

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

4 Современная

октябрь — декабрь
2019

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

<i>А. Куралех</i>	3	<i>Пьесы</i>
<i>П. Соколов</i>	14	Сны Пенелопы
<i>И. Носовский</i>	26	Старший брат
<i>Ю. Ломовцев</i>	40	Остаться нельзя уехать
<i>Ю. Тупикина</i>	57	Чужая дочь
<i>А. Фомина</i>	76	Калинов — город витаминов
<i>О. Малышев</i>	88	Петюнина против всех
<i>Д. Орлов</i>	104	Дорогой подарок
<i>Ю. Рыбчинский</i>	121	Ведро
		Царь Ирод
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>В. Ронкетти</i>	140	Осторожно: “Фейсбук”!
		<i>Критика. Теория</i>
	164—180	В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, О. Булгаковой, Г. Коваленко, С. Лебедева, Е. Малининой, И. Сафуанова, М. Сизовой, И. Ульяниной)
<i>С. Лебедев</i>	181	Игры с классикой
<i>О. Фукс</i>	183	Проявленная пленка
<i>А. Житковский</i>	185	“Главное, чтобы драматург...” <i>(интервью С. Новиковой)</i>
<i>П. Курочкин</i>	189	“Мы хотим чуть-чуть изменить мир...” <i>(интервью А. Чернышевой)</i>
<i>Н. Якубова</i>	193	“Wiener Festwochen-2019”
<i>П. Богданова</i>	200	Сверхрационализм сталинской системы
		<i>История. Библиография</i>
<i>А. Панфилова</i>	212	Жизнь как она есть
<i>Ф.М. Мартини</i>	214	Цветок перед глазами
<i>М. Гудков</i>	239	“Вражеская” пьеса на американской сцене
<i>Л. Старикова</i>	251	“Кадет Сумароков руку приложил...”
<i>Ж. Беркович</i>	252	Личное знакомство
		<i>Хроника. Информация</i>
		87, 139, 163, 254—256

На обложке. *Милан, Италия (к публикациям на с. 140 и 212).*
2-я стр. обл. *А. Бурковский (Голубков) и Я. Гладких (Серафима) в “Беге” М. Булгакова. МХТ им. А.П. Чехова, постановка С. Женовача.*

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.

Драматургия

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

Пьесы

Продолжение следует

Заканчивается наш очередной журнальный год. Подходит к завершению и публикация лучших пьес конкурса “Автора — на сцену!”¹ В этом номере напечатаны три пьесы из финальной “десятки”. Еще три, удостоенные поощрительных наград, можно будет прочитать на нашем интернет-ресурсе: <http://rucont.ru/efd/177911>. Организаторы конкурса решили сделать его ежегодным, поэтому, вероятно, продолжится и наше сотрудничество. Его итоги должны быть подведены в декабре, после чего редакция приступит к подготовке следующих публикаций.

Одновременно с авторами конкурсных пьес в этом номере появляется еще несколько новых имен. Павел Соколов — московский журналист, окончил Высшую школу экономики, занимался драматургией в семинарах Сергея Коковкина и Михаила Угарова, одна из первых его пьес победила на конкурсе “Баденвайлер-2018”. Николай Носовский живет в украинском Херсоне, по профессии инженер-программист, писавший рассказы и случайно, по объявлению, попавший в творческую лабораторию при местном театре. Разные люди, разный жизненный и творческий опыт, а вот пьесы их оказались схожими по теме, которая занимает сейчас многих образованных и думающих людей: эмиграция, судьба тех, кто по тем или иным причинам оказался вдали от родины или поставлен перед таким выбором. Авторы подходят к этой теме каждый по-своему: один акцентирует драматизм сюжета, другой предпочитает комедийную стилистику, но оба передают ощущение серьезности затронутой проблемы. “Остаться нельзя уехать” — так назвал свою пьесу Носовский: запятую каждый может поставить сам.

Еще одно новое имя: Александра Фомина. Родилась и живет в Москве, по первой специальности химик-технолог, по второй — преподаватель английского языка. Литературное призвание ощутила в себе лет пять-шесть назад, оно подтвердилось успехами на драматургических конкурсах и публикациями в нескольких сборниках. О том же свидетельствует и пьеса, ставшая дебютом Александры в нашем журнале.

Не обошелся этот номер и без постоянных авторов. С питерским драматургом Юрием Ломовцевым мы знакомы, страшно сказать, с конца прошлого века. Начал он с драмы о семье, потерявшей сына на чеченской войне, пробовал себя в условно-фантастических жанрах, сочинил даже свою версию мифа о Саломее, а сейчас все чаще склоняется к реалистической формуле “жизнь как она есть”. Свою новую пьесу он назвал “душещипательной комедией”. Так оно и есть, не поспоришь.

А вот наш недавний знакомый, житель Донецка Алексей Куралех, кажется, идет в обратном направлении. Его первый опус был в некотором смысле производственной драмой на фоне любовного романа юной пары; действие происходило в последнее мирное лето на Донбассе. Затем последовала суровая притча о войне в родных краях, где каждая из противоборствующих сторон борется за свою правду и правоту. А теперь перед нами сочинение совсем иного рода: основой “Снов Пенелопы” стали античные мифы об Одиссее и его верной жене, двадцать лет ожидавшей героя на Итаке. Но главным в этой пьесе вновь стало размышление о войне, с которой, по мысли автора, невозможно вернуться: она навсегда останется в душе воина и до конца будет определять его характер.

Алексей Куралех по образованию филолог, печатался в серьезных литературоведческих журналах, как например “Вопросы литературы”. Сейчас пишет специально для нас подробные критические разборы каждого номера “Современной драматургии”, причем не стесняется указывать на наши просчеты или компромиссы: неоценимая помощь в работе редакции. Надеюсь когда-нибудь увидеть его имя и в разделе критики.

Вопреки нашей галантной традиции, последним в ряду постоянных авторов назову женское имя. Юлия Тупикина в особых представлениях не нуждается: молодой, но уже известный драматург, ее пьесы идут во многих городах, включая обе столицы, не раз печатались в нашем журнале. Ее новую комедию я бы назвал антиутопией-лайт: она предупреждает о том, к чему может привести излишнее увлечение “традиционными ценностями” в одном отдельно взятом городе.

Андрей Волчанский, главный редактор

¹ Подробнее о нем см.: № 2, 2019 г. С. 80.



В пространстве Новой сцены Александринского театра состоялись показы выпускников последнего призыва драматургической мастерской Натальи Степановны Скороход.

Название десятичасового марафона, “Драмплас-тинка”, соответствовало формальному воплощению пьес — эскиз-читка. Семь драматургов представили на суд зрителей разноформатные тексты о жизни, смерти, любви, времени и кризисе собственной идентичности. Объединяющим моментом всех произведений стало неизбывное желание авторов размыкать границы жесткого аристотелевского каркаса с завязкой-кульминацией-развязкой. И уверенное увлечение от громких кульминаций. Героями пьес “скороходов” стали люди, выдернутые из повседневности, но продолжающие ее описывать и рефлексировать на тему нее — текстами, песнями, стихами, экспериментальными операми. Что любопытно, это достаточно стертые по возрастным критериям люди (от 18 до 45 лет), не потерявшие себя (как например, Мальчик Василия Сигарева из “Пластелина”), но внезапно споткнувшиеся о скоротечность времени. И здесь видится странный временной виток в прошлое — драматургию начала XX века с ее подтекстами, неочевидными, словно размазанными по тарелке противостояниями и самое главное — резким столкновением человека и времени. Вспоминаются два важных тезиса Б. Зингермана о чеховской драматургии, столь же применимые к новому материалу. Первый про героя как группу лиц: “У театральных героев Чехова эти искания отличаются двумя особенностями. Во-первых, смыслом жизни в его пьесах озабочены люди, казалось бы, ничем не выдающиеся, погруженные в мерный поток обыденности; они образуют “группу лиц” — выражение Мейерхольда, — объединенную общей судьбой, общим настроением. А во-вторых, духов-

Текст как повод для диалога

ные искания чеховских героев приобретают чрезвычайно напряженный, поистине драматический характер. Этот неиссякаемый драматизм рожден все более крепнущим ощущением, что в многовековой истории России наступают пограничные сроки, когда надолго, может быть навсегда, определится ее будущая судьба”.

И второй, особенно важный для нас, про время: “Герои Чехова оказываются на сцене в момент трагического отрезвления, когда с внезапной пугающей ясностью осознают, что жизнь коротка и прожита не так, как следует, и что переделывать ее, кажется, уже поздно. Вот почему с таким отчаянием, так горячо и поспешно подсчитывают они свои годы, раздумывая об уроках, нанесенных временем”.

То есть новая молодая драматургия, выросшая уже не в посттравматическом, постсоветском обществе, а значительно позже, в “ровные” двухтысячные, перестала будить публику документальными пьесами и кровавыми сюжетами. А напротив, сосредоточилась на жизни среднестатистического человека, в меру скудного и достаточно образованного.

Живым тому подтверждением является пьеса Полины Коротыч “Я на Гороховой, а все на даче” (режиссер эскиза сам автор). Это музыкальная-ритмизованная композиция о разных героях — мальчиках, девочках, продацах торгового центра, родителях и детях, которые проживают свою жизнь, говорят одни и те же фразы, с невероятной быстротой несутся по магистрали времени. Слово для подтверждения скоростного метража пьесы режиссер пригласил в эскиз группу художников мультимедиа из КИТа, которые вторым планом к читке нарисовали черно-белый клип, главным действующим лицом которого является прямая линия. Она то превращается в слово, то сворачивается в круг,

множится, доится, растворяется в титрах. А тем временем на первом плане звучит текст пьесы, отдаленно напоминающий вырыпаевский верлибр.

Еще один эксперимент — пьеса Ольги Потаповой “Подвиг”, воплощенная как опера-инсталляция. История мужчины, совершившего подвиг в метро (остановившего поезд), буквально распадается на звуки и шумы. И для визуализации подобного эксперимента режиссер Петр Чижов приглашает композитора Даниила Посаженикова, прописавшего отдельную партию мужчины и женщины, а сам текст ежедневного путешествия героя под землю отдает на откуп проектору. Такой синтез двух абсолютно разных театральных культур и эстетик рождает современную оперу с оригинальным сюжетом и героями. А литературный текст, уравновешенный музыкой, высветляет очевидные отсылки драматурга к “Улиссу”.

Еще одним важным экспериментом стала работа Гули Насыровой “Пакетик, который хотел быть нужным” в режиссерской интерпретации Петра Чижова и команды театрального проекта “Квартира”. В ней “особенные” актеры (люди с расстройствами аутистического спектра) вместе с профессиональными исполнителями прочитали историю о мусорных отходах, наделенных душой и не желающих бездумно разлагаться двести лет после разрозного использования. Иносказательность текста и ситуации, выраженная в очевидно слабом положении “иного” человека в России, позволила эскизу прозвучать вполне конкретно и объективно. Без лишних сантиментов и литературных метафор.

Жуткую хтоническую тоску по утраченному раю представил режиссер Роман Муромцев и драматург Тимур Насыров пьесой “Нелюбинка”. В ней история разворачивалась на два плана: в виде сказки-страшилки и подлинной истории ребенка, подвергающегося насилию со стороны взрослых. Режиссер раз-

Окончание на с. 139.



Окончание.
Начало на с. 87.

множил количество миров до пяти, добавив блок медиаинсталляции дороги на четырех экранах, разграничив на сцене отсек с двумя маленькими детьми, играющими в салки, и выставив барную стойку с тремя авторами-повествователями. И таким витиеватым образом странный монологический текст превратился в экзистенциальный трип — путешествие зрителя в жуткое потустороннее измерение с образами, отражениями. Свистящими-скрипящими звуками и лающими собаками. Страшно и безысходно, как “Черное молоко” или “Жить” Василия Сигарева.

Продолжением темы потустороннего, ирреального стала работа Ильи Деля и Стаса Редкова по пьесе “Краткая танатология” Лидии Головановой. Это пьеса в пяти новеллах, рассказывающая о смерти и жизни как одной из форм умирания. При довольно песимистичном описании фабулы весь текст строится на достаточно ироничных скетчах разных

людей о неизбежном цеплянии за жизнь в этом исключительно странном мире. Илья Дель выбирает жанр “концерта на костях” или, сказать точнее, концерта в морге, по ходу действия которого перед нами на каталках проносятся разные судьбы прекрасных и не очень тел. А в финале герои не умирают, а напротив — рождаются подобно хлебной опаре, выросшей из чрева одной из героинь.

Диаметрально противоположным материалом, представленным выше текстам явилась бытовая пьеса Ирины Уманской “Страна Счастливых” в постановке Михаила Архипова. В ней герои с завидной настойчивостью кружат по городу в поисках стоматологической клиники, чтобы выдрать зуб мудрости. Претерпевая ряд неудач, они спорятся, мирятся, разговаривают о жизни тленной и прекрасной, но глобально ничего не меняют. Все они немного несчастливы и чуть-чуть одиноки. Предельно простой эскиз, сделанный как читка в кабине воображаемого автомобиля, проиллюстрировал текст и уступил дорогу следующей постановке.

Пьеса “Ноябрьск-2” Марины Дадыченко (режиссер Егор Закре-

пичный) — эдакое “Путешествие из Петербурга в Москву”, с лирическими отступлениями и размышлениями о возможных перспективах. Это, безусловно, хорошо сделанная пьеса (в позитивном смысле этого слова) с прописанными ролями, обстоятельствами и миниконфликтами. Возможно, именно поэтому эскиз к ней превратился в настоящую открытую репетицию будущего спектакля с простроенными мизансценами, диалогами, многоочиями и паузами.

Резюмируя, можно с уверенностью сказать, что новые “скоороходы”, или “драмоходы”, как их называет мастер, работают в сложном и продуктивном диалоге не только со временем сегодняшним и культурой постмодерна, но и с веком ушедшим, почившим в песке воспоминаний. И эта странная переключка, требующая от автора определенного культурного бэкграунда, радует как зрителей искушенных, так и простую публику, пришедшую послушать новые истории. А время, стремительно убегающее вперед, останавливается и делает очередной виток на бесконечной спирали жизни.

Мария Сизова

В Краснодарском академическом театре драмы им. М. Горького прошла режиссерская лаборатория “С любовью, Пушкин”.

В 2013 году с должности художника этого театра со скандалом уволили талантливый режиссер Александр Огарев. Его спектакли показались чиновникам слишком смелыми, но по прошествии лет стало ясно, что это был переломный момент для театральной жизни города. После огаревского периода в жизни Краснодарской драмы началась даже не черная, а какая-то серо-буро-малиновая полоса с невнятными кадровыми решениями и кучей незапоминающихся спектаклей, которые не были нужны ни зрителям, ни критикам.

Что-то медленно стало меняться после назначения несколько лет назад на должность директора Краснодарской драмы Ири-

Russian dance

ны Репиной. Она сделала курс на депроvincialизацию и потихоньку пытается добиться сопричастности театра к общероссийским театральным трендам. Год назад у театра появился молодой главный режиссер Константин Демидов, который, похоже, мыслит теми же современными категориями.

Одним из первых шагов обновленного театра стала прошлогодняя режиссерская лаборатория по произведениям Максима Горького — не удивительный выбор, если учесть, что театр носит имя этого писателя. Итогом первой лаборатории стало включение в репертуар “Мещан” в постановке Геннадия Шапошникова — умного, добротного спектакля с хорошим режиссерским разбором и,

как следствие, множеством интересных актерских работ.

В июне 2019 года театр провел вторую режиссерскую лабораторию “С любовью, Пушкин”, приурочив ее к 220-летию юбилею поэта. Выпустить в недельный срок эскизы по произведениям Пушкина было предложено режиссерам Стасу Слободянку, Арсению Фогелеву и Константину Солдатову. Странное совпадение, но все трое пришли в режиссуру из актерской профессии. Константин Солдатов до поступления на режиссерский факультет ГИТИСа был актером Калужской драмы, а сейчас руководит в Калуге независимой театральной лабораторией “Pro Art’s”. Его коллеги Стас Слободянок и Арсений Фогелев — из Краснода-

Окончание на с. 163.



Окончание.
Начало на с. 163.

ра. Их имена тоже тесно связаны с движением независимых театров, которое переживает сейчас в Краснодаре настоящий расцвет: за Слободянюком стоит “Мой театр”, за Фогелевым — “Один театр”.

Стас Слободянюк выбрал для своего эскиза “Выстрел”. Это непростой материал для театра, учитывая сложную структуру пушкинской повести: повествование ведется от первого лица, но рассказчик все время ссылается на чужие монологи, и мы видим историю под разными ракурсами — то в интерпретации Сильвио, то в пересказе графа. Режиссер решил поиграть с жанровым решением и стилизовать пушкинскую повесть под вестерн. Есть несколько неплохих находок (например, колонна в театральном фойе, где шел этот эскиз, вдруг превращалась в барабан кольта), но, к сожалению, все ограничилось лишь имитацией внешних примет жанра. Увы, недостаточно поставить фоном классическую вестернскую музыку Эннио Мориконе, чтобы преобразить пушкинских гусар в ковбоев Дикого Запада. С саундтреком вообще как-то не очень задалось: так, например, для пролога режиссер взял пушкинский романс “Признание”, дав прозвучать ему полностью, пока молчаливые персонажи лишь формально обозначали свое присутствие на сцене, и эта затянутая “увертюра” сразу сбила энергию действия.

В сугубо мужском мире, который показывает Пушкин, идет напряженная схватка самолюбивых

самцов за верховенство. Пожалуй, самым интересным в этом эскизе было не режиссерское решение, а актерская работа Алексея Мосолова. Его Сильвио — человек, хорошо уяснивший себе, что месть — это “блюдо, которое подают холодным”, но за его внешней сдержанностью стоит потаенная ярость. Не человек, а взведенный курок, который ждет своего часа.

От камерного “Выстрела” — к масштабному “Борису Годунову”. Молодой режиссер Алексей Фогелев проходил на этой лаборатории испытание большой формой. Во-первых, под его работу была отдана громадная сцена и задействована чуть ли не вся труппа, а во-вторых, то ли из-за переоценки собственных сил, то ли из-за почтения перед автором режиссер решил сыграть всю “Комедию о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве” от первой буквы до последней. Разумеется, вес взят не был. Задача оказалась неподъемной, и если в первых эпизодах были прочерчены какие-то интересные мысли и решения, то чем ближе к финалу, тем больше все стало скатываться просто в обычную читку, лишённую и энергии, и мысли.

Если закрыть глаза на эту очевидную ошибку дебютирующего на большой сцене режиссера, то надо признать, что достоинства в этом эскизе тоже были. В первую очередь, это интересная актерская работа Александра Каткова, который играет своего Бориса как безликого постсоветского бюрократа, “крепкого хозяйственника”. Цепкий прощупывающий взгляд, хорошо отмеренные паузы, внутренняя мужицкая сила — таким восходит Борис на царство, произнося свою

коронационную речь не только перед боярами-чиновниками, которые спускаются в зал и садятся рядом со зрителями, но и перед телеаудиторией: режиссер активно использует видеокамеру, и мы все время видим крупные планы актеров.

Пожалуй, наиболее цельной и выдержанной в едином ключе работой лаборатории “С любовью, Пушкин” оказался эскиз в постановке Константина Солдатова по мотивам повести “Пиковая дама”. Мы переносимся в старое доброе дарк-кабаре, и на сцену выходят гитарист, клавишник и, конечно, блюзмен, в котором уже через несколько минут после начала угадывается не кто иной, как Том Уэйтс (Евгений Женихов). История Германна (Михаил Золотарев), который, возможно, с самого начала был психически нездоров и нафантазировал себе старую Графиню, разворачивается перед зрителем под безумные ритмы “Русского танца” Уэйтса. Имеются у Уэйтса и три сексапильные помощницы — разумеется, все в черном. То ли это ведьмы, ввергающие Германна в безумие, то ли те самые “три карты”, которые в конце концов и погубят его. А иногда, встряхнув роскошными гривами волос, готические девицы и вовсе превращаются в птицу-тройку, несущуюся по русским просторам. Сугубо русская игровая стихия, которая влечет Германна к безумию, заставляет, кстати, вспомнить и о сюжете оперы “Черный всадник”, к созданию которой причастны Том Уэйтс и режиссер Роберт Уилсон. Ее герой, подобно Германну, был готов заключить сделку с дьяволом, но так же, как пушкинский герой, окончил свои дни в сумасшедшем доме.

Глеб Ситковский

У театра “Школа драматического искусства” были разные времена. И времена триумфов, и времена падений. Самым трагическим периодом был тот, когда создатель этого театра режиссер Анатолий Васильев уехал из

Новая программа ШДИ

России. В театре осталась воспитанная им труппа, множество прекрасных актеров, научных особенностей методики игры. Его учени-

ки, режиссеры, прошедшие серьезный период лабораторных поисков мастера. Театр с самого начала брал курс на сохранение школы Васильева, но не всегда это получалось в полной мере.

Окончание на с. 254.

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Московские премьеры

Перрон Македонского

“Бег” М. Булгакова в МХТ им. А.П. Чехова

За последние шесть с лишним десятилетий булгаковский “Бег” шел где угодно, только не в МХТ им. Чехова. Хотя по заказу именно этого театра он был написан еще во второй половине 20-х прошлого века. Вернуть сцене не только предназначавшуюся ей пьесу, но и продолжить задуманную ее автором преемственность решил Сергей Женовач.

Женовач полтора десятилетия назад здесь ставил “Белую гвардию”, а именно логическим завершением эпопеи Турбиных, по Булгакову, и должна была стать история их исхода из России — роли в “Беге” тогда писались под актеров, занятых в идущем с 1926 года спектакле “Дни Турбиных”. Женовач тоже задействовал тех, с кем работал над инсценировкой романа. А в одном из предпремьерных интервью, говоря о своих предыдущих постановках по Булгакову, отметил, что “погружен в этого автора”. Мало того, писатель относится к тем, кого режиссер любит и чувствует, отчего возникает “такое ощущение, что каждая фраза в тебе уже живет и откликается”. Но как эта фраза отзовется, нам не дано предугадать. И главное, какая это будет фраза. Так, Женовач, приступая к “Бегу”, неожиданно, прежде всего, вероятно, для себя, сыграл по правилам “Мастера и Маргариты”.

Между этими произведениями действительно много аллюзий, немало переключек с булгаковскими героями и у занятых актеров (Анатолий Белый, к примеру, теперь играет в МХТ и Хлудова, и Мастера), но “заряженными” здесь оказались совсем иные детали — второстепенные. Взять, к примеру, сценографию: огромный деревянный помост с телеграфным столбом-распятием посередине (художник Александр Боровский), вокруг которого вращается все действие и он благодаря своей подвижной конструкции вращает его. Но в его решении так выпирает основательность вкупе с чрезмерной старательностью, вплоть до кистей размахренных концов аккуратно оборванных проводов, что при всем богатстве ассоциаций такая тщательность стойко соотносит декорацию с эшафотом. Замысел, учитывая, что спектакль начинается с монолога Хлудова (“Сон второй”, согласно тексту пьесы), возможно, предполагал

явить в первую очередь “Христа в пустыне”, а на деле выходит Цой из подворотни: “А без музыки и на миру смерть не красна, / А без музыки не хочется пропадать...”

Музыки в традиционном понимании в спектакле Женовача и в самом деле нет, есть лишь задающий тональность всему действию свист вихря из-за кулис (композитор Григорий Гоберник). Тут надо отдать должное точному расчету режиссера — на этом, продуманном всеми виртуальными ветрами юру каждая фраза приобретает особое значение, каждое слово набирает реальный вес. Но и каждая, даже незначительная черта получает слишком большой для нее объем, и “хвост начинает вилять собакой”. Вот, к примеру, приват-доцента Голубкова (Андрей Бурковский) допрашивает начальник контрразведки Тихий (Павел Воровцов). Он вьется вокруг него и трясет револьвером так, словно мелкий, неуверенный в себе жулик связкой ключей. И эта слишком бросающаяся в глаза деталь, конечно, никак не пристала офицеру царской армии, да еще контрразведчику. Невольно вспоминаешь, что грамотному обращению с оружием учат даже незадачливых гангстеров в картинах категории “В”: “Не стоит брать в руки оружие, если оно слишком крутое для тебя”, и далее по тексту. Речь о фильме “Харлей Дэвидсон и Ковбой Марлборо” Саймона Уинсера 1991 года. Параллель, и весьма субъективная, тут возникает еще и оттого, что упомянутая картина с впечатляющим бюджетом и звездным, на тот период, составом, оказалась зрелищем невысокого уровня. В спектакле Женовача при всех данных театрального “блокбастера” установка на категорию “В”, похоже, заложена изначально. В то же время при всех кинематогра-

фических составляющих спектакля, а в “Беге” даже цветовая гамма выдержана в тональности черно-белого фильма (художник по свету Дамир Исмагилов), о знаменитой экранизации А. Алова и В. Наумова во время просмотра спектакля даже мысли не возникает — внимание зрителя постоянно переключается на совсем иные, в данном случае, именно несоответствия. В этом театре, то ли претендующем на психологизм, то ли с ним всего лишь заигрывающем, они ставят вроде бы угадываемую логику действия с ног на голову и в определенный момент, как уже отмечалось, дирижируют всем спектаклем.

И тут ключевой становится фраза главкомандующего (Эдуард Чекмазов), обращенная к Парамону Корзухину (Игорь Верник): “Что означает эта свиньячья петрушка? Во времена Александра Македонского были перроны? И я похож?” После нее, хотел ли того Женовач или нет, но иные эпизоды выглядят как сцены иронической трагикомедии с тонкой пародией на все штампы и так называемого большого театрального стиля, и русской психологической школы в целом. Другими словами, постмодернизм чистой воды с наглядным применением такого ключевого метода как деконструкция. Хотя, думается, а как иначе должен был зайти режиссер, чтобы заявить и, соответственно, со- или противопоставить ставшему за последние годы “фирменным” стилю МХТ — тонкой иронии и тонкому же психологизму, что в одном лице представлял здесь Константин Богомолов? Учитывая к тому же, что “Трех сестер”, выпущенных в прошлом сезоне практически одновременно и Богомоловым в МХТ, и Женовачем в СТИ, критики сравнивали не раз и все не в пользу последнего. Когда же ему в качестве и худрука “главного театра страны” представилось работать на сцене, где все еще с аншлагами идут богомоловские постановки, Женовач избрал на первый взгляд парадоксальный, но в данной ситуации беспроектно срабатывающий прием: “Бег” решен в истинно булгаковском духе — это не менее тонко, чем у все же условного оппонента, поставленный “сеанс черной магии с последующим разоблачением”. В дальнейшем это, конечно, могло бы вылиться в захватывающую интеллектуальную и творческую дуэль двух режиссеров. Но сама ее идея, судя по всему, исключалась самим фактом такого кадрового назначения в МХТ — “нервировать” и “ревновать” в новом сезоне Богомолов будет за кулисами уже другого театра. А Женовач останется в привычном студийном “вакууме”, который он уже в “Беге” воспроизвел на мхатовской сцене — следом за мастером к репети-

циям здесь приступают его ученики.

Но вернемся, однако же, к самому спектаклю, где Хлудов и не Мастер, и уже тем более не Воланд — он в исполнении Анатолия Белого иной раз больше напоминает Ивана Бездомного, особенно когда в своих речах переходит на какие-то завывания. Так мог бы причитать, скажем, Гоша Куценко в фильме Василия Сигарева, и это выглядело бы весьма органично. Даром что типаж обоих актеров весьма схож. Но тут такие сцены больше напоминают какой-то выморочный сон, уже не “фантастический реализм” по Булгакову, но фантазмагический по Хармсу: “Калугин закричал и заметался в кровати, но проснуться уже не мог”. Что, впрочем, вполне соответствует и режиссерской задумке: “Сон во сне, когда ты просыпаешься, а оказывается, что тебе это тоже снится”. Еще более гротескно выглядит здесь генерал-майор Чарнота в исполнении Михаила Пореченкова — совершенно водевильный персонаж, разом совмещающий пресловутые мхатовские традиции с коммерческим успехом уже современного МХТ, что выносит постановку в поле действительно МХАТа, но уже в его доронинском изводе. Не менее “витальна” его подруга Люська, хотя играющая ее Ирина Пегова и более предсказуема в столь характерной для нее роли. И в каждом персонаже, где явно, где неуловимо, чувствуется подобный сдвиг, а то и пережим — от серьезного к смешному, из психологизма в комизм и даже комикование. Порой это дает неожиданное сочетание дурновкусы с сарказмом — ребус, озадачивающий и не такое выдавшую на этой сцене публику.

Но если здесь кто и на месте, так это распластанные студенты МГИК — Женовач на все два с половиной часа, что длится спектакль, уложил на помост целый отряд тщательно экипированных статистов, из массы которых то и дело поднимается очередной персонаж пьесы — Корзухин, Голубков... но чаще — погибший вестовой Крапилин (Алексей Красненков). А когда Чарнота ввязывается в тараканьи бега, вся эта масса в отглаженных шинелях начинает переползать с одного края на другой, исчезая в закулисы, словно канув в бездну. Женовач, судя по всему, не любитель широких обобщений, но этот второй план — от тараканьего бега и “суеты сует” до “всех примет суглинок средней полосы” — перевешивает иные большие смыслы и становится чуть ли не лейтмотивом всего спектакля. Он словно задает направление, куда и как двинется страна с этого богом забытого полустанка, и наглядно показывает реальную стоимость всех побед и свершений. Здесь малыми силами

обозначено то, к чему вроде бы стремился, но отчего убежал, возгнав действие на невероятный градус трагизма, Юрий Бутусов в своем вахтанговском спектакле — достаточно вспомнить лишь начало первого отделения его “Бега”. И начало теперь уже прошлого сезона в МХТ: именно с бутусовским спектаклем “Человек из рыбы” сюда вернулся “снег с Караван-

ной”, увидеть который мечтают булгаковские герои (а сама пьеса Аси Волошиной родилась именно благодаря “Бегу” в Вахтангова). “Сшивает” же оба спектакля Андрей Бурковский, и таким образом Женовачу удалось еще и закольцевать конец театрального сезона с его началом и начало театральной истории с ее продолжением.

Сергей Лебедев

Тревоги современного мира

“Битва за Мосул” А. Житковского в театре

“Школа драматического искусства”

Молодой драматург Алексей Житковский¹ написал эту пьесу еще до окончания битвы за иракский город Мосул — одной из самых затяжных и кровопролитных в современной военной истории. Поставлена же пьеса два года спустя, когда битва уже закончилась и было время еще глубже осмыслить место войн в сегодняшнем мире.

Как утверждали создатели спектакля в публикациях перед премьерой, он преследовал довольно непривычные, на их взгляд, для отечественной сцены цели: выразить неприятие войны, насытить действие антивоенным пафосом. В качестве художественного и содержательного уровня, на который надо ориентироваться, называлось творчество таких авторов, как Брехт и Ремарк. Нельзя сказать, что антивоенный пафос отсутствовал в отечественном искусстве: в советское время борьба за мир имела важное идеологическое значение. Антивоенный настрой занимал значительное место в прекрасных кинофильмах — “Восхождение”, “Иди и смотри”, “Летят журавли” (и в лежащей в основе этого фильма пьесе Виктора Розова “Вечно живые”), в театральных инсценировках таких произведений, как, например, “А зори здесь тихие” Бориса Васильева. В тех произведениях основной гневный пафос был направлен против врага — немецко-фашистских захватчиков.

Кроме того, в отечественных театрах ставились и инсценировались антивоенные произведения зарубежных авторов — тех же Брехта (непревзойденная “Мамаша Кураж и ее дети”) и Ремарка, сатирическая эпопея Ярослава Гашека про бравого солдата Швейка.

В произведении А. Житковского речь идет о войне в далекой стране, об освобождении большого города.

Написанная в форме то ли внутреннего монолога лирического героя, то ли многоголосного диалога с неопределенными персонажами, даже стилизованная под нечто вроде “verbatim”, пьеса, пожалуй, трудна для постановки, и создателям спектакля, режиссеру-постановщику Александру Огареву и хореографу Анастасии

Кадровой (она участвовала в работе и как режиссер), пришлось искать неординарные способы для того, чтобы сделать материал сценичным.

Как отмечал сам А. Огарев, для преодоления крена в публицистичность постановщики постарались создать “игровую” среду, в которой происходило бы действие, и таким образом вовлечь и зрителей в события на сцене.

Спектакль начинает ведущий (Дмитрий Репин): он с помощью дистанционного пульта как будто управляет актерами, которые появляются на сцене и исполняют коротенькие эпизоды, многие с элементами хореографии, фехтования, гимнастических упражнений.

Создается обстановка некоего музея истории войн, начиная с боя на мечех двух античных воинов (Александр Хотенов и Евгений Любарский).

Лицо “от автора” сразу заявляет, что у него нет опыта службы в армии, то есть обстановка и атмосфера реальной битвы, войны в произведении никак не использована. Поэтому немалое место в спектакле занимает рассказ о происхождении войн вообще, много здесь разговоров о том, что война — это страшно. Персонажи вспоминают истории о погибших или получивших увечья в боевых операциях знакомых, одноклассниках.

В спектакле заметно ощущение тревоги, угрозы насилия в современном мире. Поэтому произносимый текст нельзя назвать полностью умозрительным, он насыщен эмоциями. Драматизм же достигается за счет того, что важное место в произведении зани-

¹ См. в этом номере беседу с ним. (Ред.)

мает обобщенный образ ребенка. Точнее, младенца, мальчика, которому, вероятно, предстоит служить в армии и, возможно, участвовать в предстоящих в будущем битвах и даже погибнуть. Один из ключевых эпизодов: молодая женщина имитирует роды (в качестве ребенка выступает целлулоидная кукла) и тут же сбрасывает его в углубление, как будто в могилу. Этот образ навеян стихотворениями австрийского поэта начала прошлого века Георга Тракля. Так воплощается страх матерей потере на войне своих сыновей.

Вообще, в спектакле подчеркивается женское начало — даже включены отрывки из чеховских “Трех сестер”.

Публицистический пласт тоже присутствует — его главным образом выражает социально активная молодая женщина в спортивном костюме (Александрина Мерецкая), которая задает, как будто на прямой линии с руководителем государства, вопросы на актуальные темы, а в иные моменты, со своей стороны, разъясняет окружающим необходимость укрепления обороноспособности страны, зачитывает положения Конституции.

Синтез многоголосного диалога, музыки, танцев, красочных костюмов (художник Елизавета Иванова) позволяет спектаклю воздействовать на зрителя через различные каналы восприятия.

Ильдар Сафуанов

Давняя сказка на новый лад

“Нэнси” И. Вырыпаева в театре “Современник”

Постановка сделана по всем канонам современной развлекательно-ироничной и стёбной антрепризы. Ориентир взят на нынешнюю, продвинутую в прагматичных радостях жизни молодежь. Сюжет — о неприглядном закулисье шоу-бизнеса — легковесен. Но получилась трогательная и душевная история о надежде, любви, призвании и преодолении душевных и житейских невзгод.

Спектакль заявлен как “stand-up про мюзикл”. Все признаки этой формы налицо. Как и то, что она — массово осваиваемый нынешним театром отдаленный отголосок сценического пост-постмодерна. И тут же — все признаки и особенности одного из направлений “новой драмы”.

Персонажи в монологах, больше похожих на фрагменты прозы, излагают события своей жизни, переживания, мысли. Монологи переходят в дуэтное общение, диалоги. И своеобразными рефренами-отбивками служат ансамблевые сцены. Речь о наших днях. И наряды персонажей — повседневная, обыденная одежда, “кэжуал”, не чуждая гламурной стилистики (художник Юрий Милютин).

Тут нет ни подробной переживальчески-психологической, ни броско-остраненной “представленческой” манеры. А есть просто изложение событий и переживаний в монологах, дуэтах и общих сценах.

Никакого соответствия в гриме, костюме, прическах, манере поведения заявленному в тексте возрасту персонажей. Минимум внешней и внутренней достоверности.

Все просто: фоном — огромный, во всю ширь и высоту сцены задник-экран. Передним планом шесть современных стульев. Персонажи сидят на них. И по мере вступления в действие выходят вперед, “докладывают” свои истории, общаются, а потом возвращаются на места.

Публика не скучает, все более и более увлеченно следит за происходящим и явно сочувственно включается в душевные перипетии персонажей. Причем зрители самого разного возраста, и молодые, и умудренные жизнью. Перед нами вроде бы откровенная, ироничная игра. Без всякого нажима на глубинные чувства. Но в этой иронии есть что-то нежно-проникновенное, горьковатое, и терпко-печальное, и щемяще-грустное, и цепляющее за тайные сердечные струны.

Да, конечно, постановщики Иван Вырыпаев и Никита Владимиров мастерски соединили броско-увлекательные формы и приемы. На экране аккомпанируют действию сменяющиеся в великолепном ритме и отлично смонтированные видеoinсталляции, порой просто эффектно-изобретательные, порой почти фантастические по красоте (художник видео Федор Шмелькин.) Но этот видеоряд действительно музыкален по строю и выявляет, подчеркивает, оттеняет события действия и их смыслы.

Органично вплетены в сюжет танцы — дуэтные и ансамблевые. Они отлично придуманы и отлично исполнены (композитор и музыкальный продюсер Андрей Самсонов, очень стильная и современная хореография Натальи Шургановой).

По сути, на самом-то деле перед нами одна из форм современного мюзикла, выстроенная именно по законам этого жанра. Здесь есть и

вокал — такой, как его включают в современные музыкально-драматические постановки.

А теперь о самой истории. Шесть персонажей, три пары: Ведущий (Игорь Царегородцев), Бэтти (Дарья Белоусова), Кэтти (Татьяна Лямина и Наталья Ушакова) и главная пара — Нэнси (Полина Пахомова) и Джонатан (Илья Лыков).

Нэнси всеми силами рвется раскрыть свои таланты в музыкальном шоу-бизнесе. А Джонатан — продюсер, от которого в этом мире зависят почти все и зависимо почти всё. Естественно, беззастенчивый и неразборчивый подонок из подонков. И не стеснясь, декларирует это. Однако в его словах о том, как должен пробиваться начинающий талант, преобразуя себя и освобождаясь от ненужных условностей, поверх цинизма есть настоящая жизненная правда. Правда о том, как непросто дается успех в любом деле. Как нужно выработать в себе стойкость, умение держать удар, свободу и полетность духа, способность к сотрудничеству — не теряя себя и раскрывая свою самобытность, неустанные усилия в освоении профессии.

Разумеется, Джонатан предлагает Нэнси первую встречу провести у него в спальне в номере шикарной гостиницы. Понятно, что исходных поводом к придумыванию этого спектакля стал для Ивана Вырыпаева недавно нашумевший на весь мир голливудский секс-скандал с переми-

ваниями подлинных и выдуманных историй о харрасменте.

Но не все так просто. Не поддавалась, не уступила Нэнси Джонатану. А он... влюбился всерьез. Смертельно полюбил. Наше сердце умеет загнать нас в ловушку. И Нэнси отвечает, проникаясь сочувствием и состраданием, — потому что, умоляя ее о взаимности, Джонатан говорит о том, что любовь может преобразить его. Если придет настоящее глубокое чувство.

По сути, Иван Вырыпаев со товарищи на новый лад рассказали известный сюжет “Красавица и Чудовище” — как бы подсмеиваясь над такой “вечной душевной историей”, излагая ее порой намеренно простовато-наивно и даже с выпрененным пафосом, подсмеиваясь над этой наивностью и этим пафосом и над собственной увлеченностью этим сюжетом.

Вот это и цепляет зрителей за живое, открывая вечную тему любви и надежды и спасения любовью в современных реалиях не самой благородной сферы общественно-культурной жизни — шоу-бизнеса. И именно это под руководством авторов и постановщиков спектакля увлеченно разыгрывают актеры, сопереживая своим персонажам и с полной самоотдачей и искренностью вживаясь в их характеры и их судьбы.

Валерий Бегунов

Люди как люди

“Сосед” П. Пряжко в Театре на Таганке¹

Павел Пряжко давно и заслуженно завоевал уважение и популярность среди российских профессиональных режиссеров, критиков, актеров и любителей театра. Его пьесы, впервые прочитанные на Фестивале молодой драматургии “Любимовка”, стали в середине двухтысячных настоящей сенсацией.

