь мир не о конце старого мира, а о своей победе над ним в самом себе. Так победоносно отрицать, в таком грозном и веселом торжестве отрекаться от прежней веры может только очень смелый человек”⁴².

Естественно, что для американского рабочего зрителя остро и актуально звучали слова одного из героев горьковской пьесы — купца Достигаева: “Почему Америка процветает? Потому что там у власти хозяева...”⁴³

Этот образ воспринимался американцами не только как чисто русское явление, порожденное конкретно-историческими условиями, имевшими место в дореволюционной России, но и как своеобразное обобщение отрицательных качеств “буржуазного дельца”, умело маскирующего свои истинные цели и планы демагогическими словами и лозунгами, — тип, более чем характерный для их собственной страны.

Достигаев, как и Булычов, представляет собой “ту часть купечества, которая усилила свои позиции, наживаясь на военных поставках в годы войны (Первой мировой. — *М.Г.*)”⁴⁴. А разве так называемая “эпоха просперити” в истории Соединенных Штатов жила не на таких же военных спекуляциях? Последовавшая за таким процветанием катастрофа Великой депрессии заставила многих радикальных американцев (к которым относились и участники театра “АРТЕФ”) критически посмотреть на прошлое — и свое, и ему подобное в России.

Трудно согласиться с оценкой рецензента Н. Бухвальда, что этот спектакль “с точки зрения всех его составляющих — актерского исполнения, режиссуры и сценографии — оказался высочайшего качества и был одинаково позитивно принят как критикой, так и зрителем”⁴⁵.

Справедливо это высказывание лишь к “левым” изданиям и пролетарской аудитории. “Красный” журнал “Нью Мэссиз” с гордостью сообщал: “Пятнадцать вызовов на поклон после премьерного показа красноречиво говорят о той степени энтузиазма, с которым спектакль был принят публикой”⁴⁶. Ежедневная коммунистическая газета “Дейли Уоркер” (центральный орган компартии США) призывала рабочих посетить эту постановку, “дающую представление о конце старой России. <...> Театр в пьесе Горького нашел тот материал, который поможет развитию талантов революционных актеров”⁴⁷. Через неделю эта же газета настаивала: “Если вы еще не видели этот театральный шедевр, то просто обязаны это сделать сейчас, немедленно”⁴⁸. А спустя еще семь дней она

публикует на своих страницах призывы нью-йоркского профсоюза меховщиков: «Возрастающая практическая важность культурного оружия в деле классовой борьбы очевидна. Вот почему мы призываем всех рабочих поддержать “АРТЕФ” и прийти на его постановку “Егор Булычов”. Буржуазный театр нашей страны создает на своей сцене иллюзию благополучия и справедливости существующего строя. Наивно полагать, что когда-нибудь проблемы рабочего класса зазвучат с подмостков Бродвея. Тем важнее оказывается постановка горьковского шедевра в пролетарском “АРТЕФ”»⁴⁹.

Кое-кто из “красных” рецензентов все же аккуратно отмечал изъяны спектакля: “Несомненно, это лучшая сценическая работа театра “АРТЕФ”. Игра актеров здесь в целом на порядок выше и точней, чем в предыдущих постановках. Однако некоторые исполнители все же грешат чрезмерной и необудительной стилизацией, а также наигрышем”⁵⁰.

Правая, так называемая “буржуазная” критика предпочитала молчать об этой постановке.

Пьеса “Егор Булычов...” оказалась настолько соответствующей идейным и творческим задачам “АРТЕФ”, что в следующем 1935 году театр вновь обратился к горьковской драматургии, поставив у себя “Достигаев и другие” (преьера 20 января 1935)⁵¹.

Известно, что “Егор Булычов...” оказал влияние на американскую драматургию. Отечественные и зарубежные исследователи единодушны в том, что эхо горьковского произведения отчетливо звучит, например, в пьесе Лилян Хеллман “Лисички” (“The Little Foxes”, 1939)⁵². Близки друг другу эти две драмы как по своей идейной направленности (моральное разложение буржуазной семьи), так и по построению конфликта (борьба за наследство безнадежно больного человека), а также по созвучию имен героев — Егор и Гораций, дочь Булычова Шура и дочь Горация Александра.

Что же касается самой постановки “Егор Булычов...” в “АРТЕФ”, то в истории американского театра эта работа представляет собой одну из первых попыток импорта театральных идей Е.Б. Вахтангова в сценическую практику США⁵³. Заокеанский исследователь справедливо утверждает, что Б. Шнайдер “является уникальной персоной, которая привнесла неповторимый стиль Вахтангова в актерскую игру и режиссуру Нового Света”⁵⁴.

В галерее же американских постановок пьесы Горького “Егор Булычов...” театр “АРТЕФ” открыл череду последующего сценического воплощения этого произведения, пополнив собой и без того небогатую театральную судьбу драматургии русского писателя за океаном.

