

# Современная

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

1

январь – март

2020

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



# Драматургия

## Пьесы

E. Алексеева	4	Камино Норте
Э. Гиззатова	14	“Мне тяжело об этом говорить...”
Н. Зайцева	22	По грибы
А. Карим	32	Летящей походкой
А. Макейчик	54	Путаница
С. Петричук	69	Финист Ясный Сокол
А. Стрижевская	77	Никто не слышал
И. Васильковская	89	Рэп ми
У. Гицарева	103	Жизнь проходит прекрасно
П. Коротыч	118	Говорение
Ю. Лукшина	135	Жалейки

P. Модиано	146	Зарубежная драматургия
		Наши первые шаги

## Критика. Теория

В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, И. Болотян, О. Булгаковой, Я. Глембоцкой, И. Губина, Т. Кученко, С. Лебедева, И. Сафуанова, М. Сизовой, И. Ульяниной)

## Новые полюсы

“Театр позволяет увидеть...” (интервью С. Новиковой)  
“Подвал на троих” (интервью С. Новиковой)

## Някрошюс продолжается

## И вновь Островский...

## В высокой логике служения

## Перевод или постмодерн?

## Не aristotelевская драматургия

## История. Библиография

## “Театр ужаса и жестокости”

## Вдовушка

## Лаборатория галлюцинаций

## Маэстро уродцев

## Осип Брик и “Синяя блузка”

## Хроника. Информация

144–145, 159, 257–260

B. Сердечная	181
M. Дурненков	186
M. Бруслкина	189
T. Коростелева	194
И. Едошина	198
И. Ульянина	202
Ю. Савиковская	205
M. Сизова	209

D. Савосин	216
Э. Эро, Л. Абрек	219
A. де Лорд	225
M. Морей, Ш. Элем,	
П. д'Эсток	237
I. Сушилина,	
Ю. Шур	245

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

На обложке. Париж на рубеже XIX–XX веков (к публикациям на с. 212–246).

2-я стр. обл. Ф. Воронцов (Сергей) и С. Йозефий (Нина Андреевна) в спектакле Театра им. Евг. Вахтангова “Баба Шанель”. Автор пьесы (“Современная драматургия”, № 1, 2011) и режиссер-постановщик Н. Колядя.

Фото М. Гутермана

## Пьесы

### О тех, кто пришел

Очередной журнальный год начинается с необычного номера. Впрочем, у каждого из них свое лицо. Но есть и много общего. Почти в любом номере у нас появляется подборка лучших пьес того или иного драматургического конкурса или фестиваля: мы сотрудничаем со многими. А раньше других подружились с “Любимовкой”, что неудивительно: во-первых, она старше всех остальных, а во-вторых, дала российскому театру (и продолжает давать), наверное, самое большое количество новых ярких талантов. А нам, добавим, множество интересных авторов. Некоторые лишь промелькнули на страницах журнала, другие стали постоянными. Их имена на слуху у всех “заинтересованных лиц”.

Особенность же этого номера состоит в том, что весь его раздел современной русской драматургии целиком отдан пьесам, прозвучавшим и отмеченным на “Любимовке” осенью 2019 года. Дело вовсе не в том, что это был юбилейный, тридцатый по счету фестиваль молодой драматургии и нам хотелось таким образом отметить приятное событие, наш общий праздник. Просто в программе оказалось много пьес, достойных читательского внимания. По нашему мнению, разумеется. И к тому же в журнале освободилось (видимо, ненадолго) место, которое мы были вправе использовать по своему разумению.

В разделе критики вы прочтете статью, анализирующую публикуемые тексты, и не только их. А мы здесь представим вам новых авторов и напомним об уже знакомых. Чтобы никому не было обидно, расположим их в алфавитном порядке. А начнем, пожалуй, с дебютантов.

**Евгения Алексеева** родилась в Ленинграде, как сама говорит, “в одной очень хорошей семье”. Закончила филфак СПбГУ в 2002 году, преподает английский в школах, вузах, на языковых курсах. Драматургии училась на магистерской программе в РГИСИ у Натальи Скородюх. Пишет пьесы и инсценировки для детей и взрослых, а также сценарии, рассказы, сказки. Пьесы попадали в шорт-листы “Ремарки” и “Любимовки”. С недавнего времени сама учит драматургии детей и подростков. Замужем, имеет двух больших детей и одну маленькую собачку.

**Эндрже Гиззатовой** 22 года, она еще студентка, изучает в Казанском университете педагогику с английским и немецким языками. Театром и драматургией начала интересоваться не так давно. Первая пьеса “Двери”, полудокументальная история о родителях детей с синдромом аутизма, была замечена еще на предыдущей “Любимовке”. А осенью прошлого года ее поставили на Малой сцене Академического театра им. Г. Камала в рамках творческой лаборатории “Новая татарская пьеса”. Вторая, публикуемая нами, посвящена судьбам узниц ГУЛАГа и тоже основана на документальном материале.

**Наталья Зайцева** родилась в Мурманской области, жила в разных городах, пока не добралась до Москвы. По образованию историк, работала в отделе культуры журнала “Русский репортер”, но в 2014 году решила оставить это занятие, потому что потеряла к нему интерес. Театр привлекал ее гораздо сильнее. Работала в пресс-службах “Электротеатра” и Центра Мейерхольда. Там написала пьесу “Siri”, она была поставлена и идет до сих пор. Удачной оказалась судьба и у “Абьюза”, сочиненного вместе с молодым режиссером Иваном Комаровым. Интересно, как получится с пьесой “По грибы”, загадывать трудно, прочитаете сами.

**Айнур Карим** представляет у нас ближнее зарубежье: она из Алма-Аты, Казахстан. Получила диплом юриста в зарубежье дальнем: Университет Сент-Луиса, Миссури, США. Работает в благотворительном некоммерческом фонде, занимается образованием и правами людей с ограниченными возможностями. Писала рассказы и пьесы, пробовала себя как блогер, публиковалась на казахстанских интернет-порталах. Училась в сценарной онлайн-мастерской Александра Молчанова и мастерской драматургии Олжаса Жанайдарова (оба авторы и друзья журнала). Кроме драматургии увлекается путешествиями по всему миру, йогой и психологией.

**Алексей Макейчик**, единственный мужчина в “любимовском” блоке. Заметим в этой связи, что новая русская драматургия за последние годы все нагляднее обретает женское лицо. Явление, тенденция? Об этом следует подумать отдельно. А пока несколько слов об Алексее. Он тоже из недальнего зарубежья, если так можно назвать совсем уже близкую нам Беларусь. Там получил техническое образование, потом обучался сценарному делу в Минской киношколе-студии. Его пьесы попадали в шорт-листы национальных и российских драматургических конкурсов. Участвовал в нескольких международных программах.

**Светлана Петрийчук** родилась и провела детство в Средней Азии, сейчас живет в Москве. Имеет диплом журналиста-международника, занималась документальным кино, а потом уехала в лос-анджелесскую NYFA учиться кино игровому и теперь работает в этой области сценаристом и режиссером. Но этого образования показалось ей мало, поэтому поступила в Школу К. Райкина (мастерская К. Гинкаса). И даже успела позаниматься драматургией у Михаила Угарова — недолго, всего три недели перед его внезапным уходом из жизни.

**Александра Стрижевская** — правнучка известного писателя-мариниста А. Новикова-Прибоя. Писать начала с семи лет, публиковаться с тринадцати. Окончила театральную школу при ГИТИСе и Литературный институт (семинар драматургии В. Малягина), учится сценарному делу в магистратуре ВГИКа. Торговала косметикой, была соработником, вела занятия журналистикой для детей и подростков. Сейчас работает в Товариществе артистов МХАТ замом художественного руководителя по литчасти. По ее сценарию снят полнометражный художественный фильм “Право на выбор. Вера”, представленный на нескольких кинофестивалях. И еще у нее двое детей.

Вот такие у нас дебютанты, у каждого своя интересная дорога в театральную драматургию. А теперь — четверо знакомых авторов, снова по алфавиту.

**Ирина Васьковская** живет в Екатеринбурге. Редкий номер нашего журнала обходится без авторов из этого славного города: спасибо Николаю Коляде и созданной им драматургической школе. А Ира одна из лучших его учениц за последние годы. Вспомним хотя бы пронзительные “Уроки сердца” (“Современная драматургия”, № 4, 2012) или “Март” (№ 4, 2013). Они востребованы российским театром, поставлены и за рубежом. В позапрошлом номере журнала напечатана беседа с Ириной, рекомендуем прочитать, узнаете много интересного, в том числе, например, как ей удается сочетать творчество с работой старшего инспектора областной прокуратуры.

**Ульяна Гицарева** тоже из уральской столицы, но у Коляды не училась, окончила факультет журналистики УрГУ. Дебютировала “Спичечной фабрикой” (№ 2, 2014), основанной на реальных событиях из очерков будущего драматурга, а тогда судебного репортера. Вскоре появился “Хач” (№ 4, 2014), посвященный непростым проблемам межнациональных отношений в России. Через два года эта пьеса была удостоена “Золотой маски”. Сейчас Ульяна руководит маленьkim театром “Фабрика”, который сама же и создала, ставит спектакли на остросоциальные темы, в том числе по своим пьесам.

**Полина Коротыч** — петербурженка. И название первой ее пьесы, напечатанной нашим журналом (№ 1, 2018), содержит питерский адрес: “Я на Шостаковича, 5”. А местоимение “я” превратилось теперь в имя и фамилию одной из героинь следующей, школьной драмы “Говорение”: ее зовут так же, как автора. Правда, эта пьеса написана в соавторстве с некой Машей Всё-Таки, от имени которой девятиклассница ведет свой видеоблог в Интернете. Но Машу мы представлять не будем, оставим это дело Полине. Добавив лишь, что драматургии она училась у Натальи Скороход.

**Юлия Лукшина** — московский сценарист, прозаик, драматург, переводчик, журналист, редактор. Окончила истфак (отделение истории искусств) МГУ и Высшие курсы сценаристов и режиссеров. Печаталась в журналах “Знамя”, “Новый мир” и других, например “Современная драматургия” (“Нервы”, № 1, 2018). Сериал “Оптимисты”, написанный Юлией в соавторстве удостоился премии “Золотой орел”.

По датам публикаций можно заметить, что и эти четверо авторов появились в нашем кругу совсем недавно. Вместе с дебютантами они представляют новое поколение российской драматургии.

**Андрей Волчанский**, главный редактор



# Информация

## Хроника

В Сыктывкаре в третий раз прошел Северный театральный фестиваль. В этот раз "триеннале" был особенно масштабен, он собрал театры со всего Северо-Запада России. Девиз фестиваля был таков: "Современный театр — молодому зрителю. Традиции и новые практики".

Вопрос о том, как привлечь в театр молодежь и как сделать, чтобы она возвращалась, непростой, им задается вся театральная Россия.

Да и что такое молодой зритель? Откуда его считать?

Например, Воркутинский театр привез на фестиваль музыкальную сказку "Буратино" (режиссер Захар Комлев), его возрастной рейтинг 6+. И несмотря на присутствие на сцене симпатичного музыкального ансамбля, живое пение, на яркого Буратино Гульнары Хаматнуровой, это все-таки типичная развлекательная детская постановка, которая вряд ли заинтересует более взрослого зрителя.

К детским спектаклям можно было бы отнести и "Синюю птицу" Сыктывкарского театра драмы; однако здесь явно стремление поговорить о сервейзном с самой сложной аудиторией — подростками. Режиссер Татьяна Захарова, художник Анна Репина и хореограф Светлана Скосырская создали необычное, готически-фэнтезийное полотно о поиске сказочного в повседневном, о самостоятельном пути к мечте. Недаром в finale спектакля дочь феи Бериллона встает на ноги, чтобы самой отыскать свою птицу. Правда, "елочные" костюмы персонажей несколько опровергают стиль спектакля.

Воленс-ноленс, подростки проходят в школе и Пушкина, и Достоевского. А значит классика — вынужденно — более чем молодежный материал. Главной проблемой постановки русской классики становится сам текст, необходимость содержательно донести его для зрителя. За последние двадцать лет и советские реалии ушли в прошлое, что говорить о временах помещиков и балов. Ставить это в полном смысловом объеме сложно, если вообще возможно.

## Север и молодежь

Театры решают эту непростую задачу по-разному. Например, главный режиссер Новгородского театра драмы Михаил Мамедов решил опровергнуть слова Пушкина о том, что проза "требует мыслей и мыслей". Мамедов переписал и дописал текст "Пиковой дамы", насытив его напыщенной риторикой; добавлены сделка с дьяволом, гранатовый браслет и свадьба Лизы с Томским, а также много стенаний, страстей и поцелуев. Вышел удивительно безвкусный спектакль по худшим канонам театра-музея.

По другому пути пошел Сыктывкарский театр драмы в постановке "Горя от ума". Режиссер Юрий Попов сохранил текст и выстроил действие в неожиданном ракурсе: лирическим героем постановки стала Софья (Елена Аксеновская). Все происходящее видится ее глазами: и напыщенный, в страхах и цилиндре, болтун Чацкий (Владимир Рочев), и симпатичный Фамусов — скорее заботливый и громогласный отец, чем самодур (Борис Лагода). А фамусовское общество, с ее точкой зрения, — странное гротескное сбродище, порой в нелепых костюмах и, конечно, валенках: конфликт "французского с нижегородским", европейской и русской культур.

Котласский театр и его главный режиссер Наталья Шибанова и вовсе поместили действие "Недоросля" на детскую площадку. Герои, в элементах исторических костюмов поверх джинсов, стремятся разыграть фонвизинскую историю сегодня, доказать ее актуальность: "дворня" весело танцует хип-хоп. Здесь притягивает внимание Простакова: Ольга Белых играет ее как обаятельного самодура, гиперответственную, гиперзаботливую мать-насадку, на плечах которой держится весь мир. Узнаваемый и живой типаж.

Молодежный театр на Фонтанке из Петербурга привез на фестиваль "Обыкновенных чудиков" по Шукшину — Семен Спивак поставил спектакль со своим выпускным курсом. Здесь Шукшин выглядит практически классиком, потому что его рассказы стали основой для ностальгического любования миром советской деревни. На заднике сменяются картины с яр-

кими сельскими пейзажами; в дальней части сцены за длинным столом, замечательно поют молодые артисты, представляющие идилическое общество советских крестьян — чистых, красивых и дружных. На авансцене между тем играют истории из Шукшина — больше как комедию, радостное воспоминание о временах, когда люди были цельными и пели хором.

Две постановки по классике продемонстрировали особенно внимательный и рефлексивный подход к текстам XIX века — важнейшим в истории русской культуры.

Денис Хуснияров и Ася Волошина занялись деконструкцией и реконструкцией гоголевского текста: питерский Театр на Васильевском привез на фестиваль "Мертвые души" Гоголя. Умный и тонкий спектакль, решенный яркими театральными средствами. Здесь помощники поют, конферансье объявляет номера, Чичиков смешон и жалок, а проникновенные лирические отступления произносит Душа (Илона Бродская), которая выглядит как негатив портрета Гоголя: белая шевелюра-каре, белые усики, белый фрак. Это ироничное и фрагментарное действие, в особенности в первом акте: что, ждали птицу-тройку? А вот вам! Татьяна Малягина замечательно смешно играет забронзовевшую губернаторшу, а вокруг воссоздается узнаваемый мир геронтократии и коррумпированного чиновничества. По мере нисхождения Чичикова он сближается с Душой, и в арестованном герое Артема Цыпина вдруг проступает бесконечно одинокий двойник Гоголя — того самого, кто так ловко придумывал миры. Денис Хуснияров получил приз за лучшую режиссуру.

Еще более радикальную реконструкцию провел режиссер Максим Соколов, поставивший в Архангельском молодежном театре "Братцев Карамазовых". Отбросив линейность повествования, театр решает поставить метафизический срез романа Достоевского — и ставит, подчиняя все средства этой непростой задаче. Художник Анастасия Юдина создает мир вечной питерской квартиры с ободранными обоями и креслами, без красного угла, но с ренессансным портретом на стене. Несмотря на то что источники света пляшут по тесному

пространству, они не могут победить мрак: спектакль очень темный — и по освещенности, и по настроению. Здесь отбирают в Достоевском темное и страшное, чтобы попробовать изгнать достоевщину из современности. В спектакле замечательные, честные актерские работы: порывистый и достоверный Митя (Степан Полежаев), сосредоточенный на бессмысленных экспериментах Иван (Вячеслав Кривоногов), трогательный юноша, чья эпилепсия сродни дискотечным содроганиям, — Алеша (Кирилл Ратенков). Евгений Шкаев от разудалого Карамазова-отца переходит к образу черта — персонажа повседневного, даже сочувствующего персонажам. Демоничны и женщины. Спектакль резко пересекается с современностью: перед Грушенькой лежат дорожки кокаина, песнопения сопровождаются биг-битом на низких частотах, сцена допроса Дмитрия отражает актуальную бесчеловечность судебной системы. «Братья Карамазовы» взяли Гран-при фестиваля.

Молодежь так или иначе является объектом воздействия образовательной системы. Актуальную тему инклузивного образования поднимает пьеса Уильяма Гибсона «Сотворившая чудо», вновь ставшая в последнее время популярной. На фестиваль спектакль по этой пьесе в постановке Бориса Гранатова привез Вологодский театр для детей и молодежи. В постановке воплотилось теплое чувство постановочной группы к американской ретро-культуре: на сцене существует джаз-банд из музыкантов с чернеными лицами, а герои время от времени поют по-английски лирические песни, мало связанные с сюжетом. Стремление успокоить и развлечь зрителя слаживает драматичность истории о слепоглухонемой девочке, которая так хочет научиться общаться с миром. Интересно следить за Анастасией Латкиной, которая играла резкую, странную, неуклюжую учительницу-северянку Анни Салливан.

Наконец, современная драматургия. Кажется, этот материал молодежи наиболее близок: именно он говорит о современности языком современности.

Сербская драма была представ-

лена спектаклем Мурманского театра по пьесе Душана Ковачевича «Профи». Режиссер Югослав Петрович лаконичными постановочными средствами добивается почти кинематографической простоты. Спектакль на несколько устаревшем историческом материале обыгрывает историю смены элит. Но настоящим содержанием постановки становится человеческая история: непростая судьба старого следователя товарища Луки, которого неспешно и выверенно играет Александр Водопьянов (приз за лучшую мужскую роль).

Сыктывкарский театр драмы имени Савина именно для молодых зрителей, в рамках своего тюзового направления, поставил спектакль «Зверь» по пьесе Михаила Гиндина и Владимира Синакевича. Режиссер Денис Рассыкаев решил рассказать историю о страшной угрозе постапокалипсиса: ужасны не материальные лишения, а то, что мы можем утратить человеческое естество. В длинном, масштабном спектакле не совсем гармонично сочетаются два постановочных направления: дидактическое и развлекательное. Целям получения и потрясения зрителей служат многозначительные пластические пролог и эпилог, многолюдье, звучащая в финале цитата из Библии. Целям развлечения отдан сатирический способ существования главных героев, в пародийном ключе играющих дегуманизированных людей, практически неандертальцев. И поскольку этих странных существ трудно полюбить, финальная катастрофа не воспринимается болезненно.

Театр на Васильевском также привез на фестиваль ультрасовременную постановку «Человек из машины» по пьесе Марии Зелинской «Хуманитас Инжениринг» (режиссер Руслан Нанаев). Лаконичный, графически простроенный, очень выверенный спектакль: в картинке, в ритме, в градусе актерского напряжения. Правда, тема роботизации людей так увлекла постановочную команду, что последний сюжетный твист, кажется, не всегда понятен аудитории.

Ксения Ширякина, актриса из Петрозаводска, сыграла моноспектакль «Концерт для фортепиано с

актрисой» (режиссер Инна Проловорова). Пьеса Николая Коляды «Родимое пятно» была несколько сокращена, с удалением мотивов апокалипсиса и сумасшествия. Получилась не история из девяностых — вышел вполне современный сюжет о том, как сложно выживать интеллигенции, о женском одиночестве и попытках спасти свою жизнь, а может быть душу, искусством. Актриса играла на рояле и сворачивалась на нем кошкой; контактируя работала со зрителями; представляла театр в театре и пробуждалась от сладких грез — и вся эта непростая амплитуда оказалась ей доступна, без истерик, без перегибов. Ксения Ширякина получила на фестивале приз за лучшую женскую роль.

Лучшим спектаклем малой формы была признана постановка «Машин едет к морю» Национального театра Карелии. Пьесу Алекса Бьюрклунда режиссер Александр Овечников поставил с тремя молодыми артистами. Увлеченно и очень метко работает Глеб Германов в роли Старика: ни на минуту не упуская пластического своеобразия роли, он в то же время не доходит до гротеска. Дмитрий Иванов сдержанно, лаконично играет неказистого пра-ведника этой истории — дворника Бориса. Андрей Шошкин ищет точные интонации и пластические решения для передачи образа юноши-аутиста Виктора. Предметный мир спектакля подробно воссоздает картину ретро-нищеты: старые одежды, старое кресло, металлические миски, горшок с прахом вместо цветка. Получился серьезный разговор об одиночестве и о мечте, о страхе перед старостью и бедностью, о маргиналах и любви — спектакль по-настоящему гуманистический.

Не все номинации я назвала — их вы без труда найдете в Интернете. Важнее поставленный фестивалем вопрос о молодежи в театре. И получается, что юные — универсальная аудитория, которая покрывает все пространство репертуара и, как ни странно, ценит не специальный «молодежный театр», а просто хорошие спектакли. Искусство — язык универсальный: нет здесь ни эллина, ни иудея.

**Вера Сердечная**

<sup>1</sup> «Современная драматургия», № 2016 г.



# Информация

## Хроника

В 2019 году Большой драматический театр им. Г.А. Товстоногова в Санкт-Петербурге отметил свое столетие. Первой премьерой нового сезона стали "Палачи" с О. Басилашвили в главной роли, а после одного из спектаклей состоялось чествование

Олега Валериановича в связи с его 85-летним юбилеем и 60-летием непрерывной службы в БДТ. К этому событию на фасаде театра разместили два огромных плаката: портрет самого актера в новой роли и плакат с перечнем всех ролей, сыгранных им.

В фойе театра к юбилею мэтра устроили необычную масштабную выставку. Она продлилась три месяца, до конца декабря. Стены и потолок перед входом в партер и боковые ложи специально выкрасили в белый цвет и от руки нанесли высказывания Басилашвили на разные темы: о жизни, сцене, любви, семье — нередко это выдержки из его опубликованных книг. Цитаты из юбиляра перемежались высказываниями Г.А. Товстоногова об актере. По случайному совпадению открытие выставки состоялось в день рождения Георгия Александровича, выдающегося режиссера, имя которого сейчас носит БДТ. В этом прослеживается некая смысловая перекличка, поскольку "золотой" период творчества Басилашвили однозначно связан именно с Товстоноговым. Он считал Олега Басилашвили одним из самых интересных мастеров советского театра, говорил о нем: "Это характерный артист внутреннего перевоплощения, что позволяет ему использовать свои качества для самых разных характеров".

Росписью стен занимались некоторые капельдинеры, художники из "Группы десять" и студенты Академии Штиглица. В состав экспозиции вошли не только текстовые фрагменты, но и кадры из фильмов, портреты актера, фотографии из семейного архива, сцены из знаковых спектаклей.

Ключевая идея выставки угадывается достаточно легко. Главным ее "экспонатом" стала легендарная гримерка Олега Валериановича. Там готовились к выходу на

## В честь любимого артиста

сцену не только он, но и Сергей Юрский и Анатолий Гаричев. По основанный артистами традиции на потолке этой комнаты знаменитые гости — в основном деятели искусства и литературы — оставили свои автографы, среди них художник Марк Шагал, писатель Александр Солженицын, актеры Луиенс Оливье и Юрий Никулин, драматург Артур Миллер, режиссер Эльдар Рязанов, маршал Георгий Жуков и многие другие; сводчатый потолок до сих пор хранит их послания. Побывать в этой уже всемирно известной гримерной можно

на авторской экскурсии "Путешествие за кулисы БДТ" вместе с

театроведом Ириной Шимбаревич.

Аналогичным образом для выставки исписали театральное фойе. Одно из высказываний на стенах — слова Олега Валериановича о своей исторической Родине: "Милая моя Грузия! Дорогой, близкий сердцу моему, теплый, любимый Тбилиси! Как бы я хотел, чтобы все в Грузии были здоровы! Чтобы семьи были счастливы и чтобы, наконец, стали бы все богаче и радостнее! И еще бы я хотел — я убежден, что так оно и будет, — чтобы никогда не менялся, несмотря ни на что, грузинский характер — добродушный, отзывчивый, гостеприимный!"

Очень много семейных фотографий: отец Валериан Ношреванович Басилашвили, фронтовик и директор Московского политехникума связи; мать — Ирина Сергеевна Ильинская, доктор филологических наук, автор ряда книг; старший брат по отцу — Жора, без вести пропавший во время войны; дед по отцовской линии, принимавший участие в строительстве храма Христа Спасителя, а по материнской — выпускник Школы живописи, ваяния и зодчества; любимая супруга Галина Мишанская; дочери Ольга и Ксения, внучки Тимофей и Марина. Чудесные снимки самого юбиляра в детстве, например, с такой подписью: "Я тачку первую купил, когда под стол пешком ходил".

Значительная часть выставки рассказывает о лучших ролях мастера. Например, в пьесах А.П. Чехова: "Вишневый сад" в постановке А. Шапиро, где Басилашвили исполнил роль Гаева; в товстоноговских

спектаклях: Войницкий в "Дяде Ване" и Андрей Прозоров в "Трех сестрах", а также в "Ревизоре" Н.В. Гоголя, где Басилашвили играл Хлестакова: "Когда я узнал, что буду играть Хлестакова, меня охватили радость и ужас. Радость от того, что такая роль — мечта артиста. Ужас охватил потому, что ее исполняли выдающиеся русские и советские актеры. Как после них достойно сыграть роль? Как найти в ней что-то свое? <...> Намучился я с Хлестаковым! Роль-то сложнейшая". Рядом булгаковский "Мольер" в постановке С.Ю. Юрского, где Басилашвили воплотил образ Людовика. Здесь и товстоноговская "История лошади", в которой Олег Валерианович блестал в образе князя Серпуховского. Нильс Бор — значительная удача актера в спектакле "Копенгаген": "Каково это, играть Нильса Бора — "Папы Римского от физики"?.. Но слушают хорошо. Тишина".

Фотографиями и текстами представлены три яркие театральные работы артиста недавнего времени: в спектаклях "Квартет" в постановке Н. Пинигина, "Лето одного года" режиссера А. Прикотенко, "Дядюшкин сон" в режиссуре Т.Чхеидзе. Одна из цитат сообщает: "Я благодарен Темуру Чхеидзе, работает с ним интересно, он точно знает, куда ведет артиста, но никогда не требует немедленного результата, понимая, что роль, как цветок, должна распуститься из бутона самостоятельно".