Эти пьесы надо слышать. Автор мастерски, ювелирно, умеет передавать оттенки речи персонажей из самых различных слоев населения. Часто это обрывки фраз, специфические или, наоборот, стандартные, клишированные обороты речи, иногда сленговые слова (например, в пьесе “Карина и Дрон” очень точно передана речь тинейджеров). К словам Павел прибавляет шум окружающего пространства — города, например, или дачного поселка, как в пьесе “Сосед”. И через эти звуки автор выстраивает картину бытия, передает тончайшие черты характеров и переживаний своих персонажей. Кроме того, эмоциональный настрой героев его пьес надо уметь читать и между слов, между строк, что дается иногда с трудом — например, в драмах “Мы уже здесь” и “Пушечное мясо”.

Сам Пряжко не любитель говорить. Если попросить его рассказать, что он имел в виду в таком-то своем тексте — как это нередко бывало на читках его пьес, — обычно добиться от автора разъяснений практически невозможно. Он только удивляется прямым вопросам и тому, что другие не сразу уловили суть: ведь, по его мнению, все очевидно. Он слушает и слышит все и всех, что его окружает, перерабатывает услышанное и транслирует в виде драматического текста.

Недавняя премьера его пьесы “Сосед” на Малой сцене Театра на Таганке стала вполне удачной постановкой. Образовался прекрасный союз драматурга Павла Пряжко и режиссера Леры Сурковой. Кроме того, в спектакле появились две прекрасные актерские

¹ О другой постановке этой пьесы см. с. 173.

работы — роли сыграли Александр Резалин и Семен Шкаликков.

В пьесе “Сосед” разговоры вроде бы самые что ни на есть бытовые. На крыльце обычного дачного домика встретились два давно знающих друг друга человека. Один из них, постарше — Николай, второй — его молодой сосед Паша. И, как говорится, “зацепились языками”.

За их диалогами постепенно раскрывается история всей жизни героев. Рассказывает в основном старший из них, Николай (Александр Резалин): он пенсионер, времени у него много, на даче ему скучно и поговорить хочется. Младший (Семен Шкаликков), как это и положено молодому человеку, периодически тяготеет разговорами, но уйти не может (что-то удерживает его помимо простой вежливости) и поневоле выслушивает обо всех нюансах жизни Николая и о его взаимоотношениях последнего с женой и дочерью.

Лера Суркова прекрасно услышала, что за обыденностью соседской болтовни есть другой смысловый и духовный уровень текста. Небольшой по продолжительности спектакль получился очень гармоничным. Актеры играют эту историю изобретательно и с огромным удовольствием. По мере развития событий и благодаря режиссерскому замыслу в этой истории постепенно проявляются как минимум два очевидных уровня — бытовой и надбытовой.

Сценическое пространство тоже делится на “слои” (художник Ольга Никитина): на переднем плане простая стена и старенькая дверь неказистого домика, какие-то незамысловатые табуретки. Но вот по небу периодически летают волшебные птицы, издающие дивный щебет. Свет, игра теней — как будто листья колыхнутся на деревьях, звуки музыки — все

это создает атмосферу, переносящую зрителя в некое пространство, хотя бы отчасти свободное от суеты цивилизации. И переводит диалог на совсем другой эмоциональный уровень.

Постепенно молодой собеседник начинает понимать, зачем он здесь: не просто для того, чтобы выслушать жалобы соседа на жизнь, обстановку в стране, закрытие завода, на котором тот работал, и на трудный характер его супруги и чтобы пожаловаться самому. Паше становится ясно, что два человека — Николай и его жена, несмотря на очень непростые обстоятельства их жизни, по-настоящему любят друг друга, и даже при несходстве характеров и невыносимости некоторых привычек она — самый близкий для него человек. И этот урок терпимости, любви, сострадания — тот уникальный результат, ради которого, оказывается, и стоило выдержать утомительное порой многословие и выполнять просьбы соседа, чего Паше совсем уж не хотелось. Может быть, сам драматург (учитывая совпадение имен его и героя пьесы) когда-то выслушал подобную историю от простого работника, возможного прототипа Николая, и был поражен его мудростью и способностью этого человека глубоко и преданно любить и прощать?

В финале на сцену выходит девушка с арфой, начинает играть. Виртуозное владение инструментом, его нежный звук не очень вяжется с ее внешним обликом: ведь одета арфистка в самый простой, “народный” спортивный костюм. Это квинтэссенция всей пьесы Пряжко: будьте внимательны к соседу, найдите время выслушать ближнего; любой человек гораздо глубже, интереснее и многограннее своего социального статуса, жизненных обстоятельств и, тем более, внешности. И тогда мы вместе выживем.

Ольга Булгакова

Экспериментальный Гофман

“Крошка Цахес” по мотивам повести Э.-Т.-А. Гофмана в Театре им. М. Ермоловой

Как ни странно, одна из лучших повестей Гофмана “Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер” редко привлекала внимание режиссеров театра и кино. Можно вспомнить лишь детский фильм производства ГДР, шедший у нас под названием “Ошибка старого волшебника” (оригинальный заголовок “Заколдованный Циннобер”). Впрочем, и другие произведения немецкого писателя-романтика не обласканы вниманием деятелей театра, если не считать нескольких балетов (прежде всего “Щелкунчик” и “Коппелия”) и комической оперы Оффенбаха “Сказки Гофмана”.

В последние годы, однако, появилось несколько инсценировок повести “Крошка Ца-

хес, по прозвищу Циннобер” как в России, так и в городах Германии и Австрии. Напри-

мер, более десяти лет назад Нина Чусова инсценировала эту повесть в Театре имени Моссовета.

Недавно произведение было воплощено в одном из ведущих драматических театров Вены — Народном (Volkstheater). Заметным явлением музыкального театра стала поставленная в Гельзенкирхене (Германия) стимпанк-опера “Крошка Цахес — операция Циннобер” берлинской группы “Коппелиус”.

По-видимому, эта повесть, показывающая, как с помощью разных ухищрений (считай, колдовства) воздействуя на массовое сознание, можно добиться вершин популярности и власти, особенно актуальна в сегодняшнем мире.

Заметим, что в венской и гельзенкирхенской постановках действие было перенесено в наши дни.

Так же поступил и режиссер Кирилл Вытоптов в инсценировке гофмановского произведения в Театре имени Ермоловой (адаптация Ольги Федяниной по переводу Александра Морозова).

Пару лет назад этот режиссер в “Мастерской Петра Фоменко” осовременил и “Мамашу Кураж” Бертольта Брехта. Говорят, наследники великого драматурга, авторское право на произведения которого еще действуют, ревностно следят за тем, чтобы тексты не искажались, и пьеса Брехта была поставлена достаточно близко к оригиналу.

В постановке же по произведению Гофмана, умершего без малого два века назад, режиссер, похоже, действовал по принципу “дедушка старый, ему все равно” и оторвался по полной. Лишь поверхностная канва сюжета сохранена.

Цахес (Василий Березин) в спектакле Театра имени Ермоловой оказался не убогим сыном бедной крестьянки, а разносчиком готовой еды и даже с собственным брендом “Цхс.еда”. Он кормит пищей фею Розу (Роза Хайруллина), и та как будто в благодарность заколдовывает его так, что блестящие успехи других людей — в службе, искусстве, спорте — в глазах всех окружающих станут его достижениями. У этого Цахеса нет огненно-рыжих волос, и вероятно поэтому здесь он лишен прозвания “Циннобер” (что в переводе с немецкого означает киноварь, ярко-красный цвет). Темные патлы, небрежная

одежда. Герой лишен честолюбия и довольно равнодушен к свалившейся на него удаче, как будто заранее смирившись с тем, что в финале он сгинет в ночном горшке. Довольно тусклыми сделаны и другие персонажи. Например, волшебника Альпануса (Артем Цуканов) трудно отличить от министра Андреса (Владимир Зайцев). К тому же сделан Альпанус почему-то фотографом и зовут его теперь Просперити (у Гофмана — Проспер).

Вообще, на всем спектакле лежит налет небрежности — не сказать что элегантно, но скорее всего нарочито. Возможно, это элементы панк-культуры — есть даже отсылки к оформлению упомянутой стимпанк-оперы группы “Коппелиус” — например, большого диаметра трубы между первым и вторым ярусами декораций (сценография и костюмы художника Наны Абдрашитовой). Первый этаж представляет собой бар с музыкой, второй — нечто вроде конференц-зала.

Содержание упрощено, избыточная выразительность Гофмана переведена, так сказать, в экономрежим. Антагонист Цахеса мечтательный студент Бальтазар (Александр Кудин) теперь един в двух лицах — он и поэт, и музыкант. А его друг Фабиан (Ярослав Рось) здесь стал ассистентом профессора Моша Терпина (Дмитрий Павленко), отца красавицы Кандиды (Вера Колесникова), за сердце которой соперничают Бальтазар и Цахес. Время действия перенесено в период правления князя Пафнутия (Антон Колесников), учредившего в княжестве Просвещение (в оригинале это далекий пращур действующего князя Барсануфа).

Сопровождающая спектакль музыка эстрадного характера не имеет отношения ни к музыкальному творчеству самого Гофмана, ни к его эпохе (композитор Владимир Горлинский).

Пожалуй, самая запоминающаяся фигура в спектакле — фея Роза в исполнении своей тезки Хайруллиной. В образе ощущается магическая индивидуальность и независимый характер, правда остается не вполне ясным, зачем героиня все-таки наделила гнома волшебным даром. Кажется, некий эксперимент проводила.

Ильдар Сафуанов

Другой театр

Крылатские качели

“Мы кружим в ночи, и нас пожирает пламя” А. Стадникова в SMART-библиотеке им. А. Ахматовой

Выпускник ВГИКа Андрей Стадников во многих своих театральных работах идет от киноцитаты. Так, не имея возможности направить, сосредоточить взгляд только на одном персонаже, одном действии или одной детали, как это позволяет сделать экран, он загодя задает залу определенную канву восприятия.

Пусть лучший спектакль по-прежнему тот, что разыгрывается в голове, но если он строится при этом вокруг устойчивого образа, определенного культурного кода, то разночтений гораздо меньше. Этих разногласий может быть больше, чему пример — дебют Андрея с “Репетицией оркестра”, премьерой, приуроченной к юбилею Таганки. Тогда часть публики, не принявшая спектакль, выступила вполне в духе феллиниевских персонажей, режиссером лишь подразумеваемых. Провокация вкупе с манипуляцией — вот слагаемые условного метода Стадникова. Но если раньше эта стратегия была направлена преимущественно на зрителей, то в своих последних работах он все заметнее смещает акцент на исполнителей. Так было в “Родине” на подмостках ЦиМа, за которую он, кстати, только что получил “Золотую маску” в номинации “Эксперимент”. Еще заметнее эта тенденция проявилась в его антимюзикле “Мы кружим в ночи, и нас пожирает пламя”, поставленном в SMART-библиотеке имени Анны Ахматовой на Крылатских холмах.

В оригинале “Мы кружим в ночи...” — палиндром на латинском языке, описывающий существование мотыльков. Именно его вынес в название своего последнего, 1978 года, фильма Ги Дебор, используя как метафору и человеческой жизни. Именно с изучения Ги Дебора, в первую очередь его “Общества спектакля”, и приступил Андрей Стадников и его постоянная команда к во многом новой для себя работе — проекту “Основано на реальных событиях”, посвященному изучению повседневной жизни Крылатского, одного из самых больших спальных районов Москвы.

Всю весну 2019-го участники рабочей группы, в которую вошли постоянный соавтор Стадникова композитор Дмитрий Власик и художница Шифра Каждан, а также местные жители, гуляли по окрестностям, обсуждали Ги Дебора и уже под заданным “пораженческими” текстами француза углом рассматривали и свою жизнь, и жизнь района, спорили и не соглашались. Именно этот конфликт и та-

кие “качели” — лобовое столкновение критики сложившейся ситуации и реакции на нее участников этой ситуации — и были, по-видимому, заложены в самой идее “ситуационистского” (в данном случае уже в гидеборовском изводе) эксперимента. Для него Крылатское, в силу своих особенностей, подходило как нельзя кстати: в районе нет промышленности в каком-либо виде, все его предприятия, организации и учреждения занимаются лишь обслуживанием населения. Такая специфика оказалась и на его социальной структуре — это, согласно уже Ги Дебору, “публика, которая не особенно буржуазна и вряд ли является пролетарской”. Именно эту аудиторию он анализирует в своем фильме, отмечая, как реклама навязывает ей стереотипы поведения, в числе которых и посещение кинематографа: “Люди, которые любят жизнь, ходят в кино”. На что философ замечает: “Но если и эта жизнь, и это кино в равной степени убоги, то имеет ли какое-то значение тот факт, что первую заменяют второй?”

Насколько убога ее жизнь и правомочно такое заявление, да еще, как это ни парадоксально, прозвучавшее с экрана, ответить “публика” французскому мыслителю “в кадре” не смогла. А Стадников такую возможность своим героям и соавторам предоставил: “Мне показалось, вы считаете, что мы, если взять массу, достаточно грустно живем и надо как-то противопоставить это мыслям философа. А я человек, наверное, более позитивный. Я очень сосредоточен на своей семье, на своей жизни...” — цитаты из предваряющих постановку бесед использованы и в программке, и в самом спектакле. Собственно, он и представляет собой набор цитат, причем цитат повторяющихся — это и сыгранные сцены из повседневной жизни, и авторские (актерские) рассказы-комментарии об этой жизни, и прочитанные отрывки из “Общества спектакля” и “Мы кружим в ночи...”.

Для этой постановки в библиотечном зале “ХоллМЫ” частично воспроизведен интерьер вроде бы типичной квартиры якобы условного

жителя Крылатского — пара диван-кроватей, кресло у постоянно включенного телевизора, холодильник и кухонный стол, гладильная доска и книжный стеллаж. И — до поры закрытые жалюзи на окнах, напротив которых устроены зрительские места. Но смотреть предстоит на серию бесконечных подъемов, переодеваний, приготовлений завтрака, просмотра телепередач, отхода ко сну... Так продолжается почти час, пока не складывается впечатление, что на этом предельно минималистском, репетитивном приеме и держится вся постановка. Но держится при этом еще и на том внутреннем знании, которое наполняет смыслом все перемещения персонажей — видимо, именно такого способа существования на сцене и добивается уже второй, считая “Родину”, спектакль подряд Стадников от участников, проводя с ними длительные подготовительные беседы (“чтобы актеры могли за что-то зацепиться”).

Но затем эта, словно по Беккету смоделированная, структура внезапно ломается. Причем не сюжетно — все продолжают двигаться в заданном режиме и по известной уже схеме. Но одна из пожилых участниц, к монотонной декламации которой публика успела привыкнуть, вдруг начинает под фортепианный аккомпанемент Дмитрия Власика все отчетливее и мелодичней пропевать свой монолог с рефреном “Повседневность — это ад”. С этого момента и начинается тот самый антимюзикл, в котором все и всё поют, включая тексты Ги Дебора. Все это в целом весьма напоминает постановки Кристофа Марталлера — по сути, больше “Убить европейца”, по форме — “Знакомые лица, смешанные

чувства”. Благо последний спектакль в Москве был показан дважды: в записи на фестивале “NET-2018” и вживую на “Золотой маске-2019”. С той принципиальной разницей, что в работе Стадникова сотоварищи совсем не чувствуется столь свойственной для высказываний упомянутого швейцарца язвительности и желчи. Напротив, здесь видно, насколько уважительно относится команда постановщиков к своим актерам, а также их прототипам (каждый благодаря яркой балаклаве представляет не только себя и свою историю, но обобщенного жителя района). При этом каждый остается не только в привычной среде и одежде, но и при своем мнении. Да и в здравом рассудке: ведь как бы ни был суров “философский приговор” такому схематизму жизни, но нельзя же перестать спать, завтракать и чистить зубы по утрам. Зато можно сменить оптику, благодаря которой сквозь монотонный быт станет прорастать бытие. Ведь даже такая жизнь со своими повседневными ритуалами обретает смысл, точнее, становится более осмысленной, если просто всматриваться в нее. В ее ритме, оказывается, легко отыскать не только мелодику, но и отголоски вечного, включая всевозможные отсылки к классике, будь то цитата из Гете про “остановись, мгновенье” или из Ницше про взгляд в бездну. И тут уже Стадников позволяет себе автоцитату из спектакля “СЛОН”: в финале все жалюзи подняты, выключен свет и окна приоткрыты — зрители впитывают панораму вечернего Крылатского со всеми его звуками и запахами.

Сергей Лебедев

ЭТИКЕТ ДЛЯ ДВОИХ

“Etiquette” Э. Хэмптон и С. Меркуриали на Даниловском рынке, копродукция театральной компании “Rotozaa”, Новой сцены Александринского театра и импресарио Федора Елютина

Импресарио и создатель российских версий проектов “Remote Moscow”, “Cargo” группы “Римини Прокотокол”, “Кандидат” и других спектаклей театра “Ontroerend Goed” Федор Елютин в этот раз продолжил свою деятельность проектом для двоих — “Этикет”, который к тому же играется на Даниловском рынке в Москве.

Лучше места для этого спектакля, пожалуй, и не придумаешь. Сразу попадаешь в ауру вкусной еды и людей, ценящих свои желудки и здоровье в целом. Обычно здесь сложно найти свободное место, но в случае с “Этикетом” ты знаешь, что столик для тебя забронирован.

В анонсе сказано, что “Этикет” — это спектакль, о котором знают двое. Я очень надеялась, что моим напарником окажется симпатичный мужчина, но взаимодействовать пришлось с

симпатичной девушкой. Кроме того, именно я села как раз на то место, на которое обычно сажают мужчин.

Что дальше происходило. Ну, во-первых, координатор сказала, что вообще неважно, за мужчину играешь или за женщину. Первый недочет. Нам надели наушники, а дальше приятный голос диктовал, что именно делать и говорить. Простая инструкция. Несколько предметов на столе, которые нужно было пе-

редвигать. В общем, по механике и технике все легко.

Такие партиципаторные (где участие зрителя — часть проекта) проекты описывать как внешнюю историю неинтересно, поскольку важнее то, что происходит внутри человека или во взаимодействии аудитории. Пересказать аудиодорожку в наушниках тоже представляется проблематичным. Это коллаж из произведений Жана-Люка Годара и Генрика Ибсена. Поэтому — впечатления. Было интересно рассматривать девушку, сидевшую напротив, и видеть ее реакции, прикасаться к ней, когда это требовал голос в наушниках, или подливать в ее стакан “кровь”. Она все принимала с радостным любопытством. А вот за пожилого мужчину мне играть было не так уж увлекательно (роль у девушки была в разы интереснее, не буду выдавать, какая именно). Смутила условность предметов. Вместо книги мне вручили тоненький блокнот с надписью “книга”, фонарик был в виде простого брелока, блокнот тоже. Правдоподобия театрального реквизита явно не хватало. К чему эта концептуальная надпись “книга” на блокноте? Недочет два.

Все шло хорошо, пока мы молчали, но потом голос начал диктовать нам фразы. Между нами, казалось, был диалог, но фразы были обрублены в самых странных местах, так что естественно их выдавать не получалось. И я, и девушка пытались даже играть своих героев и использовать жесты — в нашем исполнении

это был ужасный драматический театр. Кто-то от кого-то уходил, кто-то кого-то убивал, кто-то с кем-то флиртовал.

Тем не менее, между мной и девушкой проходили какие-то процессы, скорее невербальные, так что, когда все кончилось, мы стали болтать друг с другом и фотографироваться, но нас быстро прогнали из-за столика. Это тоже недочет, конечно. Я думаю, надо давать хотя бы минут десять, чтобы участники могли пообщаться вне наушников, иначе зачем это все? Очередной аттракцион партиципаторности? Если спектакль придуман для того, чтобы свести за столиком незнакомых людей, то почему так быстро нужно преодолевать эффект преодоления отчуждения? Говорят, с друзьями в нем тоже хорошо участвовать — не уверена. Механическое повторение чужих реплик мало что добавит к моему знанию о друзьях и родственниках. А вот с незнакомым человеком есть как раз процесс настройки контакта и несравнимое ни с чем удовольствие — впервые видеть человека, его глаза, чувствовать его открытые границы. “Этикет” — это ситуация для приоткрывания границ и инструкция, как взаимодействовать с другим бережно, даже в непростых и двусмысленных ситуациях. Жаль, что этот важный момент проскальзывает в русской версии у координаторов спектакля, которые прямо озвучивают, что неважно, кого играть, и неважно, если вы что-то не услышите. Важно. Учítывая, что у вас на все про все всего лишь тридцать минут.

Ильмира Болотян

В Санкт-Петербурге, Сибири, на Урале, в Донбассе и... Японии

Экспонаты

“Сосед” П. Пряжко в театре “POST”, СПб¹

Разговор об этой работе лучше начать с отсутствующей формулировки “режиссер спектакля” и присутствующей — “команда” (Ксения Волкова, Дмитрий Волкострелов, Дмитрий Коробков, Алена Старостина). Очень давно, более десяти лет назад, “POST” появился на театральной карте России и достаточно продуктивно работал с сюжетами современной культуры: начиная с выбора пространства, заканчивая текстом для постановки и позицией зрителя в спектакле, а актера на сцене.

Привычная формула Эрика Бентли — театр это когда “А” играет “Б” на глазах у “С” — подтачивалась. Актер постепенно становился соавтором спектакля, а зритель пересекал театральную рампу, размыкал привычную границу сцены и зала, получал странный опыт

одновременного присутствия и в музейном и в театральном пространстве. Например в работе “Shoot / Get Treasure / Repeat” по одноименной пьесе Марка Равенхилла, которая игралась в музейном пространстве “Эрарта” в Санкт-Петербурге и строилась как индивиду-

¹ О московской постановке этой пьесы см. с

альное путешествие человека по залам.

Для новой постановки команда театра “POST” выбрала пространство лофта “Сдвиг”, адаптированное под экспериментальные и паратеатральные работы художников и режиссеров. Драматургическим материалом послужила новая пьеса хорошо известного белорусского драматурга Павла Пряжко “Сосед”, которая структурно представляет собой монолог двух соседей по дачному хозяйству, случайно встретившихся у забора. Молодой — Паша (Иван Николаев) и зрелый — дядя Коля (Игорь Николаев), год назад вышедший на пенсию. Соседи разговаривают, только разговаривают, а между тем... В этом анекдотичном парафразе другой знаменитой русской пьесы скрыт странный подтекст и ирония по отношению к “Соседу”, поскольку эти удивительно живые во всей физической полноте этого слова люди ведут, на первый взгляд, достаточно скучную беседу о природе, погоде, детях и т.п. Говорит в основном дядя Коля. Паша, тридцатисемилетний протагонист автора пьесы и многих сидящих в зрительном зале людей, вздыхает, соглашается, пытается поскорее свернуть диалог. Дядя Коля же не сдаётся. Он обаятельно нелепо шутит, стесняется собственного незнания технологических вопросов и страстно рассказывает о “зюновских” ножах-заточках, доставшихся ему от тестя. Дядя Коля — солнце пьесы, центр земного притяжения и редкий осколок вымирающей культуры “соседства” с долгими разговорами через забор ни о чем и о главном. Фактически дядя Коля — артефакт нового времени сетевого общения, такой же редкий и уникальный, как наличники на еще не выжженных деревянных домах. А вся история — пятидесятиминутный спич, звучащий ради финального аккорда. Скромный, ироничный, мягкий Паша просит жену дяди Коли — тетю Людю — сделать музыку потише (не так громко слушать шансон). А дядя Коля признается, что ему страшно неловко за выпады супруги, да и вообще, любит он ее. Не прямо говорит, косвенно, как все у Пряжко.

“Н. И я, Паша, запомнил, что одну минутку, они как раз пришли, когда Брянцев звучал. А это, Паша, ее любимый исполнитель. “Радио-рокс” она обычно...”

П. Ну я знаю. Дядь Коль, ну.

Н. Поговорю я, Паша, не волнуйся.

П. Ну хорошо. Все! Пошел носить щиты.

Н. Ну хорошо. Спасибо, Паша!

П. Да не за что, дядь Коль!

Павел махнул рукой на прощание. Николай махнул в ответ.

Н. Давай, Паша.

Павел уходит по своему участку к дому. Николай поднял кастрюлю, пошел к своему дому. Ушли.

Звучит фрагмент Сюиты для виолончели № 1 соль-мажор Cello suite 1 G-dur, J.-S. Bach”.

То есть в абсолютно белом стерильном пространстве комнаты на двух деревянных кубах среди свободной рассадки зрителей разговаривают два актера. Они не видят нас, будто бы мы и есть изгородь дачи. Носят из соседней комнаты обычные предметы, которые в белом кубе также становятся артефактами 1980 — 90-х — кассетный магнитофон, машинка для бритья, алюминиевая кастрюля с обгоревшими краями и так далее. Переживают по мелочам или, как в финале выясняется, по-крупному. Живут и чувствуют здесь и сейчас в реальном времени замороженного пространства. Словно мы попали в какой-то футуристический фильм и как знатные вуайеристы подглядываем за пиксельными героями, думая, что они подлинны. Нам, зрителям, соучастникам, бьют по глазам светом софитов, не дают выйти во время действия (мы же и есть часть действия) и, естественно, почувствовать привычного разделения на сцену и зал. Но помогают увидеть, услышать потрясающую тоску по уходящему миру. Равнозначную “Экспонатам” Вячеслава Дурненкова в постановке Марата Гацалова (сценографический принцип белого куба здесь переключается, но только внешне, не тематически) и его же “Mutter” с “заархивированными березками и тоской по родине” на фоне дома престарелых. Тоской по тому, что мы еще не потеряли, но постепенно начинаем забывать, по тем грязям и трясинам и сопряженным с ними переживаниям детства от живой, неоцифрованной природы, прямого, несетевого общения сильной, не проинтерпретированной психотерапевтами эмоции. Словом, по цивилизации человеческого соседства, конечность которой мы неизбежно осознаем. И в этом незамысловатом, казалось бы, приеме и драматурга, и команды спектакля столько любви, скрытой иронии над жанром, над собой модным, стильным, молодежным, что хочется улыбнуться и зафиксировать момент текстом. Расплыться в неге Сюиты для виолончели № 1 соль-мажор Cello suite 1 G-dur Баха, что звучит в полной темноте в финале, если бы не одна маленькая большая неправда, на которую до сих пор трудно найти ответ.

В процессе живого разговора соседей дядя Коля просит подстричь его машинкой. И Паша “нажимает на курок”, но не стрижет подбривый соседом висок, а просто “давит газ”, жужжит и имитирует процесс во время диалога. И в этой имитации, которая влечет за собой следующую “как бы чистку картош-

ки”, есть большая зрительская неловкость. Мы пришли в музей. Погуляли до спектакля в соседней комнате, посмотрели на экспонаты за стеклом, аккуратно встроенные в интерьер комнаты, но при этом помещенные в витрины, чтобы зрители точно понимали их ценность (ироническую или футуристическую, кому как угодно). По ходу действия мы увидели почти что каждый предмет на сцене, а что не увидели, прочитали в программе, синхронно розданной перед финальной музыкальной партией. Ужасно обрадовались, без иронии, мастерству коллажа, собравшего на нескольких страницах артефакты дачной жизни, от раскладушки до полиэтиленового пакета, с нижней цитатой под ними из пьесы Пряжко.

Но до последней минуты остались озадаченными, почему в этой антитезе живого и стерильного мира не выдержана до конца подлинность физического существования на уровне пьесы. Казалось бы, текст не провоци-

рует зрителя, читателя избегать острых углов. В нем не справляют нужду и не едят сырое мясо, парадокс, но в нем все предельно “театрудобно”, кроме пространства, которое блестяще решено музейным антуражем. А в этой маленькой неправде кроется потенциальное эстетическое противоречие, которое, наверное, можно было либо наращивать режиссеру и команде либо вовсе убирать.

Одно можно сказать совершенно точно: опыт работы с малознакомым современным текстом происходит. Как лес, вырастает спектакль и важный тезис, заявленный век назад Товстоноговым, о том, что жанр — угол зрения на художественный текст — работает все так же четко и звонко. Дмитрий Волкострелов помещает пьесу под стекло, тем самым максимально приближает ее и дарит зрителям новый объект современной театральной культуры.

Мария Сизова

Зулейха не сняла кружева

“Зулейха открывает глаза” по роману Г. Яхиной в театре “Старый дом”, Новосибирск

Новосибирский драматический театр “Старый дом” стал третьим театром в стране, выпустившим премьеру спектакля “Зулейха открывает глаза” по роману Гузели Яхиной, ставшую настоящим хитом 85-го сезона, зрительским бестселлером (билеты разлетаются молниеносно) и предметом полемики.

Режиссер Эдуард Шахов, используя приемы эпического, поэтического, символистского театра, смешал и жанры. Получилась не просто густая историческая драма со стержневой лирической линией, а триллер, саспенс — увлекательное динамичное действие, соперничающее с остросюжетным кино, увенчанное happy end’ом.

На самом деле, “Старый дом” намеревался стать первым театром, осуществившим постановку “Зулейхи”. Еще в марте 2017-го здесь в ходе лаборатории “Актуальный театр” режиссер Талгат Баталов представил замечательный эскиз по первой части романа в инсценировке Ярославы Пулинович, который было решено доработать до полноценного спектакля. Но работа над ним постоянно откладывалась — “тщетны упования на длительные сроки”. Казалось, читательский ажиотаж вокруг дебютного романа Г. Яхиной пошел на спад, стих, однако намерение театра пополнить репертуар именно этим названием не остыло и оказалось оправданным. Эдуард Шахов создал собственную сценическую версию, сместив акценты, посвятив львиную долю внимания не фольк-

лорно-бытовому зачину, не живописной этнике, а второй, эпико-приключенческой части повествования — репрессиям, ссылке, выживанию в глухой сибирской тайге измученных, но несломленных людей, их противостоянию кровопийцам, наделенным властью. К способу отрывочно-обрывочного инсценирования возникают претензии, только пока начинаешь смотреть и сравнивать премьеру с тем давним эскизом. К примеру, жизнь до раскулачивания у Пулинович разложена по картинкам очень подробно и живописно, а Шахов подает ее пунктиром, словно картинками из комикса, что несколько обедняет пролог, более того, делает прошлое не особо важным. Картинки таковы: суровый с лица, злой и жадный Муртаза (Василий Байтенгер) груб с цветущей молодой женой, у которой “между ног медом намазано”, и коленопреклоненно стоит перед матерью Упырихой, обзывающей невестку “жебе-гян тавук” — мокрой курицей. Из-за безжалостных сокращений, в частности купирования изумительно выразительных внутренних монологов Зулейхи, пропала широта замера — какой она была и какой стала; масштаб разви-

тия образа несколько потерян. Но режиссерское инсценирование имело и свои достоинства. Шахов сбалансировал женское (авторское) и мужское мировосприятие, этническое начало и общечеловеческие мотивы, создав взвешенный, свежий, захватывающий спектакль о поколениях, оказавшихся на тектоническом сломе эпох, о нас и наших предках. Премьерная “Зулейха” в театре “Старый дом” не воспроизводит, не копирует роман, а предьявляет самостоятельное произведение с оригинальной эстетикой, с достоверностью чувств — тех же, что в романе, дополненных новыми импульсами, родившимися в ходе репетиций, сопряженных с самим ходом жизни и осмысления истории.

Сценографическая конструкция из металлических рам, каркасов разной конфигурации топорщится углами, внедряется в зрительный зал, перерезая его на две параллельные части, как подиум на модных показах, только без возвышения. Из глубины зрительного зала, из амфитеатра она воспринимается как многогранник тоннеля, в конце которого загорается то ослепительно белый, то красный, как глаз дьявола, контровой свет (художник по свету Игорь Фомин). Железно-бездушный “тоннель”, окутанный клубами дыма, подобен кругам ада, ограждений гетто, любых заслонов свободы, о которые бьются, спотыкаются, а также учатся лавировать меж ними персонажи. Декорация стала универсальной для образа поезда, “теплушек”, в которых репрессированных везли в Сибирь, и для таежных непролазных чащоб с буреломом. Исполнители ролей, существуя в ней, подспудно ищут способы выбраться, ловко перешагнуть, преодолеть заслоны, и это обстоятельство создает особую пластику, траекторию от загнанности в угол к выпрямлению в полный рост, от безнадежности — к полноте бытия. Реализован сложный пластический рисунок режиссером-хореографом Алиной Мустаевой, выступившей практически и специалистом по цирковой акробатике, эквилибристике. Моментами спектакль дорастает до *modern ballet*, его вершины — это рождение Юсуфа, когда Зулейха парит, поднятая вверх словно к небесам, на мужских руках и дышит в ритме лейтмотивной татарской народной колыбельной “Эли бэли итэр бу”. А вторая ярчайшая сцена — любовная, соединение заглавной героини с Игнатовым (актером Яном Латышевым с фигурой и статью Адониса), сыгранная как спонтанная, интуитивная, исполненная самозабвенности. Впрочем, красочных, емких, наполненных смыслом пластических мизансцен не перечислить. Изабелла Леопольдовна (Эльвира Главатских) в шляпке и каракулевой приталенной шубке поет гимн Франции “*La Marseillaise*” и, ведя за руку Юсу-

фа, учит его французскому языку фраза за фразой, *step by step* в перешагивании через валежник в тайге. Произношение, кураж, элегантность словно соединяют Сибирь со страной, где возвышается Эйфелева башня, — и это доподлинно сыграно, не иллюстрировано видео и прочими “подпорками”.

Многолюдный мир романа в премьерном спектакле “Старого дома” воплощают четырнадцать актеров и один ребенок. Пожалуй, не стоит разбирать игру каждого, актерские работы в целом психологически точны, подробны, близки к совершенству. Чего стоит, например, Кузнец — яростный алкоголик и подонок в аттрактивной трактовке артиста Анатолия Григорьева, появляющегося внезапно, пронзающего и воздух, и действие словно молния. Естественно, он антагонист Игнатова, вступает с ним в борьбу, в скрытую вражду, но эта линия предсказуема и менее интересна, нежели общий прием, использованный художником-постановщиком Альбертом Нестеровым: персонажи не меняют костюмы, свои характерные, привычные одежды, хотя между началом и финалом проходят десятилетия. В частности, живописец Иконников (актер Вадим Тихоненко) пребывает в своем, заляпанном красками, рабочем, и профессор Лейбе (Юрий Кораблин), застигнутый в момент ареста в домашней шелковой пижаме, так в ней и существует в ссылке. Одежда (внешнее) указывает и на социальную, профессиональную или национальную принадлежность, и ее броня отстаивает духовную константу, неподдающуюся обстоятельствам. Кто-то шелковый, кто-то хлопчатобумажный, сермяжный или шерстяной, а вот Зулейха не сняла кружева — свое богатое бесконечно женственное платье с воланами и оборками, надетое поверх аскетично серого белья с шальварами. Она, превратившаяся из мокрой курицы в решительную орлицу, пестующую сыночка, не расстающаяся с ружьем, не расстается и с нарастающей, расцветающей женской силой. Пафос спектакля еще и в том, что Зулейха постоянно ведет умозрительный диалог, спор со свекровью, являющейся перед мысленным взором в ключевые моменты жизни. В роли Упырихи, как ни странно, занята красивейшая актриса труппы Лариса Чернобаева, обезображенная масочным гримом. И спор заканчивается, когда Зулейха принимает судьбоносное решение отпустить своего ребенка, позволить ему делать то, что к чему он расположен.

В заглавной роли — молодая актриса, вчерашняя выпускница НГТИ, дебютантка На-

талья Серкова, играющая ровно с той самоотдачей, о которой писал Пастернак как о цели творчества. Ее героиня, вырвавшись из темницы неравного, угнетающего брака, словно исследует мир заново, причем всеми органами чувств, реагирует в буквальном смысле всем естеством и существом до кончиков пальцев. Самое неожиданное и поразительное, это как актриса трепещет пальчиками ног, владея ступнями не менее уверенно, чем кистями рук. Она, как в романсе, предстает “и летом, и зимой босая” и по тайге ходит босиком, что обозначает крайнюю уязвимость и ранимость.

Юная, сама почти дитя, себя не жалеет, не бережет, но распаивается любви и... Как я уже обмолвилась, спектакль венчает вполне себе отчетливый *happy end*. Но не в том причина жарких симпатий и споров, затеянных ревностными поклонниками произведения Гюзели Яхиной: повторюсь, инсценировка не воспроизводит роман, а делает его поводом для размышлений о жизни и судьбе как в конкретном историческом контексте, так и в широком смысле. Спектакль стал высказыванием о смелости и трусости. О насущном и вечном.

Ирина Ульянина

Это воля Твоя?

“Два вечера в веселом доме” по повести А.И. Куприна “Яма” в Березниковском драматическом театре

В контексте возобновляющихся то там, то тут разговоров о легализации проституции в нашей стране представляется очень важным появление в Березниках спектакля по “Яме” Куприна. Это гневное и горькое высказывание стремится закрыть для зрителей тему торговли человеческим телом.

Сцена пуста — ни стен, ни дверей, ни окон. Как плац. Принципиальное отсутствие какого-либо частного пространства. Все на миру, на виду (художник Татьяна Кудрявцева). Несколько кроватей — поле боя между полами, который заранее проигран. И светлая кисейная вертикаль, устремленная к небесам, как последняя надежда. Атласные покрывала, изящные платья девушек (только полукруглые расходящиеся полы не скрывают белизны нижних рубашек, кричащих о сути профессии) — лицевая сторона заведения. Обратная, грязная, исподняя — открывающиеся в глубине ряды умывальников, где “жрицы любви” смывают пот, приводят себя в порядок, где моет руки доктор перед еженедельным осмотром. Именно там открывают девушки свои страшные секреты, именно там происходят их неловкие попытки свести счеты с жизнью. Эта двойственность, заложенная в ткани спектакля (режиссер Андрей Шляпин), становится его тайным шифром. Так, на первый взгляд, молоды и прекрасны обитательницы “веселого дома”: горячая, искренняя, но уже надломленная Женька (Софья Демидова), опасная Тамара (Ольга Любичкая), взрывная Манька (Серрафима Баранова-Кивилева), наивная Любка (Надия Ахунова), мудрая Соня (Наталья Соколова), многоопытная Генриетта (Марина Спирина), испуганная Паша (Мария Сидорова), жесткая, педантичная Эмма (Мария Шлейхер). Но у каждой оказывается своя трагическая история, приведшая ее в недра дома, где подвергаются ежедневному насилию их

тела и души. Вырваться невозможно, а мечты о рае приобретают форму все того же “пансиона”, где все клиенты сплошь “графья”, а каждую неделю — свадьба. Двойственность существования проявляется и в двух танцах, обозначивших две ипостаси бытия девушек. Первый — тайный, в наушниках, под слышимую только им музыку, в каком-то смысле танец души. И второй — когда спущенные наушники превращаются в ошейники-чокеры — изломанный механический танец несвободы, танец профессии. В спектакле нет натуралистических подробностей, “клубнички”, смакующей скользкую тему. Это очень целомудренный спектакль, где все сцены секса и насилия решены условно, что не делает их менее страшными. Собственно, сексуальный акт отыгрывается с помощью встряхивания шейкера, воспроизводящего равнодушие и механистичность купленного за деньги соития. Все женщины здесь — жертвы. Все мужчины — предатели, даже самые лучшие. Писатель Сергей Платонов (Алексей Колупанов) только разлагольствует, но не делает попыток спасти открывшуюся ему Женьку. Его приятель Василий Лихонин (Михаил Купрыгин) в роли спасителя Любки оказывается еще менее состоятельным. Член их компании Борис Сабашников (Василий Гусев) и вовсе без стеснения пользуется плодами продажной любви, не забывая презирать всех проституток скопом. Сцена “потребления услуг” поставлена без единого касания. У левого портала Тамара обвиняет Сабашникова со спины, осторожно

снятая с него пиджак. Он же поддерживает беседу с Манькой, стоящей у правого портала. Манька раздевается до рубашки и рассказывает ему типичную историю “падения”, удовлетворяющую мужское любопытство, — это тоже входит в стоимость услуг. Разговор окончен, пиджак надет, конец сеанса. Маленький еврей Найман (острая характерная роль Дмитрия Поддубного) ходит в “дом” к своей невесте, не имея возможности не только вырвать ее оттуда, но даже заплатить за час уединения. Юный поклонник Женьки Коля Гладышев (Александр Зубенин) в какой-то миг кажется если не спасителем, то, по крайней мере, искренне влюбленным мечтателем, легко взмывая вверх по кисейной ткани. Но появление Гладышева-старшего (Андрей Кирпишиков) — высохшего, плающего ненавистью — разрушает иллюзию. Даже разоблачение его как растлителя уже не может ничего ни исправить, ни изменить в судьбе обреченной на гибель девушки. Пожалуй, самый человечный из мужского населения спектакля

— опустившийся пьяница Ванька-Встанька (Евгений Любицкий), уже неспособный сожалеть о своей пропащей жизни, но еще не пропивший сострадания к людям. В его отцовской нежности к отчаянной Женьке скрывается какая-то своя личная потеря и горький опыт. Именно Ваньке доверяет режиссер финальный авторский текст о несоответствии прекрасного мира, созданного для лучшей жизни, и трагичности человеческого существования.