Комментарии

1. *Киреева И.В.* Горький и американский театр 30-х годов // Горьковские чтения (Материалы конференции “А.М. Горький и театр”, 1976). Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. С. 164.
2. *Голд М.* Второй американский Ренессанс (Речь на IV Конгрессе американских писателей) // Писатели США о литературе. Т. 2. М.: Прогресс, 1982. С. 167.
3. Об этой постановке см. статью: *Гудков М.М.* “Бессмертная фигура Пелагеи Власовой была вне всякой дискуссии...”: единственная постановка “Матери” М. Горького — Б. Брехта в США // *Acta eruditiorum*. 2018. Вып. 27. С. 33—43.
4. Дата премьеры дается по: *Artef Players to Present Gorki's “Yegor Bulitchev” for First Time in United States Next Saturday // Daily Worker*. 1934. 2 January. Vol. XI. No. 2. P. 5.
5. Постановка “Егор Булычов и другие” во МХАТе состоялась 6 февраля 1934 г., т.е. на месяц позже спектакля “АРТЕФ”.
6. *Lifson D. S.* The Yiddish Theatre in America. London; NY: Thomas Yoseloff, 1965. P. 444.
7. См.: *Dana H.W. L.* Maxim Gorki — Dramatist of the Lower Depths // *New Theatre*. 1936. August. P. 29.
8. *Gorky M.* Yegor Bulichov and Others / Trans. by Anthony Wixley // *Four Soviet Plays*. NY: International Publ., 1937. P. 1—79; *Gorki M.* Egor Bulychev and Others / Trans. by Gibson-Cowan // *Gorki M. Last Plays of Maxim Gorki*. NY: International Publ., 1937. P. 41—74. После окончания Второй мировой войны в США появился еще один перевод: *Gorky M.* Yegor Bulychov and the Others / Trans. by Alexander Bakshy // *Gorky M. Seven Plays of Maxim Gorky*. New Haven: Yale University Press, 1945. P. 353—396. Обращает на себя внимание разница в транскрипции русского имени и фамилии главного героя пьесы на английский язык — “Yegor Bulychov and Others”, “Egor Bulychev and Others” и “Yegor Bulychov and the Others”.
9. Цит. по: *Мотылева Т.* Наследие Горького и современная зарубежная литература // *Новый мир*, 1948. № 11. С. 148.
10. См.: Пьесы А.М. Горького на зарубежной сцене: 1902—1967 (Указатель) / Сост. Ф. Крымко. М.: Типография Министерства культуры СССР, 1968. С. 24.
11. Информация об этой постановке содержится в следующих русскоязычных источниках: *Фридштейн Ю., Швыдкой М.* Театральная провинция и Бродвей // *Театр*, 1974. № 11. С. 129—130; *Бялик Б.А.* М. Горький — драматург. М.: Советский писатель, 1977. С. 500; *Демкина С.М.* Пьеса М. Горького “Егор Булычов” в фондах Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН // *Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования)*. Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 343.
12. Это же относится и ко всей советской драматургии на американской сцене в целом. См. об этом статьи: *Гудков М.М.* Первые советские пьесы на Бродвее: рецепция отечественной драматургии в коммерческом театре США в 1920—1930-е годы // *Литература двух Америк*. 2017. № 3. С. 392—416; *Гудков М.М.* Первая советская пьеса на американской сцене: “Ржавчина” В. Киришона и А. Успенского (1929/30) // *Вопросы театра. Prosaenium*. 2017. № 3/4. С. 265—281; *Гудков М.М.* “Китайско-советско-американский инцидент” на сцене: пьеса С.М. Третьякова “Рычи, Китай!” на Бродвее (1930) // *Третьяков.doc*. Каталог выставки к 125-летию Сергея Третьякова. М.: Государственный музей В.В. Маяковского, 2018.
13. *Спиридонова Л.А.* От редакции // *Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования)*. Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 10.
14. “Егор Булычов и другие” (Материалы и исследования) / Под общ. ред. Б.А. Бялика. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 357.
15. *[Б. н.]*. Советские пьесы за рубежом // *Иностранная книга*. 1934. № 6. С. 64.
16. *[Б. н.]*. Советская пьеса за рубежом // *Театральная декада*. 1935. № 32. С. 11.
17. *[Б. н.]*. Хроника // *Интернациональная литература*. 1935. № 6. С. 158. Поясним, что указанная в анонсе “Рабочая театральная лаборатория” (“Workers Laboratory Theatre”) ставила “Достигав и другие”, а не “Булычов и другие”. Это подтверждает американский эксперт по советскому театру и друг М. Горького Г. Дана (см. сноску 7).
18. [Фотографии постановки “Егор Булычев и другие” в нью-йоркском еврейском театре] // *Интернациональная литература*. 1934. № 3/4. С. 346—347.
19. Эта постановка упоминается даже в: *[А. Шн.]*. “Егор Булычов и другие” // *Театральная энциклопедия* / Гл. ред. П.А. Марков. Т. II. М.: Советская энциклопедия, 1963. С. 634.
20. *The Artef Players Celebrate Their Tenth Anniversary // Daily Worker*. 1937. 11 March. P. 7.
21. *Горький М.* Вахтангов в театре “Габима” // *Театр и музыка*. 1922. 14 ноября. № 1—7. Цит. по: Горький об искусстве (Сборник статей и отрывков) / Сост. Е.Э. Лейтнекер. М.—Л.: Искусство, 1940. С. 184.
22. Там же. С. 183.
23. См. об этой постановке: *Сергеева И.* “Экстаз, мистицизм, этнография — здесь все дано убедительно...” (“Диббук” Семена Ан-ского: к истории создания) // *Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах*. № 6/7. М.: Дом еврейской книги, 2005. С. 97—114.
24. *Соловьева И.Н.* Вахтангов // *Московский Художественный театр: Сто лет*. Т. 2. М.: МХТ, 1998. С. 39.
25. Семен Акимович Ан-ский (псевдоним, наст. имя и фамилия Шлойме-Зейнвил Аронович Раппопорт, 1863—1920) — еврейский писатель, этнограф и общественный деятель. Родился в орто-

- доксальной еврейской семье в Российской империи (Витебская губерния). См. о нем: *Сергеева И.* Этнографические экспедиции Семена Ан-ского в документах // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. № 2/3. М.: Дом еврейской книги, 2003. С. 97—124.
26. *Atkinson B.* “The Dybbuk” in Hebrew // *New York Times*. 1926. 14 December. № 25161. P. 24. Другие отзывы американских критиков на спектакли “Габимы” в русском переводе см.: Евгений Вахтангов в театральной критике. М.: Театралис, 2016. С. 377—388, 392—394.
27. См.: *Иванов В.В.* Русские сезоны театра “Габима”. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1997. С. 158—161.
28. См.: *Recruits* // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-production/recruits-9736> (дата обращения 19.11.2018).
29. *Clurman H.* *The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties*. NY: Da Capo Press, 1983. P. 148—149.
30. См.: *Gordon M.* *Stanislavsky in America: An Actor’s Workbook*. London; NY: Routledge, 2010. P. 91.
31. *Люце В.* Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет // “Егор Булычов и другие” (Материалы и исследования) / Под общ. ред. Б.А. Бялика. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 197.
32. История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века. Учебник. М.: РАТИ—ГИТИС. 2009. С. 463.
33. *Немирович-Данченко Вл.И.* Из письма к К.С. Станиславскому // *Немирович-Данченко Вл.И.* Театральное наследие: В 2 т. Т. 2. Избранные письма. М.: Искусство, 1954. С. 392.
34. См.: [Б. п.]. Советские пьесы за рубежом // *Иностранная книга*. 1934. № 6. С. 64.
35. *Lifson D. S.* *The Yiddish Theatre in America*. London; NY: Thomas Yoseloff, 1965. P. 453.
36. Цит. по: *Taylor K. M.* *People’s Theatre in America*. NY: Drama Book Specialists Publ., 1972. P. 139.
37. *Бялик Б. А. М.* Горький — драматург. М.: Советский писатель, 1977. С. 500.
38. *Киреева И.В.* Из истории восприятия драматургии Горького в Америке (20—30-е годы) // Литературные связи и проблема взаимовлияния (Сборник научных трудов). Горький: ГГУ им. Н.И. Лобачевского, 1982. С. 8.
39. *Спиридонова Л.А.* История и личность: “Егор Булычов и другие” // *Acta eruditorum*. 2018. Вып. 27. С. 82.
40. *Edgar H.* Gorky at the Artef // *Daily Worker*. 1934. 10 January. Vol. XI. No. 9. P. 5. Под псевдонимом Edgar H. скрывается известный театральный деятель, режиссер, критик, один из основателей и руководителей театра “Групп” Гарольд Клэрман. См. эту статью в издании работ Клэрмана: *Clurman H.* Gorky at the Artef // *Clurman H.* *The Collected Works of Harold Clurman (Six Decades of Commentary on Theatre, Dance, Music, Films, Arts and Letters)*. NY: Applause Books, 1994. P. 1034—1035.
41. *Горький М.* Егор Булычов и другие (Сцены) // *Горький М.* Полн. СОБР. соч. В 25 т. Т. 19. Пьесы, сценарии, драматические наброски (1917—1935). М.: Наука, 1973. С. 42.
42. *Бачелис Т.И.* Зрелость // Борис Васильевич Шукин (Статьи. Воспоминания. Материалы). М.: Искусство, 1965. С. 227.
43. *Горький М.* Егор Булычов и другие (Сцены) // *Горький М.* Полн. собр. Соч. В 25 т. Т. 19. Пьесы, сценарии, драматические наброски (1917—1935). М.: Наука, 1973. С. 24.
44. *Спиридонова Л.А.* “Егор Булычов и другие”: голос истории и голос автора // *Литературная учеба*. 2015. № 4 (июль—август). С. 142.
45. *Buchwald N.* The Artef on Broadway // *New Theatre*. 1935. February. P. 8.
46. *N. A. [Nathan Adler].* “Yegor Bulitchev and Others” // *New Masses*. 1934. 16 January. Vol. X. No. 3. P. 30.
47. *Edgar H.* Gorky at the Artef // *Daily Worker*. 1934. 10 January. Vol. XI. No. 9. P. 5.
48. New Gorki Drama in Third Big Week at Artef Theatre // *Daily Worker*. 1934. 19 January. Vol. XI. No. 17. P. 5.
49. Artef Production of Gorky Praised by Furriers Union // *Daily Worker*. 1934. 24 January. Vol. XI. No. 21. P. 5.
50. *Held J.* “Yegor Bulitchev” // *New Theatre*. 1934. February. P. 16.
51. Дата премьеры дается по: [L. S.]. Artef Gives a Gorki Play on the Revolution // *Brooklyn Daily Eagle (New York)*. 1935. 15 January. P. 15.
52. См.: *Смирнов Б.А.* Традиции русской классической драмы и драматургия Лириан Хеллман // *Записки о театре*. Л.—М.: Искусство, 1960. С. 291—295; *Гиленсон Б.А.* Американская литература 30-х годов XX века. М.: Высшая школа, 1974. С. 121; *Гиленсон Б.А.* Советская культура в США в 1930-е годы // *Американская литература: проблемы романтизма*. Краснодар: Кубанский государственный университет, 1975. С. 169; *Смирнов Б.А.* Театр США XX века. Л.: ЛГИТМиК, 1976. С. 152—155, 160; *Смирнов Б.А.* Хеллман // *История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 8. 1917—1945*. М.: Искусство, 1988. С. 189; *Киреева И.В.* Горький и американский театр 30-х годов // *Горьковские чтения (Материалы конференции “А.М. Горький и театр”, 1976)*. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во. 1977. С. 168.
53. После американских гастролей театра “Габима” освоение идей Вахтангова за океаном интенсивно шло также в легендарном нью-йоркском театре “Групп” (например, в постановке “История успеха” по пьесе Дж. Лоусона). См.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг. История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 435—436.
54. *Lifson D. S.* *The Yiddish Theatre in America*. London; NY: Thomas Yoseloff, 1965. P. 452.