Самое видное место на выставке занимает дружеский шарж на юбиляра и поздравления, адресованные лично ему: "Папуля, дорогой! Я тебя люблю, ура БДТ! Дочь Ксения"; "Уважаемый Олег Валерианович! Ваши глаза юнца поражают с первой секунды! Так держать! Соседи с Бородинской"; "Басичек! Поздравляю тебя! Я рад, что мы всю жизнь вместе! Здоровья! Мы всегда с тобой. Рудольф Фурманов".

Выставка стала сюрпризом для юбиляра — он увидел ее только после сыгранной премьеры. Экспозиция не была закончена к дате ее открытия: специально были оставлены свободные участки, где каждый желающий — будь то коллега или поклонник великого актера — мог бы впоследствии написать свое признание в любви и уважении к нему.

Надежда Зубакова

# Критика. Теория

В пьесе и на сцене

## *Московские премьеры*

### **Пуля за госсчет**

**“Палачи” М. Мак-Донаха в “Гоголь-центре”**

*Премьера этого спектакля — событие, несомненно, знаковое: это первая постановка Кирилла Серебренникова, вышедшая после его долгожданного освобождения от домашнего ареста и на repetиции которой он присутствовал лично.*

Режиссер во второй раз обратился к творчеству Мак-Донаха. Первым стал спектакль “Человек-подушка”<sup>1</sup>, увидевший свет на сцене МХТ им. Чехова в 2007 году: постановка до сих пор имеет колossalный успех, много лет украшает (не побоимся этого слова) репертуар одного из главных театров страны и стала одним из лучших сценических воплощений этой сложной и многослойной пьесы на отечественной сцене.

Мартин Мак-Донах задумал написать драму о британском правосудии очень давно, о чем он говорил еще в своих ранних интервью, задолго до появления “Палачей”. Осуществил же свое намерение только в 2015 году после пятилетнего перерыва в драматургической работе (предыдущая пьеса “Безрукий из Спокана” была написана в 2010-м<sup>2</sup>), во время которого он успешно снимал кино. Премьера “Палачей” состоялась в лондонском “Роял Корте” осенью 2015 года и, как все без исключения сочинения Мартина Мак-Донаха и постановки по ним, надела много шума и вызвала новую волну споров о его творчестве. В 2016 году пьеса “Палачи” была награждена престижной премией Лоуренса Оливье.

Автор обратился к реальной вехе в истории Великобритании: отмене смертной казни в 1964 году (строго говоря, в Северной Ирландии это произошло на несколько лет позже, но по факту и там с 1961 года не был казнен ни один человек). Главный действующий герой пьесы Гарри Уэйд — бывший палач, потерявший работу в связи с принятием этого знакового постановления британского правительства. В начале сюжета Гарри и его помощник Сид совершают последнее повешение осужденного (именно такой вид казни существовал в стране до указанной даты). Последующее развитие

сюжета происходит спустя годы. Теперь бывший палач — владелец паба в небольшом городке на севере Англии. Обслуживать посетителей (завсегдатаев, проводящих в этом баре большую часть своего времени) ему помогают жена Элис и дочь-подросток Ширли. Драматурга интересует психология персонажей, в первую очередь главного героя. Автор пытается выяснить и проанализировать, что изменилось в их характерах, в их поведении, в их восприятии действительности, в их отношениях — в общем, как они живут и о чем думают в новую эпоху, наступившую после отмены смертной казни.

Сюжет спектакля Кирилла Серебренникова “Палачи” развивается не в Англии. Режиссер согласовал с драматургом возможность внесения изменений в текст пьесы и получил согласие автора. Место и время происходящих событий переместились — это Россия, девяностые годы прошлого века, Черноморское побережье Кавказа (здесь упоминаются конкретные населенные пункты: Сочи, Туапсе). Основное место действия — небольшая забегаловка на окраине города.

В качестве художника спектакля также выступил сам Кирилл Семенович. Декорации провинциальной забегаловки продуманы им до мелочей: дешевая замызганная барная стойка, вялые цветы возле кафешки, посаженные внутри старой “лысой” автомобильной шины, привязанные стулья и столики (чтоб, не дай бог, не унесли) и — самое смешное — пульт для телевизора прикован к нему невероятного размера цепью. В комнатке на втором этаже — традиционные ковры на стенах и бесконечные трехлитровые банки с помидорами и огурцами, гордость любой местной хозяйки. У героев спектакля

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 4, 2006.

<sup>2</sup> Там же. № 3, 2011.

не английские, а русские имена. Бывшего палача зовут Геннадич (Олег Гущин), жену его — Валентина (Анна Гуляренко), дочку — Свету (Ольга Добрина).

Основной конфликт сюжета завязывается после появления в описанных реалиях посетителя-чужака. Не такого, как остальные герои, иного. Муни (так зовут этого персонажа в исходном варианте пьесы) — лондонец, незнакомым для местных жителей путями и неизвестно зачем появившийся в английской глубинке. Он по-другому говорит, он “не так” выглядит. Аналогичный герой спектакля Серебренникова по имени Павел Кац — еврей, и это обстоятельство тоже делает его “чужим” и непонятным, возможно, опасным в представлении окружающих его других действующих лиц этой истории. Это персонаж-трикстер, авантюрист, мотивы поведения которого не до конца ясны ни в исходном варианте пьесы, ни в спектакле “Гоголь-центра”.

Паша (Семен Штейнберг) увлекает и увозит с собой дочь Геннадича Светку. За это в finale он расплачивается собственной нелепой смертью от рук ее отца и его помощника, не утративших профессиональных привычек и бульдожьей хватки. Потому что, как известно, бывших палачей не бывает. В итоге Светка оказывается жива-здорова, а казненный человек — еще одной безвинной жертвой.

Спектакль получился актерский, каждая роль великолепно сыграна, значительна и важна. Паша Семена Штейнberга и Светка Ольги Добриной — выдающиеся актерские работы. Такая постановка тем более ценна, что последние работы Кирилла Серебренникова “Барокко”, “Наша Алла” — это спектакли-коллажи, спектакли-шоу, блестящие, талантливые, но совсем другие.

Автор этой статьи, будучи верным почитателем творчества Мартина Мак-Донаха, всегда считала, что его тексты не стоит урезать, дополнять, переставлять и так далее. Потому что менять что-либо в этих великолепно написанных пьесах — только портить (их язык, авторский фирменный черный юмор — чистейшей воды бриллиант). Но спектакль Серебренникова “Палачи” — совсем другое дело, почти исключительный случай.

Сюжет оставлен режиссером без изменений, вся последовательность сцен, действий строго следуют авторской канве пьесы. Личности, характеры всех персонажей — все соответствует мак-донаховской задумке. Но действующие лица — россияне, мы с вами, все происходит в хорошо узнаваемых реалиях недавнего, хорошо знакомого нам постперестроичного времени.

Режиссер проводит параллель между отменой смертной казни в Англии 1964 году и указом президента России Бориса Ельцина от 16 мая 1996 года, упразднившим смертную казнь в России. И здесь, при абсолютно точном следовании мак-донаховскому сюжету, внутреннее сходство заканчивается. Все дальнейшее происходящее в спектакле Серебренникова — наше, родное, российское, страшное и смешное, и очень узнаваемое. Кирилл Семенович смог, бережно сохранив мизансцены пьесы, наполнить ее другим содержанием так, что все органично сошлось и соединилось. Проделана огромная, выдающаяся режиссерская работа. Это тончайшее понимание авторской драматургии и привнесение личного, пережитого, нашего легко и естественно встраиваются, органично дополняют друг друга, не мешают и не перекрывают друг друга. Кроме того, надо понимать, что спектакль поставлен человеком, который не понаслышке знает, что такое арест, этап, неправедный суд, несправедливое наказание, организованные и осуществленные судебно-исполнительной системой (все эти события хорошо всем известны; финал этой реальной истории еще не наступил и он непредсказуем).

Здесь хочется сделать маленькое (но, как представляется, все-таки нужное) отступление. В связи с историей появления пьес Мартина Мак-Донаха на отечественной сцене уместно упомянуть имя режиссера из Чехии Ондрея Сокола, руководителя театра “Inoherni klub”, после знакомства с которым и просмотром его спектакля “Сиротливый Запад” руководитель знаменитого пермского театра “У Моста” Сергей Федотов привез тексты Мак-Донаха в Россию и “заразил” ими (огромная ему за это благодарность) значительную часть театров нашей страны. Так вот, Ондрей Сокол в одном из интервью сказал, что для него герой мак-донаховской пьесы “Палачи” интересен именно как психологический тип и что он не видит исторических параллелей между развивающимися в этой драме событиями и историей его собственной страны.

Спектакль же Серебренникова — не только исследование психологии палача, бывшего или настоящего, или любого чиновника от власти, исполняющего предписания, не задумывающегося о вине или безвинности своей жертвы, не беспокоящегося об этической стороне своей работы. Кирилл Семенович создал портрет значительной части нашего общества, тоскующей по “сильной руке”, по временам, когда “зато был порядок!” Если у Мак-Донаха посетители бара — просто случайный сброд,

приходящий в кафе, чтобы полюбопытствовать, как бывший палач наливает им пиво, то у Серебренникова эти люди — единомышленники палача, и даже, можно ответственно сказать, его соучастники. Во всяком случае, уж точно сочувствующие. Осуждающие любые либеральные, демократические перемены. Вряд ли даже сам автор, Мартин Мак-Донах, предполагал, что его пьеса может обрести такую политическую актуальность. Фразы, которыми перебрасываются завсегдатаи пивнушки, до боли знакомы (цитаты из спектакля): “Диктатура в сто раз лучше, чем эта ваша демократия”, “Нас Горбач продал Западу”, “Если бы кухарки управляли государством, народ не был бы голодным”. Один из этих людей признается, что до сих пор по привычке пишет доносы, правда “в стол”, но вдруг потом пригодится. Спор о том, какой из различных видов казни “лучше”, присутствует и в исходном тексте пьесы: герои рассуждают о преимуществах английского способа — повешения — перед американским вариантом казни на электрическим стуле. Палач Геннадич в спектакле Серебренникова гордится гуманностью отечественного варианта: “И пуля за госсчет!”

В одной из мизансцен исходной пьесы Мак-Донаха среди выдуманных драматургом персонажей появляется реальная историческая личность, из-

вестный английский палач Альберт Пьерпойнт, казнивший, по официальным данным, более четырехсот человек (существует и написанная им книга мемуаров). В спектакле Серебренникова тоже возникает настоящий палач, в годы сталинских репрессий расстрелявший тысячи человек. Здесь его называют Батей. Когда он появляется на сцене (Александр Филиппенко), по спине пробегают мурашки от оторопи и страха. От него “пахнет смертью”, недаром об этом потом говорят и герои спектакля. Это ожившее зло, это олицетворение не до конца пережитого страха тех времен, которые все помнят и о которых не прекращаются споры и конфликты в обществе.

Сцена, когда служащий вообще-то уже совсем другой власти и при другом (все-таки) строе и в другое время милиционер (в девяностые еще не полицейский) вытягивается в струнку и отдает честь Бате, — гениальна. И здесь больше нечего добавить ни о перестроенном, ни о нынешнем времени.

В самом finale спектакля появляется в образе своеобразного зомби человек, казненный в начале действия Геннадичем. Его возвращение в пространство спектакля, страшный образ и демонический смех свидетельствуют о том, что время палачей и невинных жертв, к сожалению, еще не прошло.

**Ольга Булгакова**

## Как быть самим собой довольным

### “Пер Гюнт” Г. Ибсена в Театре им. Вахтангова

*Юрий Бутусов через год после начала работы в должности главного режиссера Театра им. Вахтангова выпустил свой первый спектакль на сцене этого театра. Трудная задача — воплотить столь масштабное произведение, как “Пер Гюнт”. Ведь драматическая поэма в пяти действиях и в свое-то время считалась мало подходящей для сцены, даже после того, как Эдвард Григ написал к ней по просьбе автора музыкальную сюиту. С другой стороны, одна из главных тем пьесы — проблема самоопределения человека — чрезвычайно актуальна сегодня, в эпоху человеческого отчуждения и экзистенциальных кризисов.*

Главную роль Пер Гюнта, разбитую на две ипостаси — собственно Пер Гюнта (Сергей Волков) и Другого Пер Гюнта (Павел Попов), играют очень молодые актеры. При этом основная нагрузка в воплощении протагониста выпадает на С. Волкова. П. Попов, скорее всего, по замыслу постановщиков призван показывать темную, тяготеющую к троллям сторону натуры героя. Вероятно поэтому он по совместительству играет и троллей — например Горного короля, и Перу в марокканском порту в качестве преуспевающего бизнесмена в цилиндре, с сигарой над степенной бородкой и, нако-

нец, Пуговичника, мечтающего переплавить душу героя в оловянную пуговицу. Воплощение роли Другого Пер сделано, пожалуй, намеренно довольно схематичным, а первый Пер, наоборот, изображен и более эмоциональным, и более задумчивым.

Мать героя Осе (Евгения Крегжде) показана молодой и утонченной дамой, с тонкой сигаретой во рту, мало похожей на крестьянку, брошенную забулдыгой-мужем. Возлюбленная Перы Сольвейг (Яна Соболевская), наоборот, выглядит постарше и не такой утонченной. Она — пышущая здоровьем се-

верянка в самом расцвете сил, этакая Брунхильда (напомним, что по тексту в первых сценах это девушка сразу после конфирмации, то есть подросток пятнадцати лет).

Особенно впечатляет явление Сольвейг на лыжах перед хижиной Пера (избушку, как водится, изображает одинокая дверь посреди сцены). Говоря точнее, охотничьи лыжи у героини висят за спиной, на ней белый тулуп мехом наружу, черные брючки и лаковые туфли на платформах. Минуту спустя Сольвейг перевоплощается в Женщину в зеленом — троллиху, дочь Доврского короля. В грязном плаще, беременная, она достает пистолет и пытается застрелить героя, и он вынужден бежать из хижины.

Неудивительно, что песня Сольвейг из сюиты Грига в спектакле почти не звучит — только очень дозированно в одной из финальных сцен.

Эффектно решена сцена смерти Осе: Пер разбрасывает вокруг нее мебель и разный хлам, а потом поджигает эту груду — как будто сжигает мать на костре. Возможно, подразумевается, что он сжигает мосты, связывавшие его с прошлой жизнью, — ведь именно после этого начинаются его заграничные приключения.

Как видно уже из описания костюма Сольвейг, художественное оформление спектакля далеко от натурализма (художники-постановщики Максим Обрезков и Александр Барменков). Доминанта первой части — ряды зеркал, старинных трюмо, трельяжей, зеркальных шкафов, в которые смотрятся герой и его альтер эго, пытаясь быть: один — “самим собой”, другой — “себой довольным”. Тут же на сцене кинокамера, крупные планы с которой порой появляются на заднике, подробнее показывая игру переживаний в мимике исполнителей (videорежиссеры Дмитрий Егоров и Александр Коняев). На огромные листы ватмана, прикрепленные к специальным щитам, пер-

сонажи время от времени наносят черной или даже красной (как будто кровью) краской поясняющие надписи или рисунки.

Насыщенность событиями третьей, последней части спектакля, включившей в себя добрую половину ибсеновского текста, заставила постановщиков многое передать скороговоркой, но, тем не менее, отдельная исполнительница (Аделлина Гиззатуллина) задействована в роли бедуинской принцессы, красавицы Анитры. При этом для воплощения произведения, в котором более полусотни персонажей, хватило шести исполнителей, двое из которых представляют главного героя, а еще один — музыканта (Юрий Цокуров), временами играющего на пианино в углу.

Именно в третье действие включены фрагменты бунтарского моноспектакля “Иисус Христос — спаситель”, который в 1971 году исполнил известный актер Клаус Кински. Не имея прямого отношения к содержанию произведения Ибсена, они, видимо, призваны напомнить о мятежных настроениях великого норвежца в годы написания драматической поэмы.

Надо отдать должное исполнителям: они с хорошим произношением, без акцента декламируют немецкоязычные тексты, поют песенки (по образцу зонгов из брехтовской эстетики) на немецком и французском языках, сохраняют свежесть эмоций и голосов на протяжении четырехчасового марафона, в который вылился этот многослойный спектакль.

Эта постановка, пожалуй, не предназначена для первоначального знакомства с шедевром Ибсена — скорее она демонстрирует новые пути, по которым намерен идти театр: ведь имя Вахтангова, основателя, реформатора театра, требует, чтобы его детище всегда шагало в ногу со временем, находилось в непрерывном становлении, обновляло как содержание своего творчества, так и художественные средства.

**Ильдар Сафуанов**

## Школа для дураков 2.0

*“Сказка про последнего ангела” по произведениям  
Р. Михайлова и А. Саморядова в Театре Наций*

*Андрей Могучий вернулся в Театр Наций семь лет спустя после своей первой премьеры на столичной сцене. Вернулся со спектаклем о московских событиях двадцатишестилетней давности — хроники октября 1993-го плотно вплетены в ткань повествования.*

Впрочем, ни реконструкцией, ни рефлексией тех событий Могучий не занимается — взгляд на эпоху брошен из такого далека, что

одному из рассказчиков (Лия Ахеджакова) порой застят взор проплывающие под ним облачка. А второму... Второй вообще тогда умер, да

простят мне невольный спойлер.

Сама “Сказка...” родилась из желания режиссера поставить произведения питерского математика и танцора Романа Михайлова, в которых он увидел “заряд подлинности и чистоты”. И в первоначальном, черновом варианте постановка называлась “Она уехала в Москву”. Затем от первоначального замысла режиссер сотоварищи откалились, оставив черновой, точнее сказать, чернушный. То есть идея раздвоенности была заложена здесь изначально, а далее лишь множились по ходу дела (и действия) смыслы и сущности. Так, к двум рассказам Михайлова добавилась пара сказок культового киносценариста 90-х Алексея Саморядова, одна из которых, помещенная в конец, и дала окончательное название спектаклю. Сцена же при этом приобрела двойной, а в отдельных эпизодах и тройной ряд одинаковых декораций (сценограф и художник по костюмам Мария Трегубова). А протагонист начал двоится в глазах всех без исключения зрителей — главную роль здесь одновременно играют братья-близнецы Павел и Данила Рассомахины.

Их персонаж — минский сирота Андрей, у которого после смерти тети отобрали квартиру люди в кожаных куртках, а его самого отправили в психиатрическую лечебницу. В больнице он нашел друзей Илью (Павел Комаров) и племянника священника Леуся (Глеб Пускепалис), которые решили помочь ему исполнить школьную мечту — встретиться с одноклассницей Оксаной (Муся Тотибадзе). В каком бы городе и на каком бы свете та ни находилась.

В основе спектакля — михайловский рассказ “Героин приносили по пятницам” с инфернальной концовкой, переиначенной Светланой Щагиной. Сам оригинал в первом приближении — микс двух в свое время нашумевших на постсоветском пространстве книг: “И один высокий карлик” Джин Вронской и “Низший пилотаж” Баяна Ширянова. Если их сложить вместе, то получится российский ответ Кену Кизи с его “Полетом над гнездом кукушки”. Но, как и все отечественные “ответы” образца 90-х, этот уже на уровне сравнения сразу отдает безнадежным кустарничеством и лихой самодеятельностью. Любой киношлагер той поры, замешанный на наивности, отчаянии и энтузиазме, хорошо это демонстрирует. Эту атмосферу довольно точно воссоздает и Могучий на подмостках Театра Наций, сохранив при этом поразительную свежесть и упругий ритм авторского текста. Добивается он этого не столько портретным (детальным) сходством, сколько дозированием текста и его иллюстративностью. Здесь больше читки, чем инсценировки — нарочито “бедный театр” сменяется взрывными, проигранными в стиле “трэш” этюдами. Получаются “Белые розы” в черном гудроне — видеокlip на хит группы “Ласко-

ый май”, где на любительскую кинохронику наложена разухабисто-кровожадная анимация (мультипликатор Борис Казаков). Это не просто своеобразное отражение режиссерской концепции, но еще и почти весь второй антракт спектакля. Могучий вообще неохотно отпускает своего зрителя из зала хоть на минуту: первый перерыв длится всего три минуты, а в третий вынесена вся “философская” составляющая михайловского рассказа про то, что смысл человеческой жизни — выполнять работу Бога на Земле. Актеры не уходят со сцены и продолжают как ни в чем не бывало играть, несмотря на включенный в зале свет и объявленный антракт. Глеб Пускепалис даже, не сбавляя проповеднических оборотов и не делая пауз, предлагает иным, застывшим в нерешительности зрителям, выйти в туалет.

О том, что высший промысел распространяется не на всех, ранние 90-е в России тому наглядным примером. Подтверждением этих слов со сцены звучат “фронтовые сводки” — сообщения об очередной перестрелке бандитов в московском ресторане. Сам Леусь — главный проводник смыслов в этом спектакле, свою правоту, точнее, право на подобного рода проповедь подтверждает “документально” — фотоснимком, где он в пятилетнем примерно возрасте стоит в обнимку со своим дядей... Махатмой Ганди. “У дяди, — поясняется тут же, — наследника не было, только дочь”. И пойди поспорь с историческим фактом.

Подобной интервенцией документального в визионерское, местами сновидческое, а порою и откровенно галлюциногенное действие режиссер добивается главного — восприятия девяностых не как эпохи, но эпоса. За это же “ответственные” и такие фольклорные персонажи как Царевна-Лебедь, гигантская Курочка Ряба, бурые медведи и один невысокий карлик с “калашниковым”. При этом Могучий работает не только с мифологией и поп-культурой, а также социальными проблемами и человеческими комплексами того времени, но и с подспудным общественным запросом дня сегодняшнего. Если мы так привязаны к своему прошлому, где же окажемся тогда в будущем? В стране невыученных уроков: на склоненном планшете залитый октябрьским солнцем класс, ветер колышет занавески, и спелая антоновка в руках у главного героя. А его одноклассница выводит мелом на доске тему сочинения: “Каким явижу себя через 10 лет?”

Тут Могучий не только закольцовывает финал повествования с его началом, а сны героя в условно настоящем с явью, оставшейся в прошлом, но и нынешнюю “Сказ-

ку..." со "Школой для дураков" — спектаклем, с которого двадцать лет назад началась его линия визионерских опытов и который перевел его в разряд одного из самых вос-

требованных российских режиссеров. В таких обстоятельствах подробностях, возможно, кроется если не месседж, то тонкий намек. Хотя бы на уровне заголовков.

Сергей Лебедев

## Природа зла

**"Пять легких пьес" М. Рай и "Октавия. Трапанация"  
Д. Курляндского / Б. Юхананова на фестивале "Территория-2019"**

*Драматический спектакль с элементами документальной пьесы о маньяке и концептуальный перформанс, посвященный тирании и диктату зла, встретились на фестивале экспериментального театра. Перформанс "Октавия. Трапанация" был создан режиссером Борисом Юханановым и композитором Дмитрием Курляндским в 2017 году для "Holland Festival" как произведение на стыке текстуального, визуального, пластического и музыкального. В основе — тексты Сенеки и Льва Троцкого.*

Перформанс уже давно стал одним из самых актуальных и востребованных типов искусства, не в последнюю очередь благодаря тому, что предполагает активную зрительскую включенность в происходящее. Зрители впрямую переживают транслируемый им опыт, он буквально становится для них частью жизни здесь и сейчас. В данном случае им приходится пропустить через себя тиранию как внутренний процесс, буквально ощутить кожей и нервами, как это — быть диктатором. Для столь сильного переживания авторам необходимо создать плотную, сложносочиненную проводную среду. Юхананов и Курляндский подчеркнули это, определив жанр своего произведения как "опера-перформанс". В современной театральной ситуации, когда все традиционные жанры размываются, такое сочетание ни у кого не вызывает недоумения. Понятно, что к традиционной опере такой жанр не имеет отношения. А вот перформанс в нынешней театральной реальности становится очень актуальным.

Нерон, Сенека, Троцкий и Ленин представляют различные тоталитарные идеи и их реализацию в жизни. Визуальным эквивалентом становится образ гигантской головы Ленина, занимающей большую часть сцены, окруженней лавровым венком как нимбом (художник Степан Лукьянов). Это пылающая голова-мозг без души и сердца, посвященная лишь идеям (их видеопроекции зрители постоянно видят на экране внутри головы). Мозг обращается в отверзшуюся пасть — голова раскрывается, обнажая площадку-сцену для идей и людей.

На нее в разное время поднимаются Сенека (Алексей Коханов), сам Нерон (Сергей Малинин), его жена Октавия, представленная октетом Октавий (Мария Грилихес, Екатери-

на Коломина, Анастасия Полянина, Екатерина Дондукова, Людмила Михайлова, Дарья Сафронкина, Светлана Бараковская, Надия Зелянкова, Алена Парфенова, Анна Шевардьян) — восемь голосов, хор близнецов всех обиженных и безвинно погибших жен тиранов.

В основе музыки композитора Дмитрия Курляндского лежит идея радикального замедления первых тактов знаменитой революционной песни "Варшавянка" так, чтобы иххватило на все полтора часа действия. И хотя они неузнаваемы и текст не пропевается, "вихи враждебные", о которых говорится в революционной песне, в прямом смысле витают над головами зрителей и персонажей, обретая противоположные песне смыслы.

Тягучие выматывающие звуки создают гнетущую атмосферу. Поверх нескончаемых тактов "Варшавянки" звучат голоса персонажей. Независимо от тембра, они воспринимаются как высокие. Это голоса страдания и боли, стоны задущенных в застенке, голоса тех, кому не выжить. И даже Нерон оказывается в этом ряду. Он сам собственная жертва, собственного охваченного пламенем воспаленного мозга. Он поет о том, что ненавидит свою жену, считает, что она ненавидит его и что он нашел себе более достойную супругу, которая уже ждет от него ребенка. И пусть пожар Рима тут и не показан, зрители помнят о нем. Рим запытал, потому что диктатор изнутри был охвачен огнем и экстраполировал свой пожар на весь мир. Ничего не поющий Троцкий (Юрий Дуванов), который вдруг, словно поставили пластинку, начинает произносить свою речь, которую так и не заканчивает, — тоже музикален. Эта музикальность из разряда семплированной записанной музыки, она технична и бездушна.

Монолог Троцкого — это обрывок его эссе, в котором он описывает историю своего знакомства с Лениным в Цюрихе. В нем так же, как и в истории Нерона, задействована женщина — Н.К. Крупская. Дело происходит рано утром, когда все еще спят. Во время сугубо личное, частное, когда общественные костюмы отброшены. Троцкий въезжает на сцену на скелетах-кентаврах, являясь возничим смерти. Он приходит, чтобы лишить Нерона матери и жены, Ленина — частной жизни, то есть человеческого.