У спектакля есть эпилог. На поворотном круге — стайка бегущих девушек. Они бегут из последних сил, пытаются удержаться на поверхности, стремящейся их сбросить. Они бегут под “Песни нелюбимых” Бориса Гребенщикова: “Мне больше не нужны Твои тайны бытия / Просто посмотри мне в глаза / И скажи, что это воля Твоя”. И в этот момент я понимаю, про что этот спектакль. Я понимаю, про что этот театр.

Елена Малинина

О чести и великодушии

“Каренин” по роману Л.Н. Толстого в Музыкальном театре им. М.М. Бровуна, Донецк

Эта постановка в столице самопровозглашенной ДНР — не просто вольная интерпретация по мотивам романа “Анна Каренина”. Она сделана вполне в духе нынешнего времени.

В аннотации к спектаклю (постановка Анны Цыбань) сказано: “В жестоком, механическом мире — есть место настоящим чувствам? А если страсть разрушительна, имеет ли она право на жизнь? ...Посмотрим на историю несчастливой семьи с другого ракурса... выведем из тени страданий Анны Алексея Каренина, живого, не идеального, растерянного человека, способного любить и прощать... Это исповедь мужчины, который отчаянно старался быть великодушным”.

Но, естественно, смыслы спектакля много глубже, острее и тоньше, чем сформулировано в аннотации.

Сценография проста, лаконична, функциональна и знаково ясна (художник Руслан Фадиев). Задник — своеобразная монументальная стена между миром реальным, вещественным и миром внутренним, миром чувств, мыслей, страстей. В центре стены конструкция, напоминающая одновременно и колесо фортуны, и часы, неумолимо отсчитывающие время.

Неспешный, но напряженный ритм действия, взрываемый временами страстными монологами и диалогами, определяется бушующей в душе сановника Каренина стихией боли обра-

нутого любящего сердца, ревности, обиды, стыда, жажды мести... И преодолевающего “низменное” совестливостью, преданностью, прощением и великодушием.

Таким — не сухарем, не педантом, а мятущимся в противоречиях, способным на страдание — играет Каренина Сергей Лупильцев. Самодовольная спесь и высокомерие сановника лишь защита, они рушатся, и словно мир рухнул. Но этот Каренин собственное душевное горе не превращает к причину и инструмент уничтожения заблудших и виноватых. Ибо прежде всего он человек чести. А понятие чести включает в себя не только чувство собственного достоинства и верность обязательствам любого рода, но и понимание, уважение и бережное отношение к достоинству другого человека.

В этом и ответ на сакраментальный вопрос: почему роман назван не просто “Анна”, не как-то броско и иначе, а именно “Анна Каренина”. В такой трактовке Каренина — объяснение и метаний Анны и Вронского, и трактовка их характеров в этой постановке. Ибо здесь и Анна, и Вронский прежде всего люди чести и совести. Об этом

спектакль Анны Цыбань — о страданиях советских людей, стремящихся быть честными перед собою и другими.

Потому Анна — Каренина. Ибо великодушные, понятие чести и благородство Каренина определяют в конечном итоге поведение всех — и самой Анны, и Вронского, и еще одного женского персонажа, Лидии Ивановны (Елена Перельгина).

Через образ Лидии Ивановны идея и смысл спектакля доказываются, что называется, “от противного”. Давняя добрая и близкая знакомая Каренина, как и он в свою жену Анну, безоглядно влюбленная в него, признающаяся ему в любви и мучительно переживающая ясный отказ. При этом все уныло-ханжеское, морализаторское и даже религиозно-фарисейское и ригористически непримиримое высказывается именно Лидией Ивановной. Но актриса показывает в этой женщине и иное, глубинное — способность даже ради безответного чувства на преданность и жертвенность.

Каренин смог протянуть руку дружбы даже Алексею Вронскому. И Вронский сыгран Иваном Бессмолым как человек, способный преодолеть эгоцентризм намерений и легковесность чувств. Ведь начиналось все так просто, так мгновенно... как искра проскочила... на балах и гуляниях.

Как легкая приятная интрижка переросла в сокрушающую все страсть, а она — в глубинное чувство, показано режиссером и актерами через некий условный, житейски оправданный знак — общение в танцах на балах (балетмейстер Зоя Маслий).

Благородные примеры редко вдохновляют,

а нередко вызывают и раздражение. Но в этом спектакле показано, что именно поведение Каренина направляет в итоге и Вронского, и Анну.

Анна в исполнении Анны Якубовской-Васиной здесь не просто увлекающаяся, мятущаяся между легкомыслием и чувством долга слабохарактерная и незрелая душой женщина. Преодолевая эгоизм страсти, невольно для себя же поддающаяся обаянию мудрости и великодушия мужа, она проходит путь от стремления к своевольной свободе, к прозрению о самой себе. От почти истеричных упреков тем, кто причина ее страданий, — к расчету, прежде всего с собой, со своей совестью с позиций тех понятий о чести и душевной честности, которые несет в себе Каренин.

Наверное, такой спектакль не случайно возник именно там — в конфликтной зоне, где невозможность разрешить противоречия ставит людей на грань гражданской войны. Здесь все предельно обострено. Непримируемость, нежелание понять и принять иной взгляд и иную позицию, жажда отмщения... Спектакль “Каренин” — не о войне оружием. Он о войне душ и сердец в стихии любви и страсти, в мире семейных отношений. Но речь здесь как раз и идет о великодушии, жертвенности и прощении. О способности стать выше собственных переживаний. Преодолеть безудержный эгоизм и эгоцентризм.

Это ныне не только проблема противоборствующих сторон войны. Это ныне одна из коренных проблем нынешней цивилизации — и в общественном плане, и на личностном уровне.

Валерий Бегунов

Танка о русской жизни

“Дядя Ваня” А.П. Чехова в театре “Читен”, Киото

Японский авангардный театр, не однажды гастролировавший в России, показал в Петербурге на Малой сцене Большого драматического театра имени Г.А. Товстоногова чеховский спектакль.

“Читен” возглавляет Мотои Миура, окончивший театральную школу “Тохо Гакуэн” и затем два года изучавший театральное искусство в Париже. В Японии он известен постановками европейской драматургии. С 2007 года театр осуществляет программу “Четыре шедевра Антона Чехова”, и “Дядя Ваня” был первым спектаклем его чеховианы, продолжившей традицию, зародившуюся в 60-е годы прошлого века, когда появились авторские труппы, ставившие одного драматурга. Одной из самых известных трупп была “Студия Абэ Кобо”, ставившая пьесы этого культового пи-

сателя.

“Читен” не является авторским театром. В его репертуаре Шекспир, Брехт, японские драматурги. Четырехактная пьеса Чехова сокращена, удалены три персонажа. Спектакль идет полтора часа, притом что в нем использованы фрагменты очерков Чехова “Из Сибири”. Эмоциональный нервный спектакль звучит как танка (короткая песня), древняя форма японской поэзии, одна из основных и в наши дни.

В программку вложена рецензия на спектакль Куми Татэока: “Дядя Ваня — русский

Дон Кихот. Вот только в верности он клянется не Дульсинею, а профессору Серебрякову. Как Дульсинея была самой обыкновенной крестьянкой, так и Серебряков оказывается маленьким пошлым человеком. <...> Астров — еще один Дон Кихот <...> его Дульсинея — Африка. Если мечта далеко и до нее невозможно доехать, то не придется переживать неудачу. Если захочешь спасти Сибирь, то пропасть отчаяния разверзается у ног”. Так понимает спектакль профессор из Университета Токио.

Русская жизнь в спектакле раскрывается фрагментами очерка Чехова “Из Сибири”. Их произносит Человек с самоваром (Юки Танака). Он первым появляется на сцене — на коурнах, с самоваром на плече, чем-то напоминающая Атланта. Этот бесстрастный комментатор русской жизни — элемент театра Брехта, помогающий японским и европейским зрителям войти в контекст происходящего. Без этих точно отобранных моментов очерка Чехова спектакль превратился бы в экзистенциалистское действо, которое могло иметь место в любой точке земного шара. Музыкальная составляющая спектакля не помогла бы: в нем звучат самые расхожие мелодии — “Очи черные”, танго времен эмиграции первой волны и пошленькая полечка.

Сильное впечатление производит сценография Итару Сугияма. В центре сцены кабинетный рояль. Помимо воли вспоминается реплика из другой чеховской пьесы: “...душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян”.

Сцена освещается канделябрами и огромной хрустальной люстрой современной формы. Причудливая игра света создает особую атмосферу каждой из сцен. Их много, они отличаются друг от друга смыслами, и каждая заканчивается коротким гортанным криком. Возможно, это отголосок сэадзури (“чириканье”), характерного для древнего японского театра без слов. Так режиссер Мотои Миура вводит в современный спектакль традицию японского пратейтра.

Рояль — важный компонент действия, олицетворяющий человеческую душу как музыку. Звучит душа всех без исключения персонажей — даже профессора Серебрякова (Йохе Кобайяши). Актер играет нервного, ранимого Треплева

в “Чайке”, и отзвуки этого образа неожиданно возникают в монологе Серебрякова, обращенного в публику. Он страдает оттого, что его жизнь известного ученого, баловня судьбы, закончена. Он глубоко несчастен и одинок. Несчастна и одинока его красавица жена Елена (Ши Кубота). Ее неудовлетворенность в духовном общении в значительной степени окрашена эротикой. Но ей чужды робкая запоздалая любовь Войницкого и мужская требовательность Астрова, не могущих удовлетворить ее духовные потребности. Елена действительно только “эпизодическое лицо”, в чем она отдает себе отчет.

Характер Астрова (Даи Ишида) определяется фразой, несколько раз звучащей у него в разных тональностях: “В Великом посту у меня больной умер под хлороформом”, подчеркивая в часто пьяном, грубом провинциальном докторе совесть, извечную черту русского человека.

Монолог Астрова о лесах передан Соне, отчего образ Астрова стал менее сложным.

Войницкий (Кодзи Огавара) — трагическая личность. Седой, самый немолодой из всех, он также глубоко несчастен. Апофеоз его страданий — кульминация спектакля, когда он вдруг понимает, что позволил ничтожеству растоптать свою жизнь. Он бессознательно ищет понимания у Сони. В одной из последних мизансцен он лежит на рояле у ее ног — эти двое отдалились и отделились от всех и вся. Соня (Сатоко Абэ), она же Нина Заречная в “Чайке”, весь спектакль стоит на рояле олицетворением отдельности и одиночества. Актриса продолжает тему великой веры Нины Заречной, но без пронзительного лиризма ее Чайки. Соня японской актрисы — воплощение русской отчаянной веры. Последний монолог она произносит, отбивая ногой ритм каждого слова, обращенного к поверженному дяде Ване и к публике. Она произносит его по-русски, как в “Чайке” произносила “Верую” Нины Заречной, подчеркивая значительность каждого слова, заканчивая спектакль на высокой ноте. Зрители покидают театр с чувством, близким лирическому герою танки Исикавы Такубоку: “Так упал я / В сегодняшний день”.

Галина Коваленко

События и тенденции

Сергей Лебедев Игры с классикой

Чеховский фестиваль — это театральный марафон на два с лишним месяца. В четырнадцатый раз он начался сразу же с пресс-конференции: Мартин Жак, знаменитый на весь мир фальцет британской группы “The Tiger Lillies”, не найдя слов, чтобы объяснить, о чем их спектакль “Гамлет”, решил для наглядности спеть. Почин подхватил режиссер Владимир Панков, затем в эту схватку “кастрата с медведем”, точнее даже с “Медведем”, учитывая не только манеру исполнения худрука московского ЦДР, но и название его фестивальной работы, вмешался китайский продюсер Чжан Цзюнь — исполнитель главной партии в “Пионовой беседе”. Таким образом, были продемонстрированы и вокальный диапазон, и стилевой разброс программы.

Одна из, пожалуй, главных интриг Чеховского фестиваля была заявлена еще под занавес фестиваля “Золотая маска” — в первых числах мая на сцене столичного Театра им. Пушкина выступил швейцарский Театр Базеля с “Тремя сестрами”¹ австралийского режиссера Саймона Стоуна. Именно Стоуна, а не Чехова — от исходного оригинала осталось ровно два слова, и все в названии. Постановщик и драматург Констанце Каргла виртуозно переписали классический текст на современный лад. А для наглядности все действие поместили в стеклянную вращающуюся коробку — дом Прозоровых в новой интерпретации, вернее, транспонировании, стал авангардной постройкой некогда модного архитектора. Куда большей трансформации подверглись сами персонажи и их поступки — Андрей, к примеру, стал программистом-неудачником, наркоманом и вдобавок игроком. Неудивительно, что Наташа в финале от него уходит, но уходит, покупая, словно вишневый сад, модный дом на деньги нового любовника. Соленый (у Саймона просто Виктор), единственный среди всех военный-контрактник на Ближнем Востоке, палит из пистолета по чайкам. А выкравший у него оружие Тузенбах (в спектакле Николай) оказывается бисексуалом, отчего, так и не сумев ужиться с Ириной, стреляется в душевой...

Короче, это действительно оказалось свежо, остроумно и захватывающе: как бы на родных подмостках до сих пор ни ратовали за строгое следование букве текста, а Стоуну внимали безоговорочно, рукоплескали долго и обсуждали вплоть до нового показа. Следующим спектаклям австралиец, привезенным в Москву, стал “Йун Габриэль Боркман” — перекошенная не менее радикально, чем чеховская, пьеса Генрика Ибсена. Это копродукция “Wiener Festwochen” и “Бургтеатра” с

Марином Вуттке в главной роли. Вот не будь последнего в афише, не собрать бы этой работе такие залы на Чеховском фестивале: малоизвестный у нас “Йун Габриэль Боркман” даже в переложении Стоуна — это два часа кряду нескончаемых семейных скандалов под нескончаемый же снегопад с колосников. Здесь разыгран один из любимых ибсеновских сюжетов: сложно запутанная семейная драма — “война всех против всех”. Отсидевший в тюрьме за мошенничество бывший управляющий банком по собственной воле заперт в доме со своей спивающейся женой, выпавшей из жизни еще в конце 90-х, — на дворе же, судя по поп-хитам, идут наши десятилетия. К ним приезжает провести последние дни смертельно больная сестра супруги — не то чтобы восстановить разорванные некогда семейные узы, а в надежде на их сына, которого долгое время воспитывала она. Отпрыск же старается унести ноги от семейного очага — побыстрее, подальше и как можно надолго. И в этой монотонности, как в сугробе, словно бы вязнут все находки и тонкий юмор режиссера. С другой стороны, видимо, все же на восприятии сказывались и трудности, точнее “техника”, перевода (порой приходилось больше следить за титрами, чем за игрой) и плохое знание первоисточника. Хотя особо оригинальной игры тут ни Вуттке, ни его партнеры не демонстрировали — сплошь широкие мазки и жесты да подзастывшая маска на лице. Отчего на ум то и дело приходил все тот же Чехов и все те же “Три сестры”: “Живешь в таком климате, того гляди, снег пойдет, а тут еще эти разговоры...” Поэтому своеобразной наградой публике восприняла финальный жест Йуна-Вуттке — свалившийся замертво от инфаркта и оплаканный примирившимися сестрами покойник выбрасывает вверх два пальца: “Виктори!” Пиррова, ко-

¹ Об этом спектакле см. также рецензию в предыдущем номере “СД”. (Ред.)

нечно, победа. В том числе и для русскоязычного зрителя. Какой же все-таки остряк составлял Стоуну гастрольную программу в России, поэтому, чем теперь окажется его “Медея”, заявленная на фестиваль “Территория”, лучше не загадывать.

Но именно Стоун — запоздалое объяснение по-стерниански пусть будет здесь — определил во многом тематику драматической части Чеховского фестиваля: классика и ее интерпретации. Или же интертекстуализации. И в этом как никто преуспела Йетте Штекель — еще недавно вундеркинд немецкого театра, а сегодня всемирно признанный режиссер. В Москву она привезла свою “Бурю” — переосмысленную пьесу Шекспира, разбавленную к тому же рифмами (и ритмами) канадского певца Леонарда Козна и британской хип-хоп поэтессы Кейт Темпест. Интерес к постановке был вызван и самой Штекель, некогда, к слову, стажировавшейся в ГИТИСе, и ее Просперо — легендарной Барбарой Нюссе, не раз гастролировавшей в нашей стране.

Но большой ажиотаж, уже после просмотра, вызвала поднятая в спектакле тема. Она, к слову, была заявлена уже в сценографии — четырехъярусном кубе на двенадцать камер-купе желто-черного цвета со странными перегородками и переходами. Смысл этой “планировки” понятен лишь при изрядном удалении от сцены — благодаря своим полкам и дверцам эти клетушки оказались буквами, складывающимися в фразу “Europe lost” (“Европа потеряна”). В свете этого послания уже по-другому воспринимались и слова философа Слава Жижека, приведенные в программке: “Утопия — верить, что все будет идти как шло. Беженцы — только начало. Настоящие проблемы придут потом. Возможно, у Западного мира не будет сил их решить. И тогда нам, по-любому, конец”. На уже существующих проблемах и пыталась заострить внимание зрителя Йетте Штекель — именно для этого устраивает волшебство Просперо, желая показать своей дочери Миранде мир современных людей. Людей разобренных, запертых в своих четырех стенах и заикленных лишь на собственных удовольствиях — и в этом, по Штекель, нет большой разницы между Калибаном и даже Ариэлем. Носителем старых ценностей здесь выступил Просперо, но обоим — и морали, и персонажу — жить в этом спектакле гамбургского театра “Талия” оказалось недолго: вместо хеппи-энда здесь умирает старый маг. Хотелось, правда, написать вообще-то “клоун” — Барбара Нюссе в своем допотопном костюмчике здесь больше напоминает Чаплина. А ближе к финалу, когда буря благодаря мощным вентиляторам (и

неистовству вживую играющего “Prospero’s Band of Spirits”) захлестывает и зрительный зал — Славу Полунина с его “Снежным шоу”. Но если он просто добрый клоун, то Просперо у Штекель — мудрый. Как и его режиссер. Ведь пока под возгласы “Это апокалипсис, настоящий апокалипсис!” бурно обсуждала “Бурю” в фойе Театра Моссовета столичная публика, то в зрительном зале, на обсуждении после занавеса, Йетте Штекель на это же слово среагировала просто: “Это всего лишь театр”.

Еще одну вариацию на шекспировскую тему представил уже упоминавшийся Мартин Жак со своей командой. Британскую группу “The Tiger Lillies” (“Тигровые лилии”) именно как музыкальный коллектив в России знают давно и не только в записи — в столичных клубах она выступает с начала нулевых. В активе “Лилий” уже есть кинопроект — саундтрек к фильму “The Quickie” Бодрова-старшего, а театральным гротеском с их участием придумал датский режиссер-новатор Мартин Тулиниус. Самого же “Гамлета” “The Tiger Lillies” увидели и не без помощи Тулиниуса подали как сюрреалистический цирк — наклонный стол и под углом в сорок пять градусов пирующие персонажи, летающие на лонжах влюбленные, пляшущие на ниточках люди-марионетки. Но это “шоу” вне рамки, которую задают собственно “The Tiger Lillies”, играющие по ходу представления все два десятка песен из двойного альбома “Hamlet” 2012 года. Тут стоит учесть уже и тематику песен Мартина Жака, а это развернутые комментарии к репликам главного персонажа пьесы, и, чего уж там, габаритам самого певца, подпадающим под шекспировское “он тучен и одышлив”. Уже под таким углом речь, кажется, может идти всего лишь о “Мышеловке”, которую Гамлет — Жак разыгрывает перед публикой, среди которой где-то мать его и отчим. Не случайно же в начале второго отделения актер Мортен Кристенсен, играющий Гамлета-марионетку, появляется именно из зрительного зала и с залом некоторое время ведет беседу. При этом не сказать, что “Лилии” своим спектаклем переоткрыли “Гамлета” — они просто еще раз проговорили общеизвестные истины, выступив в роли чеховских “человечков с молоточками” (и пилами, учитывая музыкальный реквизит).

А вот акробат, жонглер и танцовщик Йоанн Буржуа в эту подборку попал с большой натяжкой — скрытым батутом, на который падали и возвращались обратно на сцену его актеры. В его спектакле “Scala” нет литературной основы — он интерпретировал само устройство недавно возрожденного в Париже

театра “La Scala”, сделав главным действующим лицом его сценографию. Спектакль начинался как погружение в сон обычного человека — пришел домой, поужинал, лег в кровать. И вдруг проснулся среди ночи от ощущения чего-то или кого-то постороннего. Вышел проверить, а вернулся уже не он. Точнее, не он один — пятеро одинаково одетых актеров перемешаются по сцене друг за другом, копируя действия своих предшественников. При этом под ними постоянно распадается, складываясь, как фигурки в старых кнопочных игрушках, мебель, а в какой-то момент появляется и пара одинаковых девушек... При желании в повторах и ловушках “Scala”, в которых то и дело оказываются персонажи-двойники, легко считывается и кафкианский сюжет. Также бесконечная лестница-переход — срываясь с вершины, актер благодаря батуту возвращается на исходную точку — вызвала в памяти и закольцованный сюжет мультфильма “Болеро” Ивана Максимова. Хотя у Буржуа не Равель, а “Радиоход” — хиты этой британской группы подчеркивают отчаяние ли, обреченность человека, попавшего в эту своеобразную ленту Мёбиуса.

Еще одна неожиданная трактовка классики на Чеховском фестивале — “Жизель” Акрама Хана. Этот британский танцовщик и хореограф бангладешского происхождения перенес сюжет “фантастического балета” Адана в современные реалии: действие у него происходит не в селе, а на текстильной фабрике, и вместо пейзажа у него рабочие-мигранты. От мира хозяев-аристократов они отделены стеной — огромной вращающейся плитой, с одной стороны покрытой отпечатками рук. Под стать обстановке преобразилась и музыка — композитор и дирижер Гэвин Сазерленд “вытравил” весь романтизм, добавил индастриала и биг-бита. В итоге вся “Жизель” протанцована под фабричные гудки, низкие, протяжные и тревожные. Завораживающий звук и завораживающее зрелище — а больше про балет специалисту сказать и нечего. Но, оглядывая “неклассическую” классику Чеховского фестиваля, хочется напомнить, что историй у человечества не так уж и много, “и сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их в том или ином виде”. И хорошо, когда их делают примерно хотя бы так — с умом и чувством.

Проявленная пленка

“Семь притоков реки Ота” Р. Лепаж на Чеховском фестивале

Робер Лепаж — один из самых важных театральных режиссеров мира и одно из самых главных открытий российской публики, сделанных благодаря Чеховскому фестивалю, — привез в Москву самую последнюю и самую длинную версию спектакля “Семь притоков реки Ота”. Чеховский фестиваль выступил здесь не только приглашающей стороной, но и сопродюсером возобновления.

В поездке по Японии в 1992 году Лепаж услышал рассказ об изуродованной взрывом девочке, которую оберегали от любых попыток увидеть в зеркале свое изображение... и однажды нашли у нее зеркальце и помаду. Это зеркальце — желание во что бы то ни стало узнать правду, и эта помада — тяга к красоте несмотря ни на что, могли бы стать предметным эпиграфом к его спектаклю. В японский дом, пострадавший от взрыва атомной бомбы в Хиросиме, приходит американец Люк, военный фотограф, в чьи обязанности входит снимать для истории и науки последствия этой трагедии. Его встречают женщины трех поколений: старшая потеряла сына, средняя — красоту (и свекровь убрала все зеркала из дома), а младшая, пятилетняя девочка Ханакко, — зрение (и образ взорвавшегося мира навсегда отпечатался в ее мозгу). Фотограф, чья душа изуродована виной своей страны, возвращает женщине, чье лицо изуродовано взрывом, ее настоящее, подарив ей фотогра-

фии... и сына. Японская служба обернется для него лейкемией и трибуналом за антиамериканские выступления. А младший сын Джеффри станет музыкантом и однажды отправится в Нью-Йорк на поиски отца. Так забьет ключ сюжета и потечет речкой, которая крепнет и собирает притоки отовсюду.

Огромную сагу о второй части XX века играют девять артистов. Играют на японском, английском, немецком, голландском, французском, чешском. Минималистский японский дом с раздвижными стенами и камнями на месте сгоревшего сада обернется станцией метро, аэропортом, театром, кварталом красных фонарей, кафе, рыбным ресторанчиком, нью-йоркским столпотворением, квартирой умирающего, военной библиотекой Амстердама, телестудией, концлагерем и так далее. В конце, когда действие вернется в Японию, на доме появится надпись “продается” — так, по одному саду хватили топором, другой через полвека сгорел в огне войны, но смириться с

продажей дома и сада по-прежнему невозможно.

Очевидная рифма завязки с оперой “Чио-чио-сан” вернется новым “притоком” сюжета: в чешском концлагере Терезиенштадт на концерте заключенных певица Сарра, в чьем репертуаре есть эта роль, начнется заботиться о маленькой Яне, чтобы заглушить свою душевную боль — ее разлучили с дочерью Адой. Яна спасется в коробке фокусника, которому разрешено выносить реквизит за ограду, а через много лет уйдет в буддистский монастырь. Ада, потерявшая мать, тоже станет певицей. Ее главной любовью в жизни станет Джеффри, старший сын Люка. Но предложение он сделает ей для того, чтобы получить гражданство Нидерландов и воспользоваться новым правом голландца уйти из жизни с помощью эвтаназии, не дав разрушить себя еще новой болезнью, СПИДу. Из любви Ада, ждавшая Джеффри всю жизнь, соглашается выйти за него замуж. “Любить” рифмуется с “убить”, а сцена эвтаназии опровергает законы сценического времени и приближена ко времени реальному: Лепаж заставляет нас прожить мучительные минуты ухода Джеффри вместе со всеми, кто остается в живых и приехал побыть рядом.

Мотив “проявленной пленки” тоже вернется еще не раз. Японский Джеффри и американский Джеффри (судьба иногда шутит не очень изобретательно) случайно познакомятся в нью-йоркской квартире, похожей на маленькое вавилонское столпотворение, отцовская камера, ставшая артефактом, сблизит их, а на проявленной пленке отца американский Джеффри вдруг обнаружит лица обезображенной японки и мальчика с чертами его тезки-соседа — и узнает в нем брата. Автомат для моментальных фотографий в метро, как священник на исповеди, хранит тайны людей с самым разным настроением. И, как связной, может передать знак вместе с забытой фотокарточкой. А система зеркал в фотокамере рифмуется с образом гибели евреев в газовой камере, которую Лепаж изобразил тоже с помощью системы зеркал, геометрической прогрессии лиц и их отражений... или уже только отражений, отраженного света.

Параллельно с основным сюжетом возникает интермедия — история канадской актрисы. Ее адюльтера с дипломатом во время японских гастролей, который легким движением мастерской руки режиссера превращается в пародию на дешевый театр, его изнанку,

пошлость, интриги — уж больно жизнь становится похожа на дешевую пьеску, которую актриса только что сыграла. Ее нечаянной беременностью, не нужной ни отцу ребенка, ни почти что ей самой, охваченной отчаянием. Там, под броней двойной пошлости, жизни и искусства, зарождается что-то важное, настоящее, главное в ее жизни — сын. Второй нечаянный ребенок в этом спектакле, где все не хотят иметь детей: японцы-хибакуси — из-за возможных последствий ядерной Бомбы, европейцы — из-за мнимой угрозы своей свободе. Его рождение оберегает слепая Ханакко — единственная подруга актрисы в Японии. Жизнь пробивается сквозь все катастрофы и все запреты. Ведь Хиросима — “город, который выжил”. Через тридцать лет красавец Петер придет к ней изучать искусство буто, сумрачного танца японцев после Бомбы, личную исповедь каждого танцовщика. И лучшим его учителем невольно станет шестидесятилетняя Ханакко — подглядывая за осторожными и точными движениями слепой женщины, Петер обретет свой стиль. И покидает свою нечаянную любовь.

Спектакль длится семь часов — то время, которое, по Лепажу, необходимо, чтобы актеры и зрители объединились в единое целое, чего не случается за время “нормальных”, в два-три часа, спектаклей: какими бы прекрасными они не были, четвертую стену между ними за это время не разрушить. Общность — важное слово в мировоззрении Лепаж: он наводит мосты между временами и континентами, из нелепого конфуза у него может вырасти счастье, из случайной находки — привязанность на всю жизнь, из всемирной трагедии — чья-то любовь. Следить, как он восстанавливает “нейронные связи” свихнувшегося мира, необычайно увлекательно. Наблюдения за тем, как он проводит параллели и рифмуется события, производят прямо-таки терапевтический эффект как наглядное свидетельство, что гармония восстановима. Временные истоки “Семи притоков реки Ота” — две самые страшные страницы истории Второй мировой войны, Хиросима и Холокост. Но эта самовосстанавливающаяся гармония безумного мира, проявленная пленка памяти, оплаченные счета чужих грехов и ошибок в его спектакле оставляют у зрителей светлое чувство. Возможно, не катарсис, как в “Липсинке” или “Обратной стороне Луны”, увиденных раньше. Но какой-то его очень близкий и теплый эквивалент.

Ольга Фукс

Мастерская

Алексей Житковский: “Главное — чтобы драматург сам себя понимал”

Беседу ведет Светлана Новикова

Алексею Житковскому 37 лет. Он родился в Омске, там же окончил химический факультет университета, затем поехал учиться на инженера-нефтяника в Томск, где заболел кинематографом и решил поступить на сценарный факультет ВГИКа. По окончании курса обосновался в Нижневартовске и стал писать для театра и кино. Его пьесы выходили в финал и побеждали на самых крупных драматургических конкурсах и фестивалях: “Любимовка”, “Евразия” (первая премия за пьесу “Мизантроп”, 2015), “Действующие лица” и других. В 2017 году его документальная пьеса “Лета.док” участвовала в проекте “Охота за реальностью” “Театра.doc” и программе МХТ им. А.П. Чехова “Круг чтения” в режиссуре Марины Брусникиной, а также в Екатеринбурге на фестивале “За!текст”. В 2018-м “Горка” Житковского признана пьесой года на конкурсе современной драматургии “Кульминация”. В том же году по его сценарию был снят художественный фильм “Звезды” с Виктором Суворовым в главной роли. Помимо названных выше Житковский является автором пьес “Дятел”, “Посадить дерево”, “Шоп”, “Охота на крыс”, “Битва за Мосул”.

— Алексей, поскольку мы с вами не общались раньше, а только пересекались на фестивале “Любимовка”, надо как-то познакомиться. Для начала расскажите о своей жизни в Нижневартовске. Помимо драматургии у вас есть работа?

— У меня много точек работы. Я преподаю в школе искусств, у нас там отделение фотографии, и я занимаюсь с ребятами фото и видеомонтажом. Еще в кинотеатре работаю, веду разные альтернативные программы, работаю с ребятами, школьниками, пенсионерами, людьми, изучающими иностранные языки. Еще организовал и показываю видеозаписи лучших спектаклей “Золотой маски”. У “Маски” есть партнер — компания, которая показывает в кинотеатрах работы “масочных” призеров. Наш кинотеатр тоже с ними сотрудничает. Благодаря этому в нашем городе мы смотрим спектакли Театра Наций, МДТ, балеты Большого.

— Киноклуб не думали вести?

— Есть у нас киноclub, уже десять лет я его провожу. Смотрим разные фильмы — и артхаус, и немые картины в живом озвучании джазовых музыкантов. Этим я тоже занимаюсь.

— Потом фильмы обсуждаете?

— Да, конечно. Город у нас молодой, только в 1972 году получил статус города, раньше это было поселение. И когда пришли нефтяники, разрослось до города. Сейчас в нем 270 тысяч. Есть драмтеатр, театр кукол “Барабашка” (его теперь делают ТЮЗом) и третий — любительский, “Обыкновенное чудо”. Со всеми театрами я сотрудничаю. С группой актеров из разных театров мы три года назад начали делать публичные читки современной драматургии. Уже есть своя публика. И театрам это интересно.

В драмтеатре поставили в 2016 году мою пьесу “Посадить дерево”, теперь будут “Горку”. Лаборатория была под руководством Павла Руднева. Мой эскиз победил и его решили ставить. И вот получается сразу два моих спектакля в городе, где я живу — нескромно так.

— А в кукольном у вас не собираются ставить “Охоту на крыс”?

— Пока нет. Но собираются в Московском областном театре кукол.

— **“Охота на крыс” — очень сильная пьеса. И страшноватая: детей отправляют убивать водяных крыс и сдавать шкурки. Я недавно прочитала роман “День восьмой” Торнтон Уайлдера. Там говорится об “охоте на крыс” как о розыске беглых преступников, за чьи головы объявлена награда. Вы знали о таком толковании?**

— Нет, я об этом не знал. Но где-то слышал это словосочетание, может быть, из истории Германии времен Гитлера... не помню. А потом наткнулся на такой заголовок в газете “Остяко-Вогульская правда”.

— **Неужели это реальный факт?**

— Да, моя “Охота на крыс” основана на документальном материале. Мне интересна история нашего края, я пытаюсь переработать ее в театральную форму. Такие потрясающие сюжеты вскрываются, когда работаешь с документами! Действительно, такие лозунги и такие активности имели место в 30-х годах на территории Ханты-Мансийского (тогда Остяко-Вогульского) округа. Я пытаюсь заниматься документальной драматургией. В 2017—2018 годах работал над большой пьесой, построенной на статьях газеты “Остяко-Вогульская правда” за 1930—1940-е годы. Прочитал тысячи выпусков. И этот сюжет привлек меня. В первой половине тридцатых велась агитация среди школьников по отлову крыс, водяных крыс, кротов, мышей. Детям рассказывали, как находить, как убивать зверьков. Устраивались соревнования между школами. Мне это показалось жутким и символичным. Из этого сюжета выросла моя пьеса.

— **При своей документальности “Охота на крыс” воспринимается сильнейшим художественным текстом с ярким элементом театральности. Очень хочется ее увидеть на сцене.**

— Ее должны поставить в Москве в 2020 году, так что сможете увидеть. Я тоже хотел бы на это посмотреть.

— **Вы говорили, что ваша мечта — написать такую пьесу, чтобы похожих в театре не было. Я считаю, что так оно и есть. И “Охота на крыс”, и “Дятел”, где герой вдруг, без всякого видимого повода выпадает из нормальной жизни. Разве что “Посадить дерево” — философская притча о выдрессированном поколении отцов и еще не прирученных, соображающих детей — своим сюрреализмом напомнила мне пьесы Нины Садур. Но только лишь формой.**

— Мне нравится идея, когда ситуация не нарочито переходит в абсурдную или сюрреалистическую, а постепенно и незаметно становится такой. Я такие истории стараюсь в жизни замечать, даже коллекционирую, чтобы потом как-то развернуть.

— **Ваш “Дятел” взят из жизни, имеется прототип?**

— Нет, таких прямо историй сумасшествия... нет. Но некоторый автобиографический момент не отрицаю. В ней отразился мой опыт работы в нефтяной промышленности. Отправная точка такая: однажды на каком-то совещании, когда я был нефтяником, я увидел, как у одного человека на лысине отразилась цифра “шесть” — от проектора на презентации. Мне так это понравилось, показалось, что это нечто знаковое для меня. Я забыл, о чем было совещание, а это помню.

— **Но это не вышибло вас из седла, вы не отказались от нормальной жизни, как ваш Дятел?**

— С ума я не сходил.

— **Приступая к работе, вы уже представляете себе фабулу целиком?**

— Во многих случаях я сам не знаю, чем закончится пьеса. Вообще не было такого случая, чтобы я сразу знал финал. Для меня это скорее дорога, которая куда-то ведет. Путь. Мне важно, чтобы в пьесе это “приглашение к путешествию” сохранялось. Для этого необязательно, чтобы было понятно, куда мы идем. Но ощущение путешествия мне интересно.

— **Из ваших пьес самое большое внимание театров привлекла “Горка”, она очень внятная и находит отклик у многих. Поставлена примерно в десяти театрах. И вдруг я натываюсь в одном вашем интервью на то, что вы хотите написать авангардную пьесу, которую никто бы не понял.**

— Не думаю, что драматургу (ну, мне, по крайней мере) обязательно быть понятным, в смысле понятным. Главное, наверное, чтобы он сам себя понимал. Меня в драматургии больше интересует другой аспект — это некое исследование, вопрошание той или иной темы, ситуации.

А по поводу своих “хотелок” — у меня две мечты. Написать авангардную, новую историю. Историю, которой еще не было в театре. И вторая — противоположная — написать простой и ясный текст о любви. Вот как “Пять вечеров”. Про любовь у меня пока не получается.

— **Будучи дипломированным инженером, имея семью и приличную зарплату нефтяника, вы поступили во ВГИК. Как это получилось?**

— Случайно.

— **Не лукавьте, Алексей, так не бывает. Что-то вас к этому подтолкнуло?**

— Я учился в Томске на нефтяника и не собирался уходить. Там был киноклуб, он и сейчас существует. Его ведет замечательная женщина, киновед Ада Бернатоните. Она кандидат искусствоведения, тоже закончила ВГИК. Я стал туда регулярно ходить, заинтересовался кино, много смотрел — тогда была эпоха видеопроката, надо было доставать видеокассеты. У меня началась двойная жизнь. Днем я учился перерабатывать нефть, а вечерами смотрел Пазолини, Антониони, Бергмана. Конечно, это во мне отпечаток оставило, культурный след. Прошло шесть лет, и я поступил на сценарный во ВГИК.

— **С первого раза?**

— Да. Там надо было написать какие-то рассказы — я написал. Мастером у меня был Леонид Нехорошев, сейчас его уже нет в живых. Он был в возрасте, восемьдесят лет, тем не менее он очень серьезно с нами занимался, и это была потрясающая школа. В течение двадцати лет он был главным редактором “Мосфильма”, и “Калина красная” Шукшина, и “Зеркало” Тарковского снимались под его редактурой. И что бы ты ни принес Леониду Николаевичу, он все рассматривал всерьез, и тебе приходилось соответствовать, ты не мог принести ему какую-нибудь поделку. Он врубался в каждое предложение, вплоть до запятой, все словесные обороты вычитывал, вычеркивал. Это было очень круто. К сожалению, это все кончилось. Леонид Николаевич очень сильно повлиял, я думаю, не только на меня.

— **Кто из ваших сверстников-драматургов вам интересен, близок?**

— Не скажу, что я все читаю. Мне нравятся какие-то вещи. Бывает достаточно одной пьесы, чтобы автор стал интересен. Мне нравится пьеса Марины Дадыченко “Карась”, она была на “Любимовке”, “Лес на горе печали” Елены Шабалиной. Нравятся пьесы Андрея Иванова “Это все она”, “С училища”. Олжас Жанайдаров нравится.

— **Когда я смотрела фильм “Звезды” по вашему сценарию, у меня возникала параллель с пьесой Олжаса “Магазин”. Там тоже героиня приезжает на заработки в Москву. Но в “Магазине” жестокий, абсолютно безжалостный мир. А в ваших “Звездах”, как в сказке: герой хорошо относится к людям, делает добро, и многие ему платят тем же. Он несколько раз оказывается счастливчиком в очень несчастливых обстоятельствах. Это дары судьбы, но сам герой их заслужил. Виктор Сухоруков играет своего “Гагарина” пронзительно.**

— Скажу вам откровенно: сценарий писался довольно жестким, но режиссер Саша Новиков, как и главный наш герой, из Ташкента, и ему этот восточный мир, с его орнаментальностью быта, дорог. Он, когда снимал, все эти вещи смаковал и не мог делать так жестко, как у меня написано, потому что он знает этих людей не так, как я. Для меня эта история фактически придуманная, а для него — личная: он тоже приехал из Ташкента, работал на стройке. Поэтому он тепло вложил, а должна была быть такая драма-драма. А вышла драммеда, там есть комические моменты.

— **Вы говорили про свои краевые исследования. У вас определенная тема?**

— В нашем Нижневартовске есть организация “Истоки памяти”, связанная с восстановлением правды о советских репрессиях. Это бабушки и дедушки либо сами репрессированные, либо дети репрессированных. Меня эта тема волновала, я читал Шаламова, Гинзбург, Солженицына, интересовался историей своей семьи, в ней тоже есть репрессированные. Познакомился я с этими людьми, но просто познакомиться не получилось — нужно было помогать, вместе работать. И так получилось, что я снял небольшой фильм, документальный, об этих людях, интервью с ними. Эти люди в течение десяти лет хотели установить памятник жертвам политических репрессий. А у города своя идеология: город наш молодой, комсомольский, никаких репрессий там не могло быть. И я снял фильм про то, какие прения происходят вокруг этого памятника. Он у нас в “Артдокфесте” даже участвовал.