Театр восемнадцатого столетия

Л.М. Старикова. “Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке. Историко-документированные очерки”.

М., ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. 584 с. 243 ч/б илл. 16 цв. полос.

В изучение театра восемнадцатого столетия Людмила Михайловна Старикова внесла огромный неопределимый вклад. Великолепный ученый-театровед, она продолжила корневую традицию таких выдающихся историков театра, как В.Н. Всеволодский-Гернгросс, Б.Н. Асеев, Ю.А. Дмитриев, которые ввели в научный оборот многочисленные документальные материалы, позволяющие воссоздать сценическое искусство той отдаленной поры, когда не существовало еще ни подробных театральнo-критических описаний спектаклей, ни развернутых театральнoх мемуаров. Людмила Михайловна обладает поистине уникальным исследовательским чутьем, помогающим ей обнаружить театральную информацию там, где, казалось бы, никому даже не придет в голову ее искать. Помню, еще в мои аспирантские годы ходили легенды о том, как эта хрупкая изящная женщина буквально перевернула фонд Петербургской консистории, ворочая десятки пропыленных пудовых книг с исповедальными ведомостями, чтобы выяснить полный состав первой российской государственной труппы, как детально изучила фонд Гофинтендантской конторы, чтобы найти местоположение и планы театральнoх зданий той поры, как по крупицам выясняла детали полумифической биографии первого русского актера Федора Григорьевича Волкова, как искала исчезнувшую историю театра И.А. Дмитревского, как разбиралась с “технологией” создания апокрифической “Хроники...” И. Носова...

Известно, что для того, чтобы историческая наука двигалась вперед, с определенной периодичностью необходимо вновь и вновь обращаться к первоисточникам, подпитывать знания новыми документальными материалами. Столько, сколько Людмила Михайловна ввела в научный оборот материалов по истории театра восемнадцатого века, пожалуй, в последние десятилетия не ввел никто. Здесь пальма первенства по праву принадлежит именно ей.

Ее исследовательская программа поражает своей методичной последовательностью. Начав с театральнoх зрелищ старинной Москвы конца семнадцатого — начала восемнадцатого века, Л.М. Старикова один за другим выпустила несколько объемистых томов “Документальной хроники” о русском театре времен императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны, где были представлены самые разнородные документы, позволяющие представить театральную жизнь и сценические представления этих эпох. Поражали кропотливость и компаративный дар исследовательницы, умеющей таким обра-

зом организовать документальный и иллюстративный материал, что вдумчивый читатель мог, как говорят, воочию увидеть театр той поры.

И вот появляется труд, не просто итожащий многолетнюю работу, но демонстрирующий совершенно новое качество исследовательского подхода к материалу. Появляется новая версия истории русского театра восемнадцатого века, дающая свежий взгляд на известные, вновь открытые и документально проверенные факты.

Книга Л.М. Стариковой “Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке” состоит из пяти историко-документальных очерков, посвященных соответственно петровской, аннинской, елизаветинской и екатерининской эпохам, а также биографиям актеров тех времен. Эта работа представляет читателю широкую и динамичную картину развития перформативного искусства в нашей стране от первых попыток утверждения публичных театральнoх институций до формирования самоценного профессионального театра как общественного государственного учреждения, интегрированного в европейский художественный процесс.

Подход Л.М. Стариковой основывается на том, что рождение русского профессионального театра исследователь рассматривает в тесном единстве собственно театральнoх форм и жанров с формами и явлениями зрелищной культуры в целом, находящимися в тесной связи с проявлениями социальной и бытовой жизни. Производя и изучая их в едином контексте, исследователь раскрывает диалектику их связей и динамику процесса их перетекания друг в друга. Реконструируя на основе скрупулезного изучения архивных источников сами представления, Л.М. Старикова воспроизводит их прежде всего как перформативные события, что дает возможность всесторонне представить объем явлений, где не только художественная форма, но и процесс ее формирования, восприятия и социального бытования становится художественно значимым.