В “Октавии. Трепанации” движения персонажей по сцене — равноправная составляющая действия (хореограф Андрей Кузнецов-Вечеслов). Мать Нерона Агриппина (Арина Зверева) движется замедленно от авансцены к заднику сцены, оставаясь все время лицом к зрителю. Ее как будто затягивает образующийся смертельный вакуум. Черная плакальщица, готовая стать землей, она как раз очень витальна. Ее высокие ноты почти не слышно — это и печаль, и невозможность быть услышанной сыном.

Нерон в костюме красноармейца поверх тоги (такая прединкарнация “первого красноармейца” Троцкого) принимает раболепное подчинение префекта, носителя низового, нутряного голоса — баса (Василий Коростелев). Это тот, кто подчиняется, находя удовольствие, умоляясь и пригибаясь к земле, несмотря на огромную власть.

Армия — не Нерона, а чего-то большего, что пропадает сквозь него — многотысячная армия терракотовых воинов без голов. Их мысли, чувства, действия, давно погибли в жертвенном костре тиранической головы. Настоящие деятели этого мертвого мира — красноармейцы. Это и воины, и демоны с устрашающе раскрашенными лицами-масками, бешеными глазами-углями (Роман Андрейкин, Василий Мусихин, Александр Исаков-Янчевский, Константин Матулевский). Им даны выкрики и дикие ритмичные танцы, странные “завиральные” движения, неожиданные выверты, устрашающая гибкость, выводящая их за грани человеческого. Эти разводящие каменных солдат в аной форме — ожившие языки адского пламени. Танец в этом спектакле помнит, что в основе его — ритмическое дыхание. Не произнеся ни слова, красноармейцы оказываются одними из самых красноречивых персонажей.

Статика и замедление как выражение смерти находят свое воплощение и в костюмах. Особенно хорошо это видно на примере Октавий. Жалостливые ламентации октета визуально воплощены в форме карнатид — скульптур, поддерживающих балконы зданий, бывших сво-

бодных женщин, ставших навсегда рабынями, вошедших в этот качестве в культурный канон. Их прически-окончания колонн уподоблены наполовину снесенным головам, и кровавые струи текут по их выбеленным каменным лицам и рукам.

Тираны в перформансе Юхананова / Курляндского оказывается чем-то гораздо большим, чем любой из персонажей на сцене. Это само зло, затопляющее мир.

Швейцарец Мило Рай и его театральная компания “Международный институт политического убийства” в спектакле “Пять легких пьес” исследуют конкретное зло — историю сексуального маньяка Марка Дютру, насиловавшего и убивавшего младших школьников. В Бельгии эту историю знают все, она потрясла общество. Кроме того, что это коллективная травма, Рай в качестве актеров выбирает младших подростков, которым по одиннадцать-двенадцать лет. Дети, которые разыгрывают как актеры документальную историю про маньяка, примеривают на себя такие роли, произносят и размышляют о подобных вещах — еще один очень сильный триггер. Спасительным средством, к которому прибегает Рай, чтобы разрядить обстановку, становится сам театр. Театр как традиционная площадка для дискуссий и театр как место для принятия катастрофического и оплакивания его. И сложная мрачная постановка неожиданно обретает легкое дыхание, оправдывая оксюморонное название “Пять легких пьес”.

На сцене дети и только один взрослый — режиссер. В спектаклях “сцена на сцене” жизнь всегда уподобляется искусству, и этот не исключение. Внутритеатральные сцены — знакомство с актерами, детали их биографии — рифмуются с последующей пьесой о детстве маньяка. И это странное и даже противоестественное сближение оправдывается рефлексией о природе театрального искусства. Режиссер — взрослый мужчина, облеченный властью, интервьюирует актеров-детей. Дальше они выполняют все его указания. Они раскрываются перед ним, а он молчит. За молчанием — собственная цель и план, о котором актерам мало что известно. Они на авансцене — он в углу. Так категория власти сближает насилиника и обычновенного режиссера. Стремление актеров показать себя, свои умения, переживания, непосредственность, желание одобрения сближает актеров с детьми.

Определенное насилие проявляется не только в том, что дети должны играть на такие сложные темы — насилие над черноко-

жими в колониях, лицемерие правительства, секс, чувства детей-жертв и их родителей — через все эти разные точки зрения режиссер пропускает материал, но и в том, что они как будто бы не имеют выбора, делать это или нет. Они готовы, но как распорядится этим их главный взрослый в театральном мире, режиссер — только на его совести. И тут возникает тема ответственности и зависимости, которые всегда присутствуют в отношениях взрослые — дети, в любых ситуациях.

Помимо “сцены на сцене” Рай вводит еще один способ остранения: все пять пьес-сцен снимаются на видео. Видео в режиме реального времени демонстрируется на огромном экране, и мы видим игру актеров-детей в максимальных подробностях, но в то же время это снимает интимность обстановки режиссер / дети. Такие амбивалентные, многозначные ситуации являются основой спектакля. Нет однозначности, нет осуждения. Есть движение по грани. И в каком-то смысле вся жизнь рассматривается как сложно удерживаемый и постоянно ищащийся баланс.

Кроме того, дополнительной “прокладкой” между кошмарной реальностью пьес и реальностью показываемого спектакля служит грим и чисто театральное преображение, когда актер способен сыграть любую роль: ребенок — старика, диктатора, короля. Один из подростков в густом сложном гриме становится стариком — отцом убийцы. Он еще и кашляет, всячески пряча таким образом реального себя. Но потом по указанию режиссера отбрасывает маску — все, кроме грима — и со средотачивается на содержании монолога. Звучит детский, ничем не приукрашенный голос, но образ глубокого старика никуда не исчезает. Замечания режиссера, как играть, на чем сосредоточиться также возвращают зрителей к безопасной реальности, смягчая содержание монологов.

Одни из самых сильных и сложных сцен — сцены о насилии над девочками и их содержании в подвале, их письма домой. “Что ты готова сделать ради театра? — вопрошают режиссер подростка-актрису. — Готова разделаться перед камерой?” И ей приходится. Дети демонстрируют все особенности пропускания материала через себя прямо по Станиславскому. Сложный грим старика и документальный материал о маньяке в сочетании с психологическим реализ-

мом появился в спектакле не случайно. Вспоминается, как Художественный театр, работая над пьесой “На дне”, посещал Хитровку. Но здесь реальность посильнее воров иnochлежек. “Вы когда-нибудь убивали?” — спрашивает режиссер у своих подопечных. “Да, насекомых, пауков”. — “И что вы чувствовали?” — “Власть”. Вот такие внутренние оправдания роли приходится находить внутри себя детям: “Я / мы — маньяк-убийца Марк Дютрю”.

Наказание в виде жестокого похитителя детей послано на страну не случайно (и как тут не вспомнить античную трагедию с довлеющей над героем виной). Одна из начальных сцен рисует колониальное прошлое Бельгии и короля, неохотно подписывающего отказ от колоний. Эпизод решен сугубо пластически, карикатурно. Мальчик, играющий властителя, отлично копирует надменность и высокомерие короля, его великосветские манеры, которые выглядят отталкивающе.

Тем, кто следит за “Территорией” не первый год, может вспомниться скандальная выставка-перформанс “Exhibit B” о судьбе колоний и рабов в Африке, а также еще один превосходный спектакль Мило Рай “Сострадание. История одного оружия” (берлинский театр “Шаубюне”) о современных войнах в Конго.

Еще один тип сцен, используемых режиссером в “Пяти легких пьесах”, — эпизоды, в которых дети дублируют взрослых актеров на экране. Это сцены похорон и освобождения колоний. Можно понять этот прием как метафору несвободы нового поколения от деяний предыдущих. Но можно увидеть в этом еще один фильтр между не выносимой реальностью произошедшего и зрителями. Как ни странно, страшные вещи, изображаемые детьми, воспринимаются легче, чем если бы они были разыграны взрослыми. Может быть, потому что те ответственны за произошедшее.

Ассоциации с музыкальным циклом или музыкой для детей (об этом подробно сообщает программка), которые вызывает название “Пять легких пьес”, можно интерпретировать и по-другому. Это не только серьезная музыка (читай: взрослые темы, адаптированные для детей), но и метафора искусства вообще, в том числе и театрального. Искусства, которое помогает пережить и понять самые сложные вещи.

Татьяна Купченко

## “Во имя матери, любовника и друга”

*“Смерть на работе” Ю.Х. Хютти, совместный проект  
“Pop-up-театра” (Санкт-Петербург), фестиваля “Балтийский  
круг” и “Theatre Info Finland” (оба — Финляндия)*

*В этом сезоне российский театр вновь обращает внимание на документалистику и осмысливает разные приемы и методы, наработанные им в этой практике за двадцать с лишним лет. Конференция “Документальный театр: деколониальный поворот” в Центре Мейерхольда сразу перетекла в Международный фестиваль-мастерскую им. Дмитрия Брусникина, полностью посвященный документальному театру.*

Открыл событие спектакль “Смерть на работе” Семена Александровского (художник Ксения Перетрухина). Показательно, что драматург Юкка Хюдэ Хютти оказывается в афише позади всех. Режиссеры стали позиционировать себя художниками — авторами концепций, а не спектаклей.

Однако можно ли назвать концептуальным спектакль, где выступают не актеры, а реальные люди? Вряд ли: здесь и черты свидетельского театра, и большой перформативный элемент. Но документальным он, несомненно, является. Могильщик, священник, кантор (церковная органистка) и служащая похоронного агентства (в прошлом актриса) рассказывают о своей работе: как умирают и хоронят в Финляндии. Изредка они обращаются к зрителям с вопросами, давно ли те были на похоронах и приготовились ли к собственной смерти.

Вопросы действительно интересные с точки зрения реагирования на них нашей памяти. Например, я забыла, что была на похоронах Елены Анатольевны Греминой, и не подняла руку. Память обычно прячет уход важных людей как травматический опыт. Сама смерть в культуре давно перестала быть событием обычным, бытовым. Тем ценнее рутинные рассказы сотрудников кладбищ и церкви об их повседневности: например, какие вопросы родственники задают по поводу судьбы гробов и какие правила развеивания пепла над морем.

Вспомнила я также, как мой дедушка сам сделал себе простой деревянный гроб, который в итоге не подошел ему по размеру. Вопрос собственной смерти всегда острый, каким бы уровнем оптимизма и смириения мы ни страдали, но еще остнее — смерть близких. Об этом тоже сказано в спектакле, но вскользь и вполне жизнеутверждающе. Служащая похоронного агентства рассказала, как однажды ее дочь с синдромом Дауна со страхом спросила: “Мама, неужели я когда-нибудь умру?” Ответ пришел как озарение: “Не беспокойся, ты проживешь всю свою полную жизнь”. Отличное решение

для каждого в зале.

Впрочем, смерть не единственная вещь, разбираемая в спектакле. Исполнители собрали у зрителей названия тех явлений, которым они желают конца. Упомянули “капитализм”, “сексизм” (продвинутый зал сорвался), “тесную одежду”, “потерянные носки” и даже “капыши”, ну и “государство”. Решили, что все это будет называться “глупость” и что сейчас-то мы ее и похороним. Священник составил две красивые речи, в которых благословил всех “Во имя матери, любовника и друга” и представил Бога как любовника — концепция известная, особенно в католических кругах, но произносилась как откровение. Проблема всех разговоров о Боге в театре обычно в том, что часто это пересказ каких-то теологических банальностей, преподнесенных как нечто новое. Аналогично случилось и в этом спектакле, однако есть надежда, что это сделано умышленно, а не из-за невежества. И что цель этой проповеди показать как раз невежественность нашего знания о Боге и церкви и ее истории. Сам факт, что этот финский священник представил себя как первого в Финляндии, кто обвенчал гей-пару, конечно, добавляет его интерпретации Бога как любовника остроты в российском контексте.

А вот проповедь о кончине глупости получилась прекрасной: “Дорогая глупость, столько мы вместе прожили. Мир твоему практу”. Больше вы не услышите ни о надеждах, ни о капитализме, ни о тесной одежде, ни о сексизме. Ни о государстве. “Глупость, из земли ты пришла и в землю вернулась. Аминь”.

Попрощались, посмеялись, даже пожалили глупость, которую мы якобы еще не скоро увидим. И вернулись к культурному способу противостояния смерти — здоровому по...зму. В самом finale могильщик цитирует Фрэнка Заппу: “Относиться ко

всему этому серьезно просто смешно”, — и кантор играет Заппу на органе. Остальные исполнители расставляют простые деревянные стулья на сцене и к каждому из них — по березке. Наши могилы нас заждались.

Мировая премьера прошла год назад на “Балтийском круге”, а вот этот анекдот из спектакля вам в качестве бонуса:

“Отец, Сын и Святой Дух обсуждают, куда

им отправиться в путешествие.

— Я в Европу, — сообщает Святой Дух. — Что-то там Церковь в упадке, нравы слишком свободные стали.

— А Я в Израиль, — говорит Отец. — К Моему народу. Что-то я его подзабросил...

— А Я в Россию, — заявляет Иисус.

— Почему, Господи?!

— Да просто... Я же там ни разу не был”.

**Ильмира Болотян**

## О мечтателях и реалистах

*“Беседы при ясной луне” В. Шукшина  
в Театральном центре “Вишневый сад”*

*Произведения Шукшина малой формы воплощены в новом спектакле “Беседы при ясной луне” ТЦ “Вишневый сад” (режиссер-постановщик Сергей Ковалев, руководитель постановки Александр Вилькин). Всего в спектакль вошли инсценировки шести рассказов Шукшина: “Верую!”, “Хозяин бани и огорода”, “Микроскоп”, “Миль пардон, мадам!”, “Билетик на второй сеанс”, “Бессовестные”.*

Спектакль состоит из двух частей, в каждой из которых представлено по три рассказа. Все эпизоды играются в одних и тех же нехитрых декорациях (художник-постановщик Василий Валериус), изображающих пашню: ведь действие рассказов происходит в селе, прообразом которого стала малая родина писателя — Сростки на Алтае.

Некоторые из этих рассказов состоят сплошь из диалогов, как, например, “Хозяин бани и огорода”, и именно средствами диалога раскрываются характеры героев — домовитого, хозяйственного Николая (Николай Сахаров) и легкомысленного Ивана (Илья Крутой). Иван купил сыну баян и хочет учить его музыке, а для Николая имеет значение лишь то, что мальчик ворует у него морковь, и он грозится отхлестать его. Иван же в ответ страшает соседа лишь тем, что в будущем, когда Николай померет, не будет копать ему могилу и не придет на похороны.

Персонажи В. Шукшина незлобивы, конфликты между ними чаще всего разрешаются тем, что только что разругавшиеся вдрызг, казалось бы, враги мирно беседуют (не слушаен и заголовок сборника рассказов, давший название спектаклю). Это не злодеи и негодяи, а скорее “чудики” (даже один из своих рассказов писатель именно так и назвал: “Чудик”).

Устроивший неправедными трудами безбедную жизнь себе, выучивший и отправивший в город детей кладовщик Тимофей Худиков (Михаил Безобразов) вдруг обнаруживает, что прожил свою жизнь не так, как хотел. Не любил свою жену, дочь раскулаченного креп-

кого крестьянина, но и уйти от нее не решился. Обвинял ее в том, что именно она требовала, чтобы он все тащил в дом, воровал.

В тоске, прихватив бутылку водки, герой идет к давней своей зазнобе Полине (Мария Лисецкая). Та давно его разлюбила и даже сдружилась с его женой. Выпив пару стаканов, не найдя утешения и понимания, Тимофей уходит домой и неожиданно видит в углу избы седобородого старичка (Янис Якобсонс), похожего на Николая-Угодника с иконами, и принимает его за святого. Жалуется на жизнь, а в особенности — на тестя. Досадует, что после раскулачивания не “законопатили” его так, чтобы “и по сей день там...”. Старичок тут же открывает, что никакой он не святой угодник, а как раз тестя, которого Тимофей давно не видел. Яростная перебранка чуть не доходит до драки, но быстро переходит в простое ворчание, а потом и в миролюбивую беседу.

Миниатюрный моноспектакль “Миль пардон, мадам!”, пожалуй, наиболее скручен из всех включенных в постановку эпизодов, и исполнитель роли Броньки Пупкова Виктор Бочкин играет искренне, даже самозабвенно, и заставляет поверить в то, что у персонажа есть своя правда.

Не такими “чудиками”, а скорее, более суровыми выглядят образы женщин — они вынуждены поддерживать домашнее хозяйство, сберегать семейную жизнь. И вот уже Зоя (Ирина Сологолова) едет в город сдавать в комиссионку купленный мужем-фантазером (Сергей Лесогоров) микроскоп, стыдит

Броньку за “искажение истории” его жена, а Поля без сожаления выпроваживает из своего дома бывшего “сударчика” Тимофея.

Удивительно достоверны и убедительны фигуры сельских жителей, особенно пожилых. За каждым образом — прожитая жизнь, перенесенные испытания, радости, горести. Здесь и намеревающийся жениться на старухе-соседке вдовец Глухов (Рифат Сафиуллин), и удивленная и польщенная его предложением Отавиха

(Евгения Миронова), и уже упомянутый Тимофей Худиков.

Пожалуй, самая сильная сторона спектакля — именно игра актеров. Видно, что в процессе подготовки проделана большая работа по наполнению ролей глубоким содержанием. И это совершенно правильный подход к воплощению рассказов прекрасного писателя — ведь именно люди, их характеры и судьбы были в центре его произведений.

Ильдар Сафуанов

## Любовь и мудрость

*“Отцы и дети” по роману И.С. Тургенева в Театре на Перовской*

*В этом спектакле правота и надежда не на стороне консерваторов или нигилистов, а на стороне тех, кто обладает чуткостью, терпеливостью и мудростью любящего сердца.*

Сценограф Татьяна Анастасова выстраивает на сцене условный образ пространства большой сельской усадьбы. Легкие арки-рамы. Ветви деревьев. Цветы. Легкая мебель — стол, стулья. Мы словно на веранде обширного, но уютного дома. А за арками-рамами открывается вид на сад или парк. Там то и дело нежно, проникновенно и виртуозно музицирует домашний инструментальный дуэт (флейта — Лейла Насибова, скрипка — Вера Салей, дирижер — Вадим Ганкин).

И вот в этот налаженный, устоявшийся мир молодой Кирсанов, Аркадий (Андрей Зобов и Василий Рихтер), привозит своего друга Евгения Базарова (Артур Мартirosов), которому буквально смотрит в рот и принимает как неизменное идеиное и житейское руководство любую его сентенцию.

Режиссер и автор инсценировки Гульнара Галавинская сразу обозначает конфликт. Он завязывается с ходу и резко. Молодой непримиримый нигилист Базаров — жесткий, острый как нож, скопой на добрые эмоции. Даже к родителям, бесконечно терпимым в своем ожидании сына, ожидании от него ласки и теплого слова. Для Евгения все это — пошло, сентиментально и обременительно. Он со всеми безжалостен, почти циничен в своей откровенности, в своем яростном неприятии всего, что кажется ему устарелыми догмами, тормозящими новизну жизни. И хотя эта отшвыривающая людей критика и резкость коробят юного Аркадия, веселого, беззаботного, желающего всеобщего мира и дружелюбности, но он совершенно несамостоятелен в суждениях и во всем поддакивает другу.

Понятно, что противостояние со старшим поколением, с “отцами” — хозяевами усадьбы

братьями Кирсановыми и родителями Базарова — возникает сразу.

Эдуард Двинских показывает Николая Петровича Кирсанова, отца Аркадия, прекраснодушным, витающим в облаках, бесполково-непрактичным в делах, но чутким и ранимым, желающим всем добра и стремящимся всех примирить. Казалось бы, его брат Павел Петрович Кирсанов — антипод ему. В первых сценах Виктор Никитин заявляет его капризным, заносчивым стареющим комильфо. Но постепенно он раскрывает нам истинную суть этого щеголя и ригориста-консерватора во всем, даже в бытовых пристрастиях, непримиримым в вопросах чести, но таким же ранимым, как брат, хотя стесняющимся выказать глубинную нежность души, способность чутко понимать и прощать. Вроде как противостоят нигилизму и радикальному прогрессизму сына и старики Базаровы — замечательный дуэт Галины Чигасовой и Константина Никифорова. Они играют Арину Васильевну и Василия Ивановича по-старомодному хлебосольными, домовитыми (но тоже не “деловыми”), безумно, до боли любящими сына, верящими в его гениальность. Но и их коробят взгляды и манеры сына.

Но при всей тонкости разработки характеров и отношений режиссером и актерами, первое действие получилось суховатым, замедленным и несколько “умственным”. Набор идей и обозначение именно идеиной основы противостояния “отцов и детей” выглядит достаточно рассудочным.

Но во втором действии спектакль вдруг словно обрел иное дыхание. Чувственное, душевное, эмоционально яркое.

Постановщик Гульнара Галавинская смещает ставшие привычными акценты в трактовке романа “Отцы и дети”. Не в идеологических социально-политических столкновениях суть противостояния людей, а в их характерах, в отношении к любви. В их способности или неспособности быть терпимыми к другому, стремящимися понять другого, найти путь к душе и сердцу друг друга и с великим терпением все прощающим ему все родители.

Первое действие этого спектакля — своеобразное торжество рассудочного эгоизма. Молодой Базаров почти декларативно эгоцентричен. Победительна в самовлюбленной эгоистичности (и тоже рассудочно декларативна в этом) Анна Одинцова (Анна Нахапетова). Невинно и лукаво любующаяся своей почти подростковой эксцентричной шаловливостью Катя (Любовь Васина). Беспардонны и циничны в своем позерском стремлении к житейским наслаждениям эгоист Виктор Ситников (Павел Ремнёв) и Авдотья Кукшина (Елена Штепенеко).

Но во втором действии лейтмотивом становится любовь — и отношение персонажей к превратностям сердечного чувства. А камертоном — беззаботная, преданная и стойкая любовь Фенечки (Юлия Малинина) к Николаю Петровичу Кирсанову. Стеснительная поначалу нежно-обворожительная Фенечка постепенно расцветает и превращается в ровню пожилому мужу. Любовь к Кате преображает юного Аркадия: он мужает, выпрямляется, делается жестче, принципиальнее — не в отстаивании идей, а в умении понимать и принять другого. Любовь к Аркадию превращает Катю в зрелую, сильно и преданно чувствующую женщину. А Евгений Базаров любви не знает. Ощущая ее пробуждение, боится и бежит от нее. Поначалу заманивает ловкой игрой, а потом откровенно отвергает Одинцову. Но Одинцова постепенно проникается настоящим чувством к Евгению. И оказывается способной на трагическую жертвенность...

Тогда и раскрывается смысловая акцентировка, заложенная Гульнарой Галавинской в ее трактовку романа. Именно “аристократы” Кирсановы и старики Базаровы — “отцы” — оказываются истинно демократичны и терпимы к людям. Этой терпимостью и мудростью они укрепляют чувства молодых людей друг к другу, они показывают, насколько неважны

социальное неравенство, неравенство положения в обществе, сословные предрассудки. Прогресс неостановим и свершения возможны, когда от старших младшим передается лучшее и важнейшее, а старшие способны понять движение души молодых. То, что ныне называется толерантностью.

А Евгений Базаров в своем эгоцентричном нигилизме как раз и оказывается предельно нетерпимым к мнению и чувствам других. Как раз его якобы прогрессивные и либеральные взгляды недемократичны. Он не принимает ничего, что не совпадает с его... убеждениями ли? Или с жаждой самоутверждения? Между прочим, во всем мире — и у нас — отмечается проблема отношений в обществе: именно носители “продвинутой креативности”, прогресса и либеральности все чаще оказываются радикально непримиримы к мыслям, взглядам, интересам, поведению и образу жизни окружающих.

Весь образный строй спектакля Галавинской начинает работать на раскрытие ее замысла. Мир текуч и изменчив в своем постоянстве. Простейшими сценическими средствами (открытым приемом, включенным в игровое поведение актеров — перестановка мебели, смена сценического покрытия и пр.) вееранда превращается в парк или комнаты в доме Одинцовой, у Базаровых или в усадьбе Кирсановых. Тонко вписанный в действие “живой оркестр” проявляет и подчеркивает неуправляемые разумом, неосознаваемые самим человеком подспудные движения сердца и неясные уму тайные мотивы поступков. Яркие характеристики героев и тонкий психологизм актерской игры соединены с небытовой пластикой. Она здесь сюжетна, и ее средствами очерчены персонажи, их взаимоотношения — в своеобразных пластических диалогах (хореограф Артур Ошепков).

По сути, этот спектакль — о крахе нетерпимости и эгоцентризма. За отказ от любви, терпимости к другим, за свой несгибаемый нигилизм Базаров заплатил жизнью — талантливой, подвижнической. Но ему ничего больше не совершить. Жизнь непредсказуема. Гибель порой нежданна. Все планы и замыслы идут наスマрку. И только умирая, Базаров начинает прозревать. А надежда и возможность будущего — у тех, кто умеет любить, понимать и прощать.

Валерий Бегунов

## Имя для звезды

*“Безымянная звезда” М. Себастьяна  
в московском театре “Компас”*

*В трактовке худрука театра Евгения Шамрай это история не о соблазнах свободной любви, богатства и праздной жизни, но об игре случая, которой определяется выбор человеком своей судьбы.*

Компактную сцену Театрального лофта “Компас-центр” режиссер не загружает декорациями: слева стулья и стол, на нем телефон, бутылка, стаканы, бумаги, папки, канцелярские принадлежности, книги. Справа две низкие белые продолговатые конструкции. Фоном — задник во всю ширину сцены, белый экран. В спектакле используются визуальные технологии — смена видеопроекций, хорошо продуманных, выразительных и образно точных.

В первых сценах на экран проецируется изображение вокзального фасада с окнами-арками и вечно вращущими часами. Тогда низкие конструкции справа — это скамьи в зале ожиданий, а стол и стулья — кабинет начальника вокзала. Из-за экрана, “с перрона”, появляются персонажи, и туда же, за “на перрон”, убегает, дав волю капризу, главная героиня, чтоб в знак протesta и отчаяния кинуться на рельсы.

Когда начальник станции водит по видеоизображению часов на стене пальцем — стрелки перемещаются. Потом на стол добавляется ваза, а на экран проецируется портрет Коперника, чертежи траекторий звезд и созвездий, формулы расчетов. И тогда мы в доме астронома-любителя, учителя Марина Мирою (Евгений Черкашин, в другом составе Илья Лукашенко), а конструкции справа — лежанка в его комнате. И тогда, исчезая за одним краем экрана, персонажи уходят в “сад”, а исчезая за другим краем — на “кухню” и в “ванную” или прячутся в “кладовке” квартиры учителя.

А когда возникает взаимное влечение героя и героини, на экране проявляется картина ночного звездного неба и первый страстный, но осторожно-нежный поцелуй Моны и Марина происходит на фоне безграничного Космоса...

Евгений Шамрай вместе с актерами рассказывает историю о том, как волею обстоятельств человек познает себя; а главным персонажем этого сюжета становится женщина, выбирающая свою судьбу и место под солнцем.