— **Кто был против памятника?**

— Проккоммунистические силы. И просто некоторые горожане возмущались. Эстетические были вопросы. Этические — зачем устанавливать памятник об этом страшном периоде. Зачем пугать молодое поколение, создавать негативный образ страны. Получилась прямо такая древнегреческая история вроде истории Антигоны, которая хочет похоронить брата, а по закону этого сделать нельзя. Было страшно. Тем не менее, памятник установили, и мы сняли фильм. А потом я из этого сделал еще пьесу, потому что было очень много интервью и мне хотелось это в театральную форму облечь. Пьеса называется “Лета.док”, в смысле реки забвения Леты. И мы даже с ней немного поездили, в “Театре.doc” показывали эскиз, и Марина Брусникина со своими ребятами сделала читку. И так все началось и пошло: я не просто взял интервью у этих людей и ушел, а остался с ними навсегда. И недавно в нашем городе произошла страшная трагедия: женщину, которая возглавляла это общество, Лидию Станиславовну Таскаеву, убили. Замечательную женщину! Ей был семьдесят один год.

— **Это спланированная акция?**

— Нет, случайное бытовое убийство. Пьяный человек пришел к ней на дачу, попросил деньги на водку. Она дала ему, но при этом что-то сказала, и он ее забил палкой до смерти. У нас весь город до сих пор в шоке, и я тоже не могу никак отойти. Мы с ней дружили.

— **А кем она была?**

— Психолог, работала с педагогами города. Одной из первых занялась проблемой СПИДа в нашем округе. Когда вышла на пенсию, возглавила “Истоки памяти”. Она сама была дочерью репрессированных. Ей удалось очень много для людей сделать. И благодаря этим людям я занялся историей нашего края. Начал изучать старые советские газеты. Несколько лет этим занимался и сделал монтаж из газетных вырезок за десять лет, с 1931 по 1941-й. Газета отражает события не только местные, но и происходившие в стране. И по этим материалам написал пьесу “Шоп”, по-хантыйски это означает “правда”. А потом написал “детский” вариант — “Охоту на крыс”.

— **Ничего себе “детский” вариант! Вы не боитесь братья за страшные темы? Я недавно смотрела в “Школе драматического искусства” вашу “Битву за Мосул”. Признаюсь, еле выдержала до конца, ушла в болезненном состоянии. Ненависть к войне выражалась призывом героини не рожать детей, ибо они — пушечное мясо. И все это сопровождалось растерзанием кукольных младенцев, выламыванием и разбрасыванием ручек-ножек.**

— Это был не призыв, а скорее вопрос. Скажу честно, на меня произвело впечатление, как из этого текста для чтения режиссер Александр Огарев сделал столь зрелищный спектакль. Там мощнейшая хореография, современная. Спасибо Анастасии Кадрулевой, хореографу. Большой актерский ансамбль. В общем, сложная почти двухчасовая работа. Я был по-настоящему удивлен. Я этот текст писал как монолог с самим собой. Такая форма, где сам задаешь себе вопрос за вопросом и сам пытаешься ответить. А получилось такое батальное полотно. А по поводу интонации спектакля — я не думаю, что эта тема должна нравиться, не думаю также, что она должна дарить какую-то надежду, свет. Мне кажется важным просто говорить о войне, честно, неприкрыто. У нас эта тема жестко табуирована. Ее просто нет. Мне самому нужна такая шокотерапия. Я бы ходил на этот спектакль. Надеюсь, я не одинок.

— **Да, говорить о войне надо обязательно. Военная тема, бряцание оружием льется на нас изо всех средств информации. Но любой протест без надежды обесценивает ваши усилия. Трагедия должна закончиться катарсисом.**

— Согласен с вами.

Павел Курочкин: “Мы хотим чуть-чуть изменить мир в лучшую сторону”

Беседу ведет Анастасия Чернышева

В часе езды от Москвы всего 60 лет назад вырос Зеленоград — город с удивительной судьбой, — а в нем появился такой же особый театр. В этом году зеленоградский “Ведогонь-театр” отмечает двадцатилетний юбилей: пройден большой труд-

ный путь, а впереди еще много открытий и нерешенных задач. О том, как театр развивается, в чем его уникальность и почему так важно, что он возник именно в этом месте, рассказывает его основатель и художественный руководитель заслуженный артист РФ Павел Курочкин.

— Павел Викторович, вы уже более двадцати лет развиваете театр в родном городе.

— Если быть точным, более тридцати. Ведь начали мы это делать еще в 1985 году, когда после окончания Щепкинского училища при Малом театре я уговорил своих однокурсников работать в Зеленограде и создавать свой театр. У нас особый город — молодой, свежий, очень разносторонний и противоречивый, а потому и создание профессионального театра здесь, как мне кажется, — совершенно уникальный опыт, интересный и, пожалуй, необычный.

— Это связано с месторасположением?

— Не только. Я бы сказал, это связано с целым комплексом тем и проблем, сформировавшим город с его особой атмосферой, жизненным укладом, характером, если хотите. Это не только мое мнение как коренного зеленоградца, это замечают очень многие. Мы недавно вместе с драматургом Екатериной Бондаренко делали документальный спектакль о Зеленограде “Белки, сосны, микросхемы”. Так вот, она тоже почувствовала особенность этого места, хотя раньше никогда не была здесь. И в спектакле мы стремились передать эти ощущения от города, рассказать о его уникальности. Зеленограду всего шестьдесят лет, и создавался он как научный город, советский центр электронной промышленности. Люди со всего Советского Союза — молодые люди! — приехали сюда, чтобы начать новое, важное для страны дело. И с собой они привезли мощную и яркую созидательную энергию. Сюда съехало очень много талантливейших людей из разных уголков страны, и конечно, все они были разными. Их объединяло стремление, пыл, наука, но в то же время Зеленоград собрал вместе людей с разным культурным багажом и опытом, разными представлениями о культуре и вместе им предстояло не только строить и развивать город, но и создавать свою новую культурную традицию. И это, на мой взгляд, очень интересная проблема: с одной стороны, мы имеем город с огромным потенциалом, с другой — отсутствие в нем какой бы то ни было традиции.

— Вы говорите об этом как о проблеме. Но разве это не благодатная почва для создания театра?

— Конечно! Но с другой стороны, такие “предлагаемые обстоятельства” влекут за собой определенные трудности. В России есть множество театров в небольших городах, которые успешно работают и развиваются. Вспомните, например, те коллективы, что регулярно приезжают на фестивали и гастрели в Москву: в них чувствуется какая-то особая энергия, которую они аккумулируют во многом именно благодаря своему положению на театральной карте. Но в Зеленограде нам необходимо было не просто создать театр, но и сформировать культурное пространство города.

Сейчас, оглядываясь назад, я могу сказать, что построить профессиональный театр в этом месте оказалось сложной задачей. И интересной. Потому что строить пришлось действительно на пустом месте, притом что, конечно, в Зеленограде жили люди, которые любили театр, но культурное пространство в этом смысле долгое время было незаполненным. Постепенно вместе с развитием города появлялись какие-то учреждения культуры: сначала один кинотеатр, потом второй, Дом пионеров, библиотеки и музыкальные школы; была целая эпоха так называемого клуба “Вече”, где происходили все интересные творческие события. Большую роль в культурном развитии города сыграл клуб МИЭТ, и много чего еще можно было бы вспомнить, но собственно крупных площадок, каких-то институций, которые занимались бы искусством профессионально, здесь не было. Дворец культуры построили только в 1983-м, то есть через двадцать пять лет после основания города! Между тем, в Зеленограде выросло не одно поколение детей, которые привыкли жить без театра. И я, кстати, был одним из них. Это не значит, что я никогда не был в театре: были и “классные” выезды, и родители старались достать билеты, хотя тогда это было непросто. Дожив до 14—15 лет, я, наверное, по пальцам одной руки мог бы пересчитать, сколько раз был на вечерних спектаклях в Москве...

— **И хотя в городе своего театра не было, зеленоградцы приобщались к культурной жизни и ходили в театры в Москве? Все-таки столица рядом, большой выбор культурного досуга.**

— Ну конечно, ходили и в театры, и на выставки, и на концерты. Кто-то, возможно, даже регулярно. Но вообще, социологи считают, что в театр в среднем ходит примерно 10—11% населения. В Зеленограде, думаю, тогда этот процент был еще меньше. И дело не только в том, что постоянно ездить в Москву было непросто. Хотя проблема транспортной доступности актуальна до сих пор, а еще пару лет назад наше за МКАДное положение было почти катастрофическим. Сильно загруженное Ленинградское шоссе, постоянные многочасовые пробки, неудобное железнодорожное сообщение — все это максимально отдаляло Зеленоград от бурной культурной жизни столицы. Но в то время, когда мы начали создавать свой театр, главной оказалась та самая проблема отсутствия традиции в этом конкретном месте. Зато в Москве традиция была — давняя, богатая, и неудивительно, что в сознании многих зеленоградцев, может быть даже большинства, театр мог существовать только в Москве, а здесь, рядом — это какая-то самодеятельность. Так что когда мы начали работать, нас не воспринимали как профессионалов. Пожалуй, к этому мы были совсем не готовы. Конечно, понимая специфику города, осознавали, что столкнемся с проблемой привлечения зрителей, над которой придется долго работать. Но то, что нас не будут воспринимать всерьез, потому что мы рядом, а не в Москве, представить было сложно. Даже сейчас, спустя уже двадцать лет нашей успешной деятельности, встречаются люди, которым кажется, что вся жизнь там, в Москве. Почему-то в России до сих пор существует предубеждение к театрам, скажем так, нецентральным. И это, как мне кажется, вообще одна из основных проблем культурного пространства нашей страны.

— **И она касается не только зрителей, но и артистов...**

— Конечно, и это естественно. За свою уже, наверное, тридцатилетнюю преподавательскую деятельность я постоянно наблюдаю, как мальчики и девочки, приехавшие со всей страны в столицу, никуда и ни за что не хотят отсюда уезжать. И как они здесь пропадают, даже талантливые. Режиссеры, кстати, напротив, сегодня ездят по всей стране, а вот артисты — нет, они боятся. Помню, как один мальчик мне сказал: “Я из такой дыры вылез — никуда отсюда не уеду”.

— **Не потому ли они — я говорю об актерах — бегут в столицу, что в маленьком городе у них просто нет шанса реализоваться, нет будущего?**

— Это, конечно, очень сложный путь, по которому довольно страшно пойти. Но я убежден, что актер в провинции, в городе с развитой театральной традицией может гораздо более ярко проявиться и состояться. Во всяком случае, многочисленные российские театральные фестивали постоянно демонстрируют нам, как богата талантами и творческими идеями театральная Россия. Мне, кстати, в этом смысле очень нравится тенденция последнего времени в развитии фестиваля “Золотая маска”. Они стараются вот такие театры замечать и вытаскивать их на всеобщее обозрение, представлять. Это очень важно, и огромное спасибо тем экспертам и критикам, которые колесят по всей стране, находят такие коллективы и потом рассказывают о них. В столицах же так легко потеряться. Я знаю много примеров, когда очень талантливые молодые ребята не могли найти работу в Москве и Петербурге, но сдвинуться куда-то отсюда никак не решались. А ведь где-то за пределами этих больших городов они действительно могут быть нужны, могут быть востребованы, могут реализовать свои творческие замыслы и творческие амбиции. Мне кажется, что этот страх перед провинцией надуманный, ведь там происходит столько ярких и интересных театральных событий! И в Хабаровске, и в Лесосибирске, и в Воронеже, и в Канске, и в Мытищах — список городов можно продолжать и продолжать. Я убежден, что все зависит от людей, которые делают свое дело.

— **Как правило, это понимание приходит со временем, а в молодости все мечтают о славе, признании, большой сцене. Неужели у вас отсутствовали такие амбиции? Как вы решились начать театральное дело в городе, как вы сами говорите, без соответствующей традиции?**

— Просто амбиции были масштабнее. Тогда, в начале 90-х, когда мы делали первые шаги на пути создания “Ведогонь-театра”, Зеленоград находился в довольно сложном положении: всю страну накрыл глубокий кризис, рухнула советская микроэлектроника, и город захлестнул. Мощная энергия талантливых, изобретательных, многогранных людей, которая на

протяжении первых тридцати лет существования города поддерживала и питала его, больше не находила выхода. Так что, мне кажется, сама идея возникновения в городе подобной инициативы витала в воздухе. По крайней мере, в меня она запала очень рано и казалась мне настолько очевидной, что о проблемах, сложностях, которые могут возникнуть, о жизненных реалиях, в конце концов, я совершенно не задумывался. Я тогда был очень молодым, и мне казалось, что сама мысль о том, что в Зеленограде будет театр, настолько прекрасна, что не может не вызвать приятия, поддержки, отклика. Она обязательно должна осуществиться. Знаете, есть такие очки с цветными стеклами — наденешь, и весь мир солнечный. Мне кажется, я тогда был в таких очках — без практических навыков, без опыта, поначалу на голом энтузиазме... Прямо вспоминается цитата: “Не рассуждая, не зная жизни, я взвалил на себя ношу, от которой сразу захрустела спина и потянулись жилы; я спешил расхотать себя на одну только молодость, пьянел, возбуждался, работал; не знал меры. И скажи: можно ли было иначе? Ведь нас мало, а работы много, много! Боже, как много!” — вот просто монолог чеховского Иванова как он есть. Хотя надо сказать, что эти “солнечные очки” тогда, наверно, очень помогли.

— **И театр прижился в городе несмотря ни на что.**

— Думаю, он появился в Зеленограде в очень правильное время, когда стал по-настоящему необходим городу. Это своего рода вызов, ответ зеленоградцев тем сложным временам. Говорю о зеленоградцах, потому что создание театра было делом не одного человека и даже не одной творческой группы: театр вырос в городе, и к этому были причастны очень многие люди. При поддержке руководства Зеленограда и предпринимателей подготовительная работа, которую мы вели уже семь лет, реализовалась в статус сначала частного, а позже, в 1999 году, государственного театра. Мы, конечно, не изобрели ничего такого нового и необычного, но и задача была не в этом. Мы выращивали театр в городе, как дерево, постепенно, терпеливо и продолжаем это делать теперь. За двадцать лет здесь возникла традиция, и Зеленоград стал городом, где дети с ранних лет приучаются к театру, ходят туда и познают с его помощью мир. Мы дали людям новые возможности: в развитии, в познании и в проведении досуга. У нас ведь очень интересный и хороший репертуар, а главное разнообразный: есть русская и зарубежная классика, современная драматургия, спектакли для детей и молодежи, а также широкий спектр внерепертуарных проектов, таких как “Читаем вслух”, неформальные встречи с артистами, экскурсии и выставки. Мы обращаемся к творчеству очень разных авторов: А.Н. Островский и А.К. Толстой, М. Горький и М. Дурненков, К. Гольдони и Ж.-Б. Мольер, Мариус фон Майенбург и А. Эйкборн и т.д. И не боимся экспериментов, приглашая на постановки режиссеров разных направлений: у нас ставили А. Кузин и А. Ледуховский, К. Нерсисян и М. Мышанский, С. Виноградов, иностранные режиссеры А. Хонг, Ги Холланд и Грегори Бэнкс и другие. А наряду с главным художником театра Кириллом Даниловым наши спектакли оформляли С. Архипова, К. Перетрухина, Я. Кремер, Т. Спасоломская, Ю. Роттэ. Мне кажется, это важная социальная задача театра — дать людям возможность увидеть разное и живое искусство, ощутить какие-то эмоции, получить тему для размышлений. И разделить все это с другими, сидя в зрительном зале и ловя это сиюминутное взаимодействие актеров и зрителей. По-моему, это повышает качество жизни.

— **Нет ли у вас ощущения оторванности от общекультурных процессов, бурно развивающихся в Москве?**

— Конечно, в Москве больше разнообразия, больше людей, в том числе туристов, больше зрителей. Но когда зрителей немного, думаю, что требования у этого зрителя могут быть очень серьезные к театру. И это, конечно, обязывает. Приходится быть более энергичным, активным, изобретательным, пробивным, чтобы постоянно зрителя привлекать, удерживать, открывать для него что-то новое. Хотя театру в любом городе надо быть в первую очередь живым и интересным. Если же говорить о “Ведогонь-театре”, у нас особое положение. Ведь Зеленоград, при его замкнутости и удаленности от центра, все-таки является частью Москвы. В этом свои плюсы и свои минусы, но что касается, собственно, творческого и, даже я бы шире сказал, культурного процесса — то, что мы делаем и имеем возможность делать здесь, уникально и очень важно, в самом глобальном смысле. Поскольку то, что мы все вместе делаем, это обогащение культурного пространства, улучшение жизни, развитие. Это то, ради чего стоит жить и заниматься театральным делом.

— **Не в этом ли и заключается миссия “нецентральных” театров? Связывать между собой разные культурные пространства?**

— В каком-то смысле, пожалуй, да. Во всяком случае, у “Ведогонь-театра” в Зеленограде эта особенность есть. Сейчас, когда он отмечает свой двадцатилетний юбилей, можно сказать, что часть пути уже пройдена: театр состоялся, и для нас очень важно, что его знают и любят в городе, высоко оценивает театральное сообщество. Это мы видим и по многочисленным отзывам, и по тем наградам, которыми отмечают наши работы на различных фестивалях. Так, например, наш легендарный спектакль “Царь Федор Иоаннович” — лауреат многих фестивалей и конкурсов в различных номинациях, среди которых Гран-при фестиваля “Голоса истории”, приз международного фестиваля “Славянские театральные встречи” (“Лучший спектакль” и “Лучшая мужская роль”), приз “Серебряный витязь”, главный приз фестиваля “Молодые театры России” (и это не весь список полученных в разные годы наград); детский спектакль “Ваня Датский” становился лауреатом фестивалей “Я — мал, привет!”, “Царь-сказка” и других; премьера 2017 года “Легкие люди” по пьесе М.Дурненкова вошла в лонг-лист премии “Золотая маска” как один из самых заметных спектаклей сезона; в 2014 году спектакль “Ведогонь-театра”, поставленный А. Ледуховским, “Васса” (по мотивам первого варианта пьесы М.Горького) стал обладателем “Золотой маски” (номинация “Лучший спектакль в драме. Малая форма”). Список можно продолжать долго, но главное — это признание зрителей. Хотя, конечно, впереди у нас еще долгий путь, ведь до сих пор к нам приходят люди, много лет прожившие в Зеленограде, буквально в соседних с театром домах, но впервые оказавшиеся у нас только теперь. Мы двадцать лет работаем, но такие люди все еще встречаются, так что нам есть куда расти. Общее место, но все равно мы должны об этом помнить: театр все время должен развиваться, иначе он деградирует.

— **И каким будет, по-вашему, следующий этап?**

— Сейчас у нас очень большой и серьезный капитальный ремонт, а вместе с ним начался переходный период, когда наша привычная жизнь резко изменилась и мы стали существовать уже совсем по другим правилам. На время мы лишились своего дома и работаем (репетируем и играем спектакли) в гостях. Много ездим: за этот сезон побывали с гастролями и на фестивалях более чем в десяти городах! Это интересно, но очень непросто. Вместе с тем я уверен, что опыт, обретенный нашим коллективом в этот переходный период, позволит нам выйти на качественно новый уровень работы и подготовиться к жизни в отремонтированном и обновленном театре. Ведь это будет большой театральный комплекс с пятью разными сценическими пространствами, которые можно использовать не только под спектакли, но и для других форм взаимодействия со зрителями. А это уже совершенно иные возможности и, как следствие, более масштабные задачи: сделать этот большой театрально-культурный комплекс живым, активно работающим, представляющим разные виды искусств: и театр, и кино, и выставки, и концерты. Люди хотят разнообразных впечатлений, и надо дать им эту возможность.

— **Планы глобальные. И ехать в Москву при таком разнообразии не надо...**

— Вот тут, может быть, даже наоборот. Развитие нашей зрительской аудитории должно только увеличить ее активность, повысить интерес к театру и искусству вообще. И особенно это касается молодых людей, у которых появится возможность жить более насыщенной жизнью. Мы хотим дать зеленоградцам как можно больше хорошего и разного театра, ярких впечатлений от профессионального искусства. И мы совсем не заинтересованы в изоляции нашего зрителя. “Ведогонь-театр” — это часть театрального пространства Москвы, и в будущем он видится мне как активное действующее лицо, как одна из ключевых точек различных культурных событий, происходящих в столице. Более того, задача нашего театра в том, чтобы культурные пространства Зеленограда и Москвы соединить. Чтобы люди, которые живут здесь, ощущали себя в этом едином культурном поле. С самого начала “Ведогонь-театр” строился на этих принципах. Наверное, это неподъемная задача, но мы хотим чуть-чуть изменить мир в лучшую сторону.

Другие берега

Наталья Якубова “Wiener Festwochen-2019”

Венский фестиваль этого года представил целую палитру поисков, ведущихся самыми разными людьми театра практически во всех уголках мира. Обо всем рассказать невозможно. Фестиваль приглашает как “раскрученных” звезд, так и стремится открывать новые имена; здесь можно увидеть мегапроекты (как “Диаманте”) и камерные моноспектакли. С предложениями многих режиссеров хотелось бы поспорить, однако несомненно одно: программа была репрезентативна, возникающие между спектаклями переключки создавали продуктивное поле для рефлексии.

Литании

Это слово, попавшееся на глаза в тексте Андре Лепецки о спектакле Раби Мруэ “Борборигмус” (копродукция “ХАУ Берлин” и “Уолкер Арт Сентер Миннеаполис”), стало ответом на накапливающиеся с начала фестиваля впечатления. Оно, это слово, давно уже вертелось на языке — по аналогии с тем ироническим переносным значением, которое оно имеет в некоторых языках. Выражение “бесконечная литания”, произнесенное с иронией, начинает обозначать непрекращающиеся, выходящие за грань разумного жалобы. Именно таковые можно было услышать с самого первого спектакля. К моим любимым, безусловно, относится “литания” из “Алой буквы” Анжелики Лиддель (театр Иакинади, Мадрид): изрекал ее одетый как Данте персонаж, соответствующий пастору Димсдейлу из романа Готорна; секвенции этой литании начинались одинаково: “No bisogno di uno medico, che... (“Мне нужен такой врач, который...”); множась в бесконечность, они описывали мазохистский субъект, которому нужен такой врач, который его окончательно бы замучил, извел, придумал бы новые болезни, в общем, дал бы прочувствовать невосполнимость его потери и бездонность его греха. Спектакль Лиддель, среди прочего, направлен на критику андроцентризма, готового умиляться над страданиями человека, который сам является опорой той системы, которая ему эти страдания причиняет.

Подобные цепочки отчаянных воплей, однако, стали приметой большинства участвовавших в фестивале спектаклей. Понятное дело, ничего другого и не ожидаешь от Рене Поллеша, чьи перформеры всегда кричат, всегда дотошно крутятся вокруг одних и тех же тем, всегда доводят мыслительные операции до логического предела (“Депони Хайфилд” — копродукция “Бургтеатра” и самого фестиваля). Однако, допустим, для Раби Мруэ выбор такой формы высказывания довольно необычен: казалось бы, этот артист всегда был направлен на то, чтобы вступать со зрителем в доверительный диалог, а не изолироваться в монологе. Но “Борборигмус” посвящен смерти (или, как пишет Лепецки, — потере).

Первый монолог Раби Мруэ в этом спектакле — под переборы гитары, время от времени обрываемые резким звуком лопнувшей струны (лопается она вполне буквально). Раби Мруэ в этом монологе множит подробности страха перед старостью, страха перед смертью... Подробности, которые в определенном возрасте становятся знакомы каждому — здесь нет ничего такого, что не могло бы произойти с любым живущим в самых что ни на есть комфортных условиях. Стареющий человек боится, что его не будут принимать всерьез, что он не сможет больше управлять своей жизнью. Что на него будут надевать памперсы, что поместят в дом престарелых. Что жена умрет раньше него или что он умрет раньше жены. В другой сцене, вместе с двумя своими коллегами он — как мы вскоре понимаем — соревнуется в перечислении умерших близких; Мруэ и Мазен Кирбай “выпадают” первыми, Лина Малдание “выигрывает”: умерших, которых она может так помануть, у нее оказалось больше...

В сумме, однако, на фестивале преобладал не резкий “звук лопнувшей струны”, не крики — преобладали “литании” молчаливые, немые. Такая “литания” — это, например, навязчивое повторение начала равелевского “Болеро” в “Ensaio para uma Cartografia” Моника Калле (“Каза Конвенъенте”, Лиссабон), оно изводит танцовщиц (чтобы затем, в конце спектакля, они смогли бы все же довести “литанию” до конца — станцевать, несмотря на ни на что, свое собственное, никем не прерываемое “Болеро”). Это, например, и бесконечное бегание по кругу героев бразильского маскарада в спектакле “Matadouro live” (продукция Центра современного искусства в Терезине), из которого лишь постепенно будут вырастать элементы танца: как будто участникам надо сначала преодолеть силу, приковывающую их к этой орбите. Это, смела бы сказать, и формула “марша”, вписанная Анной Терезой Кеерсмакер в хореографию ее “Шести Бранденбургских концертов” (“Розас”).

“No bisogno di un medico...” — казалось, вопяет одними своими телами герои шести новелл “Метоп Парфенона” Ромео Кастелуччи: шести несча-

стных случаев, трагических уличных происшествий, вырванных из контекста, сведенных к одним лишь страданиям деформированного, покалеченного тела...

Галерея телесных мучений составляет контекст и “Ореста в Мосуле”, спектакля Мило Рау, рассказывающего о его постановке “Орестей” в иракском Мосуле. Из этой галереи наглядно в спектакле присутствуют лишь немногие фрагменты — однако важен опыт, который передают артисты Рау: например, опыт просматривания, из вечера в вечер, видеосъемок бесконечных экзекуций; хождения по бесконечным руинам; наконец, наблюдения, как из реки в течение многих дней вылавливаются трупы с потерпевшего аварию корабля — тела, о которых никто не позаботился. Немые вопли этих тел, этих руин...

Тут стоит вернуться к спектаклю Раби Мруэ, который, казалось бы, нарочито пытается говорить о смерти в так называемом “общечелове-

ческом смысле”, но в бесстрастном поминовании, которое он устраивает наперегонки со своими коллегами, наряду, наверно, с третью умерших от рака неизбежно возникает такой же процент пропавших без вести или погибших в военных конфликтах в Ливане. Эти литании оказываются и за них, непогребенных.

А также за погребенных вживую. В начале “Ореста в Мосуле” актриса, предполагаемая на роль Ифигении, рассказывает о девочке, учившейся с ней в одном классе: она пригласилась одному из бойцов ИГ¹, нагрянувших в школу, — и никто ее больше не видел. В конце спектакля исполнитель роли Ореста сообщает о посещении лагеря для интернированных членов семьи бойцов ИГ, где пропавшая обнаружилась. Снимать в лагере было нельзя, ее голос, записанный на мобильный телефон, звучит с черного экрана. Голос парии, звучащий словно по тону...

Мазохистский субъект

Совсем особая литания стоит в центре спектакля “Савушун”. Сороур Дараби (Иран — Франция) заходит в пространство сцены, завернувшись в плащ, читая стихотворение на персидском языке “Пария”. После пантомимической части следует монолог — чтение письма на французском. Звучащие в нем обращения к адресату тоже как бы произносятся “по ту сторону”.

Словом “савушун” обозначался доисламский траурный обряд, который совершали мужчины — в память о легендарном персидском царевиче Сиявуше, оклеветанном на отчизне и погибшем на чужбине. Сегодня “савушун” ежегодно пополняется шиитами, оплакивающими смерть имама Хусейна. Как нам объяснили в программке спектакля, это обряд, в котором одновременно и манифестируется мужественность, и обнаруживается ее уязвимость.

В центре спектакля, однако, оказывается обращение к некоему фантазматическому объекту желания, воплощающему, по всей видимости, идеал мужественности. Как о субъекте этого желания, так и о его объекте мы узнаем только из этого обращения, в процессе которого они — эти субъект и объект — и определяются.

Можно сказать, что этот супермаскулинный объект с его военными и сексуальными “подвигами” и формирует субъекта, выходящего к нему с “ответными предложениями”, в которых он — виртуально — соревнуется с неким любимцем своего кумира. Этот любимец на глазах подвергся унижениям, но герой мечтает его в этом превзойти. Множащиеся в бесконечность проекции того, как (мазохистский) субъект хотел бы видеть себя пригодным для удовлетворения мужских страстей своего возлюбленного, соединяют экстремальный секс и экстрим военных действий. При

этом субъект фантазирует из безопасного места — в самом начале сообщается, что воображаемое письмо пишется из эмиграции, пишется даже на иностранном языке: “...потому что даже если бы не на французском, ты вряд ли бы меня понял”. Это безопасное место, где в войне можно не участвовать, но именно эта удаленность рождает в воображении кошмары военного насилия — и рождаются они на основании опыта насилия сексуального, когда-то совершенного адресатом письма по отношению к его автору. Этот автор, этот мазохистский субъект ревнует своего адресата ко всем тем, кого тот, облеченный властью военачальника, имеет возможность “поймать”, унизив. И в конце концов автор письма высказывает самое свое затаенное подозрение: что они там вовсе и не воюют... что эти парни занимаются там со своими врагами чем-то совершенно другим — изошряются в садомазохистских удовольствиях...

“Савушун” невольно напомнил мне “Где Восток? Монолог № 1” Натальи Ворожбит, увиденный тоже в Вене (режиссер Георг Жено). В том спектакле, который, боюсь, постигла гораздо менее впечатляющая судьба, чем путешествующий по фестивалям “Савушун”, героиня тоже обращалась к своему мифическому возлюбленному как к идеалу мужественности. Рассказ шел в модальности: “я (говорю) тебе”, “я (вспоминаю) о тебе”, и любая другая модальность казалась невозможной. Артистка поочередно обращалась к сидящим в зале зрителям-мужчинам. В этих обращениях-воспоминаниях звучали: история влюбленности к боевому командиру, с которым героиню свела судьба в работе над документальным проектом; осознание своей ситуации как “одной из многих”; рев-

¹ Организация, запрещенная в РФ. (Ред.)

ность и ирония по отношению к соперницам, выкладываемым на ФБ то кулинарные рецепты, то рецепты для похудения и пишущим в личку своему кумиру, что хотят от него ребенка... Наконец, рассказ о военных ужасах, которые, даже не ассоциируясь конкретно с “кумиром” героини, описывали мир Его, предмета ее желаний, — мир, где павшие остаются не оплаканы, а их тела становятся предметом черного юмора... И хоть к аутентичности позиции героини было не придаться, в какой-то момент ты начинал(а) понимать, что все это какая-то парабола, какое-то иносказание. Что, конечно, подтверждалось сценой секса — смешной и страшной, поскольку то “я”, от которого Врожбит все это время говорила, брало на себя смелость не толь-

ко обнаружить несостоятельность своего кумира, но и показать себя эту несостоятельность обслуживающей... Рассказ Врожбит все время играл на аналогии войны и секса — под конец обнаруживая все обманутые надежды по поводу обретения “идеала мужественности” через активизацию воинственных инстинктов.

Вроде бы то же делает и Сороур Дараби. Но если субъект рассказа Врожбит берет ответственность за эти идиотские надежды в том числе на себя (и потому для меня этот спектакль — вероятно сильное послание и мужчинам, и женщинам), то во франко-иранском спектакле субъект рассказа предстает лишь в качестве жертвы, отражающей, как в зеркале, патологические желания своего тирана.

Бурчание

Второй спектакль Сороур Дараби — “Farcie” обещал рефлексию над властью языка в определении гендерной бинарности окружающего мира и, конечно, обитающего в нем человечества. (Сороур Дараби против этой бинарности решительно восстает, что, например, во всех сопроводительных текстах, подчеркивалось тем, что это имя настоятельно сопрягалось с местоимениями как мужского, так и женского рода.) “В фарси, моем родном языке, нет гендерных маркеров, — пишет Сороур Дараби. — Ни у артиклей, ни у глаголов, ни у прилагательных нет мужской и женской версии. Существительные нейтральны. Вещи в мире и природе, предметы и концепты не имеют пола. Зачем бы он им? После переезда во Францию меня беспокоит тот факт, что язык требует от меня определять мою гендерную принадлежность в каждом предложении. Это постоянное требование гендерного атрибутирования в языке и коммуникации поднимает множество непростых вопросов. Что, если я хочу говорить о себе при помощи нейтральных слов? Что это значит — быть в ситуации, когда надо постоянно определяться гендерной принадлежностью и постоянно выражать ее?”

Однако весь спектакль, скорее, перформанс невозможности что-либо артикулировать, выраженной деформированными движениями, напоминающими движения “невладалого”, “идиота”... В конце концов Сороур Дараби ест бумагу, на которой, как надо понимать, запечатлен тот дискурс, с которым субъект не справился.

Похожий процесс, только гораздо более изощренным образом, лежит в основе спектакля “Борборигмус”. Слово это по-научному обозначает бурчание в животе, которое сопровождает движение в нем жидкостей и газов. Мруэ сказал в одном из интервью, что “желудок — это орган, который как раз обнаруживает все неконтролируемые процессы, которые происходят в нашем теле. Ты можешь что-то скрыть, ты можешь что-то контролировать или ты можешь притворяться, что ты контролируешь свое тело. Но жи-

вот тебе это не позволит”.

Андре Лепеcki не случайно дал своему тексту об этом спектакле подзаголовок “Метаболический театр”. Артисты бесконечно конфронтируют то, что поддается артикуляции (а между прочим, артикулируют они немало), с неартикулированным шумом, который, по их мысли, способен сказать отнюдь не меньше. Даже уже упомянутая выше сцена “конкурса” по перечислению умерших имеет свой аналог в сцене соревнования между метрономами, которой спектакль загадочно открывается. Метрономом, как маятник, бесстрастно отмеривающий время. Это тот “шум”, который мы обычно не слышим, но которым наполнено все пространство вокруг нас. Борборигмус Вселенной...

Первая же серия “литаний” читается артистами со страниц рукописей: они трое обступили один-единственный микрофон и, прочтя свою реплику, сбрасывают страницу на пол. Затем “говорить” будут уже эти страницы — смятые, собранные в пакетик для мусора, они будут шуршать, приближаясь к микрофону. Так устанавливается равнозначность между человеческим словом и тем, что могут сказать — своей материальностью — “вещественные останки”.

Похожее произойдет с пластиковыми рюмочками, которые поначалу появляются как весьма возвышенный антураж: каждая из них стоит на горячей свечке, которые образуют длинную линию, вертикальню пересекающую всю сцену. Артисты случайно выбирают рюмочки для новых и новых тостов... стоит ли говорить, что по мере “опьянения” тосты становятся все абсурднее и, начавшись “за здравие”, кончатся “за упокой”. Рюмочки раз за разом залихватски выбрасываются через плечо... Затем, в следующей сцене, их соберут, и их растоптанная, спрессованная масса станет звуком под ногами немого монолога Раби Мруэ.

Однако, пожалуй, еще более разработана тема “неясного (б)урчания” в спектакле Кристиана Люпы “Процесс” (Театр “Новы”, Варшава). На-

верное, это не случайно — для режиссера, у которого категория “бормотания”, “лепета” всегда играла столь важную роль. Ставя “Процесс” Кафки, Люпа не только заставляет нас почувствовать себя как бы в большой утробе, где то и дело раздается то голос двойника главного героя, то импровизации самого режиссера, его приглушенные подпевания, его комментарии “в сторону”... Но и в целом Люпа видит суть произведения Кафки в фатальной эволюции от ясного и знаково-схематичного к скрытому, смутному, сумрачному... Там, где зияет брешь в незаконченном романе австрийского писателя, он помещает онирическую сцену, в которой действуют уже не герои “Процесса”, а герои жизни писателя — Макс Брод и две женщины, Фелиция Бауэр и Грета Блох. Слово отдано именно им, а сам Франц К. (как назван тут главный герой) все больше скрючивается на своей постели... Из этого молчания, из этого омертвления пытаются в конце концов насильно вывести его близкие: провокацией (Фелиция вышвыривает из чмода-на платья — платья ее несбывшейся жизни; примеряет одно за другим — но одно натягивает и на безвольное тело Франца) или же “судилищем” (вспомним, что Кафка назвал устроенную ему очную ставку с Фелицией и Гретой “трибуналом” — на котором он, жених Фелиции, не смог объяснить, почему писал письма Грете)... Рожденные из этого молчания сдавленные слова Франца констатируют распад (“Во мне самом нет ничего, что бы меня спаивало; я скорее резец, маниакально откальзывающий от целого его фрагменты”) или, наконец, складываются в фатальную цепочку заключений: “Защитников я должен был бы найти среди знакомых, близких... если бы они у меня были. Но у меня их нет... их у меня нет, значит и защищать меня некому. А если меня не-

кому защищать, значит я виновен”.

Это слова, артикулирующие некую радикальную редукцию личности. По возвращении на территорию самого романа — в третьем акте спектакля — герой от слова убегает в принципе. Уже в первой сцене этого акта Франц неспособен сосредоточиться на том, что ему говорят (а к нему с планом действий прибыла его тетка), рассеянно смотрит в окно, отвлекается на чешущуюся во дворе кошку, ее судьба полностью его поглощает, он сам словно становится — всего лишь — таким же зудящим телом... Его все время будет куда-то тянуть — от слов на какую-то другую территорию: там, где протекает жизнь, в словах не оформленная.

Франц из средней части спектакля — импотент, неспособный на физическую близость, парализованный своими страхами. Тем временем в другом мире Франц одержим сексуальными соблазнами, сам являясь объектом желания и сам генерируя желание, сам беспрестанно “отвлекаясь” на то, что вызывает у него желание, от того, что желания не вызывает. Франц постепенно словно уходит от дискурса — в жизнь тела, растворяется в ней. И этим выносит себе приговор. Идущий против него судебный процесс буксует, таким образом, не в силу бюрократических абсурдизмов — все расплывается, размывается благодаря тому “процессу”, который идет в нем самом.

“Как собака...” — звучит последняя реплика героя романа Кафки. В спектакле этой реплики нет, как нет и экзекуции. Но герой исчезает именно так — уже не как человеческое существо, противопоставляющее себя всему другому, живому и неживому, миру, а как существо, полностью ставшее этого мира частью, полностью в нем растворившееся...

Сновидящее тело

О другом важном концепте театра Кристиана Люпы — теории “сновидящего тела” — вспоминалось не только на его спектакле. Люпа взял идею, как не раз признавался, у американского психотерапевта Арнольда Минделла, опубликовавшего в 1982 году книгу “Dreambody: The Body's Role in Revealing the Self” и с тех пор плодотворно развивавшего и опробывавшего свои теории. Люпа же давно разглядел в этой концепции огромный перформативный потенциал. Именно в “сновидящее тело” превращается, на мой взгляд, герой “Процесса” — тело, чуткое к потоку жизни, словно пропускающее этот поток через себя. Теряющее дискурс, более того — трагически этим дискурсом жертвующее, но обретающее нечто большее.

Другие спектакли фестиваля, экспериментирующие с подобным концептом, приходили порой к прямо противоположным результатам.

Спектакль “aCORdo” бразильского хореографа Алис Риполь (Хореографический центр

Рио-де-Жанейро) начинается просто сценой сна. Анонс предупреждает нас, что мы столкнемся с жизнью людей из трущоб. Слово же, вынесенное в название, означает как “согласие”, так и “побудку”, а написанные заглавными три буквы в середине переводятся как “цвет”, т.е. намекают на инакость, обозначенную цветом кожи. Мы, пожалуй, не удивляемся, что спят здесь в одежде и кое-как. Вначале, однако, четыре человека спят дискретно, каждый поодиночке. Один пристроился к стене сидя, другой полулежа, третий лежит. Приходит четвертый и пытается спать на корточках... Но у спящего тела свои законы, оно ищет все новых и новых удобств. Эти люди — как панды, долго приспособивающиеся на ветках и проверяющие положение тела на стабильность и затем засыпающие в непредсказуемых, но при данном стечении обстоятельств надежных позах. Эти четверо во время сна пристраиваются друг к другу, становясь друг для друга такой веткой, на которой расслабленное тело может существовать

в безопасности. Образованная ими куча мала медленно перекачивается от стены к центру сценического пространства (спектакль играется в небольшом зале, зрители сидят на стульях, расставленных вдоль стен).