Вторая важная особенность подхода Л.М. Стариковой состоит в том, что она рассматривает процесс формирования русской театральнoй культуры не в отрыве, а в тесном единстве с бытованием и репрезентацией европейскoх театральнoх трупп в России. Это создает объем и полноту картины развития театральнoй жизни, позволяет скорректировать ряд оценок и расхожих суждений о начальном этапе развития русского профессионального театра.

Третья особенность метода Л.М. Стариковой состоит в том, что исследователь в равной мере рассматривает явления профессионального и любительского театрального искусства. И это, безусловно, важно для изучения начального периода формирования профессионального искусства. В этом отношении заслуга автора книги состоит еще и в том, что здесь впервые представлен уточненный свод российских любительских театральных трупп.

Трудно переоценить заслуги Л.М. Стариковой в том, что на основе сложнейших, кропотливейших архивных изысканий были выявлены и прояснены многочисленные факты о составе трупп, о биографиях артистов и драматургов, уточнены датировки, репертуар, введены в оборот документы, позволяющие зримо представить театральные представления этой отдаленной от нас эпохи.

Одним из самых впечатляющих сюжетов книги является подробное документальное воспроизведение знаменитого маскарада “Торжествующая Минерва”, который стараниями Федора Григорьевича Волкова и Александра Петровича Сумарокова развертывался на площадях и улицах Москвы в дни коронационных торжеств Екатерины Великой. Благодаря Л.М. Стариковой многие подробности этого уличного зрелища, наконец, стали ясными и зримыми, а драматургия этого представления приобрела целостность своих очертаний. Здесь в очередной раз убеждаешься в том, что тщательное творческое изучение документа позволяет добывать театральную информацию даже там, где, на первый взгляд, ее вовсе не может быть.

Огромную самостоятельную ценность представляет собой последняя часть книги. Это своеобраз-

ная энциклопедия русского театра восемнадцатого века, где помещены научные биографии практически всего артистического состава русского профессионального театра той поры. Труд уникальный по своему масштабу и научной добросовестности.

Как уже говорилось, книга Л.М. Стариковой — не только своеобразное суммирование всего многолетнего труда выдающегося ученого, но и новый этап в формировании наших представлений о векторах развития отечественного театрального искусства. В нем прослеживается четкий сюжет — от первых театральных опытов в петровское время, через освоение различных европейских форм и жанров в аннинский период, рождение из театрального любительства профессионального театрального искусства при Елизавете к утверждению государственной инфраструктуры театра и выработке театральной политики в екатерининскую эпоху. И здесь обращает на себя внимание то, что исследователь, опровергая многие устоявшиеся представления, убедительно доказывает непрерывность и взаимосвязанность развития различных театральных явлений, казалось бы, локализованных по месту, времени и социальной среде своего бытования. Автор книги создает поистине многоуровневую и вместе с тем удивительно цельную картину развития русской театральной жизни. И в этом главное достоинство историко-документированных очерков. В этом смысле появление нового труда Л.М. Стариковой несомненно можно рассматривать как выдающееся явление в отечественной искусствоведческой науке.

Александр Чепуров

Прием пьес на конкурс “Монодрама-2019” открыт!

Российская государственная библиотека искусств (РГБИ) и журнал “Современная драматургия” объявляют о начале второго конкурса на лучшее драматическое произведение в жанре монопьесы.

Цель конкурса — способствовать развитию современной драматургии, открыть новые имена талантливых авторов, представить публике не издававшиеся прежде произведения.

В первом конкурсе, итоги которого были подведены в 2016 году, приняли участие 242 автора, известные и начинающие драматурги. Конкурс открыл новых драматургов, помог пьесам попасть на театральную сцену. Библиотека, известная многим как “Театралка”, стала информационным навигатором, посредником между авторами и читателями. Лучшие 20 произведений, вошедшие в шорт-лист, были опубликованы в специально подготовленном РГБИ сборнике.

Конкурс “Монодрама-2019” приглашает к участию авторов, пишущих на русском языке, проживающих в любой стране мира. По итогам конкурса будет издан сборник лучших пьес, эксперты “Современной драматургии” отберут тексты для публикации в своем журнале, три пьесы-победительницы представят актеры на итоговом дне в РГБИ.

К участию в конкурсе допускаются оригинальные пьесы, которые ранее не публиковались и не были поставлены на театральной сцене. Автор может предложить не более одной пьесы.

Тексты присылаются авторами в Российскую государственную библиотеку искусств по адресу: bisk@liart.ru

Технические требования: формат текстового редактора MS Word (шрифт Times New Roman, 12 кегель, полуторный интервал, объем не более 15 страниц; допустимо архивирование в программах RAR или ZIP). Работы сопровождаются анкетой автора, заполненной в произвольной форме.

Присланные пьесы не возвращаются и не рецензируются. Последний срок подачи пьес на конкурс 1 сентября 2019 г. Окончательное решение жюри вынесет к 1 ноября 2019 г.



Продолжение.
Начало на с. 211

Юлия Тупкина также выступила с лекцией “Какими должны быть пьесы для подростков?”. По ее мнению, важна “первая свежесть” — отсутствие клише и штампов; прямая назидательность больше неубедительна — автор должен искать новые способы, чтобы поведать о вечных истинах. Кроме того, сегодня размыты границы между ребенком и взрослым. В хорошей подростковой пьесе юный герой может вести себя как взрослый, брать на себя ответственность за других людей, совершать зрелые поступки.

“Сегодня крайне мало актуальных спектаклей для подростков, притом что драматурги пишут активно, пьес скопилось изрядное количество (на конкурс “Маленькая Ремарка” в прошлом году поступило более трехсот произведений), а режиссеры жалуются, что пьес нет, — рассуждала Юлия Тупкина. — Проблема мне видится в том, что режиссеры не любят читать, современная пьеса попадает к ним в основном только тогда, когда ее приносит авторитетный эксперт. Но и в том случае театры останавливает закон о ненормативной лексике, которую подростки действительно постоянно и охотно употребляют, смешивая со сленгом, создавая свой модный язык, емкий и по-своему выразительный”.

Общественная лексика мелькала в эскизах, замененная скороговоркой, едва намеченная, однако придавала узнаваемости речевым характеристикам персонажей. Подростки употребляют все же не уличный арго, а слегка переиначенные, перетранскрибированные компьютерные термины и неологизмы. То обстоятельство, что они практически поголовно адепты Интернета, заложники своих гаджетов, уже не обсуждается, воспринимается данностью.