...И вот на головы начальника вокзала и обитателей маленького городка сваливается “звезда, сошедшая с орбиты”, светская полульвица, вертихвостка Мона (Татьяна Ястребова, в другом составе Екатерина Виноградова). Она по-

является в эффектном красном платье, с голыми руками, плечами и спиной, что выглядит совершенно не к месту в этом затерянном во времени и пространстве захолустье. Ее высадили из поезда на полустанке за то, что ехала без билета: денег при себе не оказалось.

В первых сценах Мона — глуповатая, вздорная капризуля. Недалекая красотка, привыкшая к всеобщему сластолюбивому поклонению мужчин, она сразу пытается вертеть и командовать местными ухажерами, которые все разом “западают” на нее. Но от эпизода к эпизоду Ястребова показывает, как в Моне просыпается интерес к романтику-учителю, растет увлеченность им. Ничего не зная об астрономии, она способна увлечься звездами, как и Марин. Может так же радоваться простоте быта, цветам, собранным в саду.

Пикировка в короткой встрече учительницы мадемузель Куку (Ивонна Пан, в другом составе Анна-Мария Видмер) и Моны становится поворотным эпизодом сюжета. Актрисы играют тонко и точно. Ивонна Пан еще в предыдущих эпизодах исподволь проявляет тайную увлеченность учителем Мирою и желание позаботиться о нем. А в этой сценедержанно, но ярко актриса раскрывает пылкость души мадемузель Куку, растрогенной на рутину и суetu и страдающей от безответной любви к учителю.

Татьяна Ястребова так же тонко, без напряжения показывает, что Мона даже сочувствует одинокой учительнице. В эти минуты она по-женски осознает, что и у нее не получится счастливой жизни с учителем. Проблема в самом Марине: он увлечен астрономией, своим открытием, а Мона будет всего лишь “придатком” человека, зацикленного на своей научной страсти.

Особый смысл приобретают финальные эпизоды. Они полны сарказма и горечи взаимной утраты Марином и Моной друг друга. Татьяна Ястребова показывает, что не соблазн богатством, праздностью и гlamурной жизнью определяет в эти минуты поступки Моны. Нет, она делает осознанный выбор в

пользу другого мужчины: с ним ей будет спокойнее и надежнее, он не просто сильнее, но для него важна именно она, Мона — такая, как она есть.

Ее “повелитель” Григ (Александр Молчанов, в другом составе Дмитрий Беседа) в сценах с Моной как бы сбрасывает маску грубоватого, напористо-вульгарного, самовлюбленного собственника и светского льва. Актер раскрывает в Григе великодушие, чуткость, способность к сильному чувству. Он умеет прощать ей капризы, даже мимолетное увлечение и измену. Конечно, есть ирония, с от-

тенком издевки, в том, как Мона уговаривает постоянного любовника помочь другу своего случайного возлюбленного... но здесь звучит и просьба о прощении. Вслед за прощальным поцелуем Моны и Марина Ястребова точно и недвусмысленно показывает, как переключается внимание героини с учителя, погруженного в себя и занятого по-настоящему только собою, на Грига, и в ней просыпается благодарная привязанность к тому. Ведь Мона нужна Григу не только ради обладания ею как красивой живой игрушкой, — для него, прежде всего, важны ее чувства.

Валерий Москвитин

## *В Сибири и на Урале, в Санкт-Петербурге и Саранске*

### На неоконченной войне

“Перемирие” А. Куралеха в театре “Красный факел”, Новосибирск

Премьера этого спектакля в Новосибирске была ожидаемым событием по двум причинам. Во-первых, режиссер спектакля Олег Липовецкий стал самым обсуждаемым режиссером последнего “Ново-Сибирского транзита”, фестиваля, объединяющего Сибирь и Дальний Восток театральной России. Во-вторых, премьера по пьесе совсем новой тоже случается не так часто.

В “Красном факеле” Олег Липовецкий взялся за постановку пьесы “Перемирие” Алексея Куралеха, ранее появлявшегося только в журнале “Современная драматургия”<sup>1</sup> да на драматургических конкурсах и только мечтавшего увидеть свое сочинение на сцене. Спектакль о войне, которая до сих пор не окончена, — это поступок. Рискованно, больно, страшно, но ведь необходимо говорить об этом: восток Украины все еще в огне, гибнет мирное население, все переговоры зашли в тупик, и все отчаяннее ждут люди хотя бы надежного перемирия. Взаимное недоверие, кажется, преодолеть уже нельзя. Режиссер ставит пьесу, следя за драматургом, совсем немного изменив структуру текста, и, самое главное, находит впечатляющие сценические эквиваленты для литературных метафор. И начинается все с рассадки зрителей.

Спектакль идет в Малом зале, который поделен на две зрительские зоны, “справа” и “слева” — так и написано в билетах. Догадка о том, что правы те, кто справа, сразу отметается. Дело здесь не в “правоте”. На сцене действительно сходятся две пары бойцов — схо-

дятся, но не могут приблизиться друг к другу, в буквальном смысле: им мешают ремни, привязанные к платформам со зрителями и закрепленные на обвязках, зафиксированных поверх одежды и напоминающих снаряжение промышленных альпинистов. Одеты все четверо в камуфляж без знаков отличия, у них одинаковые мешки, все герои без оружия. От Ахилла (Михаил Селезнев) мы узнаем, что оружие осталось в “располаге” по приказу командира с позывным Медведь. Позывные, ставшие уже привычными в этом военном конфликте, наводят на мысль, что война для мужчин хоть и смертельная, но игра — они снова становятся жестокими, безжалостными детьми, до конца не понимающими, что смерть рядом и она реальна. С другой стороны, в отказе от имени, данного при рождении, есть языческий ритуал — обмануть смерть, стать другим, чтобы быть невидимым для судьбы и избежать гибели. Пьеса написана на документально достоверном языке войны, здесь много словечек, не существующих в гражданском словаре: та же “располага”, “бэхи”, “арта”. Слэнг одинаков для той и дру-

<sup>1</sup> Поставленная пьеса опубликована в № 3 за 2018 г. Ранее появилась “Шабашка” (№ 1, 2017), а в № 4 за 2019 г. напечатаны “Сны Пенелопы”. (Ред.)

гой стороны. С первого взгляда и не поймешь, которые здесь “сепары” и кто из них “укропы”, пока Шумахер (Камиль Кунгурев) не заговорил на мове. Командированы две команды с каждой стороны для ремонта в доме молодой вдовы, беременной и совершенно одинокой. На вопрос: “Как же она живет одна, людей ведь нет, не страшно?” она отвечает спокойно и просто: “А кого бояться, раз людей нет”. У актрисы, исполняющей роль Марии (Юлия Новикова), ясное открытое лицо и удивительная речь. Говорит она негромко, небыстро, смотрит на каждого внимательно и ласково. Есть ведь такое выражение “ласковый взгляд” — так вот это тот самый случай. На Марии белый передник, светлый платок на голубом простом платье. О том, что мужа ее убили, она говорит так спокойно, как будто это было давно, но это произошло совсем недавно — ребенок еще не родился. Не уходит она из деревни, потому что жалко дом оставить, а там две кошки, две собачки, корова, петух и курица. И вот он забрежил, библейский подтекст. Конечно, она Мария, а как же еще? И первый ее разговор происходит именно с тем, которого называют Ной (Александр Петров). У других здесь тоже чудные прозвища: Че Гевара (Денис Казанцев, Виктор Жлудов), Шумахер и Ахилл. Один — спаситель человечества, другой — символ революции, Шумахер — образец мужской спортивной доблести, ну и Ахилл — герой на все времена. Каждое прозвище появилось у его носителя по какой-то простой бытовой причине, но в нем брезжит и другой смысл. Че Гевара читал книги про кубинского революционера и потому пошел воевать за справедливость, против олигархов. Любимый фильм Ахилла — “Троя” с Брэдом Питтом. У Шумахера машина-тиходод, старая “газель”, он развозит погибших по домам, его прозвище насмешливо и контрастно его “хомячливости”. А Ной совершил свой подвиг в конце, но начинается стройка с его слов, с его плана ремонта и с его мальчишеской готовности помочь одинокой милой женщине.

Возможен ли такой эпизод на реальной войне? Пожалели отцы-командиры одинокую вдову, объявили перемирие и отправили каждый по два бойца крышу восстанавливать. Навер-

ное. Почему и тех, и этих? А чтобы соблазна не было артобстрелом стройку накрыть. Получается, что все у всех в заложниках, такое вот “принуждение к миру”.

А дальше такая жизнь увлекательная начинается на этой стройке — и разговоры, и шутки, и байки, и день рождения Шумахера, и рассказы о довоенной жизни, самогон, тушенка домашняя. Потом еще теленок родился не без приключений — Шумахер выступил в роли повивальной бабки. Совсем похоже на жизнь до войны, когда все еще были одним народом. Перекрывая крышу, поднимая тяжелые доски наверх и укладывая их, делают парни сообща тяжелую мирную работу. На сцене мы видим их реальное усилие. Режиссером этот момент решен так, что парни тянут платформы навстречу друг другу и зрители тихонечко едут на сближение — платформы стоят на небольших колесах. От неожиданности многие покачнулись, послышались легкие смешки, восклицания полуслепотом, но в целом весело! Игра такая. Но вторым планом берет за горло все также смертная тоска. Вот они, богатыри, герои, сильные, веселые, здоровые, рядом со всем. Видна работа мышц, и реальный пот, и усилие напряженных красивых тел. В голове стучит: убьют, всех убьют. Убивают каждый день. Вот таких бравых, прекрасных, честных, отчаянных. И я сделать ничего не могу, только смотреть и подавлять рыдания. Соединяя два плана, реальный и метафорический, режиссер нигде не рвет эту связь между земным и небесным бытием, идет след в след за драматургом. Документальная достоверность подробностей и весь культурный слой военного опыта человечества, соединяясь в художественной правде пьесы и спектакля, производят ошеломляющее впечатление. Финальная сцена, когда гром принимают за артобстрел, возвращает в реальность войны из временного и давно забытого Рая — тишины и мирного труда. Но все-таки Ной в финальной сцене находит в себе силы спасти врага, а значит дом-ковчег для взаимного прощения и спасения построен был не зря.

**Яна Глембоцкая**

## Между Эросом и Танатосом

*“Пиковая дама. Игра” по А.С. Пушкину в Театре Ленсовета,  
Санкт-Петербург*

*Хрестоматийная история русского немца Германна<sup>1</sup> и мистической Старухи будоражит умы ни одного поколения режиссеров. Еще в середине XIX века инсценировка А.А. Шаховского, написанная и поставленная им на сцене Александринского театра в 1836 году с провокационным названием “Хризомания, или Страсть к деньгам”, полностью перестроила событийный склад повести. Сюжет одной из первых в истории русского театра инсценировок строился вокруг череды перипетий с возможным замужеством Елизаветы-барышни и Лизы-служанки. Герои интриговали, влюблялись, погружались в череду дозволенных приличием страстей, но в третьем действии все без исключения оказывались живы. Даже старая графиня.*

Последующая практика инсценировок и режиссерских партитур более не знала такого счастливого разрешения событий. Поводом для исканий становилась не только череда детективных перипетий героев, но и внутренние состояния Германна: мнимое или подлинное сумасшествие русского немца. Живой пример тому — спектакль Льва Додина с одноименным названием, поставленный в Нидерландской опере, в котором действие происходит в сумасшедшем доме.

Премьера Театра Ленсовета, открывшая сезон, строится по схожему принципу. Только герои в ней не живые люди с возможными биполярными расстройствами, а фантомы, эмоции, не побоюсь этого слова — витальные переживания героев, страсти, правящие миром. В центре истории по-прежнему находятся Он и Она, герои появляются на сцене словно бы в состоянии транса. Язык воплощения — тело, ломающееся в конвульсиях, и голос актера. Художественное пространство — экран проектора, транслирующий максимально остранные ремарки “от автора”. Место действия — постмодернистский ад любого классического текста.

Приняв за основу идею Барта о смерти автора и полной независимости текста, режиссер Евгения Сафонова помещает зрителя спектакля в эмоциональный морок. Намеренно плоская scenicografia (художник-постстановщик Евгения Сафонова, художник по костюмам Сергей Илларионов) словно выбеливает фабулу повести, как написано в программке к спектаклю — детективную историю первого русского триллера. В ней герои движутся по прочерченной Пушкиным в повести прямой: от карточного стола до могилы. Но при этом будто бы заранее знают уготованный им исход и словно прокручивают одну и ту же пластиинку (ситуацию), из раза в раз наступая

на одни и те же грабли. Так, Она (Лидия Шевченко) — кукольно-прекрасная Лиза с длинными ногами на огромных каблуках подобно Мальвине — мечтает о чудесном принце, защитнике и избавителе. К этому, собственно говоря, и сводится функция данного персонажа — ожидание сигнала откуда-то извне. Лиза ждет Германна, манерно ломает руки, гнется даже от легкого соприкосновения с листом письма, адресованного ей незнакомцем. Возбуждается, танцует, прислушивается и снова ждет. Странно, но при максимальной витальности этого образа именно Лиза ближе всех находится к смерти. Именно она в finale приходит к Германну и шепчет тайну трех карт. Она изечно цветущей розы превращается в жуткую старуху и угрожающе нависает над тем, кто мог бы стать ее возлюбленным.

Образ Лизы, как переиначенный XXI веком символ “вечной женственности” Соловьева, выбеленной куклы на каблуках, ритмично совпадающей с музыкальной партитурой, является ключом к спектаклю, исследующему чувства и страсти, а если быть совсем точной — их отсутствие. В сухом остатке только секундные гормональные всплески. Мир безыдейных героев, полая земля с полыми людьми — вот, наверное, тот искусственный ад, который даже не снился Пушкину. В нем живет Германн (Григорий Чабан), гипернеуверенный и инертный, манерой нескладной речи страшно напоминающий героя другого спектакля — Акакия Акакьевича из гоголевской “Шинели” с Неёловой в главной роли в постановке Валерия Фокина. Не человек, а ноль без палочки, тень без особых примет. Действующая по инерции тень. Германн то шепчет, то пищит слова о невероятной страсти к игре, словно противореча тем собственному неуверенному крючковатому телу. Скорее вопреки, чем наперекор судьбе. Друзья Германна по

<sup>1</sup> Так пишется это имя в повести Пушкина: с удвоенным “н”. (Ред.)

карточному столу, как и прочее немногочисленное окружение дома старой Графини, явлены одним человеком в салатовом костюме и “множестве лиц” (исполнителей). Это коварный искуситель в брильянтовых перчатках (Роман Кочержевский), нашептывающий трагически-пророческий план герою. Истеричный рассказчик (Федор Пшеничный) и хладнокровный соглядатай событий (Всеволод Цурило). Все они лишь трансляторы текста, странной вязи букв, возникшей в XIX веке и сегодня явившейся нам бледными тенями прошедшего. Муки любви, розы, стихи — всего лишь тлен и повод для полуторачасового разговора режиссера с нами о мучительной власти тела над человеком, над первичностью всего земного, над отвратительными инстинктами.

Ломаные линии комнаты с двумя лестницами, бледно зелеными стенами и дверным проемом в бездну, из которого вываливаются люди в салатовых костюмах. Ломаные звуки речей героев. Судорожная пластика связанного по рукам и ногам человека (постановщик сцендвижения Сергей Ларионов). Проекцияискаженного лица Лизоньки после вести о смерти старой Графини (художник видео Михаил Иванов), минималистичная музыка (Олег Гудачёв) — все это долгий путь в зазеркалье собственных эмоций и планов, театральная репрезентация человеческой подложки. Не души, а душонки с их мелочными страстями.

Рефреном основного действия являются монотонные отбивки Старой графини в исполне-

нии Александра Новикова, которая выходит, подобно антрепренеру, на голую сцену, закрытую одним лишь красным бархатным занавесом, и уверенно спокойно рассказывает нам каждый раз одни и те же правила игры в фараон. Старуха знает не только эту игру, она давно просчитала жизнь героев и только ждет подходящего момента, чтобы встать с кресла и покинуть сцену, оставив Германна и Лизу дотлевать на этом беспросветном жизненном пепелище. Старуха и есть автор этой странной мистической повести под названием жизнь. А мы, как ни странно, ее соучастники, сопричастники явленного нам действия.

По гамбургскому счету, “Пиковая дама. Игра” Евгении Сафоновой — очень неприятный спектакль. Это буквально плевок в душу буржуазной публике, привыкшей к складному иллюстративному театру с любой нарративной историей про розы и слезы. “Пиковая дама. Игра” про другое. Это театральная психотерапия, направленная на выявление наших болевых точек. Терапия звука, света, цвета, размыкающая границы театрального и выходящая за пределы нормального в область патологии. Признающая и легитимирующая порочность каждого из нас, травму каждого из нас и дающая четкое понимание этой травмы. Жизнь — боль, и с этой мыслью можно прекрасно сосуществовать благодаря практикам искусства.

**Мария Сизова**

## Все мы немножко идиоты, или Идиотов больше нет

*“Идиот” Ф.М. Достоевского в театре  
“Старый дом”, Новосибирск*

*Этот полномасштабный спектакль стал первой премьерой 86-го сезона в “Старом доме”. Его постановщик главный режиссер театра Андрей Прикотенко полностью переписал классика, перевел текст на современный русский. Подобный труд им был проделан не впервые, ранее он выпустил здесь собственную версию шекспировского “Гамлета” — эффектный “Sociopath”, уже прославленный многими фестивалями.*

“Идиот” в трех действиях, длищийся четыре с половиной часа, стал итогом целого года напряженных репетиций и размышлений по целиому спектру вопросов — от богоискательства до эха детских психотравм. И несмотря на скрупулезно-неутешительный диагноз, вынесенный нынешнему обществу, спектакль сохраняет подспудный оптимистический вывод:

Россия все же очень думающая, рефлексирующая страна с неистребимым геномом выживания за счет страданий и сочувствий.

В “Идиоте” семнадцать действующих лиц, исполненных семнадцатью актерами в одном-единственном составе, и сопряжение их очень разных индивидуальностей, ментальностей и темпераментов само по себе

дает колоритную и реалистичную картину. Без того небольшой зрительный зал “Старого дома” сокращен почти вдвое в угоду разрастанию сценического пространства, которое является “черным кабинет”, ограниченный зеркалами, отражающими пристальным вниманием каждый шаг, жест, взгляд. Сценография Ольги Шаишмелашвили представлялась бы излишне стерильно-лабораторной, если бы не видеоряд художника Константина Щепановского и не медитативный свет Игоря Фомина. Они с помощью видео, непрерывно транслируемого на заднем плане, и световых ритмов впускают в действие сугубо питерскую пасмурную атмосферу с мокрыми мостовыми, тротуарами и отсветами фонарей, холодной и темной, бесстрастно текущей Невой. Блики на ночной реке перемежаются перекатами длинных бумаг — протоколов судебного дела, заведенного на Льва Николаевича Мышина. В видеоизображении часто повторяется то увеличенный, то уменьшенный портрет Настасьи Филипповны, воспринимаемой отнюдь не роковой красавицей, а, скорее, девушкой с пикантной внешностью, с загадкой. А на сцене впервые она предстает и вовсе иной — актриса Альбина Лозовая то ходит по грани открытой сексуальности, то прячется в ювенильность. Шутовствует, зовет, влечет, а затем взывает к состраданию.

Режиссер Прикотенко полностью сохранил сюжетную канву романа Достоевского, оконченного 150 лет назад. Зачин действия —озвращение князя Мышина (Анатолий Григорьев), лечившегося и как будто излечившегося от эпилепсии в Швейцарии, на родину, где он в бедняцком старомодном одеянии выглядит действительно как в поговорке “свежий идиот с мороза”. Женская половина богатого семейства Епанчиных над ним с естествоиспытательским любопытством потешается, открывая собственную поверхностную сущность. В роли Александры — София Васильева, Аделаиды — Ксения Войтенко, Аглаи, избалованной любимицы матери, — Анастасия Пантелеева. Сама Лизавета Прокофьевна Епанчина (Лариса Чернобаева) явлена холеной красавицей без возраста, одетой в офисный люкс, и рингтон ее мобильного телефона страстно стонет: “Ты — моя нежность, ты — мое чудо!” Сбрасывая звонки от любовника, она иронизирует, едва ли не издевается над бедным родственником и отправляет его на постой в хостел, который держит обедневшее семейство Иволгиных. Для человека, привыкшего к пасторальной Швейцарии, и у

Епанчиных, и у Иволгиных — ад. И он транслируется в спектакле резкими переменами темпоритма, перепадами способов игры. Действие всегда течет как река Нева — плавно, медитативно, порой величественно, а отдельные персонажи баламутят воду, как черти на пруду. Например, с изумительной комичной яркостью и психологической точностью представляет Ардалиона Иволгина, отца несчастного семейства, отставного чиновника, Юрий Кораблин, фонтанирующий цитатами из русского рока, обрывками лозунгов, прижимающий к сердцу книгу “Путин” (есть такое произведение телеведущего В. Соловьева). Старший Иволгин, с его рухнувшей карьерой и разрушенным психическим здоровьем, появляется стихийно и уносится как ураган. Он всегда страшно, бешено начинает вещать, но никогда не заканчивает фраз, сам себя обрывает на полуслове, — вот один неприятный симптом. А в длинном, подробном спектакле одна “жесть” нанизывается на другую.

В соотнесении со сценическим произведением Андрея Прикотенко не имеет большого значения, что хотел сообщить Достоевский, более того, режиссер выносит за скобки все существовавшие трактовки “Идиота”. Идет путем первооткрывателя, торит свои подходы через актеров-современников. Классик удивился, узнав, что одним из символов его романа стало полотно Ганса Гольбейна Младшего “Мертвый Христос”, а также мертвое тело, выкатившееся, словно для препарирования из проекторской, на банкете по случаю дня рождения Настасьи Филипповны. Действие спектакля вращают по большей части неблаговидные поступки, и резюмируется, что Бог в очередной раз умер и значит нет никакого высоконравственного человека, который подобен Богу и способен на божественные деяния. Есть много людей, желающих обрести опору, опереться о блаженного Мышина или причаститься, коснувшись его, чтобы очистить совесть. К нему обращаются, с ним говорят, исповедуясь. И никто, зажравшись в богатстве или мечтая о нем, не подозревает, что сам Мышин претерпевает глубокий моральный кризис, запутавшись в своих человеческих связях, откровениях и посулах. Пожалуй, это самая пронзительная нота спектакля: даже идеальный человек не идеален. Мышин искренне клянется Барашковой в любви, будучи влюбленным в Аглаю. Впрочем, невозможно быть уверенным, что он чувствует и способен ли чувствовать так же глубоко, как его визави. Чем дальше развивается

действие, устремленное к трагедии, тем более усердно подвергает себя экзекуции водными процедурами Лев Мышкин. Привязанный к креслу, он поливает и поливает себя струями воды, словно желая отмыться добела, и будто столбенеет в процессе. Но его непротивление злу уже свершилось, никого и ничего не вернуть.

Говоря о премьере “Идиота”, нельзя не сказать об уникальных актерских работах, относя-

щихся к “хождению в незнаемое”. Спектакль пронизан эротическими токами, а отвчала за них, главным образом, Альбина Лозовая — Барашкова, словно вернувшаяся если не в невинность, то в эстетизацию невольного дефиле. Весь спектакль, конфликт которого замешан на борении духа и плоти, проникнут единой художественной линией, очертившей путешествие человека в поисках себя.

Ирина Ульянинa

## Несгибаемая Бернарда

*“Дом Бернарды Альбы” Ф. Гарсиа Лорки  
в “Театре-Театре”, Пермь*

*Над спектаклем работала постановочная группа из Болгарии во главе с режиссером Дианой Добревой. Первое, на что хочется обратить внимание в “Доме Бернарды Альбы”, — визуальный облик, созданный художником Мирой Калановой. Спектакль невероятно эстетский, и половина его успеха заложена в работе scenicografa. Хотя невозможно не заметить, что scenicografia вторична и отсылает к театру Роберта Уилсона, однако в российском театре уже давно появился отдельный жанр, который можно назвать “подражая Уилсону”. В этом жанре в России, в первую очередь, работает художник Даниил Ахмедов, который в 2018 году выпустил на сцене “Театра-Театра” мюзикл “Карлик Нос”.*

“Дом Бернарды Альбы” представляет собой белую лестницу, устремленную в открытое пространство, где стоит старая кирха и лимонное дерево. Все это, разумеется, на фоне заливных световых задников разных цветов. Свет, созданный Евгением Козиным, играет одну из ведущих ролей в спектакле, именно он создает объем декорации и помогает в создании напряженной атмосферы дома скорби.

Но не только на визуальном уровне постановка Дианы Добревой напоминает спектакли главного театрального авангардиста. Способ актерского существования также отсылает к театру Уилсона. Режиссер выстраивает актерам каждую секунду нахождения на сцене: каждый поворот головы, каждое движение рук — все в этой постановке четко определено постановщиком. По сути, этот спектакль построен как пластический и находится на пересечении визуального и литературного театра. Характеры действующих лиц явлены зрителю уже на уровне пластики. Заглавный персонаж в исполнении Елены Старостиной на уровне работы актера с телом проявляется в том, что стальной характер Бернарды Альбы показан через ее несгибаемую спину. Лишь в финале осанка Бернарды даст сбой, после гибели младшей дочери она сгорбится и впервые станет слабой, все остальное сценическое время актриса будет с прямой спиной нести груз навалившихся событий.

Совсем иной пластический рисунок роли у Марии Полягаловой, которая играет Понсию. Она с первых минут спектакля сгорблена и не выпрямится до финала, так как изначально служанка зажата в рамки. Понсия не способна выпрямить спину, в ней нет не только свободолюбия, но в ней уже нет и женского начала, что точно подчеркивается костюмом. Все женщины этого спектакля одеты в элегантные платья, и лишь служанка носит комбинезон серого цвета, лишающий актрису возможности проявлять женственность.

В жестко выстроенным рисунке спектакля выделяется актриса Алиса Санарова в роли младшей дочери Адели. В ее существовании, несмотря на четко простиранную хореографическую партитуру, очень много свободы. Это как нельзя лучше работает на образ девушки, которая единственная в этом печальном доме может позволить себе быть свободной и носить не траурные одежды (хотя и очень стильные), а открытое платье зеленого цвета, цвета жизни. Вообще если говорить про работу Алисы Санаровой, то она наиболее точно отыгрывает ту несвободу, которая есть суть дома, где заключены женские судьбы, а потому ей удается достоверно играть невозможность существования свободной личности в пространстве несвободы.