Наконец тела пробуждаются, но явно не совсем, а сохраняя нужное качество “сновидческого тела”; следует симпатичный танец, расслабленность тела переходит в ритмичные и, наконец, френетические движения, в конце концов, определенно напоминая финальные минуты любовного акта. Затем изможденные тела предлагают друг друга зрителям. Двое танцоров просто кладут одного из своих коллег на колени зрителей, давая ощутить младенческую расслабленность этого тела уже совсем непосредственно. Следующая фаза спектакля, однако, весьма коварна. Завоевав нашу симпатию, эти проходимцы показывают, что как столь же коварно они смогли проникнуть на колени к зрителям и зрительницам, так они могут стащить их кошельки, сумку, очки, шарф, плащ, ботинок... Просто потому, что и наши тела — хотя бы отчасти — стали обладать теми же качествами расслабленности? Изъятые у тебя предметы перемещаются затем между другими зрителями, но быстро теряешь их из виду. Некоторые остаются на актерах — одежду они на себя напяливают, часы, кошельки, очки прячут в своих необъятных карманах. То есть к нам отнеслись как к туристам, заглядевшимся на уличных танцоров. Однако зрители, конечно, смеются, чувствуя себя в безопасности. Все, однако, не так просто.

Вскоре танцоры просто встают лицом к стене, упершись в нее руками. Как будто ждут обыска полиции. На них наши бесчисленные сумки, а в карманах — наши вещи. Аплодисменты не помо-

гают. Уличные танцоры продолжают стоять так же. Посыл понятен — мы, конечно, имеем полное право, чтобы полиция вернула нам наши вещи, но сейчас нам предлагается сделать то же самое без этого посредника. Еще раз вступить в контакт с этими чужими телами. По возможности так же “ласково” — как это удалось им — стянуть с них сумки. Ощупать карманы их брюк и рубашек. Растегнуть на них плащи, размотать с их шей наши шарфы... Весьма простым способом “aCORdo” удалось добиться реального, не фиктивного взаимодействия с публикой.

Зато на спектакле “Пенелопа спит” оставалось только завидовать лежащим на полу артистам. Состояние ожидания, бесконечного повторения норвежка Метте Эдвардсен, как утверждает ее экспозе, решила интерпретировать как хронотоп “сопротивления” (“Я думаю о Пенелопе как о фигуре отказа. Она сопротивляется, она говорит “нет” ...она становится хозяйкой времени”). Однако это состояние было воссоздано на сцене порой с непереносимой буквальностью. Прекрасный голос Ангелы Хикс, повторяющей добрый десяток минут одну незамысловатую фразу (автор медитативной музыки Маттео Фаргион), мог только усыпить. Сама Метте Эдвардсен, правда, кроме повторения столь же глубокомысленных фраз, как те, что можно было прочитать в розданной перед спектаклем программке, рассказывала трогательные жизненные истории — у нее действительно большой потенциал в сторителлинге. Зачем же еще эта мертвящая вязь того савана, который день изо дня (точнее ночь из ночи) тклет Пенелопа? (Кстати, о том, что Пенелопа ткала именно саван, в программке и самом спектакле — ни слова).

Саван европейской культуры

Несбывшиеся упования на миф о Пенелопе не раз — в разной степени — откликнулись и в других спектаклях. Казалось бы, отсылка, данная в названии — и в сопроводительных текстах — спектакля Ромео Кастелуччи “Метопы Парфенона”, должна была поднять на новый, особый уровень скетчи о жертвах несчастных случаев, которых не смогла спасти “скорая помощь”. В предпосланной интервью режиссера цитате из Готфрида Грубена (“Соборы Греции”) метопы с фризмов Парфенона описаны как сцены, в которых противники (а это, напомним “люди — демоны”, “люди — кентавры”, “греки — троянцы”, “греки — амазонки” и, наконец, “боги — титаны”) показаны как “половинки разбитого целого, как дополняющие друг друга контрсилы, которых — в их противоборстве — соединяют взгляды, неожиданно полные внутреннего родства”. Столь же амбивалентные отношения должны объединить в спектакле Кастелуччи жертв несчастных случаев и врачей “скорой помощи”.

Жертв играют артисты — искусственность создаваемой ими иллюзии подчеркивается тем, что

“кровь” (“рвота”, “желчь” и т.д.) живописно разливается на будущем месте происшествия специальными ассистентами на глазах зрителя, а располагающихся тут артистов так же открыто гримируют. Врачи же “скорой помощи” прибывают сюда на своих взравдашних машинах, с взравдашним оборудованием как бы из “мира реальности”. Если я правильно понимаю суть проекта, в каждом отдельном городе, где намечен показ спектакля, Кастелуччи намеревается задействовать имеющийся на месте персонал, который будет просто выполнять свои обязанности, подбаивающие клиническому случаю (на “Wiener Festwochen” это были сотрудники венского Красного Креста). В этом смысле перед нами действительно представители двух миров, контрсилы, внезапно оказавшиеся связанными тесными, интимными отношениями. Однако результат, возможно, не оправдывает ожидания. Для нашего восприятия шести трагических происшествий не становится препятствием то, что мы, зрители, оказываемся посвящены в подробности гримировки и разлития искусственной крови. Вообра-

жения вполне достаточно, чтобы пережить ужас внезапной потери интегральности тела, беспомощности, предельного отчаяния, сведения человеческого существа к животной боли. Однако почему не производят никакого впечатления “посланцы реальности” — сотрудники “скорой помощи”? Огрубила ли их привычность к такого рода происшествиям? Или, в отличие от артистов, они просто не умеют играть, а тот факт, что перед ними, в конце концов, не настоящий случай, когда надо принимать то или иное решение, а заранее известный сценарий лишает их присутствие качества доподлинности? Раз за разом они быстро, привычно производят нужные действия — и раз за разом (ведь таков сценарий!) эти действия не приводят ни к какому результату, пульс пациента останавливается, его накрывают с головой... “скорая помощь” уезжает.

Кастелуччи в интервью, помещенном в программке, рассказывает, что одним из импульсов создания этого спектакля была судьба одного его друга, которого “скорая помощь” тоже не смогла спасти. “Он умер у меня на руках”, — вспоминает режиссер о смерти молодого человека, который устанавливал на сцене машинерию “Ада” для показов в Дижоне. Да, у него на руках! А жертвы несчастных случаев из его спектакля одни — и в момент происшествия, и затем, когда “скорая помощь” уезжает, оставляя их лежать на земле (затем, после того как на стене ангара, где играет спектакль, высвечивается сначала загадка, а затем ее разгадка, актеры встают и, постояв у стены, покидают игровое пространство).

В этом смысле форма изображений, вписанных в квадраты метоп, избранная режиссером как пример для подражания, играет роковую роль в его спектакле. Раз за разом мы, словно движимые некой культурной повинностью туристы, обступаем замысловатую композицию, в центре которой страдающие тела, и пытаемся проникнуть в некий связанный сюжет, за этой композицией стоящий, разгадать величие общего замысла... но в сущности обречены оценивать лишь разнообразие поз, в которых оказались запечатлены мучения этих тел.

В своем интервью Кастелуччи посвящает немало места значению античности: “Нужно помнить, что Европа укоренена в Древней Греции — месте, где родился разум, демократия и эстетика”. Однако его спектакль скорее о нечитательности античного наследия. Это наследие словно заставляет втискивать в известную — освященную веками — форму живой жизненный опыт; превращать его в объект туристического поклонения.

Мило Рау, представлявший “Ореста в Мосуле”, во многом понимает античность по-другому, но в чем-то действует по сходному принципу. Он вряд ли думает, что только в Древней Греции родились разум и эстетика, да и к возникшей там демократии относится настороженно. Мосул — место цивилизации гораздо более древней (Ни-

невия!), чем мир Эллады. Это не раз подчеркивается и в сопроводительных текстах, и в самом спектакле. Конечно, воспоминания об ассирийцах, вавилонцах нужны скорее для того, чтобы подчеркнуть особость культуры, в которую отправился Мило Рау и артисты гентского театра со своим проектом — чтобы выслушать истории сегодняшних обитателей города, сегодняшних иракцев. Мило Рау объясняет, как получилось, что сегодня на фестивале он представляет лишь “Making Of” того спектакля, что он поставил в Ираке — то есть, собственно, эхилловской “Орестеи”: на оформление виз и разрешений, нужных для того, чтобы коллектив из Европы (в который, кстати, входили не только бельгийцы и немцы, но и иракцы-эмигранты) смог приехать в Ирак, потребовалось много месяцев, но вывоз самого спектакля в Европу оказался вообще невозможным. В показанном на “Wiener Festwochen” “Оресте в Мосуле” использованы, однако, видеозаписи иракской “Орестеи” — как спектакля, так и репетиций, а также виртуальных диалогов с участниками того, мосульского, проекта, сделанных уже с прицелом на этот, показываемый в Европе спектакль (вопросы задаются со сцены, иракцы же отвечают с экрана). Это, безусловно, некая — по необходимости — ущербная документальность; документальность, настаивающая на нашем доверии к создателям спектакля в способе выбора, редактирования и презентации материала, который, по всей видимости, сначала был найден и лишь потом оформлен в эти инсценированные диалоги (или монологи) на фоне руин. Однако если доверие завоевано, этот документальный, взятый из жизни материал, безусловно, самое важное в этом проекте.

Но тогда рано или поздно встает вопрос: а к чему тут “Орестея”? Что может еще сказать эта фикция “пути к демократии” иракцам, только что пережившим подлинный ад на земле?

В пространном тексте, помещенном в программке спектакля, Мило Рау пересказывает множество важных событий в недавней истории Ирака и конкретно города Мосула; часть информации из общедоступных источников, часть — из живого опыта режиссера и его команды; и то и другое существенно важно для понимания проекта. После каждой порции этой информации, которая, пожалуй, никого не оставила бы равнодушной и сама по себе, Мило Рау, однако, добавляет что-нибудь в таком роде: «“Орестея” — это пьеса как раз об этом: о бесконечном цикле насилия»; «“Орестея” — это оргия насилия, это некий посттравматический фантазм, который был рожден вскоре после введения демократии в Афинах: это почти порнографический взгляд назад, на кровавую предысторию...» Однако эта аналогия слишком обща; так можно было бы сказать и о множестве других произведений, репрезентирующих “оргии насилия”. Насколько обязательна — или просто адекватна — именно “Орестея” для понимания того, что произошло и

продолжает происходить в Ираке? Отрывки, показываемые во время спектакля, неожиданно проявляют то, насколько эта драматическая трилогия все же завязана не просто на “оргии насилия”, а на преодолении некоего явления, которое можно назвать “реваншем матриархата” и которое связано с фигурой Клитемнестры — сильной женщины, узурпировавшей на время власть мужчин: такая женщина в “Оресте” всячески компрометируется, а месть по отношению к ней оказывается прощена даже ее собственному сыну. В предыстории этой трилогии лежит сюжет о пренебрежении правом матери защитить своего ребенка (жертвоприношение Ифигении); главное

же событие “Орестеи” (убийство Агамемнона) — одно из самых сильных предупреждений, которые патриархальная культура сформулировала по отношению к фигуре женщины, “по-тихому” узурпировавшей власть своего мужа... “Витки насилия” так или иначе беспрестанно связаны с этим сюжетом. Но какое отношение он может иметь к событиям в Ираке? Где, когда хоть какой-нибудь “виток насилия” был инициирован даже не фактом, а хотя бы отдаленной угрозой, что к власти могла бы тут прийти женщина?

Увы, классический текст словно паразитирует на драмах из реальной жизни (не наоборот!), загрязняет живой опыт в заранее заготовленные рамки.

Культур-империализм?

“Орест в Мосуле” — с одной стороны, яркий пример, как “Wiener Festwochen” старается уйти от европоцентризма, с другой стороны, все же повод для сомнений, почему для множества таких попыток характерно стремление смягчить столкновение с чуж(д)ой для европейского взгляда культурой элементами знакомыми и квазиуниверсальными. Отражает ли эта тенденция реальное состояние дел в неевропейских театрах или же является следствием политики больших фестивалей?

Отчасти ответ можно найти в спектакле “Диаманте” Иприано Пенсотти. Проект был впервые представлен год назад на Рурском триеннале. В Вене он игрался в новом для “Wienerfestwochen” пространстве — Арене “Эрсте-Банка”. Как любят в Руре, здесь задействовано огромное пространство, и само перемещение зрителей между игровыми площадками (дающее поначалу ощущение интерпретационной свободы и “свободного погружения” в жизнь некоего большого, таинственного человеческого сообщества) становится тут привлекательным аттракционом. Зритель заглядывает в окна выстроенных на спортивной арене маленьких домиков, прислушивается к разговорам, а также читает остроумные комментарии к ним: кто что думает, в какие стратегии построения жизни каждого из героев вписывается происходящее в данной сцене. Одновременно читает комментарии по поводу стратегий репрезентации, это метатеатральный уровень спектакля. Все это создает многоголосие, представляющее собой важную поправку к схематичности сюжетов, среди которых: история семьи адвокатов, на чей дом было совершено нападение, что приведет и к ревизии своих либеральных взглядов; любовный треугольник, в котором мужчина предпочитает начальницу своей жены, но та в результате кризиса теряет работу и падает все ниже и ниже; история семьи, вынужденной отдать растущего тут

племянника мужа его родному отцу и затем доносящего на него по подозрению в нападении на дом, чтобы получить ребенка обратно; история сына левацкого лидера 60-х, выбирающего себе и сегодня “левую” политическую аффилиацию, но так же становящегося жертвой доноса.

Путешествуя между домиками, зритель должен почувствовать, как перекрещиваются разнообразные истории. “Буржуазная утопия” — город под названием “Алмаз”, построенный немцем по скандинавскому дизайну посреди южноамериканских джунглей, в концентрированной форме представляет собой знакомую эволюцию идей европейского либерального капитализма. Оторвавшись от всего того, что уже в Европе эти идеи “испортило”, утопия еще раз проходит свой путь от взлета до краха в Латинской Америке. Это, конечно, взгляд режиссера-аутсайдера; с точки зрения же зрения заказчика — шанс посмотреть со стороны на пережитые Руром утопии. Однако не слишком ли много определили в этом спектакле проекции “что заказчику нужно”? Кроме нескольких актеров из Латинской Америки, представляющих местных сотрудников фирмы “Goodwind”, все остальные исполнители “удобно” говорили на немецком и репрезентировали знакомый европоцентричный менталитет. В спектакле не раз упоминалась угроза извне: где-то за пределами чудо-города расположены беднейшие аргентинские деревни; город в жизнь Аргентины так и не интегрировался; все возникающие тут невзгоды жители склонны относить на счет “непрощенных гостей” — в то время как сами они, по большей мере, являются как раз гостями в этой стране. Однако никакого столкновения, никакой конфронтации с этим аргентинским миром так и не происходит. Спектакль с тем же успехом мог бы рассказывать историю “оазиса капиталистической утопии” в Европе, видящей угрозу в наплыве беженцев.

Теория

Полина Богданова

Сверхрационализм сталинской системы

(Восстановительный цикл)

О теории культурно-исторических циклов я уже писала в журнале¹. Продолжаю эту тему. Надо только сказать несколько предварительных слов. По закону инверсии, циклы бывают разрушительными (циклами деконструкции) и восстановительными. Ни одно из этих определений не носит оценочного характера. Просто каждый следующий цикл выставляет оппозицию предыдущему. Так ленинско-сталинский цикл выставил оппозицию циклу Серебряного века.

Конец и новое начало

Культурно-исторический цикл в России, возникший на рубеже XIX—XX веков, закончился революцией, в которой проявилась спонтанная, подсознательная энергия разрушения народных масс, нашли выражение многие подсознательные иррациональные импульсы, проявившие себя в массовых погромах, убийствах и пр. Революции всегда поднимают со дна души человека те инстинкты, которые обычно существуют скрыто и сдерживаются нормами культуры.

После революции начался следующий восстановительный цикл. Первое десятилетие восстановительные центристские тенденции набирали силу и существовали в конфликте с прежними центробежными тенденциями. Но к 1930-м годам новый советский социум оформился в жесткие структуры в политике, культуре и создал тоталитарное общество, тоталитарную идеологию и эстетику, в которой рациональное начало взяло верх и почти на три десятилетия подчинило себе течение жизни. Следующий разлом социум будет переживать в эпоху “оттепели”, которая во многом, хотя и не во всем, откажется от тоталитарных идей.

Граница между циклами обычно представляет собой не какую-то определенную точку или линию, она размыта. Поэтому можно сказать, что восстановительный цикл начался еще в период Гражданской войны. В 1920-е история и культура развивались достаточно свободно. Существовало множество направлений и всякого рода художественных объединений, которые провозглашали свои идеи и представления о новой послереволюционной эпохе. Но главными оппонентами в этой несколько хаотичной и пестрой картине борьбы занимали два ведущих объединения — РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) и

ЛЕФ (Левый фронт искусств).

РАПП выступал от имени нового победившего класса, не любил всякого рода “попутчиков” и чужеродных элементов. Утверждал начало нового культурного строительства, в основу которого следует положить пролетарский, то есть жесткий и однозначный, подход.

ЛЕФ продолжал линию дореволюционного модернизма и футуризма. Его теоретики, В. Маяковский и другие, усматривали в победе революции большие перспективы и считали, что эта победа носит даже не столько политический характер, сколько эстетический. Во всяком случае, футуристы и политическое, и эстетическое рассматривали как неотъемлемые части одного целого. И надо сказать, что действительно в 1920-е годы футуризму была открыта “зеленая улица”. На улицах и площадях Петрограда ставилась замысловатая футуристическая скульптура, которую, правда, очень скоро уничтожили. Ленин не понимал футуризма и предпочитал ему живопись передвижников. Кстати, это обстоятельство сыграет свою роль в дальнейшем развитии культуры, когда уже при Сталине будет совершен поворот к классике и реализму. Но пока футуристы славили победу Октября грандиозными массовыми шествиями, в театре активно работал Вс. Мейерхольд, который подчинил свой изысканный модернистский вкус потребностям новой эпохи. И к годовщине революции он показал первый вариант “Мистерии-буфф” В. Маяковского. В этом острополитическом плакате режиссер и поэт прославляли победу нового революционного класса, глумились над буржуазией и приветствовали создание нового мира. В принципе, в этом весьма схематичном опусе уже можно увидеть прообраз той реальности, которая будет окончательно утверждена в 1930-е годы при Сталине: клас-

¹ См. № 4, 2018 г.

совая борьба, превознесение нового революционного класса пролетариев и победа социализма.

В другом спектакле Мейерхольд приветствовал появление в своем театре красноармейцев, попавших сюда прямо с фронта. И ради них включал в действие сводки с фронтов Гражданской войны.

Чуть позднее стал развиваться конструктивизм. Мейерхольд разрабатывал технику биомеханики. И во всем этом тоже читался пафос нового века, в котором победит индустрия, машины и человек будет уподоблен “совершенному автомотору”. В актере раскрывалась его спортивная сущность, и это олицетворяло собой образ нового человека. Потому что именно к новому человеку в этот исторический период будет обращен и пафос еще не поверженных футуристов, и пафос будущего главного идеолога соцреализма Максима Горького. Да и кто только не говорил тогда о “новом человеке”.

Итак, в 1920-е годы, как это и бывает в новом цикле, существовали две главные противоположные тенденции в культуре и политике. Одна, которую определяла деятельность ЛЕФа, шла из прошлого. Вторая, рапповская, родилась вместе с этим восстановительным циклом, вместе с победившей революцией. РАПП в 1930-е годы будет отменен, но многие идейные стремления этой группировки, хотя и в более смягченной форме, перейдут в культурную политику сталинского периода.

Тоталитаризм складывался постепенно. Потребовалось десятилетие 1920-х годов, чтобы набрались и укрепились силы восстановительной тенденции, которая к 1930-м годам приобрела некую замкнутую жесткую структуру.

Есть точка зрения Б. Гройса, который считает, что тоталитаризм вырос из авангарда¹. “Основной пафос [авангарда. — П.Б.] состоит в требовании перехода от изображения мира к его преобразению”², — писал он. Надо сравнить содержание идей авангарда и идей новых революционных идеологов, чтобы понять, что у них было общим, а что различным. И правомочно ли вообще выводить тоталитаризм целиком и полностью из авангарда?

Идеи преобразования мира были еще у символистов, Д. Мережковского, А. Белого, А.

Блока. “Идея Преображения жизни и человека — одна из ключевых с точки зрения истолкования символизма как особого мировосприятия”³. Потом эти идеи подхватил авангард. Футуризм, в частности, как радикальное крыло авангарда выдвигал положение о том, что “сущность искусства — это создание новой реальности”⁴. Также у футуристов была идея создания нового человека. И она была тесно связана с “кардинальным преобразованием сознания”⁵. Преобразование сознания, в свою очередь, выводило футуристов на утверждение о том, что оно опирается на сверхчувственное восприятие, интуицию, которые становятся главной отличительной особенностью художника. Один из идеологов футуризма П. Успенский утверждал, что в формировании художественного сознания может помочь даже оккультизм. Сверхчувственное восприятие и оккультизм — это положения првидческой культуры, характеризующей предыдущий цикл Серебряного века. Но в следующем цикле, ленинско-сталинском, теоретики нового сознания уже связывали его с рациональными качествами, о чем более подробно поговорим впоследствии. А пока продолжим об авангарде и футуризме. “Самоощущение футуристов как провозвестников нового мира побуждает их постоянно координировать свои художественные задачи с новейшими научно-техническими открытиями и достижениями”⁶, поэтому они благоговеют перед скоростью и авиацией, высочайшим достижением науки и техники в начале XX столетия. Отсюда у футуристов появляется образ летчика-авиатора, победившего природу. В программном произведении футуристов “Победа над Солнцем” А. Крученых⁷, был выведен образ авиатора Каменского, осуществившего победу над смертью. Победа над смертью была также одной из ведущих тем в философии общего дела Н. Федорова. Что касается победы над природой, то это тоже очень типичная тема 1930-х годов, и связана она, прежде всего, с ученым — покорителем природы, селекционером Иваном Мичуриним.

Авангард также превозносил пафос машинного производства. А Вс. Мейерхольд в своей биомеханике стремился к тому, чтобы человек был подобен совершенному автомотору. Подобные настроения были связаны с предшущим

¹ См.: Гройс Б. *Стиль Сталина // Гройс Б. Утопия и обмен*. М.: ЗНАК, 1993.

² Там же. С. 20.

³ Быстров В.Н. *Между утопией и трагедией*. М.: Прогресс-Плеяда. Круг, 2012. С.3.

⁴ Горячева Т.В. *Утопии в искусстве русского авангарда: футуризм и супрематизм // Авангард в культуре XX века. 1900—1930. В 2-х кн. Книга 2*. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 66.

⁵ Горячева Т.В. *Указ. соч.* С. 70.

⁶ Горячева Т.В. *Указ. соч.* С. 77.

⁷ См.: “Современная драматургия”, № 3—4, 1993 г. (*Прим. ред.*)

щением индустриализации, которая явилась закономерной задачей нового Советского государства, об окончательной победе которого грезил и Ленин, когда говорил, что “социализм — это советская власть плюс электрификация всей страны”.

Но, пожалуй, главное — это то, что авангард очень верил в революцию, видя в ней механизм осуществления всех своих идейных и эстетических замыслов. Но он ошибся, потому что революция обернулась против него.

У новых идеологов — Ленина, Сталина и других — также были идеи создания новой реальности, которую они связывали с построением социализма. И была идея создания нового человека. Обнаруживались и другие сходства с авангардом. Преклонение перед авиацией. В галерею будущих героев соцреализма войдет летчик-авиатор, а подвиг полярных летчиков-челюскинцев, которые первыми удостоятся звания Героя Советского Союза, будет воспет сталинской пропагандой. Идеи изменения реальности, пафос индустриализации, обращение в будущее — все это действительно было очень похоже на авангард, но это совсем не означает, что тоталитаризм вырос из авангарда. Авангард все же был явлением провидческой культуры, и в нем многое, если не все, проистекало из художнического подсознания и рождалось интуицией и предвидением. А тоталитаризм был уже культурой восстановительного цикла, когда на место иррациональных интенций встало рации, сознание. И все же если искать сходство авангарда и тоталитаризма, то оно будет заключаться, прежде всего, в их общей платформе, которая была платформой грандиозной утопии, может быть, самой крупной утопии за всю историю христианской цивилизации. Именно грандиозное утопическое сознание было характерно и для обоих циклов, разрушительного и восстановительного. Только если теоретики Серебряного века создавали в основном эстетические и религиозные утопии, то утопия социализма и коммунизма воплотилась в социально-политической реальности. Именно утопическое сознание позволило создать великую державу Сталина.

Точка зрения Б. Гройса, заключающаяся в рождении тоталитаризма из духа авангарда, кажется слишком общей и лишенной конкретности. Тем более что тоталитаризм на этапе своего формирования уничтожил авангард и подверг репрессиям многих художников-авангардистов. Поскольку и существо новой реальности, и существо нового человека тоталитаризм понимал по-своему.

Осуществлению утопии в реальности могла

помочь только революция. Революция была сверхценной идеей первой половины XX века. О революции заговаривала и художественная дореволюционная интеллигенция. Правда, Андрей Белый и его соратники говорили тогда о “революции духа”. В этом вопросе сказывалось влияние идей Ф. Ницше: “Ницше был для “аргонавтов” знаком того, что позитивистские устои отрицаемой жизни переживают кризис и что мир стоит на грани обновления и преображения”¹. Но о революции художественная интеллигенция говорила осторожно, не принимая крови, которая неминуемо прольется в стихии революционных событий. А Д. Мережковский вообще связывал революцию с религией. Революцией бредили и слои средней интеллигенции, недовольные политической ситуацией. К революции готовились различные политические партии и группировки. Революционными идеями бредили, как хорошо известно, и политические партии, включая большевиков, для которых вопрос пролития крови не представлял проблемы. Большевики в результате захватили власть на волне общенародного стремления к изменению действительности. Гражданская война пролила много крови. Но такая жестокость в молодой Стране Советов была принята как норма. Что же удивляться, что в утопию построения нового мира силами пролетариата было погружено почти все население страны?

Именно благодаря сверхценной идее революции, которую разделяли многие в тогдашнем обществе, большевикам удалось в удобный момент совершить политический переворот и захватить власть. Однако уже после победы революции тот же Мережковский уже понимал, что реально революция ничего хорошего не принесла. Однако марксизм-ленинизм утверждал, что революция совершилась по логике развития истории и потому она закономерна и оправданна. А пролитие крови, по логике Ленина, тоже вещь закономерная, вполне оправданная и обсуждению не подлежит.

Внутри исторических процессов в восстановительном цикле действуют некие подспудные токи, которые открытый поток жизни, устремленный вперед, еще полный борьбы, хаоса и свободы, как это было в 1920-е годы, словно бы закольцовывают, образуя жесткую замкнутую структуру, каковой и явился тоталитаризм. В этом утверждении как будто есть некая доля мистики, потому что этот закон превращения открытого потока истории в замкнутую кольцевую структуру материалистическому объяснению не поддается. Хотя если мы исходим из циклической теории, то объяс-

¹ Лауров А.В. Мифотворчество аргонавтов // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 141—142.

нением является естественный закон развития цикла, подобный закону развития любого природного организма, включая и природу, и человека. В жизни природы и человека есть определенные стадии — рождение, детство, юность. Поэтому открытый поток истории, устремленный вперед, в будущее, можно сравнить с юностью. Когда подступает зрелость живого организма, начинается обратный процесс — процесс увядания. В связи с этим и возникает жесткая замкнутая структура, которая в своем дальнейшем развитии придет к исчерпанности, к смерти цикла. Хотя изменения в историческом процессе от открытого потока в перспективу истории к замкнутой ситуации можно объяснить и задачами конкретной политической реальности. Ведь Сталину, который окончательно пришел к власти в конце 1920-х годов, надо было преодолеть стихийные тенденции, которые еще тянулись с первых послереволюционных лет, и создать целостное сильное государство. Эта историческая задача вполне объясняет закономерность создания жесткой государственной структуры. Вопрос остается только в том, почему именно тоталитарной структуры? Разве не мог появиться просто сильный государственный аппарат и соответствующий ей, но менее жесткий государственный строй?

Рождение тоталитаризма — вопрос весьма сложный и многогранный. Об этом может говорить не одно поколение исследователей. Надо учитывать всю палитру исторических событий и противоречий, чтобы объяснить, почему в Советском Союзе возникла столь жесткая государственная модель. Можно проводить аналогии с германским нацизмом и искать подспудные причины возникновения тоталитаризма и родственного ему фашизма из неких скрытых подспудных течений XX столетия. Могу сказать только одно, что тоталитаризм возник на исходе эпохи Нового времени, времени модерна, как последнее экстатическое напряжение исторического процесса Нового времени. Потом последует крах советского тоталитаризма, и произойдет это в соответствии с теми же циклическими законами. Более того, произойдет крах всей парадигмы Нового времени, времени модерна. И в следующем цикле, который начнется после войны, будут действовать опять разрушительные тенденции и возникнет постмодерн, который есть проявление деконструкции логоцентризма как базовой структуры эпохи модерна, или Нового времени. И в этой логике будет происходить

борьба с культом личности, с идеологией сталинизма. Она будет идти до тех пор, пока советский режим не рухнет окончательно. Это произойдет в 1990-е годы. Но не будем забегать вперед.

Держава Сталина базировалась на трех идеях. На идее закономерности пролетарской революции. На идее создания новой реальности. А также, идее создания нового человека.

Большую роль в создании идеологии новой реальности сыграл М. Горький, вернувшийся из эмиграции в 1931 году и занявший лидирующие позиции в сталинской Стране Советов. Во главу угла Горький как раз и ставил “волю трудовых масс, направленную к творчеству новой действительности”¹. Повторяя за Марксом сакраментальную фразу о том, что “философы различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его”, Горький призывал к воспитанию массы пролетариев в духе “совершенно нового отношения к миру”, к тому, чтобы осознать “весь мир как свое хозяйство”². Для этого необходимо было “освободить трудовые массы от древних суеверий и предрассудков расы, нации, класса, религии”³ и в дальнейшей перспективе “создать всемирное братское общество, каждый член которого работает по способностям, получает по потребностям”⁴.

Горький считал, что рабочий класс свободен от “зоологического индивидуализма”. Идеология социализма опирались не на индивидуальность, а на массу, о пришествии которой еще до революции писал философ А. Богданов. Он утверждал, что приходит совершенно новая эпоха, которая будет характеризоваться появлением на арене действительности масс. Эту идею разделяли и другие идеологи новой революционной действительности. О классе пролетариев, который придет на смену классу эксплуататоров, буржуазии, открыв дорогу новой экономической формации, рассуждал и К. Маркс.

В соответствии с марксистско-ленинской теорией пролетариат явился основным собственником на средства производства и по своим взглядам должен был стать передовым классом общества. Однако на деле марксистская теория очень расходилась с реальной жизнью. И если отрешиться от всех сверхценных идей революционных идеологов, в том числе и Горького, то надо сказать, что в реальной жизни этот новоявленный пролетариат оставался по существу еще не оформившейся крестьянской массой, выходцами из деревни,

¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 26. М., 1953. С. 29.

² Горький М. О пьесах. Т. 26. С. 410.

³ Там же.

⁴ Там же. Т. 26. С. 290.

переселившимися в город, но еще не освоившими городскую культуру. У пролетариата была отнята одна культура и не привита другая, поэтому он обладал достаточно косными представлениями о действительности и не был, по существу, ведущим классом, и не мог задавать тон всем прочим слоям населения. Эту массу было очень легко увлечь любыми идеями и теориями, что и произошло на практике, когда бывшему крестьянству была предложена тактика революционных преобразований действительности. А если перевести сталинские лозунги на язык реальности, то следует сказать, что этот пролетариат должен был взять на себя основную роль в той мощной кампании индустриализации, которую и повел Сталин. Проще говоря, рабочий класс должен был много работать, но не просто много — он включался в социалистическое соревнование и другие кампании, которые были очень ловко обставлены сталинским пиаром. Рабочий класс должен был работать, постоянно увеличивая темпы производства и его результаты. То есть он должен был работать на износ, отдавая силы и время насильственной ускоренной модернизации страны. И если в марксистской теории говорилось, что в эпоху капитализма пролетариат был обманут собственниками заводов и фабрик, а в социализме он сам становится на место этих собственников, то это оказалось демагогией. Потому что собственником при социализме становилось государство. И пролетариат при социализме в сталинские пятилетки должен был отдавать все силы этому государству, отчужденному от него и являющемуся обезличенной машиной, концентрирующей в своем аппарате власть и контролирующей все слои населения. Правда, надо сказать, что государство в дальнейшем на протяжении всей советской власти будет обеспечивать бесплатное образование, бесплатную медицину, пенсии и зарплаты. К этому население Советского Союза, затем России за десятилетия привыкнет, что выработает у него патерналистские настроения, которые закрепятся надолго, лишив людей инициативы и ответственности, желания самостоятельно решать социальные и политические проблемы. Пассивность народа ощущается даже во втором десятилетии XXI века, хотя именно в это время в людях зарождается понимание того, что нельзя полагаться только на государство и власть, а нужно выработать психологию ответственности и инициативы. Но вернемся вновь к послереволюционной действительности.

В основу построения социализма была положена теория классовой борьбы. В эту теорию верили поначалу, как известно, и пред-

ставители творческой интеллигенции, а также технической интеллигенции, инженеры. Поэтому не стоит удивляться, что победа социализма в Советском Союзе была осуществлена столь успешно. А также не стоит удивляться тому, что большая часть населения разделяла и поддерживала кампании по уничтожению “врагов народа”. Издержки этого процесса, массовые убийства, расстрелы не вызвали протеста у тех слоев, которых на арену жизни выдвинула революция, то есть того же крестьянства и пролетариата.

Сталину, по логике исторического развития и для того, чтобы упрочить свою власть, нужно было создать целостное сильное государство. В молодой Советской России еще действовали силы старой дореволюционной эпохи, дворянство и буржуазия, кроме того, существовали оппоненты Сталина по революционной борьбе, и эти силы Сталину надо было нейтрализовать. Он сделал это с помощью политики репрессий, массовых расстрелов, уничтожения прямых и косвенных врагов. Вождю нового государства было нужно создать бесконфликтную социальную среду, в которой бы действовали только классы, причастные к победе революции.

Вооруженные теорией Маркса о закономерностях в смене экономических формаций, о неминуемой победе рабочего класса, российские идеологи революции, начиная с Ленина, совершили грандиозную историческую ошибку, которая стоила стране очень дорого. За эту ошибку российское население расплатилось гражданской войной, а потом политическими репрессиями, уничтожившими наиболее активных представителей крестьянства, знаменитых ученых, творческих людей, художников, представителей дворянства, из рядов которого выростала элита нации.

В целом теория создания нового мира и представляет собой сверхрационализированную утопию, которая возникла из теории Маркса о классовой борьбе как двигателе истории, смене экономических формаций. На основе этой сверхрационализации было создано и тоталитарное общество, которое представляло собой совершенную модель новой государственности, подчинившей себе волю человеческих масс, увенчавшую себя еще одной утопией, утопией о наступлении коммунизма. Эта утопия была положена в основание всех призывов к труду, требовавшему сверхнапряжения человеческих усилий, к строительству заводов и фабрик, дорог и мостов, то есть к индустриализации Страны Советов. Помимо так называемого рабочего энтузиазма трудящихся, пролетариата в создании индустриализации использовался и бесплатный труд

заклоченных, которым этот непосильный труд очень часто стоил жизни.

Если бы не эта вера в революцию и оправдание крови, проливаемой в революционной борьбе, возможно, репрессии Сталина были бы исключены или, по крайней мере, не могли бы принять такого размаха. Но народ, верящий в революцию, поверил и в Сталина, который стал активно разбираться с классовыми врагами и строить справедливое общество, в основе которого лежала уравнительная система. “Грабь награбленное” — этот еще ленинский лозунг развязал народу руки и способствовал формированию уравнительной психологии и зависти к тем, у кого чего-то больше. Этот момент также оправдывал репрессии, потому что доносы во многом основывались на том понимании справедливости, которое принесла послереволюционная действительность. Поэтому репрессии не бросали тень на фигуру вождя, мудро и целеустремленно ведущего народ к процветанию. И пусть его не увидят современники, зато потомки будут жить в действительности, где все противоречия и скорби будут преодолены. Кстати сказать, упование на будущее и вера в него тоже характерная черта для настроений первой половины XX века.

Следует сказать несколько слов о формировании культа личности Сталина. Культ стал формироваться в 1930-е годы. Это период, когда была введена плановая экономика. В течение двух пятилеток с 1928 по 1937 год были построены крупнейшие заводы, тракторные, автомобильные, машиностроительные, созданы ДнепрогЭС и Турксиб. Это, конечно, не могло не содействовать авторитету руководителя партии и страны. И этот авторитет был поддержан и народом, и интеллигенцией. В 1936 году в газете “Известия” Борис Пастернак напечатал стихи о “вожде народа”. Эта тема стала появляться в литературе, скульптуре, живописи. К середине 1930-х годов в СССР был создан устойчивый миф о заслугах вождя, его беспримерных человеческих качествах, его крепкой руководящей роли, он стал таким образом “отцом народов” и “великим учителем”. Феномен культа личности Сталина еще, конечно, следует всесторонне изучить, поняв причины, почему население огромной страны склонило головы перед жестоким целеустремленным политиком. Этому, конечно, не могла не способствовать теория о врагах внутренних и внешних, которые хотят сломить силу молодого государства, строящего новую жизнь. В основе культа личности Сталина, конечно, лежит то утопическое сознание, о котором тут уже говорилось и которое появилось отнюдь не вместе со Сталиным, а

гораздо раньше, еще в дореволюционных мечтаниях художественной и иной интеллигенции. Культ личности Сталина возник не только благодаря самому Сталину. Культ личности возник в среде населения, и не только его отсталых, малограмотных слоев, но и слоев образованной части общества. Ведь Борис Пастернак писал свои стихи о “вожде народа” искренне, а не по причине того, что хотел соответствовать конъюнктуре момента. Страна нуждалась в образе Отца, которому можно делегировать свою ответственность, на которого можно опереться, который мудрее всех и знает, во имя чего творится великая стройка социализма. Земной Отец, кроме того, стал заменой и Отца небесного, которого революция отменила.

В формировании культа личности Сталина львиная доля ответственности лежит на населении Страны Советов. Шестидесятники, Н. Хрущев, которые после смерти Сталина займутся развенчанием его культа, основную ответственность за репрессии, голодомор 1930-х годов, насильственную коллективизацию и прочие издержки социалистического строительства будут видеть в фигуре самого Сталина, его человеческих качествах, даже в его психической болезни. Но это только половина правды. Вторая половина кроется в самих людях, нуждавшихся в культе вождя, желающих следовать за сильной волей и мудростью Отца народов, ослепленных верой в социализм, но не созревших до того, чтобы за свое участие в создании нового строя взять ответственность на себя лично.

Эта же безответственность станет и причиной того, что после разрушения СССР в следующем цикле истории население страны не сумеет создать подлинную рыночную экономику и развернуть вектор страны на 180 градусов, а вместо этого будет стремиться вернуться в социалистическое прошлое, все к тому же культу Сталина. Но об этом поговорим дальше.

В 1930-е годы у Сталина была задача построения сильного индустриального милитаристского государства. Он рассчитывал не только на физические усилия людей. Но прежде всего на их сознание, которое еще следовало сформировать, вложить в головы нужные идеологемы. Это и означало создание нового человека, что стало одной из основных задач времени.

Миф о новом человеке — второй советский миф. На его формирование были потрачены основные усилия новых идеологов. О новом человеке, как уже говорилось, грезили и символисты, и футуристы. Идея нового человека, или сверхчеловека, была ведущей также в фи-

лософии Ф. Ницше, от которого вольно или невольно многое взял М. Горький, и не только он один.

“В Союзе Советов, — писал Горький, — растет новый человек и уже можно безошибочно определить его качество. Он обладает доверием к организующей силе разума. <...> Он чувствует себя творцом нового мира, и хотя живет все еще в условиях тяжелых, но знает, что создать иные условия — его цель и дело его разумной воли”¹. Опора на разумную волю в конструировании образа нового человека — очень характерный признак советской идеологии. Это говорит о том, что на послереволюционном этапе, то есть в восстановительном цикле, была громко провозглашена идея превосходства разума, победа над такими качествами, как интуиция, прозрение, иррациональность. Сталинская культура вообще боялась всяческой иррациональности, поскольку не была в состоянии ввести ее в удобное для себя русло. Все в человеке должно подчиняться контролю разума — таков был девиз этой эпохи. “Новый человек представлялся рациональным и сознательным, то есть аполлоническим типом, руководящим дионисийской толпой рабочих-энтузиастов”². “Дионисийская ментальность и “безумство храбрых” были направлены в иное русло — на установление новых рекордов <...> на бесстрашное противостояние стихиям”³. И можно добавить, что дионисийская стихия проявляла себя также и в потаенном творчестве народных масс — в доносах, по которым НКВД сажало и расстреливало ни в чем не повинных граждан. Однако и аполлонические и дионисийские качества трудовых масс были в строгом подчинении власти сталинской партии.