Большинство пьес вместо ремарок снабжено перепиской в соцсетях, эсэмэсками, и закономерным фоном действия, универсальной декорацией становится вовсе не время года, не городские пейзажи, а мониторы, экраны планшетов и мобильных телефонов. Например, в эскизе пьесы “Фото топлес” Н. Блок о кибербуллинге в школе, едва не разрушившем дружбу, робкие отношения, равноправными реальному действию стали два светящихся экрана с бесконечной перепиской, помарками, удалением написанного в сомнениях — это своего рода эпистолярный жанр, максимально близко сроднившийся с живым планом. На мой взгляд, эскиз Г. Суркова был лучшим на лаборатории, в том числе по качеству актерской игры Екатерины Аникиной и Никиты Зайцева, сыгравших “красивую девочку Киру” и “симпатичного мальчика Артема”, главных действующих лиц. Но в рейтинге голосования пьеса ушла на второе место, и в жарких обсуждениях фокус-группа предъявила претензию: слишком схематично показано окружение героев, которые либо хихикают, либо “тупят”. Одноактесники неодинаковы, нельзя из них делать единогодушный “хор”!.. И все же тот первый эскиз задекларировал взрывоопасность виртуального пространства — сентенцию, подтвержденную другими опусами. Игнорировать нельзя, пора исследовать.

Немало голосов отдано за самую тревожную, трудную тему, изложенную в стихотворной форме Юлией Поспеловой. Ее “Война” у режиссера С. Серзина начинается с преодоления — потенциальным зрителям пришлось перелезть через натянутые веревки, канаты заграждений, чтобы занять место на полу вокруг сцены. Смотрели в дискомфорт, забывая, где находятся, настолько увлекательна оказалась форма спектакля. Пролог — игра в солдатики, тут же — в Кена и Барби. Действие развивали манипуляции с костюмами и игрушками в сопровождении старинных военных песен, включения документальных кадров, где о войне весьма наивно и прозаично

говорили “не нюхавшие пороха” молодые люди от 10 до 17 лет. Даже на уровне эскиза действие выросло в мощное антимилитаристическое высказывание, утверждение того, что любые войны ведут к уничтожению живого, “полной гибели все-рьез”. И это был не единственный показ, когда редко раздавался смех в зале. Пьеса “Никаких сомнений” Дарьи Варденбург о подростковых комплексах, мешающих общаться как со сверстниками, так и с родителями, не давала поводов для оптимизма, а вопреки названию содержала сплошные метания между “за” и “против”. Режиссер Мария Критская развернула монологи подростков таким образом, что зрители хоть на миг узнали в персонажах самих себя, свои зажимы, браваду, скептицизм и свою тягу к красоте и нежности, подавляемую стереотипами социальных рамок.

Пьеса “Всем, кого касается” Даны Сидерос, притчевая по природе, отчасти посвящена отношению к людям с ограниченными физическими возможностями, а по сути, преодолению тотального коммуникационного барьера. Два брата, Миша и Костя (актеры Алексей Корнев и Андрей Вольф), поступают в новую школу. Один из них немой, он общается с миром и со сверстниками посредством прикосновений, что никому не нравится. Оба брата — изгои среди “нормальных”. Однако, как выясняется, и те, кто обладают даром речи, не всегда понимают друг друга, кроме учительницы русского и литературы Софьи Александровны (ее в эскизе исполнила красавица Марина Кондратьева). Именно эта пьеса в эскизном варианте лидировала на лаборатории, с небольшим перевесом опередив сочинение с провокативным названием “Фото топлес”. Она, согласно условиям лаборатории, будет поставлена в НАМТ “Глобус” в новом сезоне, когда также стартует новая сессия лаборатории современной драматургии, посвященная пьесам для взрослых. Выбор вновь сделают потенциальные зрители — те, “кого касается”.

Ирина Ульянина

Так говорил о театре татарский поэт-классик Габдулла Тукай, причем не с вопросительной, а с утвердительной интонацией. Но что же значит театр для нас сегодня, каким он будет завтра?

В этом году, объявленном Годом театра, в программу второго дня Гайдаровского форума вошла панельная дискуссия на тему «Театр будущего», она собрала немалую аудиторию, а в качестве экспертов были приглашены хорошо известные театральные и политические деятели, которых представлял собравшимся Михаил Швыдкой — специальный представитель Президента Российской Федерации по международному культурному сотрудничеству, взявший на себя роль модератора мероприятия. Он предупредил, что обсуждаться будут далеко не только творческие вопросы, но и — согласно профилю форума — вопросы социально-экономические и финансовые. «Сцена и зритель», «Сцена и касса» — так были определены главные «горячие точки» дискуссии.

В выступлении заместителя председателя правительства Ольги Голодец, которая отметила, что гуманитарные ценности искусства — и театральное искусство в частности — «остаются на лидирующих позициях в национальной культуре», прозвучали внушающие оптимизм цифры: в 2018 году 40 миллионов человек посетили театры в разных городах России, 140 миллионов человек пришли на художественные выставки и в галереи; на сегодняшний день в стране насчитывается 349 театров (не считая частных, которые не получают дотаций со стороны государства). Рост численности аудитории различных культурных заведений, который наблюдается в последние годы, свидетельствует, по мнению Голодец, об острой потребности в культуре среди населения. С этим связаны крупные государственные программы, например проект создания новых культурных центров в Калининграде, Кемерове, Владивостоке и Севастополе, проведение культурных форумов в

«Наставник для умов, целитель для сердец»?

Санкт-Петербурге, стартовавший 18 января во Владивостоке Всероссийский театральный марафон при участии 85 регионов страны, Театральные олимпиады (в прошлом году в мероприятие были вовлечены 34 страны мира) и т.д.

О том, что театр в России больше, чем театр, убедительно напомнил аудитории художественный руководитель Государственного Театра Наций Евгений Миронов, который много работает с регионами (напомним, что в здании бывшего Театра Корша в Петровском переулке в 1987 году был образован Государственный театр дружбы народов, который в 90-е стал Театром Наций). Он связал театральную активность современного зрителя прежде всего с интенсивными художественными экспериментами, поисками в области сценического языка, жанра, синтетическими тенденциями в театре как столичном, так и провинциальном. Мобильность театра, не связанного, в отличие от кинематографа, со съемочным процессом, позволяет ему, напомнил Миронов, практически мгновенно реагировать на все важные процессы, происходящие в жизни. Но театр, как известно, призван не только отражать, но и преобразовать жизнь, активно влиять на нее, контактируя с живой аудиторией, о чем в свое время так много писали и говорили художники Серебряного века, да и не только они. «Зритель должен что-то унести из театра, не всегда удобоваримое для него...», при этом необходимо, «чтобы он знал, куда идет, не обманывался в своих ожиданиях». Театр Наций имеет немалый опыт в этом вопросе: перед премьерой проводятся образовательные проекты — мастер-классы, лекции, встречи с режиссерами, чтобы потенциальный зритель волен был выбрать, что именно ему смотреть. И все же главным в со-

временном театре остается творчество. Оригинальность, искренность предствления, честный разговор о том, что волнует современного человека, и при этом острые и действенные формы этого разговора — так Миронов определил основные критерии успешного спектакля и привел несколько примеров действенного театрального преобразования. Его впечатлила, например, одна из частей экспериментального иммерсивного проекта «Протокол» в Центре им. Мейерхольда, в которой зрителю предоставлялась возможность стать «участником» военных действий, ощутить себя внутри ситуации, о которой, как правило, он знает из чужого опыта. В свою очередь, в Театре Наций был организован уникальный «тактильный перформанс» с участием слепоглохих актеров и зрителей «Прикасаемые», ставший частью масштабного проекта социального театрального искусства в России. Люди с одновременным нарушением зрения и слуха и обычные актеры делились друг с другом и зрителем своими историями, находили точки взаимопонимания. Созданию этого образца современной театральной терапии помогал Фонд поддержки слепоглохих «Со-единение». Евгений Миронов отметил также недавнее удачное воплощение идеи флешмоба с хештегом #ЯНеБоюсьСказать в Школе-студии МХАТ силами студентов 4-го курса (мастер — недавно ушедший из жизни Дмитрий Брусникин, хореограф Алла Сигалова). Перформанс с использованием реальных историй из соцсетей заставляет задуматься о проблеме агрессии, насилия и жестокости в современном обществе и необходимости преодоления жертвами насилия ложного чувства вины. Создатели спектакля стремятся подчеркнуть, что итоги флешмоба неутешительны: в зоне риска — все мы.