Говоря об актерских работах пермского “Дома Бернарды Альбы”, невозможно не упомянуть Марию Коркодинову, которая предстает на сцене в образе Мартирио. В пьесе эта дочь Бернарды Альбы обладает увельем, в спектакле же Дианы Добревой физический дефект превращен в дефект речевой, и актриса блестяще справляется с этой задачей, однако за таким решением теряется сама суть Мартирио, и все силы актрисы уходят на отыгрыш речевой составляющей роли. Еще один исполнитель, достойный особого внимания — заслуженный артист РФ Олег Выходов, предстающий в образе старухи Марии Хосефи. Пожалуй, это наиболее заметная работа всего спектакля, однако именно ввиду своей яркости она выпадает из общего актерского ансамбля. Олег Выходов существует в пространстве бытового театра, в то время как другие артисты нарочито оторваны от быта. Про остальных актеров нужно лишь сказать, что они выполняют свои функции, создавая общую атмосферу спектакля.

Немаловажно также отметить, что вопреки литературной основе на сцене предстают не только женские образы. Зрители увидят и

Римлянина (Михаил Меркушев), возлюбленного Пепе, и Антонию Мария Бенавидеса, покойного мужа Бернарды Альбы (Андрей Дюженков), а также батраков и селян в исполнении мужской части балетной труппы “Театра-Театра”. И это не все изменения, внесенные постановщиками в пьесу. Сам литературный материал значительно сокращен, а из числа действующих лиц исчезли многочисленные служанки и другие второстепенные персонажи. В то же время в ткань спектакля вплетена испанская поэзия, работающая в первую очередь как вещь атмосферная, а не смысловая. На общую атмосферу работает и музыка, написанная Виталием Истоминым специально для спектакля. Дух знойной Андалусии передается в композиторской работе через ритмы фламенко и канте хондо, которые лейтмотивно звучат в “Доме Бернарды Альбы”.

При всех видимых недочетах можно смело назвать эту работу “Театра-Театра” заметной на фоне других спектаклей пермского театрального пейзажа. И конечно нельзя не сказать, что дебют болгарского режиссера в России оказался успешным, а значит впереди у российских зрителей новые спектакли Дианы Добревой.

**Илья Губин**

## Мифопоэтическое сказание

*“Дочь некрещеного мордвина” В.Мишаниной в Мордовском национальном драматическом театре, Саранск*

*В аннотации к этому спектаклю сказано: “М. Горький впервые в русской литературе правдиво и вдохновенно нарисовал жизнь мордовского народа...” Взяв за основу фабульную канву и некоторые мотивы горьковских рассказов “Знахарка” и “Мордовка”, добавив исторические факты и документы, автор пьесы Валентина Мишанина через историю любви в трех поколениях мордовской семьи рассказала о трагической борьбе мордовского народа за свою исконную веру.*

“...В истории христианизации мордвы не- мало драматических событий, однако вера в единого бога объединила народы Поволжья, приблизила к общечеловеческим ценностям, привела к изменениям мировоззренческого плана. Но она окончательно не искоренила язычества. Христианский бог получил имя дохристианского верховного бога мордвы, а мордовские божества перемешались с православными святыми. Пережитки язычества сохраняются в быту мордвы вплоть до XXI века” (из программы спектакля).

“История христианизации” включала в себя жесткое подавление язычества, вплоть до расстрелов мордвин царскими войсками. В те времена государственная власть и официальная церковь столь же жестоко преследовали не только любые формы язычества, но и молокан, и различные течения староверов, и все

то, что представлялось сектантством в православии.

Социальный и межнациональный конфликты, взаимоотношения мордовских народов эрзя и мокша с русскими, столкновение язычества и христианства, самобытного национального уклада и государственного официоза — та грозная и сокрушительная реальность, в которой разворачиваются судьбы героев пьесы и спектакля. Трагедию борьбы мордовского народа за свой вековой образ жизни, за свою древнюю веру автор пьесы, театр, режиссер-постановщик Борис Манджиев и режиссер Сергей Бурлаченко раскрывают через возникновение, развитие и гибель любви мордвинки Лизы и петербургского студента Павла Афанасьевича. Они не просто “дети разных народов”. Павел (тонко и одухотворенно сыгранный Павлом Михайловым) —

православный, ему поручено губернатором подличиной праздного охотника разведать и уточнить, что за протест назревает среди мордовин-язычников. Лиза-Лияна (в трактовке Евгении Акимовой — яркая, стремительная, страстная, природно-чувственная), хотя и крещеная, естественным образом соединяет в себе городскую культуру и уклад русских с укладом и обычаями мордовского села. Лиза живет в доме своей тетки, “дочери некрещенного мордвина” Акулины (Агу). Русские, в том числе царские чиновники, зовут ее ведьмой.

История Лизы и Павла, обрамленная линией преследования язычников царскими чиновниками и полицаями, развивается не по законам романтической мелодрамы или реалистического бытописательского театра, а по законам эпическим.

История трех поколений семьи Агу-Акулины начинается издалека. В первых эпизодах, где завязываются зародыши будущих конфликтов и катастроф, Акулину-ребенка играет семилетняя Ольша Надорова. Акулину в молодости — Елена Гудожникова. Играет любящей, чуткой женой, полной предвкушения счастья, но теряющей мужа, убитого медведем. А в основной части сюжета Акулину-Агу в зрелости, “матерой знахаркой”, играет Людмила Антипкина. Состарившаяся Акулина — жесткая, умная, проницательная женщина, тонкий прирожденный психолог и знаток человеческой души, она знает древние обряды, заговоры и обычай, способна с рогатиной выйти против медведя и победить его, умеет лечить людей травами и настоями... Словом, истинная знахарка и ведунья, хранительница очага, дома и законов.

В режиссерском дуэте Борису Мандживеву, художественному руководителю Национального драматического театра им. Б. Басангова в столице Калмыкии Элисте, особенно близка знаковость и символичность языческой древней мифопоэтики, мистика старинных народных обрядовых действ.

Сценография минималистская. Несколько подиумов разной высоты и формы. Свисающие словно из поднебесья тонкие стволы берез — символ родного леса, оберегающего местных жителей от пришельцев, запутывающего и морочащего чужаков. И в определенные трагические моменты наступления на языческую веру откуда-то сверху спускаются плоские черные изображения куполов православного храма, которые давят на все пространство и заставляют ломаться тонкие стволы берез (художник-постановщик Андрей Алешкин).

Бытовые эпизоды обрамлены обрядовыми мордовскими танцами и пением (музыкальное оформление Андрея Ромашкина), житейские —

обобщены почти до притчи. Схватка Юvana, мужа Агу, с “сакральным зверем” — медведем поставлена как фольклорный ритуальный танец. Небытво сыграна сцена обряда для благополучного зачатия ребенка — когда к знахарке Акулине приходит молодая семья. Комичен сыгранный в духе народной комедии пародийно-ёрнический эпизод, в котором русский житель мордовского села ловкач Мокей (Дмитрий Мишечкин), сочувствующий мордовинам, лечит зубы полицмейстеру. Стоит отметить яркие национальные наряды в массовых фольклорных сценах (художник по костюмам Татьяна Чувыкина).

Именно Акулина-Агу и Лиза с Павлом — главные герои сюжета. Другой важный персонаж — полицмейстер Петр Харитонович (Владимир Стороженко), хитрый, двуличный, беспринципный, продажный, порой ловкий соглядатай, порой слепая жертва собственных предубеждений.

Остальные персонажи — своеобразный “хор”, слаженный ансамбль: Валдай (Юван) и отец Агу (Тимофей Чудаев), Юван, ее муж (Андрей Анисимов) и Губернатор (Алексей Егранов), Генерал (Тимофей Чудаев) и многие другие.

В символическом ключе решены финальные сцены спектакля. Агу-Акулина благословляет союз Лизы-Лияны и Павла. В спорах с ним, исходя из своего жизненного опыта, оплаченного ценой страданий, Агу говорит о том, что в разных верованиях высшие нравственные ценности сближаются, что они едины для любого народа — и для мордовин, и для русских. Тут на ум приходит знаменитое евангельское, из “Послания к Колоссянам” апостола Павла: “...нет ни Еллина, ни Иudeя, ни обрезания, ни необрезания, варвара, Скифа, раба, свободного, но все и во всем Христос”.

Счастливой судьбе Лизы и Павла не суждено сбыться. Во вспышках красного света рушатся березы. Над ними возносятся черные купола православного храма. И Лиза, в которую попала шальная пуля при перестрелке царских наймитов с коренным народом этих мест, падает замертво, скрытая и заслоненная хороводом ритуального танца и песнопений.

Словом, перед нами вполне удавшийся, хотя в чем-то не лишенный недоработок и противоречий, сценический опыт освоения необычного драматургического материала, где реальные исторические события и реальные отношения людей представлены в органичном соединении с мифоэпическими и фольклорными традициями.

**Валерий Бегунов**

## “Любимовка-2019”

### Вера Сердечная Новые полюсы

*На юбилейную, тридцатую “Любимовку” было прислано семьсот пятьдесят шесть пьес, и только двадцать шесть вошли в шорт-лист. Команда отборщиков и арт-дирекция в очередной раз проделала громадную работу, особенно напряженную в последний месяц перед объявлением результатов, когда все ридеры читают объемный лонг-лист, голосуют и спорят.*

Споры вызваны в том числе тем, что “Любимовка” как фестиваль молодой драматургии призвана отражать самые острые, живые черты дня сегодняшнего. Что важно отметить? Что не пропустить?

Интересно наблюдать, как год за годом меняются темы и формы. Например, в конкурсе этого года не так уж много попадалось пьес, посвященных разработке тематики физической близости и

физического насилия (зато насилия социально-психологического сколько угодно). Как-то меньше проявляется любовь молодых авторов к романтическому, одионокому и непонятому герою. Вместе с тем возникают новые полюсы тематического и формального притяжения: актуальная новостная тематика, интерес к документу, к наследственной передаче матрицы женских судеб, ренессанс стихотворных текстов.

### Переходим к новостям

Драматургия должна — нет, не должна, просто стремится — говорить о самом важном; о том, о чем мы слышим каждый день, переживаем и спорим. Понятно, что у каждого свои актуальные темы, но сегодня нарастает поток событий, вокруг которых люди так или иначе группируются, хотя бы сетевым образом: “Я/Мы”. В программе “Любимовки-2019” были пьесы, которые открыто говорили о самом актуальном.

Например, хит заключительного дня читок — “Алдар” Олжаса Жанайдарова<sup>1</sup>, история о честном юристе, почти юродивом, который не щадя себя помогает мигрантам. Подробности защиты “понаехавших” от каждодневного властного произвола производят сильное впечатление, и Алдар не может не перейти дорогу серьезным людям. На читке вспомнили о том, что Алдар-Косе, “безбородый обманщик” — это плутовской Робин Гуд казахского фольклора. И хотя хитроумие юриста Алдара оказывается бессильно против неправедной системы правоприменения, народный герой не может бесславно погибнуть.

Актуальной теме шовинизма и передела рынка посвящена “Базариада” Булата Минкина. Здесь звучит хор — коллективный голос базара: “Масло, кофе, чай, консервация, замороженные продукты. Брат, будэт нэвкусная, скажи, дэнги верну. Азерчай, марьям, бэта ти, отруби, геркулес, кубанская, алтайская крупа, высший сорт, персики, отборные, консервированные. А, что надо? Рис можно? Длиннозер-

ный, за сорок пять рублей”. На этом пестром, как ковер, речевом фоне разворачивается драма, как будто бы не слишком масштабная — передел влияния на конкретном казанском базаре: татары выдавливают азербайджанцев. Но страшно, что страдают люди, что управы не найти, властная вертикаль связана круговой порукой, а телевизор бесконечно вещает о достижениях, в том числе и о гармоничной интеграции мигрантов.

Простая безвыходная история современности рассказана в пьесе “Золото” Екатерины Тимофеевой. Золото — название поселка при городе Сибай; об экологии последнего Википедия лаконично сообщает: “С мая 2018 года экологическая обстановка значительно ухудшилась — тлеющий Сибайский карьер выделяет диоксид серы. Основной объем диоксида серы скапливается внизу на чаше карьера, но при изменении погоды распространяется по городу — это проявляется в виде смога, сильного запаха гари”. И в реальности, и в пьесе у жителей начинается кашель, сыпь и другие признаки интоксикации. Люди бросают дома и уезжают: экологическая катастрофа так и не признана властями. Три персонажа пьесы — бабка, мать и сын — просто не в состоянии уехать из поселка и остаются. Такой искаженный лик патриотизма.

В шорт-лист и список отмеченных не вошла (но мне очень понравилась) сатирическая пьеса о двоих в Солсбери: “Небесная Россия будуще-

<sup>1</sup> Опубликована “Современной драматургией” в № 3, 2019 г. (Здесь и далее прим. ред.)

го” Артура Матвеева и Василия Прокушиева. Иронический до сарказма текст стремится воссоздать завиральную ультрапатриотическую мифологию, которая могла бы, теоретически, двигать двумя агентами, приехавшими в Англию со спецзаданием: “И обернется он Сталиным, который уничтожит мир, стерев с лица России, то есть Земли, врагов всех внешних и внутренних, потом станет он Николаем Первым, Вторым и Третьим в лице одном и воскресит он всех павших праведников и создаст Россию заново, в больших границах и так, что будет у нас чуть-чуть потеплее, а после станет Владимиром и воцарится до конца времен, которым не будет конца. И сядешь ты, Мишкин, от него по правую руку. А ты, Чепига, по левую. Но до того придется испытать вам здесь и стыд, и боль, и унижение”.

Остроактуальные события приводят к гротеско-фантастической форме: так это происходит и в тексте Натальи Блок “Бомба”. В жанре социальной сатиры работает и Денис Третьяков в пьесе “Маленькие резвые лошадки”.

Острая тема затронута в пьесе **Светланы Петричук “Финист Ясный Сокол”<sup>1</sup>**. Автор использует сюжет сказочного путешествия за возлюбленным как метод анализа феномена виртуальной исламизации женщин. Не останавливаясь на самом механизме вовлечения женщин в мусульманство и в запрещенные организации

через соцсети, автор исследует психологическую природу романтического увлечения неизвестным возлюбленным. В читке (режиссер Женя Беркович) этот мотив был подчёркнут видеорядом и музыкой из диснеевских хитов. Как заставить влюбиться в незнакомого и совершить брачный обряд никах по скайпу? Как поманить за собой в даль, через границы, в грязные общежития? И если это происходит — чего не хватает бедной русской Марьюшке в нашей реальности? И если после этого Марьюшке дают срок, то чем один репрессивный аппарат отличается от другого, чем отличается хиджаб от платка в колонии? Пьеса, составленная как коллаж из историй, инструкций, рецептов и допросов, выглядит почти документальной.

О болезненно актуальной современности говорит и пьеса **Ирины Васильковской “Рэйми”**, вошедшая во внеконкурсную программу фестиваля. Автор ставит себе непростую задачу — описать современников, людей нашего времени. Тех, кто стремится быть свободным и доходит до полной бесцельности: “Я тоже тебя люблю, Максик. Но я не хочу разводиться. Вернее, я хочу, но пока времени нет. Может, зимой? Типа на Рождество?” При этом, как ты ни толерантен, хипстер “в кедах из овчины”, свингер — все это вовсе не панацея; скрытая агрессия выплеснется наружу в неожиданный момент.

## #яне боюсь сказать

В этом году особенно ярко проявилась тематика женской судьбы, ее формирования и наследования — в разных, порой уродливых формах. Чтобы справиться с явлением в жизни, нужно попробовать показать и осмыслить его на сцене: театральная версия арт-терапии.

В пьесах шорт-листа представлены самые разные женские судьбы. Оторва Варя (“Моя подруга Варя” Саши Астрова) применяет навыки пацанской юности во взрослой жизни, когда нужно постоять за себя, и говорит дочери: «Запомни, пожалуйста, что все, что тебе говорят эти дяди и люди — все это вранье. Можно разбивать окна, можно не думать о других людях. Гагарин никогда не был в космосе. <...> И когда тебе скажут сесть ровно, говори “жопа”».

Трагическая история о наследственной недолюбленности звучит в пьесе Влады Хмель “Все нормально”. Две “женщины неопределенного возраста” здесь меняются местами и ролями, чтобы рассказать о том, как болезненно бывает воспитание и как мы не умеемправляться с травмой: “И я решила, что не пойти на похороны — это подходящий способ официально принять статус плохой дочери, чтобы больше вообще не пы-

таться быть хорошей, чтобы больше не чувствовать этой нужды оправдывать звание хорошей. Ну и я, в общем, не пошла”.

Та же тема, на более определенном персонажном уровне, разрабатывается в пьесе Дарьи Слюсаренко “Семью восемь”. Бабушка воспитывает внучку в парадигме традиционного образовательного насилия, видит в ней только достижения, не умеет и не пытается усмотреть личность со своими желаниями: “Никем ты вырастешь, никем. Позорище какое, гнида, тварь. Вот только вылези”. Ситуация страшным образом переворачивается, когда бабушка становится немощной, а взрослая внучка за ней приглядывает. Их диалог в finale выглядит грязой, несбыточным хеппи-эндом.

Атональным аккордом звучит тема семейной, наследственной неустроенности и излишеств материинской любви в тексте Лены Лягушонковой “Мать Горького”. Диалог двух голосов рассказывает сагу о семье, которая поливала огород дерьмом, причем человеческим, отчего урожай прибывали, но это неправильно. И о непростой истории советской женщины: “Половое воспитание заключалось в том, что бабушка моя смотрела, чтобы сестры не порвали

<sup>1</sup> В тексте статьи выделены шрифтом названия и имена авторов пьес, публикуемых в этом номере.

на тряпки еще годную простынь”.

Темы травмы, насилия, социальных ожиданий, женской судьбы подняты в тексте **Александры Стрижевской “Никто не слышал”**. Это драматичная пьеса на четырех актеров, почти что любовный четырехугольник, замешанный на мечтах, вожделении, непонимании и боли.

Благополучный прогноз семейной истории

представляет весьма сценичная пьеса **“Камино Норте” Евгении Алексеевой**. Это сюжет про двоих странников, “ищущую” маму и ее конфликтного сына, которые по какой-то чудной прихоти отправились по старому пешеходному паломническому пути в Европе. Непростое и забавное приключение сводит, наконец, небольшую семью воедино.

## Социальная работа

После хитов прошлых лет, например “Горки” Житковского о тяжкой жизни воспитательницы и “Тайм-аута” Марины Крапивиной<sup>1</sup> о судьбе соцработника, тема опекаемых социальных групп и опекающих становится все популярнее в драматургии.

Хорошо написанный, трогательный текст о жизни пенсионеров — **“Жизнь проходит прекрасно” Ульяны Гицаревой**. Три яркие роли для пожилых артистов, серьезная и уважительная интонация — эти качества обещают пьесе большую сценическую судьбу.

А пьеса Антона Барышникова “Григорий наносит ответный удар” напротив, суровая сатира о том, что сегодня пенсионеру только и остается что становиться вампиrom, чтобы расправиться с неправедными сильными мира сего.

**Юлия Лукшина** в пьесе **“Жалейки”**, активно используя жанр переписки в соцсетях, рассказывает о материнском выгорании, наследственных комплексах и о внутреннем безумии явления “детский праздник”.

Последнюю тему активно разрабатывает и Марта Райцес в пьесе “Dead Moroz”, в гротескном ключе вскрывая искусственность утренников и заставляя задуматься о том, какая, в общем, нелепая скрепа — вера в Деда Мороза: “Я всегда знал, когда видел Дедушку Мороза, что это чужой человек. То же, кстати, было и с дедушкой Лениным. Когда в букваре мы с соседкой по парте наткнулись на большой его портрет, соседка изрекла: “Ты любишь дедушку Ленина? Я очень люблю...” Я подумал: чё это я должен любить какого-то чужого деда? У меня свои есть”.

**“Говорение” Полины Коротыч и Маши**

**Все-Таки** посвящено образу школьного класса и его взаимодействию со взрослыми. Если задуматься, сама идея сбора множества разнородных маленьких людей в одном коллективе на несколько лет выглядит спорной; а уж когда этому коллективу из самых разных личностей нужно не только самоутвердиться, но и освоить учебную программу в одинаковом объеме — тут все совсем не просто. Здесь вновь поднимается тема учительского выгорания и вообще готовности к этой профессии; но, что немаловажно, также прослеживается мотив социального единения. Когда дети из солидарности с отстающим отказываются демонстрировать навык “говорения”, срывают экзамен — веришь в оптимистичность истории, как бы ни был мал, по возрасту и по масштабу, этот совместный протест.

Вообще на конкурс пришло много пьес, посвященных тематике подросткового коллектива, с его буллингом, самоутверждением, непростым поиском гармонии и идентичности. Серьезные пьесы на эту тему — “И мы смеемся” Екатерины Бордон, “Зомби выпьют вашу кровь” Дарьи Варденбург, “Гвоздь” Арика Киланянца.

Забавным образом пьеса **“Путаница” Алексея Макейчика** может также показаться “производственным романом” из жизни психолога. Но все не так просто. Не урок психоанализа, а скорее пародия на него, доказывающая: лучшая психотерапия — это любовь. Этот текст на двух актеров, на фестивале блестяще прочитанный Аней Банасюкевич и Мишой Дурненковым, — будущий театральный хит.

## История вопроса

Драматургия в обществе работает и как способ осмыслиения прошлого. В шорт-листе “Любимовки” Jgb за это направление отвечает, в частности, пьеса **Эндрже Гиззатовой “Мне тяжело об этом говорить”**, посвященная истории Гулага в женском аспекте: как сажали жен врагов народа. Страшная и недораскрыта тема расчеловечивания открывается через коллаж вербатим-реплик, допросов, диалогов из камеры, радиообщений, полуграмотных детских писем в колонию: “Мамочка я

уже учус в втором класе. Я здоров теперь. Но зимой я болел. Мамочка ты знаешь где папа? Может у тебя нету бумаги. Я отправлю тебе бумагу чтобы ты молга мне написат”.

На конкурс было прислано несколько интересных произведений, написанных в рамках мастерской “Евреи в СССР: семья в большой истории”, которую курировали драматург Нана Гринштейн и режиссер Анастасия Паттай. В частности, это пьесы “Вода на твоих пальцах”

<sup>1</sup> Опубликованы в №№ 1 и 2 за 2019 г., соответственно.

Полины Быховской и “Женя недостаточно альденте” Евгении Шевченко.

Осмыслению истории девяностых посвящена пьеса **Айнур Карим “Летящей походкой”**: главными героями этого мини-эпоса становятся членки, неутомимые женщины, которые обеспечивали экономику страны в сложные

времена. Каждой из трех героинь пришлось отказаться от благородной профессии, в чем-то переступить через себя. Но главное — каждая из них обеспечивала свою семью; а все вместе членки снабжали одеждой, обувью, да и всем остальным целую страну, экономика которой просто сломалась.

### (Раз)виртуализация

Новое время приносит новую оптику. В наш информационный век человек не только опирается на возможности компьютеров и смартфонов, но и перенимает в виртуальном мире многозадачность, жанры, способы освоения реальности.

Например, пьеса Даниила Гурского “ACTIVITY: страх и трепет vol. 1” — не столько “настольная игра для театральной компании”, сколько жесткий компьютерный экшн с отличной графикой и недостатком ресурсов, наша обычная жизнь. У героев пьесы сюжет игры осложнен. Ребенок родился не совсем здоровым, и хор социальных ожиданий сливаются воедино с гипердиагностикой врачей: “У вас папа, наверное, мягкий, вы мягкий? С ним нельзя быть таким мягким, понимаете? Надо быть тверже, тверже! Будьте тверже!” Текст пьесы наполнен цитатами, врывающимися в наше сознание: реклама, фильмы, объявления. Главный герой — как в игре — присваивает себе право на насилие, попадает под суд, и во врачебном заключении сказано: “При достаточно высоком интеллектуальном контроле собственных решений и общей стратегии поведения отмечается проявления эмоциональной неустойчивости, легкость возникновения аффективных вспышек, в том числе и по незначительным поводам”. Симптом целого поколения.

Драматургия честно отражает переход значи-

тельной части общения в формат мессенджеров. Добрая треть пьесы “Благополучие” Марии Белькович происходит в “домовом” чате Whats App, воссоздающем непростой социум многоквартирного дома: деревня нашего времени, где каждый оказывается виртуальной бабушкой на завалинке.

А в пьесе Надежды Овчинниковой “Мой друг Алиса” виртуальная помощница оказывается для семьи с двумя детьми последним оплотом разума, главным прибежищем и единственным, кто готов к диалогу. Электронный помощник и малое дитя — единственные, в ком осталось достаточно сердца и терпения, чтобы спасти ситуацию. И роботу приходится становиться почти человеком (как и в сериале “Лучше, чем люди”):

**Алиса.** Мамин телефон тут лежит? Включай. Нажимай на зеленую трубку. Видишь, в углу много точечек? Нажимай. Появились циферки? Нажимай один, один, два. Громкую связь ты же включал с бабушкой? Включай скорее. Когда я скажу “до свидания”, нажмешь красную кнопку. Всё, я сама всё объясню.

**Голос в телефоне.** Здравствуйте, вы позвонили...

**Алиса.** Здравствуйте! Боль в сердце, женщина, в квартире двое маленьких детей. Степана Разина, тридцать, квартира тридцать семь. До свидания. Всё. Должны приехать”.

### Диаграмма детектива

Исследователи видеорынка и книжного рынка фиксируют в последнее десятилетие устойчивый рост интереса к нон-фикшн. Узнав, как обманчива система отражения реальности в СМИ, человек больше доверяет документальным источникам: документ обретает обаяние подлинника и эстетическое измерение.

Один документ — это одна точка зрения. Но для объективности желательно много точек зрения — и вот получается калейдоскоп фрагментов, подобный “диаграмме детектива”, которые следователи клеят на стены в фильмах. Тема, имя или событие расследуются как преступление — во всей возможной полноте и объеме связей.

Так построена, например, коллажная пьеса-размышление “Глина” Екатерины Бронниковской. Текст нанизан не на сюжетный стер-

женъ, а на тематический: тема — беременность, невозможность забеременеть, суррогатное материнство и ЭКО. Здесь царят многоголосье и многожанровость: от сказок до поисковых запросов, от объявлений до онлайн-дневников, в finale истончаясь до отдельных реплик, за которыми — судьбы:

“Помогите нам!

Ищем сурмаму для нашего малыша. Ищем. Ищем. Ищем. Где ты? Найдись!

Почему? Почему алкаши всякие рожают без конца, а я?

Почему?

За что?

Только не одна полоска, умоляю.

Беги к мамочке, малыш.

Идите. Вставайте на учет по месту жительства”.

“После чудес” Екатерины Августеняк и Александра Кудряшова предлагает конструирование реальности девяностых и нулевых средствами знаменитого телешоу. Получается настоящий калейдоскоп имен, реплик и событий, воссоздающих документальный материал с яркостью фантастики: трагические события контрастируют с поздравительными речами. “Я преподаю и частные уроки, и переводы, и английский в детских садиках, и в колонии строгого режима — факультатив, и передачу “Английский для малышей” по местному телевидению. В колонии мне просто предложили и я согласился. Такой факультатив, двенадцать человек, да,ходят постоянно. Пока первый год занимаюсь. А вы знаете, везде люди. (1995 год.)”.