В соответствии со своими ницшеанскими взглядами Горький еще в начале XX века резко отрицательно отзывался о Достоевском, творчество которого во многом характеризуется провидческими свойствами, по классификации К.-Г. Юнга. Известен факт написания Горьким знаменитых статей “О карамазовщине” и “Еще о карамазовщине” по поводу спектаклей МХТ по “Братьям Карамазовым” и “Бесам”. Будущий основоположник соцреализма усматривал в Достоевском черты “садизма”, “патологии” и “болезни”.

Горький сближался с Ницше и по другим позициям: “Он (новый человек. — П. Б.) молод не только биологически, но и исторически”⁴. Биологическое здоровье и сила, устрем-

ленность в будущее у Ницше и являлись признаками сверхчеловека. Ницше отрицательно относился к таким качествам, как слабость, болезнь, пессимизм. Можно вспомнить пьесу Горького “Егор Булычов и другие”, в которой обнаруживается ницшеанская идеологическая подкладка. Герой пьесы, представитель умирающего класса буржуазии, болен раком и проявляет черты слабой, поверженной воли перед новыми молодыми революционными силами, которые идут на смену старому миру и сметут его с лица земли.

Горький, как и Ницше, в своих произведениях и высказываниях противопоставлял молодость — старости, болезнь — здоровью, старое — новому. Впрочем, последнее — тяготение к новизне — было и одной из ведущих идей авангарда. Это проявлялось и в знаменитом призыве “сбросить Пушкина с корабля современности”, и в непрестанном стремлении к обогащению искусства новизной в приемах, эстетике, идеологии. Но это опять же из области тех идей, которые носились в воздухе действительности первой половины XX века.

Дальнейшая история показала, что нового человека, создать невозможно. Человек во все эпохи остается человеком, которому присущи постоянные свойства, и эти свойства очень сильно расходятся с той идеальной моделью, которую создали в своих головах идеологи социализма. Ленинская, а затем сталинская задача окультивировать малограмотное население России кардинальных изменений в человеке не произвела. Рабочий, выходец из деревни, получал, как правило, рабфаковское образование, и в массе своей не смог достичь уровня высокой культуры. Из его рядов, правда, в дальнейшем стала выходить советская интеллигенция. Но она, получившая образование уже на другом историческом витке, в следующем цикле, который начнется после войны и в своем начале будет озаглавлен “оттепелью”, стала деконструировать, разрушать социализм, то есть выполнять прямо противоположную задачу.

Сталинская утопия в определенном смысле явилась закономерным итогом развития проекта модерны. В ней проявились в полную силу и напряглись главные особенности этого проекта. Вера во всепобеждающую силу разума и в исторический прогресс, который в своей высшей точке явит торжество коммунизма, бесклассового общества, где осуществляются все

¹ Горький М. О старом и новом человеке (1932). Т. 26. С. 289.

² Розенталь Бернис. Социализм и ницшеанство // Розенталь Бернис / Соцреалистический канон: Сб. статей / Под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб: 2000. С. 61.

³ Там же. С. 62.

⁴ Горький М. О старом и новом человеке. С. 289.

материальные и духовные потребности человека. Проект модерна имеет в своей структуре наивысшую точку, которая определяет главную истину, к которой движется человечество, — истину коммунизма. В философском и мировоззренческом смысле проект модерна основан на жестких оппозициях разума и безумия, силы и слабости, свободы и рабства, своих и чужих и т.д. И это есть выражение логоцентризма, о чем писал Ж. Деррида, утверждая, что мог бы доказать, что и Сталин был логоцентричным¹. В советском варианте проект модерна возник в некоем крайнем вариан-

те, в максимальном напряжении своих противоположностей, в тяге к гигантским формам и монументальным стилям, в сверхценных идеях врагов и агрессии милитаризма.

На другом историческом витке, в следующем цикле, который начнется после смерти Сталина, логоцентризм коммунистической утопии начнет разрушаться. Будет идти процесс десталинизации, деконструкции тоталитаризма. Возникнет постмодерн, который станет результатом падения логоцентризма, наивысшей истины, прогресса, разума и прочих идей и понятий советского варианта модерна.

Большой стиль сталинского искусства

Сталинская эпоха по мастерству и действенности пропаганды советского строя, государства и политики, пожалуй, не знает себе равных. И одним из самых престижных и результативных методов пропаганды служили литература и искусство.

Канон соцреализма был сформирован на Первом съезде Союза советских писателей в 1934 году. И сам факт создания этого Союза, и факт провозглашения нового направления художественного творчества — социалистического реализма — явился свидетельством сформированной в своем окончательном варианте тоталитарной утопии власти и государства. Канон соцреализма можно сравнить с другим нормативным канонem в истории культуры — классицизмом, который возник как результат закрепления абсолютизма, когда монарх обладал безграничной властью и служил высоким примером гражданских доблестей и вовлекал в круг своих властных полномочий граждан государства, призванных верно служить абсолютной монархии и именно в этом качестве получавших признание. Сталинизм — это тоже своего рода абсолютизм; разница с историческим абсолютизмом заключается в том, что в период абсолютной монархии еще не было создано тоталитарное государство. Именно государство с его бюрократической системой и сатрапами из силового ведомства НКВД подчиняло своей власти все население и делало его винтиками этой тоталитарной системы. А абсолютный монарх в лице Сталина тоже существовал и своим авторитетом отца народов во многом, если не во всем, оправдывал силу и мощь репрессивной государственной машины.

Канон соцреализма явился такой же сверхрациональной моделью, как и модель сталин-

ского социума. Писатель должен опираться на свой разум и творить, отражая объективную реальность социализма, опираясь на материалистическое марксистско-ленинское учение. Всяческий идеализм подвергался жесточайшей критике, а вместе с этим из творческого процесса исключалась иррациональность и интуитивизм. Поэтому культура сталинского времени по своему образцу переписывала культуру, скажем, русского романизма, из которого изгонялась религиозность и трансцендентные начала. Впрочем, в сталинскую эпоху заново пересматривалась вся культура и литература прошлого, следуя сакраментальной теории об этапах освободительного движения в России, увенчавшихся победой Октября. Гений в соцреализме не мог снискать себе вольного потока вдохновения, он становился скорее инженером, создающим логически выверенные конструкции. Не случайно о писателе Сталин часто повторял выражение, ставшее крылатым, — “инженер человеческих душ”. В противовес провидческой культуре Серебряного века соцреализм явился полностью искусственным созданием, по-своему таким же стройным, как и канон классицизма. В канон соцреализма не проникало дуновение воздуха с улицы. Канон соцреализма рисовал те же искусственные пейзажи, что и пейзажи классических парков. Сталинская архитектура повторяла классический стиль ампир, в ней властвовала монументальность, строгая декоративность и масштабы, которые значительно превосходили масштабы зданий XIX века. Сталинская культура любила парады и спортивные состязания, демонстрируя силу человеческого тела, но при этом исключала всякие гендерные особенности, отказываясь от понятия красоты, прекрасного. Вместо этого вы-

¹ Жак Деррида в Москве. [Электронный ресурс] url <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/derrida/derrida-in-moscow.htm> (дата обращения 28.10.2016).

ступал культ силы и атлетического сложения.

И если провидческая культура Серебряного века адресовала себя образованной в художественном отношении публике и, главное, являла собой пример высокой культуры модерна, то сталинская культура была ориентирована на массовую публику, хотя и сохраняла в себе признаки культуры модерна Нового времени. Это означает, что она также поднималась на высокий пьедестал, а творец в сталинской культуре, конечно, не был сравним с гигантом типа Леонардо да Винчи или Вагнера, но все же стоял выше своей публики и учил ее пониманию реальности.

Революция, как уже говорилось, выдвинула к жизни новые слои населения, а именно крестьянство, из которого в основном и формировался рабочий класс, провозглашенный ведущим классом советского общества. Масса крестьянства, попавшая в город, должна была адаптироваться к новым условиям жизни, оставив за спиной свою исконную крестьянскую культуру. Вот на эту-то массу, которая перестала быть крестьянством, но еще не перешла в разряд горожан и так и существовала, словно на перекрестке, и ориентировалась сталинская культура. Поэтому многие исследователи сталинской культуры квалифицируют ее как массовую культуру, что, в общем, справедливо.

В сталинской культуре само понятие культуры играло для новых слоев населения страны, в основном пролетариев, большую роль. Задачей малообразованных слоев было освоить эту культуру, воспитать ее в себе. В этом смысле определяющую роль как воспитателя малообразованной массы и стали играть искусство и литература. “Корпус читателей произведений соцреализма — часть социального поколения бывших крестьян, чья жизнь стала радикально меняться перед войной”¹. Правда, это произошло не в 1920-е, а в 1930-е годы, когда культура стала обуржуазиваться, о чем поговорим чуть позже.

В сталинскую эпоху литературе, как и всей культуре, была придана подчеркнутая важность. Литература должна была стать той же общественной силой, которой она стала в XIX веке. Только если в XIX веке это произошло естественным путем благодаря нашим классикам, которые в своих произведениях обсуждали все горячие, болезненные темы российской действительности, то в XX веке, в сталинскую эпоху, литература и искусство были канонизированы искусственно, по властному приказу.

Проще говоря, их пропагандистская роль была сильно преувеличена. Правда, следует уточнить, что преувеличена была роль не всей литературы, которая возникла в эту эпоху (М. Булгаков, А. Платонов и др.), а только той, что соответствовала новому канону. Но забегая вперед, скажем, что и в послесталинскую эпоху, на новом историческом витке, в авангарде общественных настроений будет именно литература, театр, кинематограф. Еще какое-то время будет продолжаться российская традиция модерна, в которой осуществлялась власть слова, отсюда и термин “логоцентризм” (логос — слово), власть гуманитарных художественных практик. Их роль сильно упадет в постмодернизме, который будет характеризоваться общим упадком культуры по сравнению с предшествующими периодами. Правда, в истории ничто не утверждается окончательно, на века. Этот период падения роли культуры в дальнейшем будет преодолен. Начнется совершенно новая парадигма, которая оставит за спиной парадигму модерна Нового времени. В этой новой парадигме утвердятся, на мой взгляд, уже не гуманитарное мышление и гуманитарные художественные практики, а компьютеризация и информатизация как принадлежность новой технологической парадигмы.

Вернемся к проблеме канонизации писателя. К новому идейно-эстетическому канону сталинского времени — соцреализму.

Важным тезисом соцреализма становился и тезис о партийном руководстве литературой. Эта идея шла еще от знаменитой статьи Ленина “Партийная организация и партийная литература”, в которой будущий революционный вождь утверждал, что искусство, литература не могут не затрагивать социально-политические проблемы действительности. Не бывает чистого искусства, искусства, свободного от политики и от идеологии господствующего класса, утверждал Ленин. Эти идеи стали основой подхода к искусству и литературе на долгие десятилетия и были живы вплоть до середины 1980-х годов XX века. Поэтому задачи пролетарского искусства последователи Ленина видели в том, чтобы проводить идеологию пролетариата как господствующего класса новой революционной действительности. А идеология пролетариата, в свою очередь, сводится к строительству социализма. Отсюда важный тезис соцреализма об отражении действительности в ее революционном развитии.

М. Горький в докладе на Первом всесоюзном съезде писателей (1934 г.) заявил, что

¹ Козлова Н. Соцреализм: производители и потребители. [Электронный ресурс] <http://netess.ru/3knigi/977152-1-kultura-nataliya-kozlova-socrealizm-proizvoditeli-potrebiteli-proizvedeniya-socialisticheskogo-realizma-aktivno-potrebyal.php> (дата обращения 11.07.2019). Козлова Н. Соцреализм: производители и потребители. [Электронный ресурс] (дата обращения 11.07.2019).

“основным героем <...> книг должен стать труд, то есть человек, организованный процессом труда”, при этом труд нужно понимать “как творчество”¹. То есть задачи литературы Горький как основной идеолог соцреализма подчинял главной задаче эпохи — индустриализации страны. При этом литература должна руководствоваться классовым подходом к явлениям, то есть той идеологии, которая была положена в основу всего ленинско-сталинского цикла. В связи с этим идеологи социализма опирались на такое понятие, как пролетарский гуманизм, который отрицал гуманизм буржуазный и христианский и утверждал право на руководство жизнью, мировоззрением пролетариата как победившего класса. Литература должна отражать “всемирную классовую битву и неизбежную победу социализма”². Вместе с тем литература, как уже отмечалось, должна быть свободна от всякого идеализма и отражать материалистическое понимание реальности.

О классовом подходе в литературе говорил и А. Луначарский. Он выступал за классовое искусство, “оказывающее огромное влияние на общий ход борьбы и строительства”³. Луначарский также подчеркивал “общественное значение искусства”. И заявлял главный свой тезис о том, что “литература — это политическое оружие”⁴.

Таким образом, соцреализм, сформированный и утвержденный как ведущий художественный метод литературы, был целиком и полностью подчинен задачам сталинского социума. Литература в освещении соцреализма становилась мощным средством пропаганды и пиара. Кроме того, она была призвана формировать сознание представителей новой культуры масс, воспитывать в них все качества пролетарского сознания — идейность, классовость, партийность и вести их по пути строительства социализма, не щадя сил и упорства в труде и борьбе со всякого рода пережитками старого. Пользуясь словами Маяковского, надо сказать, что соцреализм “к штыку приравнял перо”. Боевой дух литературы и ее преданность делу строительства социализма, конечно, не могли не породить раскола в литературном лагере сталинской эпохи, а также стать одним из средств наказания тех писателей, которые искажали принципы соцреализма и стояли, как тогда говорили, на буржуазных позициях.

То есть вся идеология сталинизма, включая

и идеологию соцреализма, утверждавшая принципы классовости и партийности, могла служить и служила орудием репрессий, наказаний, подавления всех других принципов и стилей, которые не шли от задач строительства социализма. Поэтому такие писатели, как М. Булгаков, в дальнейшем М. Зощенко, драматург и сценарист Н. Эрдман, поэты О. Мандельштам и А. Ахматова и многие другие оказались за бортом крепко спаянной группы соцреализма и терпели гонения, а некоторые были попросту уничтожены. То же самое относилось и к режиссерам, композиторам и другим деятелям культуры и искусства.

Основанием, которое помогало расправиться с представителями творческой интеллигенции, не шагавшими в общем строю, была борьба с формализмом. Формализм стал бранным словом, которое перечеркивало все художественные попытки работать с формой произведения. Борьба с формализмом продолжалась до 1980-х годов, то есть до конца советской власти. Поэтому в следующую культурную эпоху, в цикле, который будет преодолевать соцреализм в искусстве, молодые режиссеры 1970-х годов А. Васильев, Л. Додин, В. Фокин и другие будут отстаивать важность формальной стороны творчества, развивать эстетику театра в сторону усложнения, ухода от бытового реализма.

В определенном смысле установки соцреализма в 1930-е годы совпадали с естественными мировыми тенденциями художественного творчества, которые проявлялись в возвращении к стилю большого романа. “Возникает читательский и художественный спрос на создание больших романов, которые по внешней форме вполне напоминают романы XIX века. Пастернак с конца 1920-х годов задумывает эпопею, которую в конце концов реализует как “Доктор Живаго”. Но мы можем видеть, как, например, и в Америке, где никаких команд и никаких соцреализмов не наблюдается, спонтанно возникают такие писатели, как Стейнбек, Теодор Драйзер. В Германии — Томас Манн, Дёблин, которые именно выстраивают такую форму большого стиля. В музыке это соответствует возвращению к большой симфонии в традициях Чайковского, Малера, Брамса. Это очень видно по симфониям Шостаковича, начиная с Четвертой, и музыкальной драме в стиле Мусоргского или Вагнера”⁵.

¹ Горький М. Советская литература. Доклад на Первом всесоюзном съезде писателей. Т. 27. С. 320.

² Горький М. Указ. соч. С. 301.

³ Луначарский А. Социалистический реализм // Луначарский А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 8. М.: Худ. лит-ра, 1967. С. 492.

⁴ Там же. С. 302.

⁵ Гаспаров Б. Соцреализм как художественный стиль и как инструмент власти. [Электронный ресурс] <https://arzamas.academy/materials/1549/> / (дата обращения 20.01.2019)

У нас в стиле большого романа работали М. Шолохов, А. Платонов, М. Шагинян и другие.

Б. Гаспаров усматривает причину поворота к большому роману “усталостью от авангарда”¹, которая возникла закономерно, по логике художественных процессов, которые в определенный момент времени приходят к исчерпанности. Поэтому сталинская отрицательная реакция на авангард и модернистов тоже была закономерной и оправдывалась духом эпохи. Дух этой эпохи диктовал резкий отказ от культурных и художественных тенденций предыдущего, провидческого, цикла. И в соответствии с логикой инверсии, идеализму в философии и интуитивным подсознательным практикам в искусстве противопоставлял материализм и разум. Отсюда — отказ от религии, который после революции проявлялся в резких, агрессивных формах — разрушении храмов и массовых убийствах священников. Отсюда и атака на футуризм, с которым практики сталинского периода будут соприкасаться только отчасти, то есть обнаруживать какое-то поверхностное сходство, но в корне различаться по существу. Примером может служить хотя бы разница в понимании нового человека футуризмом и советской идеологией. Впрочем, об этом мы уже говорили.

В 1930-е годы произошел поворот к классике, к реализму. Это можно рассматривать как тенденцию возвращения к форматам цикла, предшествующего циклу Серебряного века. Циклические процессы часто делают именно такие повороты в прошлое. По аналогии можно привести пример современного цикла, который поворачивается к сталинской эпохе. Но такой вопрос мы обсудим отдельно.

Именно в 1930-е годы на щит была поднята классическая русская литература — А. Пушкин, Л. Толстой и др. Этот процесс можно назвать канонизацией классики, которая становилась знаком эпохи, поставившей литературу на большой пьедестал. “В 1937 году состоялись масштабные торжества по случаю 100-летия смерти Пушкина. Именно тогда великий поэт окончательно получил статус “нашего всего”, а его имя и портрет стали сопровождать жизнь людей со школьной скамьи и до смерти. Только в 1937 году было продано 19 млн книг Пушкина. Поэт выставился едва ли не предтечей Октябрьской революции”².

Соцреализм тоже хотел создать писателя такого же масштаба, как Пушкин и Толстой, — только с новой соцреалистической идеологией. Надо сказать, что соцреализм так и не создал писателей такого масштаба, кроме самого

Горького. Но Горький стал большим писателем еще до Сталина.

Большой стиль утвердился и в театре. В связи с этим был канонизирован МХАТ, которому впоследствии присвоят имя Горького. Руководимый Вл. Немировичем-Данченко, чутко уловившим запросы времени, МХАТ стал придворным театром сталинского Политбюро. Актеры получали высокие правительственные награды. С 1932 года театр стал называться МХАТ СССР. На его сцене шли знаменитые спектакли по классике. Немирович-Данченко поставил “Воскресение”, “Анну Каренину” Л. Толстого. На сцене театра также шли произведения М. Горького — “Егор Булычев и другие”, “Враги”. Легендарным стал спектакль Немировича-Данченко “Три сестры” (1940), который преподносился как образец психологического реализма. Именно психологический реализм был утвержден в это время как ведущее и самое верное направление актерского и режиссерского творчества. Не случайно у К.-Г. Юнга культура, противоположная провидческой, именуется психологической. В психологической культуре все творится не под покровом ночи, а при ярком свете дня. Оптимизм сталинской культуры, прославление Родины и ее народов, готовность отразить нападение врага, маршевые победительные ритмы эстрады сталинского времени очень хорошо отражали этот “ясный день” победившего советского строя.

Но вернемся к спектаклю “Три сестры” Немировича-Данченко. Декорация В. Дмитриева с тонкими стволами высоких берез, окружавших дом сестер Прозоровых, поражала своей красотой и лиризмом. В этом спектакле Немирович-Данченко утвердил стиль “мужественной простоты”, что тоже очень соответствовало духу сталинской эпохи, мужественным героям-полярникам, покорителям просторов Севера, мужественным работникам трудового фронта Страны Советов. Мужество, стальная воля, готовность к подвигу в обиденной жизни становились ведущими качествами человеческих натур. В эту же галерею можно вписать и мужественного героя Павла Корчагина как одного из центральных образов эпохи.

В этот период была канонизирована и “система” Станиславского, которая создавала на сцене живого человека из плоти и крови. “Система” подверглась определенной коррекции и цензуре, в ней было подчеркнуто материалистическое начало, утверждена формула творчества “от сознания к подсознанию”, что означало конец всем исканиям Станиславско-

¹ Там же.

² Культура сталинской эпохи. [Электронный ресурс] <https://mireahistory.wikia.org/ru/wiki/> (дата обращения 11. 07. 2019).

го в области бессознательного, чем он так интересовался в дореволюционный период. Кроме того “система” была внедрена в качестве единственно правильного материалистического метода во всех театральные вузах, в театрах Союза. Вообще потребность именно в “системе”, аналогичной соцреализму, то есть в некоем замкнутом каноне, обязательном для всех, тоже есть выражение сталинской эпохи. Она сама сформировалась по типу этого канона, обязательного к воспроизведению.

В 1939 году вышел “Тартюф” Мольера, который уже после смерти Станиславского завершил М. Кедров. Методика работы в этом спектакле была определена как “метод физических действий”, о котором Станиславский действительно писал в последние годы жизни, но, однако, не предлагал его как ведущий метод актерского и режиссерского творчества. “Метод физических действий”, закрепленный М. Кедровым, который возглавил МХАТ после смерти Немировича-Данченко, приведет театр к большому кризису уже в послевоенное время, хотя авторитет МХАТа будет еще неопровержимым. Молодые режиссеры А. Эфрос и О. Ефремов в 1950-е годы будут возродить наследие Станиславского, преодолевая кедровскую интерпретацию.

Некоторые исследователи отмечают, что именно в 1930-е годы сталинской культурой был совершен поворот назад, в эпоху, предшествующую Серебряному веку. Это проявилось и в возвращении к большому роману, по аналогии с романом реализма. И поворот к самому реализму как ведущему стилю цикла, предшествующего циклу Серебряного века.

Поэтому Горький после всех призывов к изображению героики труда, отражению действительности в ее революционном развитии выдвинул очень важный и характерный для времени тезис о необходимости создания в литературе и драматургии образа “живого человека”: “Человека для пьесы надобно делать так, чтобы смысл каждой его фразы, каждого действия был совершенно ясен, чтобы его можно было презирать, ненавидеть и любить как живого”¹. И еще: “Один только классовый признак еще не дает живого, цельного человека, художественно оформленного характера”².

Именно по причине того, что эпоха нуждалась в изображении живого человека в искусстве, и встал в авангарде театрального процесса традиционный МХАТ, актеры которого умели создавать на сцене образы полнокров-

ных людей, живые характеры. Именно по этой причине в эту эпоху пришлось отступить в тень Вс. Мейерхольду и всему направлению условного театра. Мейерхольд больше не мог резко и по-революционному жестко обвинять Станиславского в бескрылом натурализме, как он делал это еще в 1920-е годы.

Интересно поворачивается история. То, что двадцать лет назад было эталоном, которому должны следовать все, потом становится устаревшим, принадлежностью к ушедшей эпохе. Эта постоянная смена вкусов и принципов говорит о том, что ничто в культуре, истории, искусстве не бывает постоянным. И как бы резко ни выступали поборники нового, как бы ни подвергали ядовитой критике старое, их век не может быть долгим. Все течет и изменяется в этом лучшем из миров.

Во второй половине 1930-х годов вместе с поворотом к реализму произошел процесс некоего обуржуазивания. “Еще до войны в советской торговой рекламе символически означенные совершенно определенно крестьянин в бороде и с серпом и рабочий в кожаном фартуке с молотом “вдруг” меняются на “джентльмена” в костюме и галстук, сидящего за столом, накрытым белой скатертью и соответственно сервированным”³. Налет обуржуазивания был и на известных мхатовских постановках, таких как “Анна Каренина” (1937), где в роли Анны выступала блистательная Алла Тарасова. Облик красивой женщины в обстановке строгой и одновременно роскошной жизни светской аристократии XIX века, которая возникала в декорациях художника В. Дмитриева, конечно, привлекал внимание важных персон из сталинского Политбюро. Они наслаждались и этой роскошью, и обаянием талантливой актрисы. Алла Тарасова в том же 1937 году получила звание народной артистки СССР и в дальнейшем была лауреатом пяти Сталинских премий.

Поворот к буржуазному быту и менталитету объяснялся не только усталостью от голода и разрухи послереволюционных лет и потребностью в “нормальной” жизни. Но и тем процессом, который мы тут исследуем, заключающимся в закрытии системы, в ее замыкании, в создании целостного социума, в котором окончательно преодолены все стихийные процессы и противоречия и утверждены единые материалистические законы, подчиняющиеся, прежде всего, силе разума и организующие жизнь этого социума сверху донизу, то есть тотально.

¹ Горький М. Т. 27. С. 416.

² Там же. С. 416.

³ Козлова Н. Указ. соч.

История. Библиография

Алена Панфилова Жизнь как она есть

Начало XX века — это период реформации, творческих исканий в итальянском театре. И именно в это время большое влияние на итальянскую драматургию и сценографию оказывала русская культура. С работами русских режиссеров итальянские зрители знакомились по спектаклям гастролирующих трупп (например, Пражской труппы МХТ) и по работам живших в Италии русских эмигрантов, наиболее известные из которых Татьяна Павлова и Петр Шаров. В 1920—30-е годы на итальянской сцене резко возросло число пьес русских драматургов — Л. Андреева, М. Горького, Л. Толстого и, конечно же, А. Чехова.

Новаторство Чехова привлекало драматургов самых разных направлений, существовавших в то время в Италии, — от абсурдистов до “интимистов”, или “сумеречников”. Не думаю, что драматургам-“сумеречникам” были известны слова Чехова из письма молодому писателю И. Гурлянду: “Надо сделать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни... Надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть...”. Но именно эта чеховская установка оказалась очень близка “сумеречникам”¹.

“Сумеречниками” вначале называли молодых поэтов, в Турине их возглавил Гвидо Гоццано, а в Риме — Серджо Коррачини, в эту группу входил и Фаусто Мария Мартини.

Термин “сумеречники” впервые употребил туринский критик Джузеппе Антонио Борджезе: 1 сентября 1910 года в газете “La Stampa” появился его обзор сборников стихов Марино Моретти, Фаусто Мария Мартини и Карло Кьявесы под названием “Poesia crepuscolare” (“Сумеречная поэзия”).

Эта метафора указывала, по мнению Борджезе, на конец идеальной итальянской поэзии, которая уходит в “очень длинные сумерки” после утра (Данте, Петрарка, Боккаччо), полудня (Боярдо, Ариосто, Тассо) и вечера (Фосколо, Манцони, Leopardi).

“Сумеречная” поэзия возникла как реакция на поэзию Габриэле Д’Аннунцио. Поэты-“сумеречники” противопоставляли патетике стихотворений Д’Аннунцио простую форму разговорной речи. Поэзия “сумеречников” была близка, с одной стороны, герметизму, избравшему путь ухода в мир собственных переживаний, а с другой стороны, в их поэзии чувствовалось влияние символизма. Предметом их

поэзии была повседневная жизнь, они стремились к камерности и естественности. Для поэзии “сумеречников” характерна меланхолическая тональность, а способом защиты при созерцании безжалостного окружающего мира для лирического героя становится ирония.

После преждевременной смерти Серджо Коррачини (1907) кружок поэтов-“сумеречников” распался. Бывшие соратники не перестали заниматься литературным творчеством, не изменили своим принципам, но Марино Моретти перешел на прозу (и стал, пожалуй, единственным прозаиком-“сумеречником”), а Фаусто Мария Мартини, Карло Кьявес и Нино Оксилья начали писать пьесы. В 1930-е годы к “сумеречникам” присоединился довольно известный к тому времени драматург Сэм Бенелли.

В 1930-е годы режим правления под руководством Муссолини потребовал от деятелей культуры приспособить итальянский театр для пропагандистских целей. Драматургия “сумеречников” была оппозиционна насаждавшемуся фашистами неоклассицизму. Драматургов-“сумеречников” интересовала частная, обыденная жизнь людей, они пытались изобразить жизнь “такой, какая она есть”, речь персонажей их пьес была полна прозаизмов и разговорных интонаций, они не углублялись в анализ социальных противоречий.

В отличие от футуристов “сумеречники” не разрушали старые традиции, их драматургия не вышла за пределы Италии, но в своей стране они сыграли заметную роль.

Фаусто Мария Мартини родился в Риме в богатой буржуазной семье в 1886 году. Он получил классическое образование в знаменитом Назаретском колледже, где преподавал Луиджи Пьетробоно, известнейший комментатор произведений Данте. После окончания кол-

¹ Вспомним, что так нередко современники называли и самого Чехова: не в последнюю очередь из-за одной из его книг, сборника рассказов “В сумерках” (1887), выдержавшего затем 12 прижизненных изданий. (Ред.)

леджа Мартини по настоянию родителей поступил в юридическую школу, но его влекла литература, театр, поэзия. Он вошел в кружок молодых римских поэтов-“сумеречников”, ярчайшим представителем которых был Серджи Коррачини, и первые сборники стихотворений Мартини (“Маленькие смерти”, 1906 и “Panem Nostrum”, 1907) проникнуты “крепускулярной”, то есть сумеречной поэтикой.

В 1907 году Коррачини умер от чахотки; друзья очень тяжело переживали его смерть. Трое самых близких — Фаусто Мария Мартини, Альберто Таркьяни и Джино Кальца-Бани решили покинуть Италию. С сорока лирами в кармане они сели на испанский пароход, отплывающий в Америку, спали в трюме на мешках, выходя на палубу только по ночам.

Мартини провел в Америке год, полный тяжелых испытаний и лишений, часто даже голодал. Тоска по родине стала невыносимой, когда он получил письмо от матери, умолявшей его вернуться домой. О своем печальном опыте иммиграции Мартини написал в романе “Si sbarca a New York” (“Он высаживается в Нью-Йорке”, 1930). В этом романе он также с ностальгией воскрешал в памяти счастливый период своей жизни общения с единомышленниками — поэтами-“сумеречниками”, время надежд и мечтаний. Он вспоминал о Серджи Коррачини, называя его “дитя”, и об ужасающей пустоте, которая образовалась в душе после его смерти.

Вернувшись в Италию, Мартини почувствовал потребность в уединении и провел почти год в монастыре монахов-капуцинов в Читтадукале, а потом еще какое-то время гостил у родственников в маленькой деревушке в Абручо. Поэтическим плодом этого уединения стал последний сборник стихотворений Мартини “Провинциальные стихи” (1910).

Вернувшись в Рим, Мартини начал сотрудничать с различными изданиями как театральный критик. И в это же время он пробует себя как драматург, пишет несколько пьес: “Il Mattutino” (“Заутреня”), “La bisca” (“Игорный дом”), трилогию “Aprile” (“Апрель”), “Il giglio nero” (“Черная лилия”).

В 1915 году Мартини ушел добровольцем на фронт, был дважды ранен, в ноябре 1916-го так тяжело, что его вначале посчитали мертвым. Его друг телеграфировал о смерти писателя в Рим, и на следующий день в газете был опубликован некролог, который Мартини затем всю жизнь хранил как талисман.

Из-за очень серьезного ранения в голову Мартини провел три года в больницах, но едва ему стало лучше, он возобновил свою журналистскую и литературную деятельность, активно работал вплоть до 1931 года, когда в ночь на 12 апреля скоропостижно скончался.

Последнее десятилетие жизни Фаусто Мария Мартини (1921—1931) стало наиболее успешным в его творчестве. В эти годы он опубликовал несколько сборников своей театральной критики, перевел “Прозу” Шелли, историческую драму Шиллера “Заговор Фиеско в Генуе” и пьесу Хосе Соррилья-и-Мораль “Дон Хуан Тенорио”. Кроме уже упоминавшегося выше романа “Он высаживается в Нью-Йорке” в эти годы Мартини пишет и публикует роман “Verginita” (“Целомудрие”), в котором воссоздает драматический опыт участия в войне; еще несколько романов и сборник новелл

“La vetrina delle antichita” (“Витрина древностей”). В это десятилетие было поставлено на сцене и напечатано в разных издательствах несколько пьес Мартини: “Ridi, pagliaccio!” (“Смейся, паяц!”), “L'altra Nannetta” (“Другая Нанетта”), “La facciata” (“Фасад”), “Bisboccia” (“Пирушка”), “Il fiore sotto gli occhi” (“Цветок перед глазами”) и др. Посмертно были опубликованы роман “Тишина” и “Записки о военной жизни”.

Самая известная комедия Фаусто Мария Мартини “Цветок перед глазами” впервые была поставлена 22 апреля 1921 года в театре “Вале” компанией драматурга и режиссера Дарио Никкодеми, на следующий год

она была издана миланским издательством “Mondadori”.

В Италии эта пьеса была признана превосходным примером “интимистской” (“сумеречной”) драматургии и имела долгую и счастливую театральную судьбу.

В 1944 году итальянский режиссер Гвидо Бриньоне поставил фильм по сценарию, написанному Фаусто Мария Мартини в соавторстве с Герардо Герарди и Джорджо Пастино. Главные роли в этом фильме исполняли известные итальянские актеры Клаудио Гора (Сильвио) и Мариэлла Лотти (Джованна), а роль актрисы Марии сыграла всемирно известная Анна Маньяни.

В 1965 году состоялась еще одна экранизация пьесы Мартини: режиссер Алессандро Бриссонни снял цветной телевизионный фильм, который также пользовался успехом у итальянских зрителей.



Судьба знаменитых пьес

Максим Гудков

“Вражеская” пьеса на американской сцене

“Враги” М. Горького в нью-йоркском Линкольн-центре

В начале 1970-х годов США переживают глубокий политический и общественный кризис. Американские войска увязли в затянувшейся и сомнительной войне во Вьетнаме — самой длинной, какую когда-либо вели Соединенные Штаты. В результате в стране сформировалось мощное движение протеста, которое “раскололо американское общество, и от былого единства, приобретенного в годы Второй мировой, не осталось и следа”¹.

В этих обстоятельствах претерпела существенные изменения и позиция США относительно своего главного врага в борьбе за мировое господство — СССР. Эпоха маккартизма хоть и закончилась, тем не менее за океаном продолжали бояться и ненавидеть “красных”. Вновь переизбранный американский президент Ричард Никсон взял курс на смягчение отношений с Советским Союзом. В историческую науку это время вошло под названием “разрядки”, ослабления международной напряженности, приведшее к расширению политического диалога, — “детант” (“Détente”). В мае 1972 года Никсон (первым из президентов после Ф. Рузвельта в 1945-м) с супругой посетил Советский Союз. Во время этого визита Никсон подписал с Генеральным секретарем ЦК КПСС Л.И. Брежневым ряд важных договоров, которые послужили сближению двух стран. Руководители супердержав предприняли шаги по ограничению использования ядерного оружия.

В числе заключенных соглашений между СССР и США был также документ, касавшийся обмена и сотрудничества в области культуры и искусства. Таким образом, короткий, длившийся всего лишь несколько лет период “детанта” привел к активизации культурных связей между двумя странами. В 1972 году в США открылась выставка “Творчество народов СССР”, включившая полторы тысячи предметов прикладного искусства всех пятнадцати тогдашних союзных республик. В следующем году Д.Д. Шостаковичу была вручена в Нью-Йорке медаль Линкольн-центра, также за океаном экспонировалась выставка более сорока шедевров мирового изобразительного искусства из фондов ленинградского “Эрмитажа” и московского Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Американцы познакомились в эти

годы со многими трудами советских писателей, включая В.М. Шукшина, Ю.В. Трифонова, В.Г. Распутина, поэтов Е.А. Евтушенко и А.А. Вознесенского. “И хотя их книги выходили в США мизерными тиражами, несравнимыми с привычными для советских читателей, сам факт их издания на английском языке и появление в специализированных журналах откликов на них свидетельствовали об интересе к советской литературе”².

Министерство культуры СССР в 1972 году предприняло шаги по сбору и изучению творческого наследия российского “изгоя” — всемирно известного композитора И.Ф. Стравинского. В 1975 году на родину был возвращен архив выдающегося русского актера-эмигранта М.А. Чехова.

В октябре 1973 года впервые в СССР состоялись гастроли американского театра, познакомившие отечественного зрителя с драматическим искусством из-за океана, — театра “Арена” (Arena Stage) из столичного Вашингтона. Американцы показали в Москве и Ленинграде спектакли по двум пьесам — “Наш городок” Т. Уайлдера и “...Получит в удел ветер” Дж. Лоуренса и Р. Ли. А чуть ранее в Соединенных Штатах гастролеровал Московский цирк на Цветном бульваре.

В обстоятельствах хрупкого диалога между двумя супердержавами в эпоху их глобального противостояния 9 ноября 1972 года в центре Нью-Йорка состоялась американская премьера самой прямолинейной и открыто политической пьесы М. Горького о грядущей гибели “проклятого капитализма” и неизбежном торжестве социализма — “Враги”. Авторитетный горьковед Б.А. Бялик еще в 1970-е годы справедливо утверждал, что появление этой пьесы за океаном отчасти было вызвано “общим потеплением международной атмосферы, связанным с неуклонно развивающимся <...> процессом разрядки”³.

Чуть ли не пропагандистское название пьесы, которую драматург в сталинские 1930-е подверг переработке (единственную из своих ранних драм), рифмуется с неоднозначным и жутким по своему смыслу горьковским высказы-

ванием “Если враг не сдается, его уничтожают”⁴, ставшим идеологическим оправданием как репрессиям внутренним (“Большому террору”), так и непримиримому противостоянию по отношению к “врагам” внешним⁵.

Возвращения Горького из одноименной статьи в течение долгих десятилетий красноречиво отражали внешнеполитический курс Советского Союза, прежде всего — относительно Соединенных Штатов: “Мы живем в условиях непрерывной войны со всей буржуазией мира. <...> Рабочий класс и крестьянство должны вооружаться, помня, что уже один раз могучая сила Красной Армии победоносно выдержала натиск мирового капитализма. <...> И если, окончательно обезумев от страха перед неизбежным будущим, капиталисты Европы все-таки дерзнут послать против нас своих рабочих и крестьян, необходимо, чтобы их встретил такой удар словом и делом по глупым головам, который превратился бы в последний удар по башке капитала и сбросил его в могилу, вполне своевременно вырытую для него историей”⁶.

Напомним, что “Враги” — произведение, в котором “впервые в русской драме появляется пролетариат как класс”⁷ и дается “первый в мировой литературе образ профессионального революционера-большевика”⁸ — написано в 1906 году именно в Америке. Пьеса явилась “итогом наблюдений писателя за деятельностью европейских и американских социал-демократов и его раздумий о революции, подлинной и мнимой. Познакомившись во время поездки по Европе и США с философией позитивизма и прагматизма, с деятельностью американских фабианцев, Горький понял разницу между экономической моделью преобразования мира с помощью компромисса между хозяевами и рабочими и революционной борьбой пролетариата”⁹.

Невозможность постановки своей пьесы на заокеанской сцене того времени была для Горького очевидна: “Пьесу я дам американцам, хотя заранее уверен, что толку здесь с ней не будет. Здесь — театральный синдикат. Ставят — пьесы, написанные по заказу их нарочитыми авторами. Гадость — ужасная! Балаган”¹⁰. Другому адресату — одному из основателей американской социалистической партии М. Хилквиту писатель также признавался: “Не думаю, что она [т.е. пьеса “Враги”. — М.Г.] найдет место здесь на сцене”¹¹. И кажется, что лишь недоразумение не позволило “Врагам” тогда увидеть свет театральной рампы за океаном. Хилквит в этой неудаче винил коммерциализм нью-йоркской сцены: “Мы было условились почти окончательно с одним местным театром, который хотел поставить “Враги”, когда директор театра узнал, что пьеса напечатана и свободно продается в Нью-Йорке на русском

языке”¹².