Вопрос из зала (волонтер): «Мы работаем с трудными подростками. Это одна из наиболее проблемных групп в обществе, которая нуждается в постоянном

внимании со стороны не только педагогов и психологов, но и деятелей искусства. Мы иногда используем такой вид работы, как постановка спектаклей совместными усилиями с подростками. Работает ли профессиональный театр в этом направлении?”

Ольга Голодец: “Да, такой вид работы существует, он имеет свои позитивные результаты. Наши театры, в том числе в провинциальных городах России, совместно с волонтерами создают спектакли с участием трудных подростков”.

Вопрос из зала (инженер): “В сфере современных театральных экспериментов множество синтетических форм. Скажите, как взаимодействуют сегодня театр и инженерная мысль, театр и наука? Ведь известно, что в авангардном театре начала прошлого века перестройка сценического пространства, средства инженерии были частью того, что мы называем художественной революцией?”

Евгений Миронов: “Безусловно, современный театр оглядывается на новинки науки и техники и привлекает их по мере необходимости, однако не стремится обогнать на этом пути те виды творчества, которые с инженерией, программированием тесно связаны. В этом контексте сразу вспоминаются спектакли знаменитого канадца Робера Лепажя, который руководит театром с характерным названием “Ех Machina” и использует нередко самые свежие технические новинки”.

Вопрос из зала: “Здесь говорилось о создании экспериментального спектакля с участием слепоглухих актеров. А будут ли адаптироваться для незрячих обычные спектакли в российских театрах? Всем гражданам страны, вне зависимости от их физических возможностей, хочется следить за современным театральным процессом”.

Ольга Голодец: “Да, такая работа ведется, адаптация некоторых постановок уже осуществляется”.

Один из вопросов в повестке

дискуссии — успевают ли театры за запросами общества и какой театр ждет современный зритель — прокомментировала художественный руководитель театра “Практика” Марина Брусникина. На резонное замечание модератора о том, что если раньше (начиная с античности) театр был выражением общественного настроения, то сейчас он существует рука об руку с Интернетом, телевидением, кино и потому “это уже совсем другая история”, она ответила, что современная сцена не только стремится соответствовать “социальному заказу” — театр и сам формирует потребности зрителя. Нередко зритель испытывает перед современной драматургией попросту страх — и потому, что в ней немало страшного материала, и потому, что подчас новый язык воспринимается с трудом, зритель, воспитанный на классике, боится иных форм театра и драмы. Но ведь для понимания современного искусства нужно элементарное знакомство с ним. А где потенциальному зрителю познакомиться с пьесами молодых драматургов, убедиться, что это не “чернуха”, а имеющий право на существование взгляд на состояние нашего общества? Да почти нигде. В учебной программе вузов современная драматургия в лучшем случае заканчивается Петрушевской, остальной материал если дается, то в рамках спецкурсов. Усилиями энтузиастов проводятся фестивали новой драмы, которые уже помогли выявить множество талантливых имен, единственное мероприятие из этого ряда, под которое был получен государственный грант, — фестиваль “Кульминация”. Конечно, молодая драматургия и театр нуждаются сегодня в более активной финансовой поддержке и внимании со стороны государства.

Подхватив мысль спикера, Михаил Швыдкой подчеркнул отрядный факт, что в последнее время был принят ряд законодательных и подзаконных актов, которые вывели культуру из сферы услуг. При этом экономические механизмы и принципы финанси-

рования изменились мало. Однако есть примеры успешного функционирования театров без господдержки, напомнил ректор Российской академии театрального искусства (ГИТИС) Григорий Заславский, упомянув о таких авторитетных фигурантах театрального процесса, как “Театр.doc”, “Коляда-театр”, “Квартет И”. Продолжил он и тему “страшных” современных пьес, процитировав Михаила Угарова (“Толстой — дедушка русского документального театра”) и рассказав о непростом пути на сцену пьесы классика “Власть тьмы”, которая в свое время тоже была квалифицирована как чрезмерно жесткая и попала под цензурный запрет. Зрительская аудитория и критика часто оказываются неготовыми к восприятию материала, выводящего из зоны психологического комфорта и культурных стереотипов, потому так важна работа режиссера по поиску убедительного сценического языка для воплощения таких пьес. Ректор ГИТИСа уверен, что сегодня в институте как раз воспитываются режиссеры будущего, и именно они будут определять лицо русского театра лет через пятьдесят.

Театр будущего, считает Ирина Апексимова, директор московского Театра на Таганке, предполагает не только выпуск вузами профессионалов высокого уровня, но и подготовку зрителя, причем раннюю подготовку. Она отметила, что большую часть современной театральной аудитории составляют “люди поколения X”, родившиеся в двадцатилетие с начала 60-х по начало 80-х годов, то есть те, кого в свое время привели в театр родители, кто ходил с классом на постановки программных произведений: “задело, зацепило в детстве, и эта любовь и даже привычка к театру осталась на всю жизнь”. Совершенно потерянным для театра в качестве зрителя Апексимова назвала “поколение Y”, тех, кто родился в кризисную эпоху 80-х — начала 90-х и для которых театр “прошел мимо”. Нынешняя молодежь, “поколение Z”, не знает автори-

тетов, ей мало что говорят имена великих актеров и режиссеров прошлого, она приходит в театр из любопытства, и за эту аудиторию театр сегодня борется, ее нельзя потерять. Поэтому так важна не только реклама (преимущественно в Интернете — привычном для молодежи пространстве), но и роль школы, учителей, которые могут направить, заинтересовать. Ирина поделилась и опытом работы со зрителем в рамках Дней города, когда в саду “Эрмитаж” труппа театра устраивает под открытым небом “дайджест” спектаклей, чтобы потенциальный зритель мог выбрать что-то для себя. Это великое дело, сказала Апексимова, что театр не значит теперь по части сферы услуг, ведь качество искусства не определяется заработанными на его прокате средствами, тем более что театр должен определять ценовую политику и есть спектакли, на которые нельзя устанавливать высокие цены. Поэтому театры нуждаются в господдержке.