Однако прием коллажа и расследования может использоваться не только в документальных текстах, но и в антидокументальных: такова, например, фантастическая история **Натальи Зайце-**

**вой “По грибы”**. Сюжеты ветвятся, как нити грибницы, и человечество оказывается лишь проектом более древней и более мудрой цивилизации: “Я не говорю, что Аркадий стал грибом, конечно, нет. Но некоторые свойства грибницы он, видимо, перенял. На каком-то неосознанном уровне ему стало доступно другое измерение. Понимаете, что интересно, грибы же планируют на века вперед. У них память длиннее: они помнят, что здесь было до человека, вообще до царства животных. Сейчас уже общее место, что у грибов есть интеллект. Так вот этот древний интеллект, general intellect грибов, под конец стал пугать Аркадия — поэтому он и уехал в Краснодар. Он как-то дошел до того, что грибы — его любимые грибы, те, что должны были спасти планету от пластика — нацелены вовсе не на спасение человечества, а совсем наоборот, понимаете. Грибам надоел проект человечества. От человека им нужен только пластик”.

## В стихах

Если еще три-пять лет назад пьеса в стихах по определению не могла быть современной, то в последнее время, в особенности после пьес Юлии Поспеловой, произошел прорыв: стихотворные тексты не только приходят на “Любимовку”, но и побеждают.

Так, в шорт-лист попала пьеса Михаила Чевеги “Жизнь замечательных” — фрагментарный, не собираемый логически воедино текст, отличающийся, однако, лирико-сатирическим обобщением актуальной реальности. Настоящее предстает в монологах, создает мозаику речи и поэзии:

“ — подруга моя мужика своего выгоняла.  
выгоняла как если бы охраняла:  
не забыл ли кальсоны? — спрашивала.  
нерв изнашивала.

<...>

за будущее я, Петр Евгенич, спокоен:  
в матрасе защитит биткоин”.

Переход от стихов к прозе становится главным приемом пьесы Елены Нестериной “Отец ЧБ” — ироничного текста, посвященного становлению ЧБ, человека будущего, без точных гендерных дефиниций и без предрассудков. Этакий сайфай-Чуковский для менеджеров среднего звена:

“Сразу как увидел Леху,  
Я решил, что стану геем.  
А физическое чувство

Уже позже к нам пришло”.

В отмеченные ридерами попали две рэп-пьесы: “Антихайп” Андрея Бикетова, который начинается с монолога кроссовок, и трогательно наивная история о неудачной попытке покорения города — “Миха по дороге в царствие небесное” Михаила Червякова.

Все пьесы не опишешь. Даже двадцать шесть в шорт-листе — это много, а есть ведь еще и отмеченные ридерами, и фринж-программа, и офф-программа от профессионалов: все эти тексты можно найти на сайте фестиваля.

“Любимовка” уже давно перестала быть событием локальным как во времени, так и в пространстве. Пьесы фестиваля звучат в течение сезона в разных городах, запущен проект межсезонных читок “Любимовка. Еще”.

Кроме того, на следующий сезон “Любимовку” подхватывает новая арт-команда. На смену опытным Ане Банасюкевич, Жене Казачкову и Мише Дурненкову приходят восемь молодых специалистов. Это драматурги Нина Беленицкая, Екатерина Бондаренко, Полина Бородина, Ольжас Жанайдаров, Андрей Иванов и Мария Огнева, театроред Полина Пхор и режиссер Юрий Шехватов. А значит уже в следующем году и конкурс, и фестиваль еще немного изменятся, обретут новое лицо и, конечно, новые классные тексты.

Любимовка, еще!

## Мастерская

# Михаил Дурненков: “Театр позволяет увидеть в человеке человека”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Михаил Дурненков — драматург, киносценарист. В 2010-м окончил ВГИК, мастерскую кинодраматургии Ю. Арабова. Пьесы начал писать в 2001 году в городе Тольятти, где жил тогда. Они ставились в России и более чем пятнадцати странах мира, переведены на основные европейские языки, публиковались в коллективных сборниках, периодических изданиях, а также отдельными книгами издательств ЭКСМО, «Ридеро» и др. С 2011 года куратор русской программы на фестивале-биеннале «New Plays From Europe». С 2012 по 2019 год арт-директор фестиваля «Любимовка», сейчас председатель жюри драматургического конкурса «Ремарка». Ведет семинары по драматургии и документальному театру, преподает в Высшей школе деятелей сценического искусства им. Г.Г. Дадамяна.*

— Готовясь к разговору и думая, с чего начать нашу беседу, я пересматривала твои пьесы. Прочитала “День Победы” — знаешь, у меня дух перехватило. Я не преувеличиваю нисколько. Это чистый слепок с реальности, обычный повседневный хоррор. Как ты сумел найти для этого хоррора такую изящную форму?

— Честно говоря, идею свистнула у Борхеса. Когда-то, еще в юности, читал в одном из рассказов, сейчас не помню в каком, про философа, отрицающего идею Бога. Этот философ жил в каком-то странном месте, которое постепенно становилось все страннее и страннее, вокруг него происходят страшные вещи, которые он старается не замечать, и мы, читатели, постепенно начинали понимать, что этот философ уже давно находится на том свете, существование которого отрицает в своих работах.

В “Дне Победы” речь идет не об отсутствии Бога, но об отсутствии чего-то, и это нарушает работу реальности, меняя ее и превращая в нереальность. Дисгармония и хаос все нарастают и нарастают, и постепенно все персонажи пьесы оказываются на реальной войне.

— В ранней твоей пьесе “Красная чашка” два персонажа-полярника застряли, как во сне, в остановившемся кошмаре, прервать который они неспособны. В более поздней, “Война еще не началась”, тоже патологический страх перед окружающим, опасение, что люди в метро могут на тебя наброситься — “у них там что-то горит внутри”. У тебя такое острое чувство ненормальности окружающего мира? Опасности, незащищенности человека. Как ты его преодолеваешь в своей собственной жизни, в которой столько позитива: семья, сын-подросток, творчество, преподавание?

— Я бы не стал ставить знак равенства между своей личной жизнью и сюжетом пьес. К тому же “Красная Чашка” и “Война...” про разное и с разными эмоциями. Первая про экзистенциальные поиски человеком смысла жизни, ощущение отсутствия ответа на внутренние вопросы и мучительное желание этот ответ получить, а “Война...”, текст, написанный в 2014 году, это моя прямая реакция на общество, в котором я на тот момент находился и частью которого был. “Война еще не началась” — очень тревожный текст, я это осознаю, но и тревога, надо сказать, была оправданна, и эту тревогу чувствуют люди не только в России — я наблюдал за реакцией людей на эту пьесу в разных странах. И мне кажется, в этом смысле успокаиваться нам еще рано.

— Миша, ты ставишь на то, что театр может как-то повлиять на социальные процессы? В Польше на рубеже 60 — 70-х спектакль “Дзяды” был спусковым крючком студенческих волнений. Пытаюсь вспомнить, было ли такое в нашей стране за мою жизнь? Были фильмы по сценариям Гельмана, подтвердившие тупиковую ситуацию в экономике. Только это кино, у него миллионная аудитория. От Гельмана до перестройки еще надо было дождаться.

— Если верить классикам, то театр — это место, где толпа превращается в народ. Но вообще, театр не для того, чтобы призывать людей на баррикады. Но он не менее эффективен — он позволяет увидеть в человеке человека. А если ты смог сделать это благодаря театру, увидел в человеке человека, то ты уже не сможешь увидеть в нем врага. Вот в эту функцию театра я верю.

**— На спектаклях по твоим пьесам бывают катарсисы?**

— Мне кажется, ответить на этот вопрос, это все равно что сказать: “Я красавица”. Что я могу сказать — очень надеюсь!

**— Что для тебя наиболее сложно в создании пьесы: сюжет, завязка, конструкция, характеры или что-то еще?**

— В сочинении пьесы для меня самое важное — задать самому себе такой вопрос, который бы меня сильно цеплял прежде всего эмоционально, на который я не могу найти ответа до тех пор, пока не допишу до конца. Когда я такой вопрос нахожу — все остальное уже легкая и выполнимая задача и можно приступать, потому что писание — это единственный способ избавиться от этого вопроса.

**— Бывают ли у тебя сны, которые помогают увидеть будущую пьесу?**

— Как ни странно, бывают. Вообще, очень доверяю своему подсознанию. Верю в то, что там всегда идет работа, и часто пользуюсь этим. Например, заранее, за год, за полгода до какой-нибудь работы, читаю все связанные с ней необходимые материалы и затем, с легкостью сбросив все это с “рабочего стола”, занимаюсь другими делами, пока не подходит срок. И тогда уже сажусь и понимаю, что все это время где-то на задворках сознания непрерывно шла работа, вырабатывались образы, создавались персонажи и рылись сюжетные норы.

**— Ты и Женя Казачков массу времени и сил вложили в “Любимовку”. Что ты получаешь от этой работы? Какой-то опыт? Профессиональную подпитку? С каким настроением вы передаете эстафету новой команде?**

— Так уж получилось, что я искренне люблю драматургов. Люблю их как класс мыслящих людей. Мне нравится с ними общаться, мне нравится профессиональное обсуждение пьес. И на “Любимовке” я получаю это с лихвой. Кроме всего прочего, долгие годы моей мотивацией было создание среды, в которой я сам реализуюсь как драматург, я работал над тем, чтобы эта профессия была востребована и я вместе с ней. Но ощущения притупляются, если заниматься одним и тем же из года в год. Когда я стал замечать это, я начал думать о замене. И конечно, я чувствую волнение, что оставлю дело, в которое столько вложил, но с другой стороны, облегчение, что снимаю с себя административную ответственность за фестиваль и перекладываю на плечи более молодых и полных энтузиазма коллег.

**— Я слышала про вашу совместную с театром “Практика” постдраматическую лабораторию. Пожалуйста, расскажи, что это и зачем.**

— Она не постдраматическая, она постдраматургическая. Ее цель — переосмысление понятия профессии драматурга в мире постдраматического театра, который, как мы знаем, не очень заинтересован в готовой, написанной отдельно от процесса постановки пьесе. Ну и вообще, я вижу кризис профессии, связанный с тем, что театр меняется и пьеса как ready made сегодня менее востребована, чем живое участие драматурга в процессе. Может быть, это временный эффект, может и перманентный, в любом случае интересно попробовать ответить на эти вызовы времени. В конце концов, драматург — не машинка для печатания пьес, это человек, создающий смыслы для театра, единственный из всех профессий в театре обладающий даром нулевого творения, и по моему убеждению, его призвание шире, чем поставщик сценариев.

**— Так совпало, что я посмотрела в МХТ читку “Царя Федора Иоанновича”, а буквально на следующий день в крупнейшем театре Варшавы “Драматичны” прошла читка твоей “Утопии”. По эпохе, персонажам, по предлагаемым обстоятельствам — совершенно несопоставимые пьесы. Но конфликт, в сущности, один: нежелание, боязнь перемен — и невозможность жить в остановившемся времени. Не кажется ли тебе, что это старая российская проблема: боязнь перемен? Это она тормозит Россию.**

— Эта травма не исконная, а советского времени, появившаяся с Гражданской войной, с революцией. Все перемены, начавшиеся с революцией, делали жизнь народа только хуже. Даже и развал Союза, который прекратил жизнь агонизирующему огромному существу, и все, что происходило в 90-е годы, отложилось на судьбах многих как нечто очень тяжелое, мучительное. Когда читаешь книги Светланы Алексиевич, слышишь вопль тысячи и миллионов. На таком историческом фоне страх перед новым, естественно, сильнее, чем страх где-нибудь в Северной Америке, где последние сто лет не было таких кровавых революций и войн.

**— Америку заселяли люди, сильные духом, индивидуалисты. А в России коллективное, общинное сознание.**

— Все-таки это проявилось после 1917 года, вместе с коллективизацией. С обрубанием частной жизни крестьянина и налаживанием городской жизни рабочего. Раньше у нас были активные, самостоятельные люди, мы в XIX веке не сильно отличались от той же Германии, если не считать нашей безалаберности. Но последние сто лет отношение власти к народу было похоже на прополку или стрижку газона: все, кто не помещался в систему, погибали.

**— Эта боязнь нового проявляется и в нашей государственной театральной системе. Перемены необходимы, но их страшатся и откладывают. Сколько-то лет тому назад было предложено Владимиру Алексеевичу Андрееву, художественному руководителю Театра Ермоловой, возглавить комиссию, которая определит, какие театры закрыть и какие оставить. Он не захотел роли палача своих коллег и отказался.**

— У нас два процесса идут параллельно. Недоверие к молодой режиссуре привело к тому, что один за другим умирают пожилые мэтры, а новые молодые не появляются, перед ними не открываются двери. Страх перед новыми людьми не позволяет доверить им театр. Вместо них театром начинают руководить безликие советы директоров, они превращают эти театры в саркофаги, в склепы.

**— Но дали же театр Константину Богомолову.**

— Это яркий пример сознательного контакта режиссера с властью.

**— Кирилл Серебренников?**

— Кирилл случайно влез в щель, которая образовалась во времена Капкова, такая маленькая оттепель. Теперь он расплачивается за это. Его до сих пор не отпускают и конца этому не видно.

**— Притом он умудряется столько работать.**

— Тем самым доказывая лучше всякого суда, что для него главное — работа, а не какие-то мифические деньги, они здесь вообще ни при чем.

**— Миша, ты как-то намекнул, что перестаешь писать пьесы.**

— Да. Театр меняется, приходят новые формы, и меняется наше представление о том, кто такой драматург сегодня и чем он занят. Человек, пишущий в стороне тексты для театра, уже неактуален. Идет децентрализация вертикального театра. А горизонтальный театр как бы отказывается от фигуры бога-режиссера, который берет пьесу, соединяет ее со своей мыслью, собирает группу актеров. Тогда и драматург, оплодотворяющий эту работу своим текстом, не востребован.

**— Но какой-то мозг все равно нужен.**

— Соавтор. Который работает не у себя за столом, а с группой на площадке. Театр — дело коллективное. И оно становится менее завязанным на таких вертикальных фигурах, как режиссер и драматург. Всплывает иной процесс. Что такое драматургия? Манипуляция чувствами и мыслями, и выводами, которые делает зритель. А современный театр отрицает манипулятивность. Сам зритель не хочет, чтобы его вели как слепого. Он не манипулируемый объект. Он должен участвовать в процессах.

**— В каких процессах?**

— В основных. Например, в создании смысла. Что такое иммерсивный театр? Театр, в котором зритель сам выбирает точку зрения на спектакль. Сам его собирает. Он может на таком спектакле просидеть весь вечер в углу или носиться по всем точкам и стать свидетелем такого спектакля, который никто кроме него не увидел. Иммерсивный театр активен.

— Зритель вырастает до роли партнера, участника спектакля.

— Да, конечно. Что такое традиционная пьеса? Инструкция по манипуляции зрителем. А современная пьеса, если продолжать эту мысль, должна не манипулировать зрителем, а предлагать ему правила игры. Современная пьеса — что-то вроде инструкций в игре, в которой принимает участие зритель.

— Она может развиваться по-разному?

— Да-да! Какова личность зрителя, какие выборы он совершает в процессе спектакля, такой получается и сюжет, и — зачастую — вывод из просмотренного.

## Марина Брусникина: “Подвал на троих”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Марина Станиславовна Брусникина — театральный режиссер и педагог, заслуженная артистка России. Окончила в 1982 году Школу-студию МХАТ (курс Олега Ефремова) и через три года была принята в труппу этого театра. Помимо актерских работ в театре и кино поставила ряд спектаклей в МХТ им. А.П. Чехова и других театрах. Ее давняя работа “Пролетный гусь” по рассказу В. Астафьева, удостоенная Государственной премии, держится в репертуаре МХТ больше пятнадцати лет. С ноября 2018 года художественный руководитель московского театра “Практика”.*

*Мы сидим с Мариной Брусникиной в ее подвальном кабинете, куда заходят со срочными вопросами ее помощники. Разговор не может быть долгим, об этом я предупреждена заранее: вот-вот приедут телевизионщики записать интервью, потом намечена репетиция, дальше занятие с первым курсом Школы-студии МХАТ, где она руководитель, и так до глубокой ночи.*

— В вашем подвале бурная жизнь. Сколько трупп здесь играют?

— Три. Театр так и задумывался “многоголовым”. Эта форма была прописана Эдуардом Бояковым, когда он его создавал. В уставе “Практики” есть замечательные вещи. Во-первых, это театр только современного текста. И второе — нет постоянной труппы. Это площадка для разных групп, разных режиссеров, разных актеров. И мы этот принцип продолжаем. С приходом Дмитрия Брусникина должна была сюда прийти его Мастерская. Ребята уже выпустились, они были знамениты своими спектаклями “Это тоже я”, “Кон-армия”, и было понятно, что нельзя расходитьсь, надо оставаться всем вместе. И Капков, тогдашний глава московского Департамента культуры, до своего ухода сделал им ставки и договорился прикрепить их как резидентов в Театр Виктора на улице Русакова. Но в результате Виктор от них отказался. Тогда, уже после Капкова, новый начальник Департамента Кибовский договорился, что ребят возьмет к себе театр “Человек”. Но и с “Человеком” не получилось, и тогда бывший директор театра “Практика” позвал Диму с его труппой к себе на площадку. Ребята пришли в театр “Практика” как резиденты и с тех пор так и работают. Потом, когда Брусникин стал руководителем “Практики”, он позвал сюда еще одну молодую группу — “Июльансамбль”. Это тоже выпускники Школы-студии, курс Виктора Рыжакова. А еще до нас в “Практике” работала группа Гриши Добрыгина, это выпускники ГИТИСа (РАТИ), курс Олега Кудряшова. Так и получается, что помимо спектаклей разных режиссеров здесь существуют три группы-резидента. Резидент — это группа ребят со своим репертуаром, фактически театр без места, без своей площадки. Их проекты завязаны только на них, у них свой режиссер, свой художник по свету.

— А вы можете пригласить на постановку режиссера со стороны, как это делают обычные театры?

— Да, у нас так было в этом сезоне со спектаклем “Летели качели”. Нам интересно приглашать на постановку и — параллельно — иметь резидентские группы.

— Мне кажется, одна ваша мастерская могла бы сама заполнить афишу, без резидентов.

— Конечно. Чем уникальна Мастерская Брусникина? Это ребята, которые работают двадцать четыре часа в сутки, им удалось создать мощную, очень продуктивную организацию. Они вынуждены сами заниматься своей судьбой, поэтому они делают столько самостоятельных проектов, и они очень мобильны. Если все их спектакли собрать в одно место, было бы очевидно, что это уже давно сложившийся театр. Если говорить о справедливости, которой на самом деле не существует, в Москве давно сложился театр “Мастерская Брусникина”, он существует вопреки всему.

**— Если у вас был сложившийся театральный организм, почему вы позвали на эту площадку еще два коллектива?**

— Потому что, напомню, в уставе “Практики” записано: это театр без постоянной труппы. Эта площадка не может принадлежать одному коллективу.

**— И вы не стали менять устав?**

— Не надо этого делать: в Москве мало свободных площадок и много сложившихся театральных коллективов. Площадок всего три: Центр Мейерхольда, “Практика” (она крохотная), Театр Наций. В этих трех театрах нет труппы. Подумайте: на всю Москву всего три свободные площадки, а должно быть гораздо больше. Поэтому я убеждена, что делать из “Практики” репертуарный театр неправильно. Но также я убеждена, что у Мастерской Брусникина должен быть свой театр. Планируя репертуар, мы понимаем, что выпускать спектакли должна не только Мастерская Брусникина, но и другие группы.

**— А Мастерская могла бы открыть свой частный театр, театр на паях или в какой-то иной форме?**

— У них и так есть юридическое лицо. Но они площадки могут только арендовать, для своей собственной нужно представляете сколько денег?! И чтобы зарабатывать, нужны большие площадки. Они как могут крутятся.

**— Вы как худрук “Практики” вмешиваетесь в работу других групп?**

— Нет, конечно. Но мы обговариваем сначала материал, с которым они приходят.

**— Марина, я задам вам, может быть, бес tactный вопрос, а вы, если не захотите, не отвечайте: с каким чувством вы взяли на себя руководство театром?**

— С отчаянием, что еще скажешь. Из чувства долга и... с отчаянием. Потому что я понимала, что если не я сюда приду, то дело Димы не продолжится<sup>1</sup>. Я не влезала в его работу, но преподавала на этом курсе и помогала, когда Дима просил. Сознательно не влезала в его работу. Я считаю, что когда родственники в одном потоке, да еще руководят, это ужасно. У меня была совершенно своя творческая жизнь, которая мне очень нравилась, Я ставила спектакли в МХТ, в РАМТе, в Театре Пушкина, “Современнике”, “Сатириконе”, в Новосибирске. У меня была очень хорошая жизнь, везде, где я ставила, получалась хорошая компания, команда. И я любила эти спектакли и не собиралась сюда приходить. Но в данной ситуации это было нужно, было необходимо сохранить команду. Я должна сделать так, чтобы этот театр, который мне доверили, развивался, вызывал интерес у зрителя и чтобы не падали его позиции.

— Вы любите и умеете работать с прозой...

— Раньше да, я в основном ставила прозу. Сейчас работаю с современной драматургией. Увлеклась ею, читаю массу пьес, и больше того, мне очень многое нравится.

**— А я как раньше слышала, так и по сей день слышу от маститых режиссеров, что они ставят классику, потому что хорошей современной драмы нет. Что, они живут, заткнув гла-за и уши? Почему они не читают современных авторов?**

— Нет, они читают, но другими глазами. И я ни в кого не кину камень. Хотя бы потому, что моя замечательная подруга-однокурсница Полина Медведева говорит мне: “Присытай мне пьесы”. Она человек современный, читающий, но ей не нравится все, что я присылаю. А потом она смотрит мои спектакли и удивляется: “Ну как ты все это увидела?” Не стоит подходить к современным пьесам со старыми правилами: непременный сюжет, история, эмоциональное воздействие. Сколько раз я слышала: “Где новые Володины и Вампиловы? Их нет!” Да, этих нет, но есть другие. Целый поток! Количество интересных текстов огромно. Последние пять лет я только это и ставлю. И судьба, которая зане-

<sup>1</sup> Дмитрий Брусникин, муж Марины, скоропостижно скончался 9 августа 2017 года. (Ред.)

сла меня в “Практику”, мне кажется очень органичной. С современными текстами я работаю с удовольствием. Сейчас получаю такое количество предложений от разных режиссеров! Мы, к сожалению, не можем себе позволить столько постановок. Жизнь молодого поколения активная, все кипит. Много идей, талантливых людей. Переживаешь, что нельзя дать возможность всем.

— Вы в последнее время ставите исключительно молодых драматургов. Кто уже стал **вашим автором?**

— Да многие, всех сразу не перечислишь: Анна Батурина, Ирина Васьковская, Дмитрий Данилов. Алексей Житковский. Мы делали читку его пьесы “Лето.док” в МХТ. Сейчас я буду делать другую его пьесу.

— У вас сейчас чрезвычайно динамичный период: театр, резиденты, постановки, Фестиваль Брусникина...

— Да, очень много. Даже не осознаем, но когда посмотришь, сколько мы успели за прошлый сезон, сами удивляемся: как это было возможно?! Мы выпустили множество премьер. “Человек из Подольска. Сережа очень тупой” по двум пьесам Данилова сделала я с художником Саввой Савельевым. “Дождь в Ной-Кельне” поставила Полина Золотошицкая (это кудряшовцы, группа Гриши Добрыгина). Другие резиденты, группа “Июльансамбль”, рыжаковцы, выпустили спектакль “Несколько разговоров о”. Еще у нас с актерами Мастерской Брусникина идет “Смерть и чипсы” Дани Чашнина. Мы выпустили “Летели качели” Марфы Горовиц. Создали ансамбль “Практика” из молодых музыкантов, которых отобрали по конкурсу. Им интересно не только играть на своих инструментах в оркестре (они одаренные флейтисты, виолончелисты, скрипачи), а развиваться в межпространственном театре. Во главе нашего музыкального направления стоит замечательный композитор Алексей Сюмак. Занимается с этими ребятами Ольга Власова. И это все на энтузиазме, потому что больших денег в театре нет. У нас было уже два замечательных концерта. Набралось столько народу! Играли в двух залах. На днях у нас была первая премьера сезона — “Занос” по Сорокину, режиссер Юрий Квятковский. На мой взгляд, очень интересно. По тому, как в полчаса раскупались билеты на этот спектакль в декабре, понимаю, что мы с Сорокиным попали в потребность нашего зрителя. Это радует, потому что у “Практики” свой зритель.

— А какой у вас зрителей? Молодой, образованный?

— Не обязательно молодой. Наш зрителей — это человек, приходящий к нам за информацией о театре, которую он не получит в других местах. От нас ждут каких-то неожиданных ходов. Но мы разные, “Практика” — это разные режиссеры, разные стилистики, но всегда современный текст. В минувшем сезоне мы провели еще одну потрясающую вещь — лабораторию постдраматургии. Четыре сессии с молодыми драматургами, которые работали отдельно, без режиссеров: со сценографами, композиторами, хореографами и теоретиками. Потом показывали это сессиями.

— Почему вдруг без режиссеров?

— Потому что с режиссерами — это проторенная дорога, связка режиссер-драматург известна. А вот интересно попробовать другое: кто на себя возьмет главную функцию и что это будет за театр. Театр развивается, меняется, мы экспериментируем. Нам помогли с этой идеей Фонд Прохорова и СТД. Занимались организацией Аня Банасюкевич, Михаил Дурненков и Евгений Казачков. И получились совершенно неожиданные результаты, они показаны на нашем фестивале в ноябре. Считаю, что это громадная наша удача: организовать свой собственный фестиваль, совместный проект театра “Практика” и Мастерской Брусникина. Мастерская получила президентский грант, а Департамент культуры Москвы дал грант “Практике”. Мы привезли спектакли из Финляндии, Бельгии, из Казани, Новосибирска и даже Хабаровска. И конечно, московские спектакли: все документальное, что связано с Мастерской Брусникина, все что идет в “Практике”. Такая у нас активнейшая жизнь.

— В советские времена режиссеры через классику говорили о современности, поскольку к классике меньше цеплялась цензура. Вам не хочется порой использовать классику для разговора о сегодняшних проблемах, поскольку молодая драматургия более поверхностна?

— Я много про это думала. Я вообще не понимаю разницы между классическим произведением и современным — для меня не существует времени как такового. Любое классическое произведение, если оно мне интересно, для меня современно. Другого критерия у меня нет. Для меня Пушкин современник, я влюблена в этого человека! Никто из нас в жизни не встретит ничего подобного Пушкину, таких людей не бывает! Всем своим устройством он поражает меня! Своей энергией, которая пробивает века! Пушкин — наш современник! Как и любимый Шекспир, как Достоевский.