Современный горьковед И.В. Киреева утверждает: “Есть все основания предполагать, что написанная в Америке драма <...> предназначалась не только для русского, но и для американского зрителя, который был для него уже тогда не абстракцией, а конкретной аудиторией, к которой пролетарский писатель обращался и как политический деятель, и как художник, прокладывавший новые пути в искусстве”¹³. Свой тезис о соотнесенности “Врагов” с американской действительностью исследователь подкрепляет работой шведского ученого Чарльза Ругле “Америка в творчестве Максима Горького, Александра Блока и Владимира Маяковского”¹⁴.

Горький оказался прав: за океаном в то время драма “Враги” так и не была ни поставлена, ни напечатана. Более того, этого не случилось и при жизни писателя. Как мы понимаем, не только лишь специфика организации театрального дела в США мешала встрече горьковского произведения с заокеанским зрителем и читателем. Более существенная причина заключалась в “идеологической” пропасти: “Коммунизм <...> не был популярен в США, стране с широким средним слоем населения, созданной на принципе приоритета прав и свобод личности. Американцы <...> категорически отрицали идею классовый борьбы и диктатуры пролетариата. Общество без прав и свобод человека было для них неприемлемо”¹⁵. За океаном дореволюционное произведение Горького оказалось приравнено ко всему массиву советской драматургии (впрочем, не без основания), став там явлением маргинальным. Американская критика это ясно понимала: “Советское государство установило над драматургией жесткую цензуру. Пьесы должны соответствовать новой идеологии, новой морали. <...> Если говорить прямо, первостепенной задачей советской драмы стала откровенная пропаганда — и поэтому она здесь как инородное тело”¹⁶.

Впервые¹⁷ за океаном “Враги” были напечатаны лишь тогда, когда США и СССР на короткое время оказались союзниками в борьбе с нацизмом — в 1945 году (переводчик Александр Бакши)¹⁸, а затем уже после премьерной постановки в Нью-Йорке — в 1972-м (переводчики Китти Хантер-Блэйер и Джереми Брукс)¹⁹.

Поразительно, что только спустя шестьдесят лет после своего создания “Враги”, это (как долгие годы пьесу называли в нашей стране) “выдающееся произведение социалистическо-

го реализма”²⁰, впервые ставятся там, в самом что ни на есть “логове капитализма”, гибель которого уже давно предрекалась, но она почему-то все никак не наступала.

Своей премьерой в Новом Свете пьеса во многом обязана гастрольным спектаклям Королевского Шекспировского театра (Royal Shakespeare Theatre) из английского Стратфорда-на-Эйвоне, показанным в Нью-Йорке летом 1971 года²¹. Это подтверждает отечественный исследователь: “Увлечение драматургией Горького началось в США после гастролей английского театра Королевского Шекспировского общества [т.е. Королевского Шекспировского театра. — М.Г.] с горьковскими спектаклями”²². Постановка “Врагов” этого коллектива из Англии явилась, в свою очередь, британской премьерой произведения, которая состоялась чуть ранее — 22 июля 1971 года на сцене знаменитого лондонского театра “Олд Вик”²³. Режиссером выступил Дэвид Джонс (David Jones), роль Михаила Скроботова исполнил Патрик Стюарт, Татьяны — Хелен Миррен, а Николая Скроботова — “один из самых интересных художников современной английской сцены”²⁴ Алан Хоуард.

Для британской постановки была сделана специальная сценическая версия горьковского текста: перевод осуществлен Китти Хантер-Блэйер (Kitty Hunter-Blair)²⁵, который затем подвергся адаптации Джереми Бруксом (Jeremy Brooks)²⁶. Забегая вперед, скажем, что именно с этим переводом будет работать и американский постановщик. Поразительно, что даже такая консервативная лондонская газета, как “Обсервер”, писала про спектакль Королевского Шекспировского театра восторженно: “Нет ни единого сомнения в том, что пьеса Горького, созданная 65 лет назад, — подлинное открытие, недостающее звено между А.П. Чеховым и русской Революцией. <...> Возможно, горьковская драма “На дне” и лучше, но “Враги” — все же более актуальное произведение”²⁷. Примечательно, что режиссер Джонс в начале 1970-х “пообещал основать в Англии... “Королевский Горьковский театр” [курсив мой. — М.Г.]”²⁸. В этой шутке была доля истины: ведь в дальнейшем этот коллектив обратился к другим пьесам русского писателя — “На дне” (1972), “Дачники” (1973), “Зыковы” (1976) и “Дети солнца” (1979), перевод и адаптация которых были также выполнены Д. Бруксом и К. Хантер-Блэйер.

Значение спектакля “Враги” Королевского Шекспировского театра современный исследователь И.В. Толоконникова определяет так: “Его успех стал поворотным пунктом в истории восприятия пьес Горького в Англии”²⁹.

Сравнительный анализ английского перевода

“Врагов” и оригинала Горького — как его ранней версии (1906)³⁰, так и поздней (1933)³¹, а также отечественных исследований о творческой истории пьесы³² позволяет сделать заключение о том, что Королевский Шекспировский театр, а вслед за ним и американцы, работали именно с ранней версией пьесы. Это подтверждает и сам английский переводчик Д. Брукс: “В большинстве случаев поздние поправки Горького были нами проигнорированы”³³. Автор перевода был убежден, что переделка произведения Горьким “во многих случаях послужила ему не на пользу”³⁴.

Хотя справедливости ради отметим, что в опубликованном английском переводе значатся обе версии горьковского произведения: например, есть и новый, переделанный финал пьесы (с точным указанием последней реплики), и старый, который был гораздо длиннее. Существенное отличие двух редакций точно сформулировал английский исследователь Э. Браун: “Для постановки своих “Врагов” в 1933 году Горький значительным образом переписал их, последовательно убрав изначальную привлекательность семейной четы Бардиных и усилив политическую сознательность Левшина, а также переместив акценты с юной Нади на рабочих”³⁵.

В самом деле, в новом варианте пьесы Горький настойчиво внес изменения в реплики Якова, а также ремарки, относящиеся к этому персонажу. Согласно Б.А. Бялику, “все эти поправки имели один смысл — они снижали трагедийность образа Якова Бардина”³⁶. Если, например, «автор в новой редакции более сурово оценивает Якова, убирая из реплики его жены Татьяны слова о том, что он “был красив изнутри”³⁷»,³⁸ то английский перевод как раз содержит эту уточняющую характеристику героя: “You had an inner beauty...”³⁹. Подобного рода “реабилитация” Якова, усиление его личной драмы позволит и англичанам, и американцам сделать этого персонажа главным героем постановки. Справедливо утверждать, что в 1972 году в США пьеса Горького “вернулась” именно в изначальной, “американской” версии — такой, какой она была написана за океаном в 1906 году.

Напомним, события “Врагов” разворачиваются накануне Первой русской революции 1905 года в одной из провинций Российской Империи, на ткацкой фабрике, принадлежащей владельцам Михаилу Скроботову и Захару Бардину. Как формулирует тему своего произведения сам Горький, ее “содержание — “бунт” на фабрике”⁴⁰. А вот как сюжет этой запрещенной

в России пьесы описаны официальной императорской цензурой (ведь ее точка зрения, по сути, должна совпадать с американской ввиду общности взглядов на социально-политическое устройство): “Михаил Скроботов, директор фабрики, не исполняет требования рабочих уволить неугодного им мастера и угрожает совсем закрыть фабрику, если они забастовкой поддержат свое требование. При происходящих на фабрике беспорядках один из рабочих убивает Скроботова. Убийца пользуется большим почетом в рабочей среде, считается нужным человеком в деле достижения рабочими лучшего положения, и поэтому для его спасения молодой рабочий Рябцов принимает преступление на себя. В конце концов, является, однако, истинный убийца и отдает себя в руки правосудия.

В этих сценах ярко подчеркивается непримиримая вражда между рабочими и работодателями, причем первые изображены стойкими борцами, сознательно идущими к намеченной цели — уничтожению капитала, последние же изображены узкими эгоистами. <...> Сцены эти являются сплошной проповедью против имущих классов”⁴¹.

В Соединенных Штатах издание этой пьесы в 1945 году (т.е. в год общей победы и дружбы наших стран, но уже накануне “холодной войны”, а также “охоты на красных”) предваряется следующей справкой: “При старом режиме забастовки рабочих были запрещены законом и преследовались властями, где бы они ни устраивались. Тактика подавления заключалась в поголовном обыске на наличие запрещенной литературы, а также облавах на всевозможные скопления народа. За это отвечала как обычная полиция, так и жандармерия (царская тайная полиция). Если ситуация становилась серьезной, подключались войска. В пьесе “Враги” обстоятельства забастовки усугубляются убийством директора фабрики. <...> В начале этого века [XX. — *М.Г.*], когда разворачиваются события драмы, слово “социализм” являлось запрещенным и опасным, его осмеливались произносить разве что шепотом. <...> Буржуазия относилась к забастовкам и социализму как безусловному общественному злу”⁴². Поразительно, что через какую-то пару лет эти последние слова станут для американцев не просто справкой об истории далекой и малознакомой страны за океаном (пусть и союзницы по антигитлеровской коалиции), а собственной реальностью — пожалуй, самым противоречивым периодом в истории их государства.

Американскую премьеру “Врагов” осуществил “Репертуарный театр” нью-йоркского Линкольн-центра (Repertory Theatre of Lincoln Center,

1964—1973)⁴³ на сцене Драматического театра им. Вивиан Бомонт⁴⁴. Подчеркнем существенный факт, что эта премьера состоялась не на Бродвее с его тотальным коммерциализмом, а за его пределами — в районе Вест-Сайд, в “крупнейшем некоммерческом театре США”⁴⁵. Пьесы русского пролетарского писателя мало соответствовали ожиданиям бродвейского — “буржуазного”, respectable — зрителя в норковых мантиях и смокингах. Чаще к драматургии Горького в Новом Свете обращались именно офф-бродвейские и офф-офф-бродвейские театры Нью-Йорка, а также региональные, университетские и любительские компании.

“Репертуарный театр” Линкольн-центра изначально задумывался как амбициозный проект: должен был воплотить в себе многолетнюю мечту всех театральных деятелей США и стать ни много ни мало главнейшим национальным театром Соединенных Штатов. Что-то наподобие “Комеди Франсез” во Франции, МХАТа в СССР и Национального театра в Великобритании.

Создание “Репертуарного театра” явилось очередной попыткой переломить ситуацию коммерческого диктата, приведшего сценическое искусство США к идейному и художественному кризису. Руководство нового проекта доверили участникам некогда легендарного театра “Груп” (Group Theatre, 1931—1941): Элиа Казану (художественный руководитель), Гарольду Клёрману (советник по общим вопросам и консультант) и Роберту Льюису (директор актерской школы при театре), а также Роберту Уайтхеду (директор организационной и административной части) и Джо Мильцинеру (руководитель постановочной части). Привлечение бывших “групповцев” было не случайным, ведь именно театр “Груп”, работая на Бродвее в 1930-е годы, пытался отстаивать в своем творчестве приоритет художественных принципов: воспитание постоянной (!) актерской труппы одной “группы крови”, единой театральной эстетики, репертуара и школы, основанной на учении К.С. Станиславского. Крупнейшему американскому драматургу Артуру Миллеру новый “Репертуарный театр” представлялся “все тем же театром “Груп”, возрожденным через два десятилетия после того, как он распался. Только теперь он уже обладал общественным источником финансирования и постоянной крышей. Это была захватывающая перспектива”⁴⁶.

Созданный на деньги Фонда Рокфеллеров, Линкольн-центр представляет собой грандиоз-

ный комплекс театральных учреждений. Кроме уже упомянутого Драматического театра им. Вивиан Бомонт — сценической площадки для показа спектаклей “Репертуарного театра”, он включил в себя еще новые здания “Метрополитен-оперы”, Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением Л. Бернстайна, Нью-Йоркского городского балета под руководством Д. Баланчина, а также камерный театр “Форум”, концертный зал, театральную библиотеку-музей, балетно-драматическую школу (“Джульядская школа”) с собственными театральными залами. Линкольн-центр, как писали американские газеты, “должен был стать “храмом” театрального искусства”⁴⁷.

Предполагалось создать художественный репертуарный театр с постоянной труппой и меняющимся первоклассным репертуаром, способный ставить как классику, так и лучшие произведения современных отечественных и зарубежных авторов, с компетентным руководством и существенной финансовой дотацией, имеющий серьезные творческие и общественные задачи. Более чем за год до своего открытия была набрана труппа из тридцати человек, с тем чтобы подготовить репертуар, а также иметь время для достижения сыгранности актерского ансамбля и единства стиля. Примечательно, что в США понимали, что “пьеса “Враги” с огромным количеством действующих героев [почти три десятка. — М.Г.] и тонкой словесной вязью требует ансамблевого исполнения”⁴⁸.

Торжественное открытие “Репертуарного театра” состоялось 23 января 1964 года постановкой специально написанной для этого случая пьесой А. Миллера “После грехопадения” (режиссер Э. Казан). Принцип суверенитета от диктата коммерции позволил “Репертуарному театру” братья за постановку такой драматургии, которая никогда бы не увидела огней рампы Бродвея, — например, “Марко-миллионщик” Ю. О’Нила, “Смерть Дантона” Г. Бюхнера и “Кавказский меловой круг” Б. Брехта. Так в репертуаре этого театра появились и горьковские “Враги”.

С сентября 1966 года спектакли “Репертуарного театра” стали идти в современном городском Центре сценических искусств им. Авраама Линкольна, или, проще говоря, Линкольн-центре. Название себя оправдывало — проект превратился в настоящий центр культурной жизни Нью-Йорка. Чего не скажешь про “Репертуарный театр” при нем, который просуществовал всего десятилетие. Из-за систематического нажима коммерческих руководителей театра пришлось отказаться и от постоянной труппы, и от меняющегося репертуара. В результате непримиримого

конфликта капитала и творчества в 1973 году “Репертуарный театр” закрылся, просуществовав всего девять сезонов. Спектакль по горьковской пьесе явился одной из последних его работ.

Примечательно, что даже выбор пьесы для постановки определялся экономическими соображениями. Художественный руководитель “Репертуарного театра” Жюль Ирвинг, сменивший в 1965 году на этом посту Э. Казана, жаловался: “Ставя спектакли на сцене Драматического театра им. Вивиан Бомонт, я все время должен искать такие пьесы, в которых бы действие происходило в одних, ну в крайнем случае — двух декорациях”⁴⁹. Горьковские “Враги”, состоящие из трех действий, соответствовали этому требованию: два первых разворачиваются в осеннем саду имени Захара Бардина, третье — уже в хозяйском доме. Как ни странно это может выглядеть, но будь горьковское произведение сложнее с точки зрения постановочно-материальной части, оно вряд ли бы увидело свет рампы Линкольн-центра.

Отдельно стоит остановиться на сцене Драматического театра им. Вивиан Бомонт, ведь ее специфика существенно определила решение горьковских “Врагов”, в том числе сценографию и режиссерскую концепцию. Театральное здание носит имя главного мецената, пожертвовавшего специально на его строительство половину всей необходимой суммы (9,7 миллионов долларов⁵⁰), — миссис Вивиан Бомонт Аллен. Финансируя проект, наследница корпорации универсальных магазинов заявила: «Я долгое время интересовалась судьбой американского театра. Моей заветной мечтой является надежда, что в нашей стране в один прекрасный день появится Национальный театр, сравнимый по достижениям и достоинствам с “Комеди Франсез”»⁵¹.

Авторами проекта театрального здания выступили знаменитый архитектор Эро Сааринен (Eero Saarinen) и не менее знаменитый сценограф Джо Мильцинер (Joe Mielziner). Они создали гигантский зрительный зал, вмещающий 1100 зрителей, и огромную, чрезвычайно широкую сцену с просцениумом, выступающим на 56 футов (почти 18 метров) в зрительный зал. Сцена была просто напичкана машинерией и могла разнообразно трансформироваться, предоставляя широчайшие возможности по использованию уникального технического оборудования. Специфическое пространство открытой сцены требовало от режиссерско-постановочной части и актеров особого решения и навыков — оно в большинстве случаев с труп-

дом осваивалось, мешало авторам спектакля. Но в случае с пьесой Горького все было иначе.

В отечественном горьковедении сценическому воплощению “Врагов” в Линкольн-центре повезло больше всех: именно оно, единственное на сегодняшний день в списке постановок драматургии Горького за океаном, уже оказывалось в фокусе исследования. Прежде всего, в 1970-е годы о нем довольно обстоятельно и многократно писал Б.А. Бялик⁵², который также “выступал с докладами на <...> Горьковских конференциях в <...> США”⁵³, а также “на международных научных форумах, в университетских аудиториях <...> США”⁵⁴. Представляется, что советский горьковед имел шанс своими глазами видеть американских “Врагов”. В 1980-е годы об этой постановке писал другой исследователь, И.В. Толоконникова⁵⁵. Кроме того, спектакль был довольно хорошо освещен и в советской прессе⁵⁶.

Возникает вполне резонный вопрос: зачем тогда опять обращаться к анализу этой заокеанской постановки?

Во-первых, автор настоящей статьи располагает редкими материалами из фондов Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств, которая (кстати) находится в Линкольн-центре.

Во-вторых, И.В. Толоконникова анализировала постановку по рецензиям, имевшимся в фондах московских библиотек. Автору статьи она любезно сообщила: “Я не была в США: времена были советские, и слетать в Америку было почти так же нереально, как на Луну. Я много читала критики и по статьям и иллюстрациям смогла составить представление о спектаклях”⁵⁷. Автор же этой статьи хоть тоже не мог видеть горьковский спектакль в США в силу своего возраста, тем не менее располагает уникальной видеозаписью этой постановки, которая была сделана в 1974 году⁵⁸.

Наконец (и самое главное), сегодня уже возможно посмотреть на пьесу Горького и ее постановку за океаном из исторической ретроспективы. Как справедливо заключает современный авторитетный исследователь Л.А. Спиридонова, “в соответствии с господствовавшей идеологией марксизма-ленинизма пьесы Горького рассматривались <...> главным образом, с точки зрения противопоставления капитализма и социализма, противоборства реакционных и революционных сил, классовой борьбы и деградации буржуазного мира”⁵⁹. По вполне понятным причинам Б.А. Бялик, анализируя американскую постановку “Врагов” в 1970-е годы, находился в плену риторики “холодной войны”: характеризовал Захара Бардина как «типичного “мюнхенца”»⁶⁰, а главную идею пьесы сводил к “закату не цивилизации, а

капитализма”⁶¹ и поэтому категорически не принимал трактовку американцев.

Анализируя произведение Горького и спектакль Линкольн-центра без шор марксизма, мы, по сути, приближаемся к тому, как отнеслись к пьесе создатели постановки “Репертуарного театра” и ее зрители. Ведь не так уж ошибался один из героев горьковской драмы Николай Скроботов, говоря о будущем России: “Идет варвар, чтобы растоптать плоды тысячелетних трудов человечества. <...> Идет толпа, движимая жадностью, организованная единством своего желания — жрать! <...> Что могут внести с собой эти люди? Ничего, кроме разрушения... И, заметьте, у нас это разрушение будет ужаснее, чем где-либо...”⁶². Зная трагическую историю нашей страны, в том числе и “странную” смерть (убийство?) самого Горького, предостережение другой героини “Врагов”, Татьяны, своей юной племяннице: “Погибнешь в этом хаосе, милая ты моя!”⁶³ — выглядит чуть ли не пророческим.

Поразительно, что за океаном пьесу Горького прочитали и поставили очень тонко, чутко сохраняя атмосферу первоисточника и при этом обойдясь без “развесистой клюквы”, ни разу не опустившись до стиля “a la Russe”. Спектакль шел три часа⁶⁴ с двумя антрактами после каждого акта.

Режиссером-постановщиком выступил Эллис Рабб (Ellis Rabb, 1930—1998), за плечами которого уже было обращение к русской классике — “Война и мир” Л.Н. Толстого (1967) и “Вишневый сад” А.П. Чехова (1968). В “Репертуарном театре” Линкольн-центра Рабб поставил до горьковской пьесы две шекспировские — “Двенадцатую ночь” (1972) и “Венецианского купца” (1973), а затем, в том же году — «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса.

Режиссерская концепция заключалась в том, что в центре всей истории встал Яков Бардин, который в горьковском оригинале находится лишь на периферии действия. Американская постановка была, прежде всего, про него. Трудно не поддаться авторитету И.В. Толоконниковой, но позволим себе не согласиться с ее мнением, что за океаном исполнитель роли Якова играл его как банального алкоголика: “...просто опустившийся пьяница, <...> который пьет от нечего делать, водка помогает ему уйти от неизвестно чем вызванных (очевидно, тем же бездельем) невеселых мыслей. <...> В его лице, к сожалению, нет ни проблеска мысли, ни тени страдания, безнадежности, отчаяния”⁶⁵. При такой трактовке героя вряд ли можно было его поставить в центр истории.

Видеозапись спектакля (а точнее, его телевизионная версия) подтверждает это, хотя здесь роль Якова исполнил уже сам режиссер Э. Рабб.

В соответствии с тем, что горьковская пьеса за океаном трактовалась как история про Якова, финальное событие спектакля существенно отличалось от русского оригинала и было связано непосредственно с “новым” главным героем — его самоубийство. Не борьба разных классовых лагерей интересовала авторов американской постановки, а судьба одного класса, интеллигенции — на пороге тектонических сдвигов в жизни общества. Не случайно газета “Нью-Йорк таймс” определила главную тему спектакля как “умирающая цивилизация”⁶⁶.

Вопреки тому что (как об этом в свое время сокрушалось советское горьковедение) «пьеса третиновалась большинством буржуазных критиков и литературоведов как “агитка”, в которой талант автора раздавлен “партийной догмой”»⁶⁷, авторы американской постановки смогли разглядеть в драме Горького простую человеческую историю, понятную не только зрителям тогдашнего “соцлагеря”, но абсолютно каждому. Американцы отнесли к “Врагам” так, как сегодня горьковские пьесы видятся отечественному театру, когда “акцент на идеологической трактовке конфликтов и образной системы драматургии Горького смещается в сторону постановки и решения актуальных для начала XXI века философских и гуманитарных проблем поиска смысла жизни, нравственного выбора, трагедии одиночества человека в окружающем мире”⁶⁸.

В самом деле, постановка Линкольн-центра поднимала философскую, экзистенциальную проблему — о выборе человека и ответственности личности, которая реализовывалась американцами через судьбу типичного для русской жизни “лишнего человека” Якова Бардина. Переведенный в заокеанской постановке в разряд одинокого, экзистенциалистского героя, Яков сознательно уходил из жизни — сначала забывался в алкоголе, а в финале стрелялся. Решался на это он не только потому, что у него нет воли и мужества бороться (знаменитая “обломовская” лень), но прежде всего оттого, что духовные, нравственные ценности для него еще что-то значат в этом летящем в пропасть мире. Яков в заокеанской постановке воплощал в себе совесть общества в эпоху колоссальных сдвигов и тотального кризиса, когда потеряны опоры, а духовные ценности не ставятся ни в грош. Ситуация универсальная, знакомая не только нашим соотечественникам (будь то канун революции или “лихие 90-е”), но и американцам. Именно поэтому горьковская пьеса и оказалась созвучна в США в 1970-е годы.

Отметим в горьковском произведении такие места, которые в США резонировали по-особому. Уже с самых первых реплик американская постановка, как и пьеса, поднимала проблему “святая святых” в Соединенных Штатах — неприкосновенность частной собственности, прописанной в заокеанской Конституции. Конторщик по прозвищу Пологий приходит к своему директору Захару Бардину с жалобой на рабочих, которые украли огурцы с его огорода: “Если вашу собственность нарушают, — имеете вы право просить защиты закона?”⁶⁹

Также нетрудно понять, как остро и актуально звучали со сцены Линкольн-центра слова горьковских героев о конфликте рас: ведь в США к тому времени проблема дискриминации афроамериканцев оставалась нерешенной. Так, Николай Скроботов утверждает в пьесе: “Социализм очень опасное явление. И в стране, где нет самостоятельной, так сказать, расовой философии <...> там он должен найти для себя почву”⁷⁰. С этой мыслью соглашается и Захар Бардин: “Николай Васильевич говорит: не борьба классов, а борьба рас — белой и черной!.. Это, разумеется, грубо, это натяжка... но если подумать...”⁷¹ Нет сомнений, что данные реплики были созданы Горьким благодаря его личному знакомству с американской действительностью начала XX века. К тому же, в год написания “Врагов” писатель заявлял на одном из митингов Нью-Йорка: “Я не верю в вражду рас и наций. Я вижу только одну борьбу классов”⁷². И теперь вдохновленные реалиями США слова русского драматурга возвращались назад к “первоисточнику”, но уже обогащенные трагическим знанием американцев 1970-х. “Враги” Линкольн-центра были лишены горьковского оптимизма и пафоса неизбежной победы пролетариата, а оказались окрашены в тревожно-напряженные, трагические тона. Поэтому одной из наиболее пронзительных сцен постановки стал финал второго акта, когда Яков и его жена Татьяна оставались одни, — “две внешне спокойные, но доведенные до отчаяния человеческие души перед лицом надвигающегося на них урагана”⁷³. Никаких эффектных действий и броских режиссерских приемов, все строится на двух актерах, на неуловимых импульсах между супругами, которые уже давно не живут вместе, но сохранили уважение друг к другу.

Не оптимизм, а, напротив, чувство безнадежности и страха за будущее вызывали у американского зрителя в финале спектакля слова Татьяны о пролетариате. Вместо реплики: “Эти люди победят! <...> (Наде.) Не плачь, эти

люди победят!...”⁷⁴ — героиня произносила другую фразу из середины пьесы: “Когда я слышу о рабочих как о передовых людях, мне это странно! Это далеко от моего понимания...”⁷⁵. Такое вмешательство в горьковский оригинал возмутило газету американских коммунистов “Дейли ньюс”: “Наверное, из-за такой кошунственной подмены Горький в гробу перевернулся”⁷⁶.

Примечательно, что в заокеанской постановке “на русского писателя подозрительно похож был внешний вид конторщика Синцова”⁷⁷, являющегося на самом деле социалистом Максимом Марковым. Видимо, одинаковое имя Максим, принадлежащее и автору, и его радикальному герою, дало право американцам трактовать этот сценический персонаж соответствующим образом.

Надо отдать должное и постановщику, и сценографу Дугласу Шмидту (Douglas W. Schmidt), которые не стали переносить действие горьковской пьесы в современность. Д. Шмидт самым тщательным образом выполнил все ремарки драматурга, костюмы и быт на сцене соответствовали русской провинции начала XX века. Декорации воспроизводили часть сада с большим обеденным столом, на котором всегда кипит самовар и всегда есть что выпить и чем закусить. Сцена была покрыта зеленовато-серым ковром, имитирующим осеннюю пожухлую траву, на которой будут лежать сначала убитый Михаил Скроботов, а затем застрелившийся Яков Бардин. Через образ увядающей природы сценограф реализовывал идею заката цивилизации.

Поскольку сцена Драматического театра им. Вивиан Бомонт имела свою специфику, сценограф попытался извлечь из нее максимум возможностей. Он предельно открыл ее и вишь, и вглубь так, что сценическое пространство “оказалось длиной в почти настоящее футбольное поле”⁷⁸.

На арьерсцене был выстроен фасад трехэтажного дома Бардиных⁷⁹, а на открытом просцениуме разместились сад со сбросившими листву редкими деревьями и плетеной мебелью. Игра масштабов — огромного сценического пространства (космоса) и актера (человека) в нем — создавала экзистенциальный образ заброшенности “маленьких” людей, затерянных в безжалостном бытии.

Антагонизм двух конфликтующих сил в горьковском произведении — “хозяев” и рабочих — воплощался в американской постановке в том числе и симультанным действием. Этот эффект достигался с помощью использования поворотного круга, позволявшего оперативно сменить локацию и показать то, что происходит в это же самое время в другом “лагере”. У Горького смена сцен внутри акта строится по принципу: “Ушли [одни герои]. <...> Появляются [другие]”⁸⁰. Поворотный

же круг обеспечивал перемену места события и действующих характеров без дробления на “явления”, то показывая параллельное действие в другом сценическом месте, то обеспечивая непрерывность этого действия, когда исполнители переходили из одной картины в другую. В то время как родственники Михаила Скроботова и компаньоны “отживают” его смерть, поворотный круг поворачивался на 180 градусов, и зрители видели на другом конце сада заговор рабочих — Левшин и Ягодин уговаривают молодого пролетария Рябцова взять вину за убийство на себя. В финале спектакля интерьер комнаты хозяйского дома, где велся допрос рабочих, благодаря поворотному кругу сменялся экстерьером сада, где в это же самое время (прямо на глазах у зрителей) Яков доставал револьвер и стрелял в себя.

Удачную работу театрального художника этой постановки отмечали многие критики: “Дуглас У. Шмидт придумал просторную и впечатляющую сценографию сада (равно как и интерьера для последнего действия), которая прекрасно просматривается с разных сторон зрительного зала, огибающего просцениум”⁸¹; “огромная декорация провинциальной усадьбы России просто великолепна. <...> Эффект от использования поворотного круга поразителен”⁸²; “громкая, но яркая и удобная сценография”⁸³; “решение сценического пространства в спектакле инновационно и красиво”⁸⁴. Однако кто-то оценивал работу театрального художника иначе: “Чем больше пытался режиссер Э. Рабб заполнить эту гигантскую сцену, тем более подавляющей актеров она казалась”⁸⁵. Впрочем, критик, написавший эти строки, “ушел после второго действия”⁸⁶ и не мог видеть мощного финала постановки.

Заокеанская пресса, говоря о “Врагах” Линкольн-центра, подчеркивала, “как хорошо понимают и принимают зрители пьесу, запрещенную царем там [в России. — М.Г.], а Джо Маккарти [т.е. сенатором Маккарти, развязавшим в 1940—1950-е годы “охоту на ведьм”. — М.Г.] здесь”⁸⁷.

Как образно сравнил эту горьковскую постановку тонкий исследователь Г. Клёрман, “по отношению к нашему сегодняшнему сценическому ландшафту “Враги” возвышаются как могущественная башня над игрушечными домиками”⁸⁸. Спустя десятилетие после постановки газета “Нью-Йорк таймс” подтвердила такую высочайшую оценку: “В истории Драматического театра им. Вивиан Бомонт этот спектакль остается вершиной художественного исполнения”⁸⁹.

Сразу же после “Репертуарного театра” Линкольн-центра пьеса “Враги” была поставлена в американской столице Вашингтоне в уже упомянутом театре “Арена” (1973; режиссер А. Шнайдер, также в переводе и адаптации Д. Брукса и К. Хантер-Блэйер)⁹⁰. В конце 1970-х “Враги” увидели огни рампы на Уильямстаунском театральном фестивале (Williamstown Theatre Festival / Уильямстаун, штат Массачусетс; режиссер Остин Пендлетон, в новом переводе Маргарет Уэтлин)⁹¹. Самой последней на настоящее время постановкой горьковского произведения в США является спектакль театра “Main Street Theatre” (Хьюстон, штат Техас), премьера которого состоялась совсем недавно — 16 сентября 2017 года (режиссер Р. Шимко)⁹².

Известно, что “Враги” оказали влияние на американскую драматургию. Отечественные и зарубежные исследователи единодушны в том, что эхо горьковского произведения отчетливо звучит, например, в пьесе Лириан Хеллман “Настанет день” (“Days to Come”, 1936)⁹³. Близки друг другу эти две драмы как по своей идейной направленности (антагонизм различных социальных сил — “классовых врагов”), так и по образной системе (братья Бардины — Эндрю Родмэн, Татьяна — Джули Родмэн, братья Скроботовы — Генри Эллиот, социалист Синцов — Лео Уэйлен). Позже воздействие горьковской драматургии на творчество Хеллман обнаружится и в другой ее пьесе — “Лисички” (“The Little Foxes”, 1939), которая будет созвучна “Егору Булычову и другим”.

Позволим себе смелость утверждать, что постановка “Врагов” “Репертуарного театра” Линкольн-центра во многом способствовала возникновению на заокеанской сцене целого всплеска интереса к драматургии Горького. Так последовательно и регулярно пьесы русского писателя ставились в США лишь дважды — в 1970-е годы, а до этого еще и в 1930-е, которые радикальный журналист М. Голд назвал “десятилетием Горького”⁹⁴. Третья декада XX века вошла в историю США под названием “красной”, потому что ее отличала особая популярность коммунистических идей. В эти годы на американской сцене с особым успехом шли так называемые “революционные пьесы”. Идейно схожие с ними горьковские “Враги” были на порядок выше их в художественном плане: “Это произведение русского писателя, конечно же, не настолько незрело, как наша собственная “пролетарская драматургия” 1930-х. Ведь Горький все-таки является мастером слова”⁹⁵.

И вот теперь — после американской премьеры “Врагов” — газета “Нью-Йорк пост” называ-

ет 1972-й «годом Максима Горького на нашей сцене, и великий русский драматург, безусловно, заслуживает такой чести. Несколько недель назад здесь был показан его шедевр — пьеса “На дне” [имеется в виду постановка Королевского Шекспировского театра, премьера которой состоялась 29 июня 1972 г. в лондонском театре “Олд Вик”. — М.Г.], а вчера вечером “Репертуарный театр” Линкольн-центра открыл свой сезон изумительной постановкой одной из малоизвестных у нас горьковских пьес — “Враги”⁹⁶. Справедливо утверждение Б.А. Бялика: “О США можно сказать, что они открыли для себя драматургию Горького лишь в 70-е годы”⁹⁷.

До “Врагов” две другие драмы Горького уже поставил один из крупнейших региональных театров — “Лонг Уорф”⁹⁸ (Нью-Хейвен, штат Коннектикут). В 1970 году здесь состоялась американская премьера “Чудаков” (под названием “Country People”, режиссер Арвин Браун)⁹⁹. В том же году “Лонг Уорф” обратился к “Егору Булычову и другим”¹⁰⁰. Кроме того, в 1971 году в столице штата Вирджиния Ричмонде под названием “Наш отец” шли горьковские “Последние” (театр “Вирджиния Мьюзиум”).

Уже после “Врагов” на американской сцене шли такие пьесы Горького: 1975 — “Зыковы” (театр “Эквайти Лайбрэри”), 1978 — “Васса Железнова” (под названием “Женщина из железа”, Нью-Йорк, офф-офф-бродвейский театр “Шелтер Уэст”, режиссер Шамбелен). Также в 1978 году уже упомянутый театр “Лонг Уорф” поставил “Дачников” — это была премьера пьесы в США, которая “возродила интерес к этой драме не только в Америке, но и в Европе”¹⁰¹. Кроме того, за океаном в это десятилетие были поставлены две пьесы о самом русском писателе: 1974 — “Горький” Стива Тизича (Нью-Йорк, офф-Бродвей), 1975 — “Портрет Горького” М. Дел-Мидикоу (Нью-Йорк, офф-бродвейский театр “Уэндем”)¹⁰².

Таким образом, американская премьера горьковских “Врагов” была вызвана причудливым соединением совершенно разных обстоятельств: и периодом “разрядки” советско-американских отношений в начале 1970-х, и попыткой создания Национального театра — “Репертуарного театра” Линкольн-центра, и нью-йоркскими гастролями Королевского Шекспировского театра, а также и тем, что для постановки этой небольшой пьесы (всего три действия) требуется “экономичная” сценография.

Примечания

- 1 *Макинерни Д.* США. История страны / Пер. с англ. Т. Мининой. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2009. С. 566.
- 2 *Иванян Э.А.* Когда говорят музы. История российско-американских культурных связей. М.: Международные отношения, 2007. С. 389.
- 3 *Бялик Б.А.* Возрождение человека // Новый мир. 1977. № 1. С. 233.
- 4 *Горький М.* Если враг не сдается, — его уничтожают // *Горький М.* Собрание сочинений: Письма: В 30 т. Т. 25 (Статьи, речи, приветствия: 1929—1931). М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. С. 226—229.
- 5 Так, в годы Великой Отечественной войны эти слова Горького напомнил народу Сталин: «Красная Армия уничтожает немецких солдат и офицеров, если они отказываются сложить оружие и с оружием в руках пытаются поработить нашу Родину. Вспомните слова великого русского писателя Максима Горького: “Если враг не сдается, — его уничтожают”» (*Сталин И.В.* О Великой Отечественной войне Советского Союза. М.: Госполитиздат, 1950. С. 86—87. Цит. по: *Горький М.* Собрание сочинений: Письма: В 30 т. Т. 25 (Статьи, речи, приветствия: 1929—1931). М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. С. 499).
- 6 *Горький М.* Если враг не сдается, — его уничтожают // *Горький М.* Собрание сочинений: Письма: В 30 т. Т. 25 (Статьи, речи, приветствия: 1929—1931). М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. С. 228—229.
- 7 *Юзовский Ю.* [Юзовский И.И.] Советские актеры в горьковских ролях. М.: ВТО, 1964. С. 144.
- 8 *Бялик Б.А.* М. Горький-драматург (Издание второе, переработанное и дополненное). М.: Советский писатель, 1977. С. 214.
- 9 *Спиридонова Л.А.* От редакции // *Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования) / Серия “М. Горький. Материалы и исследования”.* Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 6.
- 10 *Горький М.* Письмо И.П. Ладыжникову (Середина [конец] августа 1906) // *Горький М.* Собрание сочинений: Письма: В 30 т. Т. 28 (Письма, телеграммы, надписи: 1889—1906). М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. С. 428.
- 11 *Горький М.* Письмо М. Хилквиту (Около 15 [28] августа 1906) // *Горький М.* Полное собрание сочинений: Письма: В 24 т. Т. 5 (Письма: 1905—1906). М.: Наука, 1999. С. 205.
- 12 Цит. по: *Горький М.* Полное собрание сочинений: Письма: В 24 т. Т. 5 (Письма: 1905—1906). М.: Наука, 1999. С. 407.
- 13 *Киреева И.В.* Из истории восприятия драматургии Горького в Америке (20—30-е годы) // *Литературные связи и проблема взаимовлияния (Сборник научных трудов).* Горький: Изд-во ГГУ им. Н.И. Лобачевского, 1982. С. 4.
- 14 *Rougle Ch.* Three Russians Consider America: America in the Works of Maksim Gor’kij, Aleksandr Blok, and Vladimir Majakovskij. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1976. 175 p.
- 15 *Супоницкая И.М.* “Советизация” Америки в 1920—1930-е гг. // *Вопросы истории.* 2014. № 2. С. 68.
- 16 *Brown J.M.* A Drama of Soviet Russia // *New York Evening Post.* 1929. 14 December. P. M9.
- 17 Это подтверждается и авторитетным отечественным изданием: Произведения А.М. Горького в переводах на иностранные языки: Отдельные зарубежные издания 1900—1955 (Библиографический указатель). М.: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1958. С. 124; а также американским специалистом по русской драматургии Гарольдом Сигелом: *Segel H.B.* Twentieth-Century Russian Drama in English Translation // *Segel H.B.* Twentieth-Century Russian Drama: From Gorky to the Present. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. P. 488.
- 18 *Gorky M.* Enemies / Trans. by Alexander Bakshy // *Gorky M.* Seven Plays of Maxim Gorky. New Haven: Yale University Press, 1945. P. 142—201.
- 19 *Gorky M.* Enemies / Trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks. NY: Viking Press, 1972. 90 p.
- 20 *Нович И.С.* “Враги” М. Горького — выдающееся произведение социалистического реализма // *Литература в школе.* 1955. № 3. С. 12—25.
- 21 Б.А. Бялик ошибочно утверждает, что гастроли Королевского Шекспировского театра в США состоялись в 1970 г. (*Бялик Б.А.* М. Горький—драматург (Издание второе, переработанное и дополненное). М.: Советский писатель, 1977. С. 11).
- 22 *Бялик Б.А.* Возрождение человека // *Новый мир.* 1977. № 1. С. 234.
- 23 См.: *Gorky M.* Enemies / Trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks // *Gorky M.* Five Plays. London: Methuen Paperback, 1988. P. 435.
- 24 *Бартошевич А.В.* Английский театр. Сценическое искусство // *История зарубежного театра: В 4 т. Т. 4. Театр стран Европы и США новейшего времени (1945—1985).* М.: Просвещение, 1987. С. 329.
- 25 Хантер-Блэйер К. — английская поэтесса, переводчик и педагог; неоднократно бывала в нашей стране. В течение двадцати

- лет преподавала русский язык и литературу в Кембриджском университете (Англия); член попечительского совета английского Пушкинского Дома (Pushkin House). Осуществила перевод многих русских пьес, а также нескольких книг А. Тарковского.
- 26 Брукс Дж. (1926—1994) — английский писатель-романист, поэт и драматург. Автор многочисленных сценических адаптаций; среди них такие произведения русской классики, как “Ревизор” Н.В. Гоголя, “Лес” А.Н. Островского, “Иванов” и “Вишневый сад” А.П. Чехова.
- 27 Цит. по: *Gorky M. Five Plays* / Ed. by Edward Braun and trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks. London: Methuen Paperback, 1988. P. 2.
- 28 *Бялик Б.А.* М. Горький-драматург (Издание второе, переработанное и дополненное). М.: Советский писатель, 1977. С. 11.
- 29 *Толоконникова И.В.* Спектакль М. Горького “Враги” на сцене Королевского Шекспировского театра в оценке прессы // Журналистика в 2018 году: творчество, профессия, индустрия (Материалы международной научно-практической конференции). Т. 1. М.: Факультет журналистики МГУ, 2019. С. 189.
- 30 *Горький М.* Враги [Варианты] // *Горький М.* Полное собрание сочинений. Варианты к художественным произведениям. Т. 2 (Варианты к томам VI и VII: 1897—1907). М.: Наука, 1975. С. 669—687.
- 31 *Горький М.* Враги (Сцены) // *Горький М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. Пьесы, драматические наброски (1897—1906). М.: Наука, 1970. С. 485—562.
- 32 См., например: *Бялик Б.А.* Драматургия М. Горького советской эпохи. М.: Издательство АН СССР, 1952. С. 217—225; *Иокар Л.Н.* Из творческой истории пьесы “Враги” // Горьковские чтения: 1961—1963 (Драматургия и театр). М.: Наука, 1964. С. 66—82; *Быстрова О.В.* Пьеса М. Горького “Враги” // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования) / Серия “М. Горький. Материалы и исследования”. Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 81—82.
- 33 *Brooks J.* Preface: The 1971 Translation // *Gorky M. Enemies* / Trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks. NY: Viking Press, 1972. P. XVII.
- 34 Ibidem.
- 35 *Braun E.* Introduction // *Gorky M. Enemies* / Trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks. NY: Viking Press, 1972. P. XIII.
- 36 *Бялик Б.А.* Драматургия М. Горького советской эпохи. М.: Издательство АН СССР, 1952. С. 219—220.
- 37 См.: *Горький М.* Враги [Варианты] // *Горький М.* Полное собрание сочинений. Варианты к художественным произведениям. Т. 2 (Варианты к томам VI и VII: 1897—1907). М.: Наука, 1975. С. 682.
- 38 *Иокар Л.Н.* Из творческой истории пьесы “Враги” // Горьковские чтения: 1961—1963 (Драматургия и театр). М.: Наука, 1964. С. 80.
- 39 *Gorky M. Enemies* / Trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks // *Gorky M. Five Plays*. London: Methuen Paperback, 1988. P. 487.
- 40 *Горький М.* Письмо И.П. Ладыжникову (Около 20 июля [2 августа] 1906) // *Горький М.* Полное собрание сочинений: Письма: В 24 т. Т. 5 (Письма: 1905—1906). М.: Наука, 1999. С. 197.
- 41 Архив А.М. Горького: ЦД 5—2. Цит. по: *Быстрова О.В.* Особенности сюжетосложения пьесы М. Горького “Враги” // Нижегородский текст русской словесности (Сборник статей по материалам V Международной научной конференции). Нижний Новгород: Мининский университет, 2015. С. 45.
- 42 *Bakshy A.* Gorky’s ‘Enemies’ // *Gorky M. Seven Plays of Maxim Gorky*. New Haven: Yale University Press, 1945. P. 142.
- 43 См.: *Enemies* // Internet Broadway Database. URL: <https://www.lct.org/about/beamont-theater/> (дата обращения: 14.03.2019). Эта постановка до бродвейской премьеры “обкатывалась” в соседних штатах с 28 октября 1972 г. 44 раза.
- 44 См.: *Vivian Beaumont Theatre* // Lincoln Center Theatre. URL: <https://www.lct.org/about/beamont-theater/> (дата обращения: 14.03.2019).
- 45 *Гаррольд П.* Интервью Д.Г. Самитова с помощником генерального директора Театра Линкольн-центра 12 сентября 1991 г. // *Самитов Д.Г.* Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США. М.: Российский институт театрального искусства—ГИТИС, 2016. С. 477.
- 46 *Miller A.* Timebends: A Life. NY: Grove Press, 1987. P. 529.
- 47 Цит. по: *Гладышева К.А.* Театр Соединенных Штатов Америки. Сценическое искусство // История зарубежного театра: В 4 т. Т. 4. Театр стран Европы и США Новейшего времени (1945—1985). М.: Просвещение, 1987. С. 420.
- 48 *Gussow M.* Theatre: New Gorky’s ‘Enemies’ // *New York Times*. 1982. 6 August. P. C3.
- 49 Цит. по: *Gussow M.* Repertory Theatre Battles Depict Woes // *New York Times*. 1972. 22 November. No 41941. P. 26C.
- 50 *Botto L.* At This Theatre: 100 Years of Broadway Shows, Stories and Stars. NY: Applause, 2002. P. 305.
- 51 Цит. по: *Самитов Д.Г.* Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США. М.: Российский институт театрального искусства—ГИТИС, 2016. С. 206.
- Бялик Б.А.* Чело века // Знамя. 1976. № 3.