Михаил Швыдкой подтвердил тот факт, что с современным зрителем необходимо говорить, он не всегда способен сразу сосредоточиться на действии, часто просто не привык воспринимать развернутое сценическое высказывание. Он процитировал шуточные слова Марка Захарова о том, что сегодня зрителю сначала надо “дать по башке”, чтобы он был готов к спектаклю, поэтому многие театры устраивают публике такие эмоциональные или интеллектуальные “встряски” до или после представления.

Дмитрий Бертман, художественный руководитель “Геликон-Оперы”, поделившись с присутствующими историей создания своего музыкального театра и поведав о разнонаправленной работе по его финансированию, вернул обсуждение в русло главной темы. Он напомнил об универсальности языка музыки, который способен затронуть зрителя в любой точке мира и является, по мнению спикера, более сильным средством, чем политика, в деле сближения народов и культур. Поэтому он

солидарен с Борисом Покровским, который считал оперу искусством будущего и активно поддерживал проекты по транслированию оперных спектаклей на экране. Бертман уверен, что музыкальное образование (не только профессиональное, но и массовое) всесторонне развивает человека, и потому очень озабочен значительным сокращением числа музыкальных школ в России, проблемой, к которой необходимо привлекать внимание властей.

Вопрос из зала (бизнесмен): “Государственное и частное финансирование театров — это две крайности. Может быть, стоит использовать модель софинансирования, она более мобильна и эффективна”.

Дмитрий Бертман: “Вы правы, и эта модель уже сегодня довольно активно работает, в том числе и в нашем театре”.

Вопрос из зала (школьный учитель): “Ирина говорила о роли школы в приобщении детей и подростков к искусству. Но мне кажется, главное, что может увлечь любого зрителя, в том числе и школьника, — это качество спектаклей. Когда-то Лев Дуров говорил, что до него в искусстве были “аристократы”, его поколение — это “разночинцы”, а вслед им идут, извините, “пэтэушники”. Так может быть, стоит больше показывать “аристократов”: демонстрировать старые спектакли, концерты, чтобы у школьника выработывался правильный эстетический вкус? Тогда он сможет сделать свой выбор”.

Ольга Голодец: “Спасибо за важный вопрос и активную позицию в нашей дискуссии. Минобрзования объявило недавно конкурс на лучшую новую концепцию образования в сфере культуры — в нем может принять участие любой желающий, кому, как вам, небезразличны судьбы современного искусства и эстетическая грамотность нашей молодежи”.

Евгений Миронов: “Проблема качества в искусстве очень непростая. Каковы критерии качества? Рейтинги? Но что стоит за рейтингом? Реакция зрителей? Критиков? Экспертов? Иногда для

вынесения объективной оценки требуется время, вспомним Ван Гога. По-моему, здесь главное — искренность, честность художника. Настоящее произведение искусства — это исповедь. Поэтому для меня качество складывается из искренности и профессионализма”.

Михаил Швыдкой: “Уровень театра зависит от уровня публики, от состояния умов в обществе, об этом писал еще Пушкин: “Публика образует драматические таланты”. И Курьезов в этом вопросе множество, даже гении не всегда понимали происходящее. Вспомним, как один русский гений — Щепкин — терпеть не мог другого русского гения, Островского, который, как говорил актер, воспитанный на Грибоедове, Пушкине и Гоголе, принес в прославленный театр “запах смазных купеческих сапогов”. Нужны колоссальные усилия, чтобы двигать театральный процесс, обновлять язык, нередко обманывая ожидания публики, преодолевать стереотипы, создавать новое искусство. В этом задача художника и его большой труд”.

Вопрос из зала (студент): “В современном театре радикально переделывают классику. Надо ли идти на это, учитывая вкусы определенного поколения? Есть ли какие-то ограничительные механизмы в театральном процессе, которые запрещали бы слишком вольное обращение с классическими текстами, использование цензурного языка?”

Евгений Миронов: “Вопрос о цензуре всегда является очень болезненным для искусства, потому что связан с ограничением свободы творчества. Мертвечина под лозунгом неприкосновенности классики не должна иметь место на современной сцене. С другой стороны, свобода — это ценное достояние и им нужно уметь воспользоваться. Считаю, что молодые режиссеры имеют право на свою точку зрения, могут увидеть классические вещи глазами человека совсем иной эпохи и представить их на суд современному зрителю. И уверен, зритель разберется”.

Вопрос из зала (управляющий в сфере интернет-технологий):

“Использует ли современный театр виртуальное пространство?”

Ирина Анексимова: “Могу сразу привести пример такого контакта. Уже два года работает интернет-театральный проект, в котором активно участвует и наш театр. Он состоит в синхронной трансляции в интернет-пространстве постановок по одной и той же пьесе, осуществленных в разных театрах. Это позволяет создать объемное представление о драматургическом и

сценическом произведении”.

Итак, во время дискуссии, длившейся всего полтора часа, удалось поставить и обсудить острые проблемы взаимоотношений театра и зрителя, театра и государства. Успевают ли театры за запросами общества? Продолжают ли они служить трибуной общественной мысли? Кого и чему учит современный театр, если намерен учить вообще? Может ли театр прожить без господаций? Какие факторы

определяют его рейтинг и его качество? Каковы отношения театра с другими видами искусства и масс-медиа? Как он живет в мире новых технологий? Каково, наконец, будущее российского театра? Прошедший форум если не расставил все точки над “и”, то по меньшей мере напомнил нам — деятелям театра и зрителям, исследователям и лицам, политически и экономически ответственным — о важности этих вопросов.

Ирина Монисова, Ольга Хайрулина

Музей, который театр. И наоборот...

“Театр в музейных практиках” — публичная дискуссия на эту тему состоялась в стенах легендарной “Ленинки”. Такой выбор места — не встреча на “нейтральной территории” деятелей разных сфер, а вполне символическое решение: библиотека сегодня наряду с музеем и театром — один из важнейших центров “живой” людской коммуникации. Так, лишь в этом театральном сезоне в библиотеке СТД РФ режиссер Семен Александровский поставил спектакль “Время, которое” по “мейерхольдовскому” тексту Аси Володиной. Здесь же готовится премьеры с участием актеров Мастерской Брунникова. У “брусникинцев”, к слову, большой опыт работы и с Пушкинским музеем изобразительных искусств. Собственно о том, зачем театр сегодня идет в непривычные для себя локации и как он помогает здесь репрезентовать культурное наследие, и шла беседа с деятелями культуры из разных стран.

“С какой “колокольни” вести этот разговор — музейной или театральной?” — задал риторический, как оказалось, вопрос модератор дискуссии Михаил Гнедовский, ведущий аналитик музейного направления Московского агентства организации отдыха и туризма.

“С медиаторской!” — раздались из зала: на встречу в Российскую государственную библиотеку пришли в основном музейные работники. И они первыми посетовали на консерваторскую, “старорежимную”, как оговорился

один из них, позицию своей институции — музеи в лице большинства сотрудников не принимают никаких экспериментов на своей территории.

“С позиции практики, — продолжил Гнедовский, — музейно-театральной практики, которой наплевать, какому ведомству принадлежит ее осмысленная деятельность”.