**— Но классика — это то, что отобрано временем. Будут ли востребованы через сто лет те пьесы, что вы ставите?**

— Мне это неважно, зачем мне про это думать. Когда берешься за материал, все равно вкладываяешь в него свои мысли, свои ассоциации. Свое желание каким-то образом влиять на ситуацию. Материал должен откликаться *тебе*.

**— Вы часто с воодушевлением говорите о молодой женской драматургии. Думаю, она рассчитана в первую очередь на сверстников.**

— Мне так не кажется. Ирина Васьковская с “Уроками сердца” — глубочайшая пьеса<sup>1</sup> об отношениях матери с дочерью! Мне нравится спектакль “Кот стыда” из трех маленьких пьес Сапуриной, Васьковской и Тупикиной, я это поставила в РАМТе. “Фронтовичка” Ани Батуриной, я ее ставила в “Современнике” — потрясающая пьеса!

**— А пьесу Маши Конторович “Мама, мне оторвало руку” знаете?**

— Знаю, конечно. Тема страшного одиночества, она не зависит от возраста. Но мне не только девочки — мне интересны и мужские пьесы. Главное, брать материал, где и тебе есть что сказать. Те же Дмитрий Данилов, Иван Андреев, которых я поставила. Алексей Житковский...

**— На меня произвела сильное впечатление его “Охота на крыс”. И его желание отталкиваться в сюжетах от реальной истории своего города. В предыдущем номере “Современной драматургии” опубликована наша беседа с ним.**

— В МХТ идет последний мой спектакль “Боюсь стать Колей”, пьеса Ивана Андреева<sup>2</sup> — такой успех у зрителя! У меня нет задачи при выборе пьесы остаться на века. Вот есть “Двадцать восемь дней” Ольги Шиляевой — роскошная пьеса с хором, вопящим о женских проблемах. Она взрывает ситуацию, кажется, что она переходит границы дозволенного. Хотя мы живем с этим. Она ведь не только про физиологический цикл — она про мироздание.

**— Драматург Ольга Михайлова обвинила “Двадцать восемь дней” в сужении женщины до биологического объекта.**

— Это как ее трактовать. Для меня это про Космос, про накопление энергии и потом взрыв — не про женский организм. Бурная реакция, которую имеет пьеса, пусть даже в узком театральном кругу — показатель ее необходимости. Еще меня потрясла пьеса Романа Дымшакова “Ракитянка”, замечательная. Она была в позапрошлом году на “Евразии” и “Кульминации”, ей не дали ничего. Вряд ли кто ее поставит, но это так талантливо! Молодая драматургия не боится выходить за пределы общепринятого, за рамки, и это ценно. Хотя бы ради этого она должна существовать.

**— Как вы себе представляете идеальный театр? Когда вы в нем не постановщик, а зритель.**

— Очень сложный вопрос, потому что мне как зрителю мало что нравится. Все мои главные театральные потрясения — в прошлом.

**— Но вы говорите о многих потрясениях от пьес.**

— В идеале я бы хотела, чтобы театр был абсолютно свободным, без страха шел на эксперименты. Чтобы развивался в разные стороны. Чтобы в нем имели возможность спокойно говорить разные художники. Понятно, что мои самые большие потрясения связаны с психологическим театром, хотя не совсем. Меня поразил спектакль “Ворон” Николая Рошина. Я поссорилась со многими близкими и любимыми людьми, когда мне понравился спектакль Андрея Жолдака “За занавесом”. Меня потрясло “Магадан / Кабаре” Юрия

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 4, 2012 г.

<sup>2</sup> Там же. № 4, 2016 г. (под названием “Пещерный лев”).

Погребничко, я смотрела его много раз. Это из последних. Я верю в театр живой. Это в нас вложил Олег Николаевич Ефремов. В одном я уверена: живые люди откликаются на живое.

— Я была на вашей читке “Царя Федора Иоанновича” и все думаю о правоте той и другой стороны и о логике исторического процесса. И Царь Федор, и Иван Шуйский — каждый по-своему — вызывают сочувствие и симпатию. А за Борисом Годуновым — идея государственного обновления, за которую он борется всеми средствами. И мы помним, чем это оплачено и чем закончилось. Мне показалась очень правильным ваша придумка “память места”: вытаскивать из забвения то, что связано с историей Художественного театра и принесло ему славу. И еще ваши мхатовские литературные вечера...

— Они у нас постоянно. Лет двадцать назад мы завели такую традицию. Еще при Олеге Николаевиче, он меня поддержал. Современная поэзия, современная проза. Мы делаем и сборные поэтические вечера, и поэтов по одному: Самойлова, Ахмадуллину, Вознесенского...

— А вы знаете такого драматурга Константина Костенко, который недавно неожиданно скончался, еще совсем молодым? Его вы не ставили?

— Не ставила, но знаю, конечно, очень талантливый драматург, у него есть потрясающие пьесы. “Родина” — мощнейшая пьеса<sup>1</sup>. И другие.

— Вы недавно с ребятами были в Абхазии и играли “Пролетный гусь”. Знаю, что имели огромный успех. А ведь спектакль уже столько лет в репертуаре МХТ!

— Да, мы его не прекращаем играть. На него билеты раскупаются в первый день, потом не достать, народ его как-то держит и держит.

*Спрашиваю у Мариной Станиславовны разрешения поговорить о Дмитрии Брусникине. Сейчас работает посвященная ему выставка “Человек размером с дом”, очень интересно выстроенная Ксенией Перетрухиной, необычайно теплая, наполненная любовью и собирающая людей. В одном из залов по периметру проложены маленькие рельсы, по ним непрерывно ходят вагончик. Он преодолевает подъемы и спуски и упорно движется по маршруту. Вагончик-работяга, не знающий передышки. В другом зале я попала на чаепитие с воспоминаниями: длинный стол, за который приглашали всех. Брат Дмитрия Михаил говорил о нем, рассказал, в частности, как Диму чуть не отчислили из Школы-студии.*

— А вы, Марина, спасли его, потому что каждое утро приезжали в общежитие с термосом и бутербродами и говорили: вставай, идем репетировать. Правда, так все и было?

— Ну это, конечно, некоторое преувеличение. Дело в том, что Дима пришел в Школу-студию из МИЭТА, где они не привыкли так уж посещать институт, только сессию сдавали, и он не понимал, зачем каждый деньходить на занятия. Дима был очень вольный человек. И в какой-то момент Олег Николаевич Ефремов разозлился, что его никогда нет. А я ездила не одна — вместе с нашим сокурсником. Мы несколько раз искали Диму и привозили в институт. Но не каждый день, конечно.

— На выставке масса фотографий Брусникина в ролях и в жизни, с друзьями, с партнёрами по сцене, с учениками. Я обратила внимание, что в спектакле “Три сестры” 1997 года Дима играл Андрея Прозорова. Почему Ефремов дал ему роль слабохарактерного человека, плавущего по течению? Это же не соответствовало его характеру.

— Не знаю... ну, актер не должен всегда играть себя. Ефремов Диму очень любил, Дима переиграл в его спектаклях все главные роли: Иванова, Астрова, Чацкого. Не знаю, это Ефремова надо спрашивать. Наверно, Олег Николаевич хотел, чтобы Дима появился в другом качестве. А Андрея Дима хорошо сыграл.

— Ваша режиссерская жизнь так перенасыщена, что не знаю, уместно ли задавать традиционный вопрос о мечтах и планах?

— У меня сейчас такой период, когда я ничего не хочу, ничего не загадываю. Ни о чем не мечтаю, а только работаю.

— А в прошлом, когда мечтали, как это было?

— Ну тогда возникали идеи, по ним строились планы, у меня был интерес поставить то или иное. Сейчас не так — я четко понимаю, что я должна сделать. Не что хочу, а что должна.

<sup>1</sup> Там же. № 1, 2012 г.

## События

Татьяна Коростелева

### Някрошюс продолжается

#### Фестиваль “Балтийский дом”

*Магистральную тему 29-го “Балтдома” — “Някрошюс. Продолжение...” не нужно было придумывать. Эймунтас Някрошюс всегда был чутким Домовым “Балтийского дома”, сумрачным литовским гением этого места. Теперь — первый фестиваль без него... Программу составили не только произведения мастера, но и спектакли его учеников, и международная конференция, и ряд выставок, любовно подготовленных сыном, Марюсом Някрошюсом.*

Спектакли учеников Някрошюса, выпускников Литовской академии музыки и театра, поразили больше всего, пожалуй, своей свободой. В том числе и свободой от подражания мастеру. Сильва Кривицкиене поставила в театре-студии “Теомай” (Вильнюс) очень интересных “Братьев Карамазовых” — своеобразный спектакль-диспут, где каждый из героев Достоевского стремится доказать свою правоту. Причем артисты постоянно находятся среди зрителей, вовлекая их в театральную игру.

Спектакль “Предметы”, созданный в вильнюсской Лаборатории искусства и науки, — пример авторского театра. Его автор и режиссер Паулюс Маркявичюс сделал спектакль-исследование на грани разных областей знаний. Зритель попадает в некое сюрреалистическое пространство, напоминающее интерьеры “Соляриса”, и становится участником научного эксперимента. Изучаются предметы, образы, иллюстрирующие идеи и мысли ученых. Это постдраматический театр, паратеатр, отличный от эстетики мастера, но очень любопытный.

В собственно ретроспективу Някрошюса вошел спектакль “Инферно-Парадисо” театра “Мено Фортас”. Классическая история “Божественной комедии” о странствиях Данте через ад, чистилище и рай становится путешествием по кругам мировой культуры, эмоциональным исследованием тайников человеческой души.

Один из последних спектаклей — “Сукины дети” по роману С. Шальяниса — Някрошюс поставил в Драматическом театре Клайпеды. Это спектакль о Литве и ее становлении, где исторические пласти наслаждаются на мифологические, где идет разговор о вечных понятиях — любви, предательстве, вере, жизни и смерти — в истории, ска-

заниях, Священном Писании. Это уже не “Брысь, костлявая, брысь!” (название другого романа С. Шальяниса), а диалог со смертью на равных.

Мы остановимся на двух спектаклях программы, поскольку они являются два полюса эстетики Някрошюса: лаконичная, камерная, графичная притча “Мастер голода” и произведение большой формы — эпическое, барочное “Венчание”, последний спектакль мастера.

Но прежде о другом крупном литовском режиссере. Оскарас Коршуновас не был непосредственным учеником Някрошюса, он учился у Йонаса Вайткуса. Но по его собственному признанию, он не стал бы режиссером, если бы не попал на спектакли Някрошюса. Как-то под впечатлением от его спектакля Коршуновас даже поддался с оппонентом. Някрошюс оказывал покровительство младшему собрату, и тот продолжает находиться в творческом диалоге с мастером. Об этом Коршуновас поведал на международной конференции в “Балтдоме”.

На фестиваль он привез спектакль “Тартюф” по радикально переосмысленной пьесе Мольера. Спектакль Национального драматического театра Литвы (Вильнюс) поражает уже с первого взгляда — на сцене настоящая декорация! Художник Витаутас Нарбутас создал роскошный зеленый лабиринт, в его хитросплетениях блуждают герои, то проваливаясь за штакетник, то обнаруживаясь, как рояль в кустах. Впрочем, им и этого пространства мало, на экран проецируется, как артисты “заряжаются” в кулисе, общаются в кулуарах. Открытый прием “театра в театре” подхватывает актриса, играющая мадам Пернель. Проведя свой гневный монолог в защиту Тартюфа, она доверительно обращается к публике: дескать, ролей для пожилых ак-

трист написано мало, она рада и такой... Публика живо реагирует, хотя понимает, что с ней немножко заигрывают, временами переходя с литовского на русский язык. Ну, может, чтобы не сомневались, что спектакль про нас. Впрочем, сейчас глобализация, везде эти экраны, мониторы, камеры, айфоны... Нет, все-таки про нас. Спектакль Коршуноваса — с явным политическим подтекстом, настолько, что после горячих объятий Тартюфа и Оргона на экране вдруг появляется изображение целующихся Путина и Трампа.

Экран играет в спектакле важную роль. Крупный план актера вдруг начинает уродливо вытягиваться, изображения искажаются, как в кривых зеркалах. Хотя по сути это и есть правдивое зеркало, отражающее суть персонажа.

Радикально переосмыслены и образы главных персонажей. Оргон (Салвиюс Трепулис) — это некий тип самовлюбленного буржуа, он чаще других мелькает на экране, любясь собой. Современный конформист, карьерист, ему ни до кого нет дела, в том числе до Тартюфа. Удобно на всякий случай иметь при себе такую “светлую личность”: ханжество и показная религиозность нынче в моде.

Эльмира здесь скучающая кокетка и эротоманка. Красивая актриса играет всех роскошных блондинок сразу — “косит” под Мэрилин Монро, садится на шпагат “под Волочкову”. Моральных принципов у нее, похоже, еще меньше, чем у Тартюфа.

Тартюф (Гедрюс Савицкас) в спектакле сияет благополучием и благостью — упитанный, румянный, вальяжный, добродушный. Он даже не очень притворяется и лицемерит. Зачем? Здесь никто никого не обманывает и никто никого не любит. Тартюф проживает ситуацию со вкусом — по-хозяйски лезет в холодильник, демонстрирует готовность к сексуальным домогательствам, кажется, вот-вот замурлычет. Такой вот мелкий бес. Но до поры до времени.

Чем дальше, тем все больше действие расходится с пьесой. Текст сопротивляется, ситуации вне логики. По сути, совершенно не нужна сцена соблазнения Тартюфа, поскольку все уже свершилось в первой сцене с Эльмирой. Тартюф разоблачен уже тогда, причем буквально. Голый святоша, слегка прикрываясь рукой, долго мелькает в зеленом лабиринте, где его видят и Оргон, и другие герои.

Но затем Тартюф обнажает свою суть, так сказать, морально. Следует снятая на видео

сцена, где этот циничный популист на улицах Питера общается с народом а-ля... Вот, обойдя все исторические места, он поднимается по ступеням “Балтийского дома”, камера следует за ним, вот входит в зрительный зал, общается, непрятязательно шутит с публикой: какой милый в сущности человек! Внезапно на экране появляется сам режиссер и начинает путано говорить про ту же глобализацию, пагубу власти, засилье гаджетов, популизм, которые убивают театр, а в результате на сцене — белиберда. “Как и у тебя”, — заметила сидевшая рядом со мной питерская актриса. Справедливости ради нужно сказать, что на конференции режиссер выступал куда более логично и убедительно.

Спектакль Коршуноваса красивый, европейски упакованный: музыка в записи и живая (пианист на сцене), свет, видео — все как в приличных домах... Но какой-то сконструированный, холодный, совсем без любви. Недаром из действия практически исчезли влюбленные пары и жизнерадостная служанка Дорина.

Вообще, если задаться целью проявить несходство двух литовских режиссеров, то нужно поставить рядом именно следующий спектакль.

“Кушать подано” — этой фразой начинается аскетичный, графический, черно-белый спектакль Някрошуса “Мастер голода” по Ф. Кафке в вильнюсском театре “Мено Фортас”. “Кушать подано”, — повторяет на разные лады затянутая в черное фигурка, как бы пробуя на вкус эту сакримальную театральную фразу, страшный сон невостребованных актеров. Затем появляются трое “слуг просценiumа”, держа изображения желудков разной величины. Каждому, так скажем, по потребностям...

Спектакль Някрошуса — про театр, или, расширительно, — про искусство, творчество. Герой спектакля Голодарь творит искусство из себя, он одновременно объект и субъект искусства, как, собственно, и все артисты. Безусловно, Мастер голода с его творческой неудовлетворенностью, поисками совершенства был близок и понятен мастеру театра. Наверно поэтому режиссер поручил роль Голодаря одной из самых сокровенных своих актрис — Виктории Куодите. Гендерный фактор здесь не имеет никакого значения, поскольку Куодите играет то, что не имеет пола, физических различий — душу художника. Ее духовность лишена абстрактности, она строится на постоянном преодолении. Ведь путь, восхождение художника —

это постоянное отрицание прошедшего этапа, этот лейтмотив четко прослеживается в спектакле.

Сценография Мариуса Някрошюса представляет комнату-клетку. В ней даже есть какие-то смутные приметы быта, фотографии на стене. Там когда-то обитали люди, Голодарь ведь тоже имел родителей, жил в семье. Но теперь это только клетка, в которую он сам себя определил. Отказавшись от житейского, земного, Мастер голода остался в полном одиночестве, хоть и мелькает вокруг него суетливая троица, изображая толпу. Актриса передает тотальное одиночество состоянием глубокой внутренней сосредоточенности, что сочетается с виртуозной пластикой — прыжками, танцами, игрой на пианино, цирковыми трюками. Да, суровое жертвенное искусство голодания публику уже не впечатляет, нужно массовое, цирковое, зрелищное шоу. И Мастер голода обреченно поедает горящие свечи (!) на преподнесенном ему торте. Торт остается нетронутым.

Актриса с легкостью выполняет сложнейшую задачу существования одновременно в образе и вне его, внутри текста. Текст Кафки она присваивает органично, произнося его практически без эмоций, с интонацией отрешенной печали. В спектакле вообще нет никакого надрыва. Притом что жизнь в образе яркая, активная, кульминационные моменты актриса играет лишь намеком — жест руки покажет виляние хвоста пантеры, на которую переключилось внимание публики. Пантера — хищный, витальный образ, противопоставленный самоотдаче отвергнутого Голодаря. Она отнюдь не страдает отсутствием аппетита и просто пышет жизненной силой, обдавая ее жаром толпу.

Когда забытый всеми Мастер голода падает после бессрочной голодовки, кажется, что актриса сливаются с планшетом сцены, переходя из телесности в чистую духовность. Текст о самоистязании тела становится мистерией испытания духа.

При этом спектакль Някрошюса — не апологетика перфекционизма, в нем есть место сомнениям, иронии, самоиронии. На сцену выносят дипломы, полученные Мастером голода, они подозрительно знакомы, примерно такие же висят на стенах каждого театра. Говорят, это дипломы самого Някрошюса.

В стихотворении Окуджавы об умирающем от голода Пиросмани (вспомним, что Някрошюсставил спектакль о художнике)

есть строки: “Но не хватило супа на всей земле ему”. В нашем случае супа не нашлось для Мастера голода: «Перед смертью он попросил прощения у тех, кто когда-то восхищался им, и признался, что голодаł только потому, что “не мог найти пищи, которая пришла бы ему по вкусу, — а иначе бы он наился до отвала, как все”». Жажда совершенства, поиск идеала — этот духовный голод неутолим. Вывод был бы совсем безнадежным, если бы не сам спектакль — строгий, сосредоточенный, исповедальный, озаренный высоким талантом режиссера и актрисы.

Пьеса Витольда Гомбровича “Венчание”, в которой отразились главные экзистенциальные проблемы нового времени, считается вызовом режиссеру. Някрошюс, не заботясь о вызовах, сконцентрировал в последнем спектакле (Национальный театр, Варшава) свои размышления о времени, о природе власти и природе человека, закольцевав все могучей тенью театра.

Сам автор главную тему пьесы определил как “страх и ужас человека перед грядущим миром, в котором он станет сам своим Богом и властелином”. В спектакле формообразующим фактором сложного содержания становится театр. Главный герой, Хенрик, насилия пространство своего сна фантомами сознания и подсознания, поступает сообразно деятельности режиссера. Недаром критики вспоминают высказывание Юнга о том, что сновидение не что иное, как театр, в котором сам спящий является сценой, актером, суплером, режиссером, автором, публикой и критиком.

Общим местом стало отождествление “Венчания” с “Гамлетом” — герою являются призраки отца и матери, он пытается как-то справиться с вывихами бытия, с totally распавшимися связями.

Раненый (убитый?) на неизвестной войне солдат Хенрик видит сон о возвращении домой. Но его дом превратился в кабак, родители в кабачников, а невеста в служанку. Желая исправить сновидческую реальность, Хенрик провозглашает королем сперва отца, потом себя самого. Ритуал венчания должен вернуть невесте утраченную невинность, закрепить преображение, перерождение к лучшей жизни. Но демиург недоволен собой, артистами, замысел постоянно входит в клинч с воплощением, в спектакле рефреном звучит: “Вот я сейчас проснусь, и вы все исчезнете”. Но кошмар длится, порождая все новых чудовищ самосознания и подсознания.

В начале действия на сцене появляются двое — отец и мать, с марионеточной пластикой садятся на стулья, вывешивают табличку с надписью “Обед”. Словно с неба сваливаются еще двое — Хенрик и Владо — раненые солдаты, связанные одним бинтом. С усилием “сиамские близнецы” разделяются, боевое братство распадается. Это символ дальнейшего разъединения, которое приведет одного к гибели, а другого к власти. И все равно к гибели.

Родители равнодушны и даже испуганы появлением сына. Они держат кабак, но еды для друзей в этом заведении нет. Нет и воды, в одной из сцен Хенрик умывается, но вода — любимая стихия режиссера — отсутствует.

Как в “Скромном обаянии буржуазии” Бунюэля, где герои весь фильм стремятся поесть и никак не могут, так и в спектакле все время готовятся к венчанию, но оно никак не наступит. В патетических сценах появляется музыкант, спрашивающий, где здесь венчание. И невеста готова, стоит на своеобразных котурнах, которые заменены двумя стеклянными банками, но все откладывается вплоть до финального венчания, которое оборачивается похоронами.

Режиссер сочетает игровую стихию и психологизм, пафос и сарказм, гротеск. Он вводит в действие пародийные фигуры — епископа-трансвестита (Магдалена Важеха), трех мрачных театральных критиков, трех придурковатых школьниц — подружек невесты. Материальность деталей подана крупным планом. Это деформированная, но реальность, сон, но достоверный.

В многофигурном спектакле, как в оркестре, важен каждый музыкант. Но есть все-таки группа первых скрипок. Их четыре. Самая сложная задача стоит перед Хенриком Матеуша Русина. Нужно играть разорванное сознание, произнося при этом километры текста. Артист справляется блестательно, его изощренная, исковерканная пластика становится отражением исказенного мира. Потоки слов будто проносятся сквозь него, швыряют тело из стороны в сторону, конвульсивно изгибают, выворачивают... Он словно вывишнут, ведь рушится не только его мир, рушится он сам.

Роль Отца / Короля играет Ежи Радзивилович, один из протагонистов Вайды. Его манеру можно определить какдержанная острохарактерность. Сперва безучастный обыватель на грани идиотизма, его герой серьезно видит себя в образе Короля, в пародийном величии он жа-

лок и забавно трогателен.

Данута Стенка мастерски играет две роли, Матери и невесты Мани, причем может переключаться в течение одной сцены: вот она замученная жизнью Мать, вот белый венчик на голову — и секспильная Маня. Суть образов одна — они предметы для манипуляции. Мать вовлекают в пародийный данс макабр, Маню перебрасывают как куклу, врашают внутри спасательного круга, который никого не спасает, обеих принуждают к ритуалу, который никогда не состоится.

Огромную роль в спектакле Някрошюса приобретает образ Пьяницы (Жегож Малецки). Этот хам, провокатор, мелкий Мефистофель, на самом деле самый трезвый персонаж, знающий, что человек низок. Второе, самое сильное, действие спектакля — разгул и триумф Пьяницы. Он грозит прикосновением огромного пальца, что равносильно гибели. Такое вот пародийное снижение: грозное оружие не меч, не кинжал, а грязный палец. Он соблазняет Хенрика королевской властью. Он глумливо венчает Манию и Владо лилией — символом невинности.

В третьем действии Хенрик — самодержец и тиран. “Царит полное спокойствие. Весь бунтарский элемент арестован. Парламент тоже арестован. Тотальному аресту подверглись также военные и гражданские сферы. Народ тоже сидит. Арестованы все министерства, а также все и вообще всё. Полиция тоже арестована. Кругом спокойно, тихо, сырьо”. Хенрик провозглашает себя богом. Он сам может сделать свое венчание воистину святым. Оно вот-вот состоится. Но появляется труп Владо, убившего себя по приказу Хенрика. Как Пьяница соблазнял Хенрика, так Хенрик манипулировал сознанием единственного друга — простого честного человека. В изломанном, искореженном мире Хенрика ему не было места.

Появляется музыкант с валторной, но его инструмент не издает ни звука. Дальше — тишина.

На конференции очень хорошо говорил о Някрошюсе Кама Гинкас. Об универсальности его тем, воспринимаемых лично, о глубинном познании себя, которое становилось вселенским. О том, что он *вскопал почву для других*.

Замечательно, что другие идут своей колеей. В этом продолжается Някрошюс. Последним мостом надежды называют культуру, этот мост простирается во Вселенную. И в этом продолжается Някрошюс.

**Ирина Едошина**

## И вновь Островский...

### *XVII Международный театральный фестиваль “Дни Островского в Костроме”*

*Передо мной лежат программы увиденных на фестивале спектаклей. Этих программок, как и постановок, немного — шесть по пьесам Островского плюс гость фестиваля из Беларуси с музыкальным спектаклем А. Журбина “Свадьба в стиле ретро”. Собственно, это все, что осталось от фестиваля, как сегодня принято говорить, “на бумажном носителе”.*

Всякий спектакль рождается на глазах зрителей и умирает на глазах зрителей. В этом заключается уникальность театрального искусства, но в этом же его драматизм.

Но вначале несколько слов о фестивале, который существует с 1973 года, когда отмечалось 150-летие со дня рождения А.Н. Островского (1823—1886). Предполагалось, что он будет проходить один раз в пять лет, то есть в юбилейные даты со дня рождения драматурга. Так оно и было до 2008 года (с пропуском в 1988-м), когда костромская власть решила сделать фестиваль ежегодным. На этот раз он вновь открылся спектаклем Костромского драматического театра им. А.Н. Островского, что в принципе вполне оправданно: вне зависимости от фестиваля здесь давно сложилась традиция начинать сезон новой постановкой пьесы “Колумба Замоскворечья”.

Режиссер С.Ю. Кузьмич выбрал пьесу из тех, что редко идут на сцене, — “Богатые невесты”. Причина, отчего одни пьесы одного и того же автора привлекают внимание режиссеров, а другие пребывают подчас в полном забвении, по сию пору остается неразгаданной загадкой. Между тем, комедия “Богатые невесты” (1875) является не просто очередной пьесой Островского, но переломной в его творчестве.

Она задумывалась летом 1875 года в Щелыкове. Чуткий к веяниям времени, драматург не мог не заметить интереса общества к драмам идей, настойчиво представляемым, например, в романах Ф.М. Достоевского. Возможно, “Богатые невесты” задумывались драматургом как своеобразный ответ на появившийся тогда же роман “Подросток”: в обоих случаях перед нами своеобразная “семейная хроника”, где идея любви очищает душу, прикоснувшуюся к пороку. Островский словно специально снимает проблему денег (в романе Достоевского важную) — невесты у него финансово обеспечены — и погружает зрителей в область нравственную. “Богатые невесты” — пьеса, где впервые в творчестве Островского внимание сосредоточено на идеологических сшибках в понимании любви и ее цены, условной и реальной.