- С. 233—234; *Бялик Б.А.* М. Горький—драматург (Издание второе, переработанное и дополненное). М.: Советский писатель, 1977. С. 220—222; *Бялик Б.А.* Возрождение человека // *Новый мир.* 1977. № 1. С. 233—234; *Бялик Б.А.* “Политика трусов всегда политика жестокости” (Наследие М. Горького сегодня) // *Знамя.* 1979. № 12. С. 237; *Бялик Б.А.* Живее всех живых (Почему противников коммунизма заинтересовала тема “В.И. Ленин и М. Горький?”) // *Иностранная литература.* 1980. № 4. С. 204—206; *Бялик Б.А.* Чело века // *Бялик Б.А.* Великое слово. М.: Советский писатель, 1981. С. 172—173.
- 53 *Бялик Б.А.* Автобиография. Цит. по: *Помелов В.Б.* Выдающийся литературовед Б.А. Бялик // *Символ науки.* 2017. № 04—3. С. 80—81.
- 54 [Б. п.]. Борис Аронович Бялик (1911—1988) // *Горький и его эпоха: Исследования и материалы.* Вып. 1. М.: Наука, 1989. С. 268—269.
- 55 *Толоконникова И.В.* Пьеса М. Горького “Враги” на американской сцене // Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX — начала XX в. (Межвузовский сборник научных трудов). Горький: Горьковский государственный педагогический институт им. М. Горького, 1981. С. 16—24; *Толоконникова И.В.* Пьеса М. Горького “Враги” на американской сцене // М. Горький и современная советская литература (Межвузовский сборник). Горький: Изд-во ГГУ им. Н.И. Лобачевского, 1983. С. 50—58.
- 56 *Байдашин В., Шишкин Г.* Горький на нью-йоркской сцене // *Советская культура.* 1972. 28 ноября. № 143 (4579). С. 4; [Б. п.]. [Спектакль “Враги” в Линкольн-центре, Нью-Йорк] // *За рубежом.* 1973. 1—4 января. № 1 (654). С. 31; *Шишкин Г.* “Враги”: актуально или нет? (Русская классика на американской сцене) // *Советская культура.* 1974. 19 марта. № 23 (4719). С. 7.
- 57 Сообщено И.В. Толоконниковой автору статьи 4 марта 2019 г.
- 58 См.: *Enemies*, “Great Performances” (TV Episode, 1974) // *Internet Movie Database.* URL: <https://www.imdb.com/> (дата обращения: 10.03.2019). Режиссеры Эллис Рабб (Ellis Rabb) и Кёрк Браунинг (Kirk Browning).
- 59 *Спиридонова Л.А.* От редакции // *Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования) / Серия “М. Горький. Материалы и исследования”.* Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 4.
- 60 *Бялик Б.А.* “Политика трусов всегда политика жестокости” (Наследие М. Горького сегодня) // *Знамя.* 1979. № 12. С. 237.
- 61 Там же.
- 62 *Горький М.* Враги (Сцены) // *Горький М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. Пьесы, драматические наброски (1897—1906). М.: Наука, 1970. С. 525—526.
- Там же. С. 554.
- См.: *Probst L.* ‘Enemies’ // *National Broadcasting Company (NBC).* 1972. 9 November. P. 4.
- 65 *Толоконникова И.В.* Пьеса М. Горького “Враги” на американской сцене // Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX — начала XX в. (Межвузовский сборник научных трудов). Горький: Горьковский государственный педагогический институт им. М. Горького, 1981. С. 18. Усеченный вариант этой цитаты см. в поздней версии статьи этого автора: *Толоконникова И.В.* Пьеса М. Горького “Враги” на американской сцене // М. Горький и современная советская литература (Межвузовский сборник). Горький: Изд-во ГГУ им. Н.И. Лобачевского, 1983. С. 53.
- 66 *Barnes C.* Rising to the Occasion of ‘Enemies’ // *New York Times.* 1972. 11 November. No 41930. P. 21C.
- 67 *Бялик Б.А.* Возрождение человека // *Новый мир.* 1977. № 1. С. 233.
- 68 *Янина П.Е.* *Драматургия М. Горького сегодня: актуальные проблемы исследования и сценическая жизнь // Мировое значение творчества М. Горького. Горьковские чтения—2018.* Нижний Новгород: ООО “БегемотНН”, 2018. С. 82.
- 69 *Горький М.* Враги (Сцены) // *Горький М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. Пьесы, драматические наброски (1897—1906). М.: Наука, 1970. С. 487.
- 70 *Горький М.* Враги (Сцены) // *Горький М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. Пьесы, драматические наброски (1897—1906). М.: Наука, 1970. С. 498—499; *Gorky M.* *Enemies / Trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks // Gorky M. Five Plays.* London: Methuen Paperback, 1988. P. 451.
- 71 Там же. С. 532; *Ibidem.* P. 490.
- 72 *Горький М.* Еврейский вопрос // *Красное знамя.* 1906. № 3. С. 152. Цит. по: *Бялик Б.А.* *Драматургия М. Горького советской эпохи.* М.: Издательство АН СССР, 1952. С. 224.
- 73 *Wilson E.* *Broadway’s New Playwrights—Gorky, Shakespeare... // Wall Street Journal.* 1972. 14 November. P. 6.
- 74 *Горький М.* Враги (Сцены) // *Горький М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. Пьесы, драматические наброски (1897—1906). М.: Наука, 1970. С. 562; *Gorky M.* *Enemies / Trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks // Gorky M. Five Plays.* London: Methuen Paperback, 1988. P. 524—525.
- 75 Там же. С. 526; *Ibidem.* P. 482.
- 76 *Watt D.* ‘Enemies’ Opens Lincoln Rep Season // *Daily News.* 1972. 10 November. P. 8.
- 77 *Watts R.* *As Revolution Approached // New York Post.* 1972. 10 November. P. 8.

- 78 *Gottfried M.* Theatre [‘Enemies’] // *Women’s Wear Daily*. 1972. 10 November. P. 4.
- 79 См.: Ibidem.
- 80 *Горький М.* Враги (Сцены) // *Горький М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. Пьесы, драматические наброски (1897—1906). М.: Наука, 1970. С. 532; *Gorky M.* *Enemies* / Trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks // *Gorky M.* *Five Plays*. London: Methuen Paperback, 1988. P. 490.
- 81 *Watt D.* ‘Enemies’ Opens Lincoln Rep Season // *Daily News*. 1972. 10 November. P. 8.
- 82 *Kroll J.* Curtain at Lincoln Center // *Newsweek*. 1972. 20 November. P. 12
- 83 *Harris L.* ‘Enemies’ // WCBS-TV. 1972. 9 November. P. 6.
- 84 *Barnes C.* Rising to the Occasion of ‘Enemies’ // *New York Times*. 1972. 11 November. No 41930. P. 21C.
- 85 *Gottfried M.* Theatre [‘Enemies’] // *Women’s Wear Daily*. 1972. 10 November. P. 4.
- 86 Ibidem.
- 87 *Siegel D.* Agile Gorky Premier Nicked by Director’s Bullet // *Daily World*. 1972. 18 November. P. 8.
- 88 *Clurman H.* Theatre // *Nation*. 1972. 27 November. P. 540.
- 89 *Gussow M.* Theatre: New Gorky’s ‘Enemies’ // *New York Times*. 1982. 6 August. P. C3.
- 90 Подробней об этой постановке см.: Толоконникова И.В. Пьеса М. Горького “Враги” на американской сцене // Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX—начала XX в. (Межвузовский сборник научных трудов). Горький: Горьковский государственный педагогический институт им. М. Горького, 1981. С. 22—24; Толоконникова И.В. Пьеса М. Горького “Враги” на американской сцене // М. Горький и современная советская литература (Межвузовский сборник). Горький: Изд-во ГГУ им. Н.И. Лобачевского, 1983. С. 56—58.
- 91 См. об этой постановке, например: *Gussow M.* Theatre: New Gorky’s ‘Enemies’ // *New York Times*. 1982. 6 August. P. C3.
- 92 См., например: *Enemies at Main Street Theatre* // *Houston Press*. URL: <https://www.houstonpress.com/> (дата обращения: 24.01.2019). Примечательно, что этот театр из Хьюстона ранее уже обращался к творчеству М. Горького, поставив в 1976 г. повесть “Мать” в обработке Б. Брехта.
- 93 См., например: *Образцова А.Г.* Драматургия Лилиан Хеллман // Хеллман Л. Пьесы. М.: Искусство, 1958. С. 10; *Смирнов Б.А.* Традиции русской классической драмы и драматургия Лилиан Хеллман // *Записки о театре*. Л.: М.: Искусство, 1960. С. 289—291; *Смирнов Б.А.* Театр США XX века. Л.: ЛГИТМиК, 1976. С. 150—152; *Ромм А.С.* Американская драматургия первой половины XX века. Л.: Искусство, 1978. С. 190; *Гладышева К.А.* Хеллман // *История зарубежного театра: В 4 ч. Ч. 3: Театр Западной Европы и США (1917—1945)*. М.: Просвещение, 1986. С. 218—219; *Смирнов Б.А.* Лилиан Хеллман // *История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 8: 1917—1945*. М.: Искусство, 1988. С. 187—188; *Трофименков М.С.* Красный нуар Голливуда. Ч. 1: Голливудский обком. СПб.: Сеанс, 2018. С. 518.
- 94 *Голд М.* Второй американский Ренессанс (Речь на IV Конгрессе американских писателей) // *Писатели США о литературе*. Т. 2. М.: Прогресс, 1982. С. 167.
- 95 *Watt D.* ‘Enemies’ Opens Lincoln Rep Season // *Daily News*. 1972. 10 November. P. 8.
- 96 *Watts R.* As Revolution Approached // *New York Post*. 1972. 10 November. P. 8.
- 97 *Бялик Б.А.* Возрождение человека // *Новый мир*. 1977. № 1. С. 233.
- 98 Название театра переводится как “Длинная пристань”, т.к. располагается в порту небольшого городка Нью-Хейвен (недалеко от Нью-Йорка), на пристани, в недостроенном пакгаузе продовольственного терминала. Основанный в 1965 г., этот театр успешно существует и сегодня.
- 99 См. официальный сайт театра “Long Wharf”. URL: <https://www.longwharf.org/1965-1970> (дата обращения: 24.02.2019). О том, что под названием “Country People” шла пьеса Горького “Чудаки”, а не “Дачники” (что можно было бы также допустить) см., например: *Clurman H.* “Summerfolk”, “The Rocky Horror Show” // *Clurman H.* *The Collected Works of Harold Clurman: Six Decades of Commentary on Theatre, Dance, Music, Film, Arts and Letters*. NY: Applause, 1994. P. 846.
- 100 Американская премьера “Егора Булычова и других” состоялась 6 января 1934 г. в небольшом “рабочем” еврейском театре “АРТЕФ” (Нью-Йорк). См. об этой постановке: *Гудков М.М.* “Егор Булычов” в Америке // *Современная драматургия*. 2019. № 2. С. 259—264.
- 101 *Самитов Д.Г.* Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США. М.: Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2016. С. 164.
- 102 Информация приводится по: *Вульф В.Я.* От Бродвея немного в сторону. (70-е годы. Очерки о театральной жизни США, и не только о ней.) М.: Искусство, 1982. С. 249—252; *Герасимов Г.* Горький в Америке современен // *Горьковская правда*. 1973. 14 декабря. № 292 (16925). С. 3; *Толоконникова И.В.* Пьеса М. Горького “Враги” на американской сцене // М. Горький и современная советская литература (Межвузовский сборник). Горький: Изд-во ГГУ им. Н.И. Лобачевского, 1983. С. 50.

Документ

Людмила Старикова

“Кадет Сумароков руку приложил...”

Найти неизвестный доселе автограф знаменитого человека, тем более жившего в веке XVIII, — большая удача; и особенно ценно, когда этот автограф не просто находится в документе той эпохи, а повествует о неизвестном факте биографии данного лица.

Речь пойдет об эпизоде из жизни двадцатилетнего А.П. Сумарокова, бывшего тогда кадетом привилегированного учебного заведения для дворян — Кадетского шляхетного корпуса, впоследствии русского поэта, драматурга и первого директора Русского театра.

Из дела: “Книга записная избная в найме дворовых под хоромное строение мест. 1737 году генваря с 1 числа. <...> Лета тысяща семь сот тридесят седмаго сентября в двадесят шесты(й) день. Санкт петербургской академи(и) наук типографи(и) наборщик Иван Сидоров сын Сидоров дал я сию запись кадецкого шляхетного корпуса кадету Александру Петрову сыну Суморокову в том, что нанял я, Иван, у него, Александра, на Васильевском острове в восьмой линии на дворе ево земли под свое хоромное строение: длиннику шесть сажень, поперечнику пять сажень, с вышеписанного числа впредь на десять лет до такова ж числа; найму рядил на год денег по четыре рубли; и оные денги платить мне, Ивану, ему, Александру, со означенного числа наперед по половине. А все годы салдацкой постой и полицмейстерской канцеляри(и) работу содержать ему, Александру, а мне, Ивану, до того дела нет. И, живучи мне, Ивану, на той земле, противностей указом и никаких непотребств не чинить, и воровской пристани не держать, и с воровскими людьми не знатца, а ему, Александру, меня, Ивана, не отживя урочных лет, с оной земли не ссылать, и никакой обиды и утеснения мне не чинить. А, ежели я, Иван, против сей записи в чем явлюсь виновен, и на мне, Иване, и на поручниках моих Ея Императорского величества штраф; а ему, Александру, взят(ь) на мне и на нижепоминаемых поручниках моих те свои наемные денги и с убытки сполна. А порукою по мне, Иване, нижеподписавшийся к сей записки.

Санкт петербургской академи(и) наук типографии наборщик Иван Сидоров сын Сидоров вышеписанную землю под хоромное строение на десять лет нанел, найму рядил по четыре рубли на год, денги платить наперед по половине, и руку приложил.

К сей записи академи(и) наук наборщик Козма Савин сын Моломахов по вышеписанном наборщике Иване Сидорове ручал и руку приложил.

К сей записи академии наук наборщик Галактион Васильев сын Чижев по вышеписанном наборщике Иване Сидорове ручал и руку приложил.

К сей записи академи(и) наук ученик Михайла Яковлев сын Яковлев по вышеписанном наборщике Иване Сидорове ручал и руку приложил.

К сей записи академи(и) наук Леонтей Васильев свидетелем был и руку приложил.

У сей записи шетной комиссии канцелярии от строеной копист Петр Абакумов сын Мацаев свидетелем был и руку приложил.

Запись писал и записал, и с подлинною чел Санкт Петербургской крепостной канторы писец Григорей Коноплин.

Пошлин шестдесят копеек, от писма десят(ь), от записки десять копеек, на расход две четверти [копеек. — Л.С.] принял и совершил надсмотрщик Прохор Благодацкой.

Сентября в 26 день к сей записке наборщик Иван Сидоров руку приложил, и запись к себе взял того ж числа.

К сей записке кадет Александр Сумароков руку приложил [эта фраза написана рукой А.П. Сумарокова. — Л.С.]¹.

Этот акт был вызван определенной ситуацией, сложившейся к 1737 году в Петербурге после двух огромных опустошающих пожаров.

Первый пожар произошел 12 августа 1736 года. О нем подробно (“в красках”) повествует архивное дело “О пожаре в морских улицах”, в котором есть точное сообщение об ужасающих его размерах: “Сего августа 12 дня 1736 году во учинившейся на адмиралтейском острове пожар згорело: мытной каменной двор с товары, в нем различных и внутри что — девяносто две лавки; Триумфальные ворота; мясного и рыбного рядов и харчевных — восемьдесят лавок; да обывательских домов от Триумфальных ворот по немецкой улице — новопостроенных каменных згорело — девять, да сломаны с дву(х) кровли, в них покоев сто дватцать два; да по наличной линии против Адмиралтейства и в морских улицах, и за Мьею речкою, каменных же згорело — семнатцать дворов в них покоев сто восемьдесят девять, итого — каменных домов згорело и сломано дватцать восемь, в них покоев триста одиннатцать; деревянных домов згорело сто шездесят семь, сломано тринатцать, итого — сто восемьдесят, в них покоев девять сот сорок; итого — каменных и деревянных обывательских домов згорело сто девяносто три, сломано пятнатцать, всего — двести восемь, в них тысяча двести пятдесят один покой; да за Мьею при новопостроенной церкви казенного строения для работных людей — четыре покая; да белирастинских (?) 28 казарм”².

В результате тысячи людей остались без жилья. В указе Петербургской полицмейстерской канцелярии говорилось: “Понеже всем известно, какое великое разорение от случившагося ныне пожара Санкт Питер Бурхским обывателем приключи-

¹ РГАДА. Ф. 285. Оп. 1. Д. 699. С. 19?22. Публикуется впервые. Документы воспроизводятся в подлинной орфографии, пунктуация приближена нами к современной.

² Там же. Ф. 248. Оп. 17. Д. 1148. Л. 90.

лось; и принуждены некоторые еще до сего времени на лугах без всякого прикрытия со своим иждивением быть...¹ При этом в указе подчеркивалось, что “прочие здешние обыватели” (т.е. не пострадавшие) “стали держать великую цену” на дома и квартиры и “того ради всемилостивейше указали мы на Васильевском и других всех островах дома, светлицы и избы, кои в наймы еще не отданы, отдавать в наймы за такие цены, по чему по се время за них хозяева получали; а болше дву(х) рублей на месяц за каждую светлицу или избу отнюдь не брать, под опасением нашего Императорского величества великого гнева, чего полиции накрепко смотреть”². После пожара дел у полиции, за которыми нужно было “накрепко смотреть”, резко прибавилось. Буквально на следующий день после пожара 13 августа 1736 года из Кабинета Ее Императорского Величества в Адмиралтейскую коллегию поступил документ с душераздирающими подробностями: “Понеже при вчерашнем в несчастливо случившемся пожарном случае многие от салдатства и матрозов непорядки происходили и, вместо унимания пожара, многие из них толко в грабеж и в воровство пуше разбойников ударились; и на иных дворах, как то и особливо учинилось на почтовом дворе, те пожитки, которые от самих хозяев выношены были, сундуки насильственно разломали, пожитки растошили, писма и бумаги разбросали; и, одним словом сказать, так поступали, что и в неприятельской земле

пуше того и горше поступать было невозможно...³ Полицмейстерская канцелярия занялась выявлением и поимкой мародеров и краденых вещей (составлявшие огромные ведомости).

Не прошло и года, и в конце июня 1737 года случился еще один, о котором повествует архивное дело “О пожаре в греческой и немецкой улицах, и к крюкову каналу, и о переписке домов и в них живущих.”⁴

При расследовании причин этого пожара у властей возникли подозрения о специальном зажигательстве, так как найдена “в греческой улице у иноземца купца Линзена на кровле одна малая кубышка смоляная”⁵. С другой стороны, власти решили предпринять меры для предотвращения пожаров, среди которых предусматривалось в густонаселенных районах с плотной деревянной застройкой часть домов перенести на другие места. Для этого была предпринята перепись всех домов в Петербурге и в них всех живущих⁶. Мы не знаем, по какой причине наборщику академической типографии Сидорову понадобилось дворовое место под его “хоромное строение” (в связи ли с пожаром его дома, или с переносом), но он, вероятно, хотел иметь его недалеко от места службы. Можно предположить, что А.П. Сумароков был с ним хорошо знаком, так как, конечно, уже интересовался изданием книг, почему и решился на такой ответственный акт.

Библиография



Личное знакомство

Вадим Леванов в воспоминаниях.

Литературное агентство В. Смирнова, Гольятти, 2019. — 567 с.

В книгу воспоминаний о российском драматурге Вадиме Николаевиче Леванове (1967—2011) вошли интервью и авторские очерки, специально подготовленные для данного издания.

Очень сложно написать что-то о книге про Вадима. Ведь воспоминания — это об умершем, ушедшем, а до сих пор трудно поверить, что Вадима с нами нет. Я даже начать читать ее не могла решиться почти месяц, боялась, что это будет какой-то скорбный мемориал с собранием формально-официальных слов и фраз. Но когда начала, наконец, уже не смогла оторваться. Все-таки память о человеке, живом как сама жизнь, не может приобретать мертвые, безжизненные формы. Книга похожа не на помин-

ки или траурную панихиду, а на посиделки старых друзей: с тостами, байками, долгими и короткими рассказами, со слезами и смехом. Такой интимный, искренний разговор между своими — но не только. Мне кажется, эта книга не только для близких. Я думаю, что читатель, не знавший Леванова при жизни, после этого чтения останется с ощущением внезапного личного знакомства с удивительным человеком. А еще в книге очень много про время, эпоху. Леванов был и свидетелем, и создателем нового российского театра, был учителем и мотиватором, и через его портрет время проступает ярко и отчетливо. И это тоже важно и интересно.

Женя Беркович

¹ Там же. Л. 90.

² Там же.

³ Там же. Л. 4.

⁴ Там же. Л. 106.

⁵ Там же. Л. 108. И там же: Ф. 248. Оп. 4. Д. 201. Л. 1.

⁶ Там же. Ф. 248. Оп. 4. Д. 201.



Окончание.
Начало на с. 163.

Актер и режиссер “Школы драматического театра” Игорь Яцко рассказывает: “Труппа нашего театра состояла из отдельных групп, каждая из которых возникала в свое время. Сначала это были заочные курсы ГИТИСа, которые вел Васильев. Например, при создании театра был курс, занятый в спектакле “Шесть персонажей в поисках автора”. Другой курс работал над произведениями Дюма и Достоевского. На этом курсе учились Наталья Коляканова, Григорий Гладий. Потом были еще курсы ГИТИСа. Актеры с этих курсов, которых отбирал Васильев и которые сами хотели работать с ним, оставались в театре. Здесь они превращались в локальные лаборатории со своей программой, репертуаром. А когда проходил определенный срок, оказывались в труппе театра. Еще позднее появились лаборатории, в которые входили актеры, уже имеющие профессиональное актерское образование, но пришедшие к Васильеву для дальнейшего освоения профессии, уже в методологии самого Васильева. Такие лаборатории — тоже своего рода курсы, но набранные самим театром.

Когда я поступил на курс Васильева, мне открылся совсем другой театр, не тот, который я до сих пор знал. А я был актером Саратовского ТЮЗа и прошел традиционную психологическую школу. Но меня не устраивал тот театр, который я знал, его истории казались мне не достоверными, им не хватало правды. Не хватало высоты... Хотелось вырваться из этого круга. Это были 80-е годы.

Театр, который мне открыл Васильев, существует не в горизонтальной плоскости, где рассматриваются только взаимоотношения людей, их психологические отношения, но и в вертикальной. Это уже метафизические отношения, отношения идей, связь человека и высших сил. Тут

обсуждаются вопросы духа и красоты, к примеру. То есть небытовые вопросы. Такие вопросы волновали еще древних. Мы осваивали “Диалоги” Платона как фундаментальное произведение для изучения игровых структур”.

Второй режиссер “Школы драматического искусства” Александр Огарев, который тоже работает в этом театре сегодня, высказывает свою точку зрения: “Я непрерывно работал с Васильевым от моего поступления в институт и до момента расставания в связи с его уходом из театра. Первые лет десять были открытием того, что театр — это актер, слово. Театр так и был назван “Школой драматического искусства” в понимании действия вербального, словесного. Для работы брались специальные тексты: мы воспитывались на великих текстах.

Сам Васильев понимал, что его поход по пути мистериального театра привел к результатам несколько формализованным. За выделенностью, звучностью, за формой слова стало теряться что-то живое, человеческое внутри. Когда я сам стал практиковать в других театрах, я понял, что это утопия — пытаться сделать театр, который обращен к зрителям при помощи только вербального начала, как начала доминирующего. Этим ты себя слишком обедняешь. И я стал стремиться и искать вот это богатство, сочетание пластики, слова и психологизма. Мои поиски связаны как раз с соединением идеи игрового театра с достоверностью психологического. И “на стороне” я тоже именно этим пытаюсь заниматься. Это одна из моих целей и здесь, в “Школе”, я ее постоянно декларирую.

Сейчас я бы взял за точку отсчета слова из интервью Васильева, которое мы использовали в спектакле и которое можно назвать манифестом: “Нельзя превращать мое наследие в рутинную традицию”. Необходимо искать свой язык и таким образом продолжать школу. Только найдя себя через отражение школьного направления можно говорить,

что театр продолжился. Вот этот поиск себя и происходит сейчас у каждого из нас”.

Сегодня “Школа драматического искусства” создает целую программу развития школы Васильева. В эту программу войдут лекции, которые будут читать Игорь Яцко, Александр Огарев и другие режиссеры и актеры, делая своим опытом работы в рамках этой школы. Конференции, а в дальнейшем фестиваль учеников Анатолия Васильева. На основе всего этого будет вестись серьезная исследовательская работа, появятся публикации, книги. То есть будут обсуждаться важные темы: какие ростки дала привитая ученикам методика; что такое “Школа Васильева” в условиях современного театра; в чем особенность эстетики и методологии ШДИ.

Анатолий Васильев сегодня работает в Европе и продолжает свои поиски. Сохранить связь с ним, быть в курсе его новых открытий — также важная задача “Школы драматического искусства”.

С конца прошедшего сезона в театре начал работать лекторий. Игорь Яцко прочитал лекцию “Театр как познание”. В дальнейшем с нового сезона будут прочитаны лекции Полины Богдановой “Анатолий Васильев: реформатор театра”, Игоря Яцко “Об отличиях психологических и игровых структур”, “Мистериальный театр”; Александра Огарева «Игровой разбор “Преступления и наказания”»; “Современная пьеса и игровой театр”. Будут приглашаться также гости театра с их выступлениями о театре Анатолия Васильева. “Школа драматического искусства” постарается заинтересовать и практиков театра, актеров, режиссеров, критиков, а также зрителей, которым хочется поведать об истории и настоящем ШДИ, о сложных и интересных вопросах театральной методики. Лекции будут ориентированы на широкую аудиторию.

Полина Богданова

Постановки зарубежной и российской классики по-прежнему в приоритете наших театров. Но все больше появляется спектаклей — и на муниципальных и федеральных сценах, и в независимых театральных командах, — где классический текст становится поводом и материалом для “пересочинения” постановщиком на свой лад.

В Москве в театральном лофте “Компас-Центр” театр “Компас” в режиссуре Евгения Шамрая показывает, можно сказать, совершенно забубенный комедийный спектакль “СтервоZZа” по пьесе У. Шекспира “Укрощение строптивой”. Вроде бы от сюжета режиссер и его театр далеко не уходили. Основные ходы сохранены. Переосмысление касается манеры постановки и внешнего облика. Наряды, прически наших дней. Сцена свободна от всего. Белый задник — на нем то демонстрируются забойные видеоизображения, то он делается прозрачным, и проецируемые на него тени артистов разыгрывают “теневого театр”.

Современный авангардистско-пластический язык энергичных танцев (хореограф Александр Манаков), комическое изображение пения под фонограмму знаменитых шлягеров, рискованные сцены между мужчинами и женщинами, отчаянные драки, дуэт-спор Катарины Петруччо — просто мордобой. В рисунке ролей — гротескно подчеркнутое поведение представителей современных профессий: шоу-бизнес, менеджеры, крупные и мелкие бизнесмены, бодигарды, рокеры, специалисты по “личностному развитию”. Намеки на нетрадиционные ориентации и игры теневых подкупов и откатов. Словом, комедийно-фарсовый, порой почти пародийный образ современного мира на грани фола. Но такой подход потребовал и переосмысления шекспировского текста. Не только сокращения, купюр. Но и переписывания. В результате — во многом иной, чем у автора, даже по общему смыслу, сюжет.

Московский независимый театр “PARABASIS” показывает постановку своего худрука Людмилы Ролдугиной «Внутри “Чай-

Новые вышивки по старой канве

ки”». Здесь знаменитая чеховская пьеса — уже только набор типичных и знаковых отношений между людьми, мужчинами и женщинами, поколениями. Отобрано для постановки «Внутри “Чайки”» только “вневременное”. Потому и смысл названия спектакля Ролдугиной «Внутри “Чайки”» — не взгляд на сюжет знаменитой пьесы и его трактовка “изнутри сюжета”, а взгляд на жизнь, на себя, свои боли и столкновения с другими через переосмысленный мир персонажей “Чайки”.

Это современные люди по своему строю ума и души и отношению к себе и окружающему миру. И строй спектакля вполне в духе тех современных сценических решений, которыми ныне увлекают зрителей иные режиссерские “сочинения”. Необычная, небытовая пластика, отражающая в то же время привычную нам манеру поведения. Костюмы не исторические, но соединяющие фасоны и детали “из бабушкиного сундука” с нынешней модой.

Много музыки, пластически-танцевальных этюдов. Порой общение в диалогах больше напоминает игру в танец. Имитация выстрелов. Разливание крови по сцене и вываливание в ней. Игровые приемы-намеки на кровавость переживаний и возможные способы суицида. И в то же время — вроде как и просто “игра со смертельным”. Такой вот современный дурашливо-серьезный гротескный смех о смертельном. А за ним — очень серьезное, мучительное отношение к себе, к другим, к парадоксальности и непредсказуемости собственного поведения и вообще жизни.

Пространство игры свободное. Между залом и сценой нет разделяющей границы. Порой персонажи разыгрывают что-то вроде кукольного театра над белым задником-ширмой. Над ним и на нем — видеoinсталляции (видеограф Дарья Емельянова).

Понятно, что здесь не требуется классический текст. Да и знания пьесы “Чайка” не нужно.

Хотя персонажи носят те же имена и обозначения, но текст здесь совершенно иной (диалоги Игоря Ролдугина, он же и автор сценографии).

Это речи и общение современных людей. Высказываемая ими боль о жизни составляет душевный настрой нынешних людей.

Такое направление активно и увлеченно осваивается в сценических действиях самой разной формы и самого разного типа. Например, в московском Музыкальном детском театре прошла премьера мюзикла “Три мушкетера” по мотивам знаменитого романа А. Дюма (либретто Льва Яковлева). “По мотивам” — это не привычный эвфемизм адаптации прозы к сцене. Да, основные фабульные линии взяты из романа: д’Артаньян и Констанция, Атос и леди Винтер (Миледи), герцог Бэкингам и королева Анна, история с подвесками. Но выстроен практически иной сюжет, с другими сюжетными линиями, придуманы новые персонажи, изменено многое в отношениях действующих лиц. По сути, перестроена вся система мотивов (особенно это заметно в сольных и дуэтных вокальных номерах), и чем дальше к финалу, тем дальше сюжет постановки от романа и его “моралите”. История, сыгранная-спетая-станцованная на сцене, более проста и, видимо, больше отвечает умопостроениям и житейским взглядам нынешним, чем сам роман.

В качестве примеров этой тенденции можно добавить, скажем, и спектакль “Каренин” в Донецком муздрамтеатре им М.М. Бровуна (см. рецензию в этом номере журнала), и “Ревизор” в московском театре “Около дома Станиславского” (см. рецензию в 3-м номере за 2019 г.).

В нынешней культуре — и не только у нас, но, пожалуй, во всем мире — проглядывает странное противоречие. Новые поколения все меньше интересуются настоящим знанием прошлого, достижениями культуры и искусства прошлых эпох. Мы жалуемся, что наши современники не помнят национальных героев, творцов спорта, искусства, педагогики, техники, науки.

Но с другой стороны, есть по-

стоянный интерес театров к классике. Во всем кином мире ТВ-сериалов — постоянный интерес к ремейкам по классическим сюжетам, но уже не раз снятым и переснятым в кино и на ТВ историям. Циклы и серии романов и повестей, в которых без конца переписываются фабульные перипетии известнейших литературных произведений. Те же персонажи, но совершенно иные их приключения и отношения. Или продолжение их жизни за пределами исходного произведения, выявление потомков и так далее.

Информационно-пиаровские принципы продвижения продукта (в том числе и художественного) требуют узнаваемости, привычности,

мгновенного вспоминания. Проще всего обратиться к известному и рекомендовавшему себя прежним спросом. И переписать на новый лад. Рассказывая, по сути, актуальные истории о наших днях. Осовременивая антураж и время разворачивания сюжета, но порой обходясь и без этого.

И все чаще новые авторы могут пробиться и попасть в “обойму”, участвуя в перелицовке известных и классических сюжетов или удачно предложив такой вот парафраз. Это все более заметно в драматургии и театре. И как “прорываться” новым авторам и новым произведениям? Тем, которые неизвестны, не проверены прежним опытом, еще не “попро-

бованы на зуб”?

Разговоры о новом, призывы рассказывать про современность на основе реалий этой самой современности — с одной стороны. А с другой — обращение в классику. Но всего лишь как к материалу, из которого лепят-складывают нечто новенькое.

Это одно из направлений не только массовой культуры, но и всего коллективного художественно-культурного развития. Со своими высочайшими достижениями и откровениями. Все определяется талантом, мастерством, умением, творческим мышлением. Просто констатирую: проблема явно есть. Но в чем-то все это похоже на замкнутый круг.

В. Б.

Жизнь, проверенная любовью

Не стало моего дорогого и горячо любимого учителя и друга Николая Ивановича Мирошниченко. Он первым открыл для меня мир драматургии, предоставив драгоценные страницы вedomого им журнала “Современная драматургия” под мою первую пьесу “В пустом доме люди”. А сколько нас, молодых и талантливых, было у него? Сотни! Немудрено, что в день своего рождения он непременно с гордостью отмечал: поздравления начались с ночи — с Сибирской драматургической лаборатории!

Николай Иванович был очень светлый, добрый, мягкий, красивый, порядочный, верный. С четкой гражданской и писательской позицией. Он до последних дней оставался советским человеком, для которого интересы Родины и общества были всегда на первом месте, а искусство с литературой непременно должны нести воспитательное значение. Тем не менее... Однажды я был свидетелем разговора, когда товарищи, близкие по духу, пеняли ему на то, что “Современная драматургия” взяла откровенно “новодрамовский” и либеральный курс. Мол, ты поставил не на того редактора — меняй, пока не поздно или воспитывай его. Но он оставил все как есть. Принципиальность и мужество не подгонять дело под свои вкусы и взгляды — такое может себе позволить не каждый. Кстати, подобного я не встречал больше ни у кого из начальствующей литературно-театральной братии.

Судьба его, на первый взгляд, казалась легкой и красивой. Завидная карьера в органах власти: от секретаря крайкома комсомола до заведомо культуры ЦК ВЛКСМ, потом руководитель главных молодежных и театральных журналов страны... Ордена Дружбы народов и Почета, Госпремия и звание заслуженного деятеля искусств РФ. Заседал в президиумах у писателей и театральных деятелей, успешный драматург. Особой популярностью у зрителя пользовалась его пьеса “Берегите белую птицу”. Но за спиной у него были свои горькие лишения, поиск себя, своей дороги, теплого крова. Коля Мирошниченко очень рано осиротел и, собственно говоря, возможно, это и стало основной почвой для его страстного жизнелюбия и человечности.

Однажды мне приснился сон, что я должен был опознать свою покойную мать, которую никогда не видел (она умерла, когда мне было одиннадцать месяцев). Это было такое тревожное и в то же время сладкое волнение! Но я ее опознал! Душа опознала! Поэтому прощаясь со своим любимым другом, я пожелал, чтобы его душа как можно быстрее нашла свою мать. Свою единственную белую птицу! Это будет такая горячая встреча! Такое долгожданное счастье для них обоих! Да и, уверен, для нас, его друзей и учеников, кто измеряет жизнь, как и он, любовью и добром.

Александр Пудин

Редакция присоединяется к этим словам. Прощайте, дорогой Николай Иванович!