“С позиции зрителя, — предложила альтернативу Анастасия Патлай, актриса и режиссер “Театра.doc”. — Он всегда откликается на что-то новое, что совпадает с его желанием, и с его интересом, и сделано при этом хорошо”.

“С позиции искусства: мне кажется, что именно акт искусства в пространстве музея, когда создается то, что живет недолго, порой всего два дня, как ряд наших экспериментов, лишь подстегивает интерес публики”, — осторожно заметил Артем Силкин, директор Государственного историко-архитектурного и художественного музея “Остров-град Свияжск”.

О том, как в Свияжске вот уже семь лет успешно действует театральная лаборатория, Силкин и рассказывал в качестве первого докладчика. Это действительно показательный опыт — сегодня небольшой музей на острове с 250 жителями ставит в год по шесть

спектаклей на музейную тематику и в жанре site-specific — это в столицах на них сегодня мода, а здесь они давно уже стали нормой. И посмотреть, а то и поучаствовать в них едут эксперты со всей страны. Да и не только: так, последняя международная коллаборация в Свияжске стала настоящей сенсацией — это “Призвание”, совместная работа немецко-швейцарской театральной группы “Rimini Protokoll” и... Русской Православной церкви. Точнее, ее представителей — студентов Казанской духовной семинарии. Сегодня на острове проходит регулярный летний театральный фестиваль “Свияжск-АРТель”, а с некоторых пор и документальный “Рудник”, который организовала Марина Разбежкина со своими учениками.

Отдельно стоит сказать про петербургского режиссера Дмитрия Волкострелова, который если не прописался, то, можно сказать, застолбил место в музее и на острове со своими спектаклями. Материалы одного из них — “Места, которые” — стал основой для аудиоэкскурсии по острову.

Артем Силкин подбил и экономику “своих” проектов: часть из них возможна благодаря государственной, но больше региональной поддержке, многое реализуется за счет фондов, например швейцарского “Pro Helvetia”. Отличное подспорье — гранты. Ну а самому музею по силам обеспечить лишь проживание и питание участников, иногда гонорары режиссерам. Правда, весьма и весьма скром-

ные. Актеры же вообще приходят на волонтерских началах — участие в Свяжеской лаборатории давно стало хорошим способом пополнить свое портфолио знаковыми работами. Говорить же о доходе от такой деятельности вообще не приходится: даже там, где проект мог бы выйти на самоокупаемость, все “сдается” дорогой — до острова 70 километров от Казани и часть из них по Волге.

Но не это главное. Важно, как отметил директор госучреждения “Остров-град Свяжеск”, что театр дает возможность “внятно артикулировать, доносить музейный текст” — многие формулировки понятны только узкому специалисту, а в формате представления они вызывают всеобщий интерес. Тут Силкин привел на память слова американского кинорежиссера Уэса Андерсона, недавно выступившего попечителем необычной выставки в Венском музее истории искусств “Мумия землеройки в гробу и другие сокровища”: куратор может открыть дверь, даже множество дверей, но только поэт способен открыть “золотые врата”.

О том, как в такие “врата” стучатся режиссеры и драматурги, рассказала Анастасия Патлай. Отправной точкой собственного интереса к работе с культурным наследием она считает спектакль Елены Греминой “150 причин не защищать родину” о надежде Византии, в котором она сыграла одну из ролей. Следующим шагом стало приглашение ее уже как режиссера на “Ночь музеев” — в качестве площадки ей досталась палатка на Старом Арбате, а материал для работы она искала в окрестных музеях: мемориальных квартирах Пушкина, Белого и Цветаевой. Собранный материал затем лег в основу таких ее спектаклей в “Театре.doc”, как “Цветаева. Гардероб” и

“Пушкин и деньги”. Оба до сих пор, пока ремонтируется новое помещение театра, успешно идут на разных площадках, а на последний не без гордости ссылается и сам арбатский музей поэта. Еще одно направление деятельности режиссера — кураторство театральной лаборатории “Археология памяти” в Сахаровском центре. Так, по ее итогам в 2016 году драматурги Ксения Драгунская, Олжас Жанайдаров, Марина Крапивина и Вячеслав Дурненков написали пьесы о коллективизации (пьеса О. Жанайдарова “План” о коллективизации в Казахстане опубликована в журнале “Современная драматургия” № 2, 2017).

Ну а одна из последних работ Патлай — спектакль “Мельников. Документальная опера”, сделанный по заказу Музея архитектуры им. Щусева, номинирован на “Золотую маску” 2019 года. Правда, в рамках фестиваля его придется играть в пространстве “Архплэй” — постановка никак не вписывается в график работы музея. Собственно, еще до премьеры она вызвала не ажиотаж, но ажиотацию в музейной среде: “Что еще за опера в музее?!”

Впрочем, тех, кто пришел на дискуссию, больше волновал вопрос, чем привлечь театр в тот музей, где ничего сенсационного нет. Главное, считает Патлай, позвать — темы для работы даже с постоянной экспозицией Третьяковки неисчислимы: “Музей для театра — это “манковое место”, способное привлечь и своими сюжетами, и особенностями своего пространства”.

О том, что в музее могут спокойно уживаться любые форматы — и опера, и драма, и даже мистерии на пять тысяч участников, и стометровые муралы (монументальные, во всю стену зданий граффити) с нанесенными на них документами и стихами, рассказал уже Витольд Домбровский, польский актер и заместитель

директора Центра “Brama Grodzka — Teatr NN”. “Одной формы недостаточно, чтобы передать все эмоции места, где мы работаем”, — пояснил он. Центр расположен в еврейской части Люблина, 43-тысячное население которого уничтожено нацистами во время немецкой оккупации — это самая большая трагедия города за всю 700-летнюю историю. И на каждого погибшего в центре заведена папка — одни заполнены документами и фотоснимками, другие все еще пусты: “Каждая такая папка для нас — вызов”, — пояснил Домбровский. Он также называл вызовом и безымянные братские могилы советских солдат, освобождавших Люблин в июле 1944 года: “Это были совсем еще юные парни, и наша обязанность установить их имена и увековечить память о них”. Актер надеется на сотрудничество с российскими организациями в этой работе.

Себя и своих коллег он называет “стражами памяти” — все, что они делают, нацелено на эмпатию. При этом Витольд избегает слова “толерантность”, вместо него он предпочитает “уважение”: “Это то, чего я требую по отношению к себе, это то, что я стремлюсь выказать другим людям, и это то, чему я хочу научить юное поколение”. Сегодня “Teatr NN” (“No Name”, как расшифровал актер его аббревиатуру) работает со всеми местными школами. Но не всегда находит отклик у взрослого населения: его директору Томашу Петрашевичу били окна в доме, рисовали на него карикатуры — антисемитизм в современной Польше все более заметное явление...

Закончил польский актер на позитивной ноте — прочел для участников дискуссии новеллу Исаака Башевиса-Зингера “Оле и Туфа. История двух листьев”.

Сергей Лебедев