Надо сказать, что скрытую связь пьесы с романом Достоевского прочитал (хотя иначе) и режиссер спектакля: в одном из эпизодов персонаж Юрий Цыплунов (А. Афончин) держит в руках роман “Идиот”. Судя по неизменно отстраненному поведению и назидательным интонациям, Цыплунов

— Афончин воплощает некую положительную идею, которой нет места в жизни. Но делает это так скучно, так однообразно, что когда решается передать в крике накопившиеся внутри переживания (демонстративно выходя в центр сцены), то ничего кроме классического “не верю” в ответ не рождается. Конечно, играть положительного героя всегда непросто, но ведь Юрий Цыплунов в пьесе вовсе не столь однозначен. Вот уже при первом его появлении мать (заслуженная артистка РФ Н. Залесова) замечает, что в последние два-три дня он очень переменился. Из разговора с матерью мы узнаем, что в жизни он не раз любил, но всегда, правда, разочаровывался. Он словно бы тайком подглядывает за Валентиной Белесовой, но так, чтобы его подглядывание не осталось незамеченным. Эти нюансы никак не отражаются на роли Цыплунова, главная задача которой, видимо, нести идею. Замечу, что нет ничего труднее, нежели сыграть идею, когда любая опора на привычные игровые возможности отсутствует, когда оказывается востребованным внутренний мир. Потому остается отметить только самый замысел режиссера.

Более профессионально (в сравнении с А. Афончным) сыграна, но столь же однозначно решена роль Гневышова (заслуженный артист РФ И. Гниденко), который больше напоминает наблюдателя, нежели участника событий. Что бы ни происходило, он всегда застегнут на все пуговицы, даже когда отправляется вкусить эротических утех с Валентиной. Совершенно в иной манере, но не менее профессионально сыграла роль матери Надежда Залесова. Актриса умело преодолевала свое “служебное”явление на сцене, оправдывая его любовью к сыну и заботой о его судьбе.

С.Ю. Кузьмич смело и вполне в духе времени вторгается в текст пьесы, наполняя его то лекциями богатой купчихи Бедонеговой (А. Павлова) о картинах Виктора Васнецова, то переводом диалога важного барина Гневышова с Валентиной Белесовой (Я. Токарева) на французский язык. В результате использованные приемы вносят неожиданные нюансы в прочтение женских, в первую очередь, персонажей.

В пьесе Островского богатая вдова, лет под сорок, Антонина Власьевна Бедонегова, изнемогающая от скучи и буквально преследующая неженатых мужчин, неважно, какого возраста, материального достатка и социального положения, хочет только одного — выйти замуж. В спектакле С.Ю.

Кузьмича роскошная телом, красивая Бедонегова — Павлова оказывается поклонницей искусства, обладательницей собрания картин Васнецова, о каждой из которых читает небольшую лекцию. Ее затемненные искусством желания, видимо, воплощает тройка сопровождающих ее мужчин (в программке “ухажеры”) в специфических кепках и с мангалами в руках. Эта группа (Д. Дубровкин, В. Еремин, П. Таширев) успевает не только вовремя помочь вдове, но и отреагировать на происходящие события. Купчиха-интеллектуалка — оригинальное прочтение роли, успешно сыгранное актрисой. И режиссер, и исполнительница здесь вполне убедительны.

Копии картин (художник-постановщик Е. Сапонова) служат не только объектом лекций, но периодически словно провоцируют события на сцене, вносят свои нюансы в понимание того, что происходит. С этой целью герои Васнецова периодически трансформируются на сцене: “Три богатыря” — три ухажера, “Аленушка” — завернувшаяся в схожую ткань и принявшая аналогичную позу Белесова и т.д. В результате рождается такой ряд: “картинка” — текст к ней, результат — действующие лица спектакля. Любопытный прием, через который открывается иронический взгляд режиссера на русскую культуру.

Хорошо справилась с ролью Валентины Белесовой молодая актриса Яна Токарева. Ее героиня держит себя с тем чувством достоинства, которое ей присуще уже по возрасту: во времена Островского девица двадцати трех лет (как указано драматургом) — “немолодая девушка”. Именно так обозначена, например, Людмила в “Поздней любви” (1873), где отец ей прямо говорит, что загубил ее молодость, которую она и сама воспринимает как далекое прошлое. Валентина Токаревой вполне образованна, может поддержать беседу на французском языке. Она философически относится к своему положению, понимает, что ее единственное спасение — замужество, поэтому довольно легко соглашается на предложение своего наставника и любовника Гневышова, попутно привычно и не без удовольствия отправляясь с ним в спальню, поэтому принимает от него приданое в виде денег. Эта Валентина, конечно, немного попереживала, но не более того. В целом роль стилистически выдержана, характер передан умело, с нюансами, и явно соотносится с современными представлениями об отношениях женщины и мужчины.

Но лично для меня главным событием в спектакле явился Пирамидалов (Н. Токарев). Его персонаж — единственный, чей возраст не указан драматургом, — просто “мелкий чиновник”. Тот, кто есть всегда и во все времена где-то под рукой у начальства, удобный, исполнительный. Человек-место, человек-функция, лишенный каких бы то ни было чувств. Поначалу внешне таков и есть Пирамидалов — Токарев: его пластичное тело легко приобретает нужную, не без гротескового оттенка позу. Впервые его внутренний мир приоткрывается в сцене разговора с Гневышовым, когда Пирамидалов высказывает вслух желание жениться на

Валентине Белесовой и получает категорический отказ из-за лакейского лица, “а уж тут никакие куафюры не помогут”. Этот неожиданный удар буквально на мгновение поражает Пирамидалова, навсегда перечеркивая все его мечты, и он прячет свои чувства за гротескно сыгранную готовность служить Гневышову и дальше. Но гротеск оказывается маской, за которой прячутся искренние чувства. Эпизод сыгран молодым актером в высшей степени виртуозно и чисто, без каких бы то ни было заигрываний с публикой. Целиком же глубина его чувств открывается в finale спектакля, когда он одиноко танцует с огромной картиной Васнецова “Аленушка”. Одна за другой мелькают в finale картины художника, открывая всю глубину переживаний Пирамидалова — тех, которые он тщательно скрывал. Финиш спектакля, где каждый уходит в свою случившуюся жизнь, является мощным завершением раздумий режиссера о том, что есть человек.

По замыслу, по некоторым элементам его воплощения спектакль С.Ю. Кузьмича резко выделяется среди других спектаклей фестиваля. Но ему все же недостает общей гармонии. Богатые по нюансировке роли Пирамидалова и Валентины Белесовой резко выделяются среди остальных персонажей, кажется, только намеченных, но так и не получивших окончательных очертаний.

Следующим спектаклем фестиваля стала “Гроза”, сыгранная Пензенским театром юного зрителя в постановке и сценографии В. Карпова одна из самых репертуарных пьес Островского. Возможно, причина ее популярности кроется в специфике характеров действующих лиц, в их почти рельефном драматизме, спровоцированном давними реальными событиями. Одна из особенностей художественного дара драматурга заключалась в том, что он писал роли всегда для конкретных актеров, учитывая специфику их дарования и жизненную ситуацию.

Спектакль Пензенского театра отличался повышенной экзальтацией, возможно, сказалась тюзовская специфика. В течение всего действия актеры с разной долей успешности и длительности преодолевали витиеватую решетку, будто бы из какого-то другого спектакля и, видимо, символизировавшую те самые заборы, за которыми льются слезы, либо оставались за ней. В результате спектакль напоминал собрание почти концертных номеров, вершиной (в прямом смысле слова) которых стали Полусумасшедшая барыня (Т. Коновалова), а потом Катерина (Е. Гузеева). Будем надеяться, что постепенно театр сумеет найти заветный “золотой ключик” к драме Островского.

Кинешемский драматический театр им. А.Н. Островского представил “Бесприданницу”. Это также одна из репертуарных пьес Островского, по его определению, “особого сорта”. В ней получает свое развитие идеологема красоты и ее цены, намеченная в “Богатых невестах”. Исторически в русской культуре краса (позднее красота) не имеет вербального описания, а просто констатируется: Варвара-краса, девица-красавица, Василиса Прекрасная и т.д. В “Словаре живого великорусского

языка” В. Даля указывается, что в образе красоты соединяются истина и добро, получая в результате идеальную форму своего бытия. В противном случае красота несет гибель, что пророчит в “Грозе” Полусумасшедшая барыня. Однако красота Ларисы в пьесе Островского (нигде, кстати, не описываемая) изначально, уже в названии, мечется деньгами, то есть тем, что самой идея красоты противоположно, становясь источником будущей трагедии.

Режиссер-постановщик заслуженная артистка РФ Н. Тимофеева назвала свой спектакль “провинциальной историей”, определив, как выяснилось в ходе просмотра, и его облик в целом. На сцене много всего — музыки, танцев, кадров из старого фильма, даже Эйфелева башня появляется. Но существует это множество как-то по себе, возможно, заменяя сильно сокращенный текст пьесы. Все персонажи являются на сцену с уже сложившимися раз и навсегда жизнями, которые по непонятной им самим причине зачем-то вновь воспроизводятся. Премьера спектакля состоялась во время фестиваля, а костромской зритель, любящий театр, в особенности пьесы Островского, принял его тепло и радушно.

Калужский областной драматический театр представил спектакль “На всякого мудреца довольно простоты” по еще одной из самых репертуарных пьес Островского (1868). Режиссер В. Хрущев поставил блестящий по своей завершенности, фарсово-водевильной искрометности спектакль, виртуозно исполненный актерским ансамблем. Режиссерское прочтение пьесы подчеркнуто сценографическим решением. Художник-постановщик А. Шикуля выстроил сложное разномерное пространство: авансцена, два подвижных куба с тремя стенами и еще один, висящий над сценой. События на авансцене легко и непринужденно перемещаются через отсутствующую четвертую стену внутрь куба, либо действующие лица благодаря вращению куба появляются в нем, чтобы оказаться вновь на авансцене. Причем грациозная легкость самой конструкции абсолютно вторит игре актеров. В кубе над сценой было помещено изображение Островского с известного портрета В.Г. Перова, словно драматург становится зрителем того, что происходит на сцене и в зрительном зале, а в finale он даже подмигивает всем. Сочувствия во мне этот прием не вызвал, но в общее решение спектакля вполне вписывался. С одной стороны, минимализм, с другой — стилистическая выдержанность и смысловая наполненность отличают работу художника.

Режиссерское прочтение пьесы блестяще воплощено актерами. Егор Глумов (К. Бессонов) виртуозно исполняет свои замыслы, легко и не-принужденно вступая в разговоры с нужными людьми, ни над чем особенно не раздумывая и попутно делая записи в своем дневнике. Что-то неуловимо хлестаковское во всей этой игре, тот самый ветерок, который был свойственен гоголевскому персонажу. Мамаева (С. Никифорова) и Глумов в спектакле представлены любовниками: они время от времени располагаются на огромном

матрасе — это знак их близких отношений, правда, лишенных какого бы то ни было драматизма. Их связь легко вписывается в общее водевильное развитие событий.

Мамаева — Никифорова, милейшая дама, ища любовных приключений, составляет идеальную пару почти со всеми, кто встречается ей на пути. Глумов просто один из них, не более того. Игру актрисы отличает изящный эротизм и кокетство, никогда не переходящие в вульгарность.

Мать Глумова (О. Петрова) выполняет сугубо служебную функцию, появляясь в нужный момент, неизменно собранная и готовая подыграть затеям сына, не очень в них веря. Игра актрисы профессионально безупречна. Вспомнился спектакль С. Морозова, поставленный по этой пьесе на сцене Рязанского театра, где главной была роль именно матери Глумова, блестяще сыгранная Г. Ивановой. Кстати, в подзаголовке тот спектакль был обозначен как “карьера в ритме танго”. Но вернемся к спектаклю В. Хрущева.

Егор Курчаев (В. Соколов) и Машенька (Е. Буреничева) великолепно представляют пару “простак и простушка”. Оба понимают, что от них ничего не зависит, и готовы подчиниться сложившимся обстоятельствам, простодушно радуясь вдруг случившемуся счастливому финалу. Игру актеров отличает искренность и непосредственность, присущая их персонажам.

Мамаев (заслуженный артист РФ С. Лунин), Крутицкий (В. Смородин), Городулин (Я. Орляченко) представляют “высший свет”, но в том же водевильном ключе и, конечно, каждый по-своему. Внешне основательный Мамаев легко становится жертвой своего вдруг объявившегося племянника, которому был готов простодушно доверить даже свою жену, ни в чем не подозревая Глумова. Городулин, элегантный и умный молодой человек, играющий в общепринятое лицемерие и обманы и потому сразу увидевший в Глумове своего человека. Крутицкий — самый водевильный в этой троице, особенно в сцене с Мамаевой, когда он вдруг начинал пропевать строки из трагедии Озерова. Интересно, читали ли их создатели спектакля? Ведь именно в них ключ к характеру Крутицкого. В любом случае, решение этой сцены не вызвало во мне сочувствия.

Пожалуй, из общего актерского ансамбля выпадала только Манефа (актриса Бургонова; к сожалению, в программке ее фамилия вписана от руки без инициалов), с открыто утрированной позадачей этой роли. В целом спектакль стилистически выдержан, прекрасно сыгран, однако простоват по содержанию.

Санкт-Петербургский Театр комедии им. Н.П. Акимова показал комедию “Правда — хорошо, а счастье лучше” в постановке народного артиста РФ А. Кузина. В последнее время эта пьеса (1876) все чаще появляется на сцене.

Особенность этого спектакля — сопряжение традиционного и современного, может быть, не бросающееся в глаза, но чрезвычайно значимое для понимания его специфики. Ни один спектакль фестиваля не вызвал такого количества искрен-

них, благодарных аплодисментов зрителей, увидевших пьесу Островского без “осовременивания”. Однако “архаика” спектакля А. Кузина кажется. Действие помещено в условные руины какой-то бывшей жизни, где словно ожидают одетые в замечательные по своей подробности и исполнению наряды (сценография и костюмы А. Климова) ушедшей эпохи. Но музыка композитора С. Сушко вносит в атмосферу спектакля интонации, обращенные не к той эпохе, а, кажется, к мотивам чудесных яблок. Собственно, так и начинается разрушение внешней “архаики”. Да и яблочки на сцене настоящие, сегодняшние. Режиссер А. Кузин построил спектакль, наполнив давно знакомую, почти классическую, форму актуальным содержанием. Нечто схожее делали художники модернизма, когда тело Венеры членили выдвижными ящицами (С. Дали) или дорисовывали Джоконде усы (М. Дишан). В отличие от классиков модернизма режиссер довольно бережно (для сегодняшнего театра) отнесся к тексту Островского, что нашло отражение и в том, как этот текст произносится артистами — ясно, четко и “вкусно”.

Режиссер подчеркнуто обрядил сегодняшних людей в чуть старообразные одежды. Рельефно (не без гротеска) эта особенность проявилась в игре заслуженной артистки РФ И. Цветковой, исполнившей роль Пелагеи Зыбкиной. Она словно высматривает в мире что-то такое, чего никак не может ухватить, потому воспринимает совет Грязнова не отдавать долга как величайшую радость, как откровение, изменившее всю ее жизнь. Надо сыну идти из-за этого в долговую яму — пусть идет. В этой почти незаметной, какой-то скучоженной женщине вдруг просыпается такая неукротимая сила, что она распрямляется, словно заполняя пространство бытия открывшейся “истиной”: не отдавать денег, и все! Тема денег как меры жизни (примета нашего бытия) воплощена актрисой ярко и самобытно.

Запоминающийся образ создал на сцене народный артист РФ Ю. Лазарев в роли Силы Ерофеича Грязнова. Его костюм прост и незатейлив, даже в чем-то неловок, словно в pendant его возрасту. Но незатейливость эта кажущаяся. В нужный момент Грязнов, словно дикий зверь, выселяющий свою жертву, расправляет плечи, облачается в соответствующий костюм и торжествует свою победу над Маврой Тарасовой (заслуженная артистка РФ Н. Андреева). До этой встречи Мавра Тарасовна всей статью напоминала египетскую мумию, несла себя торжественно и надменно, являя собой образец благородной купчихи-вдовы, наделенной умом и благородством, которых начисто лишен ее сын Амос Панфилыч Барабашев (С. Романюк). Встретившись с прошлым, она вдруг перестает быть мумией, в ней просыпается женщина, она бросается в омут давней страсти: с гордо поднятой головой отправляется в “свою комнату” (читай: спальню) под руку с явившимся из ниоткуда Грязновым (в пьесе Островского, правда, сначала уходит Мавра Тарасовна, а Грязнов идет за ней). В нынешней жизни возраст перестает быть препят-

ствием для любви. Эта их встреча-узнавание блестяще сыграна актерами.

К сожалению, на этом ярком фоне несколько блеклым оказался Платон (Б. Чистяков), за исключением замечательной сцены объяснения в любви с Поликсеной, в которой актриса Д. Лятецкая играет явно ведущую роль. Актеры говорят с сегодняшними интонациями и ведут себя в узнаваемой манере современной молодежи, легко прочитываются и следы феминизации.

Пара отрицательных персонажей — Амос Панфилыч (С. Романюк) и Никандр Мухояров (В. Кузмин) и примыкающий к ним Глеб Меркулыч (заслуженный артист РФ Б. Улитин) вполне убедительны, исполнители точны и профессиональны. “Отрицательность” персонажей выглядит несколько условной, необязательной, это просто краска времени, сегодняшнего в том числе.

Центральное же место в спектакле, как и в пьесе А.Н. Островского, занимает Фелицата (народная артистка РФ В. Карпова). Несмотря на возраст, актриса блестяще справляется со сложной ролью, где много слов и действия, физического в том числе. Ее свобода суждений, прикрыта необходимостью выполнять домашние обязанности, вполне соотносимы с образом современной женщины, умеющей добиваться своих целей даже во- преки обстоятельствам.

В понимании мысли спектакля своеобразным “ключом” может быть программка, на которой под словами “...а счастье лучше” два упитанных ангела с зелеными крыльями крепко держат в руках яблоко с зеленым листиком.

Завершил фестиваль Северский театр для детей и юношества спектаклем “Доходное место” в постановке А. Загораева. Эта пьеса (1857) — первый опыт обращения Островского к жизни чиновного мира, в котором врашивался будущий драматург, работая на мелкой должности в Совестном суде.

На обложке программки спектакля под названием пьесы написано: “Послание потомкам в двух актах”, а внутри подробно рассказано, в чем его смысл. Подобного рода иллюстративность обнаруживается и в сценографии спектакля (художник Л. Пантин): двигающиеся на колесиках профили столлов вставляются один в другой, обозначая движение по карьерной лестнице. Когда эти конструкции соединяются, одни актеры преодолевают сложную механику, а другие ее изо всех сил поддерживают, чтобы колеса не двигались, зрителю уже было не до звучащих со сцены слов. Одна дума овладевает: только бы никто не упал. Актеры старательно поднимаются вверх и спускаются вниз, но изначально заданная иллюстративность не самого лучшего толка одерживает зримую победу. С другой стороны, становятся понятны проблемы театра в небольшом (закрытом) городе, театра с целевой направленностью на детей и юношество, но пробующего себя в драматургии “для взрослых”. Пожелаем удачи в ее освоении.

А театральному фестивалю “Дни Островского в Костроме” — жить дальше и радовать зрителей новыми встречами с пьесами великого мастера.

## Регионы

Ирина Ульянина

### В высокой логике служения

*В Омском академическом театре драмы второй год подряд сезоны завершаются Неделей премьерных спектаклей — тотальным смотром, позволяющим “остановиться, оглянуться”, проанализировать обретения. Появившаяся традиция по нраву публике, обеспечивающей аншлаги. Более того, многие зрители в ходе Недели смотрят премьеры повторно, испытывая потребность в глубинном осмыслинии и переосмыслинии постановок. Попытка разобраться в том, как эмблематичный для города коллектив достигает созвучности времени, места и меняющимся обстоятельствам жизни, — в данном обзоре на примере одного сезона.*

Минувший 145-й, “полукруглый”, без пяти лет юбилейный сезон Омской драмы продолжил тенденции, определявшие репертуарную политику театра последнее десятилетие, прошедшее с тех пор, как художественным лидером труппы стал Георгий Цхвирава, ученик Марии Кнебель — наследницы Станиславского, сменивший на посту главного режиссера Евгения Марчелли. Сочетая добротную классику с поисками на ниве актуального материала и нового сценического языка, театр сотрудничал с режиссерами разных школ и опыта, исповедующими очень разные эстетические взгляды. Но есть у них одно сходство — отношение к искусству как к служению (а не ремесленничеству), превращение репетиционного процесса в непрерывность познания, напряженной духовной, душевной работы, которая продолжается в состоявшемся спектакле. Круг этих режиссеров не так велик, расширяется он медленно, но безошибочно. В частности, за прошедшее десятилетие “своими среди своих” для труппы стали Анджей Бубень, Алексей Криклий, Дмитрий Егоров, Анатолий Ледуховский, Александра Джунтини, Роман Феодори, Борис Павлович, Александр Баргман и другие, упомянутые ниже.

Возвращаюсь к Неделе премьер, увенчавшей 145-й сезон. Афишу составили не только спектакли, созданные в 2018 / 2019 годах, а и спектакли — номинанты национальной премии “Золотая маска” — “Время секонд хэнд” С. Алексиевич (режиссер Дмитрий Егоров) и “Отец” А. Стриндберга в камерной версии Павла Зобнина. А также спектакль — лауреат Премии губернатора Омской области за заслуги в развитии культуры и искусства “Три товарища” Эриха Марии Ремарка в постановке главрежа Георгия Цхвирава. Те сценические произведения, которые уже сегодня воспринимаются неоклассикой, высоко оцененные зрителями, критиками и востребованные фестивально-гастрольным движением. В количественном отношении за сезон репертуар обновился не кардинально: состоялось пять премьер (одна из них — новогодний утренник), а шестая — “Дракон” Евг. Шварца в оригинальной сказочно-эпической трактовке Марата Гацалова

была показана уже спустя две недели после официального закрытия сезона. Кстати, режиссер Гацалов сотрудничал с ОАТД впервые, заняв большую часть труппы, предложив немыслимое распределение ролей (персонажи порой совершенно не совпадают с исполнителями ролей ни по возрасту, ни по другим параметрам устоявшегося восприятия) и радикальную форму. Спектакль исполняется то в полумраке, то практически в полной темноте не зрительного зала, а партера (публика размещается на Большой сцене), и лики героев и злодеев порой неотличимы. Лица, освещенные лишь шахтерскими фонариками, закрепленными на лбу, выбелены светом до впечатления унифицированных масок. Эффектны и выразительны массовые сцены, в которых “электорат” — население городка, хороводясь, сбивается в линии, становится могучими крылами драконьей тирании. Произведение не подлежит линейному разбору на составляющие, оно подчинено монолитному образу, собранному, однако, из сонма голосов, из интонационного богатства — единственной краски, персонифицирующей людей в инертной толпе. Голоса, настроения, эмоции, тоющие во мраке несвободы, — запоминающееся послевкусие “Дракона”. Марат Гацалов доказал, что сказка сложнее реалистического искусства и, что удивительно, больше сообщает о реальности.

Сезон закрыт был искрометной комедией Пьера Бомарше “Безумный день, или Женитьба Фигаро”, открывавшей и завершившей 145-й театральный год. Спектакль был с равным успехом показан осенью на больших гастролях в Москве, на сцене Вахтанговского театра, и летом в знойной Астрахани собрал аншлаг, снискав гром оваций. “Фигаро” в каноническом переводе Николая Любимова воплотил народный артист России, режиссер и педагог Александр Кузин из Ярославля, давно сотрудничающий с Омской драмой, прекрасно знающий возможности труппы, умел их развивающий и использующий особенности дарований новичков. Статичная декорация Кирилла Данилова в “Безумном дне...” как нельзя лучше оттеняла подвижность, легкость, изящество актерского существования в импровизационной стихии с элементами клоунады. Запо-

минается отнюдь не только заглавный персонаж в исполнении Игоря Костина (актер быстро стал звездой после выразительной роли Моцарта в "Амадеусе" П. Шеффера, премьере прошлого сезона), будоражат и вальяжный граф Альмавива, наделенный актером Русланом Шапориным некой самоиронией, и манкая в своей неистребимой женственности, неувядаемой молодости графиня Анны Ходюн. Отдельная находка — образ Керубино, который в исполнении молодого актера Ивана Курамова, располагающего исполнинской статью, оказался невероятно трогательным, добродушным и уязвимым. "Фигаро" плавно и своевременно заменил в афише герническую комедию Э. Ростана "Сирано де Бержерак" (перевод Ю. Айхенвальда), поставленную тем же Кузиным восемь лет назад, претерпевшую череду вводов и признанную "уставшей".

На самом деле, на "Сирано" публика шла более чем охотно, спектакль на немеркнущую тему можно было бы прокатывать еще и еще. Но в том и состоит особенность Омской драмы — предлагать только продукцию отменного сценического качества, "первой свежести". По той причине в 145-м сезоне простились и с "Чертовой дюжиной" — композицией из рассказов Аркадия Аверченко, бывшей абсолютным зрительским фаворитом на протяжении двенадцати лет: рекордный срок. Не взамен, не "наподобие", а в качестве нового витка исследования человеческой природы главный режиссер Георгий Цхвирара представил собственную инсценировку девяти рассказов Аверченко с нейтральным названием "Альбом" (у спектакля альбомная структура: пестрые разрозненные картинки связаны рассуждениями господина во фраке — Рока) и аттрактивным жанровым подзаголовком "Семь способов соблазнения". Сатира Аверченко далеко не частый гость в афишах, не каждому режиссеру удается так точно уловить и зафиксировать в действии стилистические особенности, специфику юмора, сатиры Аверченко, куда более загадочную, чем, например, у Зощенко. Цхвирара — мастер не только в открытии глубин, подтекстов сатириков начала прошлого века, он также изобретатель собственного метода, гротескового ключа, от которого после смеха, порой гомерического хохота, становится дурно, тошно, страшно. "Альбом", в отличие от "Чертовой дюжины", почти не оставляет места беззаботному смеху, это исследование "пошлины бессмертной пошлости" с безрадостным диагнозом. Художник Булат Ибрагимов усилил его подчеркнуто некрасивой, нестройной декорацией — предметная среда громоздится на заднем плане, кругом, создавая подобие свалки ненужных вещей, образованных жадностью. Лишь диван — неизбыtnый символ семейного уюта, мещанских ценностей — зачастую на первом плане, засижен и перенаселен. В "Альбоме" все играют всех, то есть у каждого артиста по несколько ролей, требующих быстрой смены тех-

ник и способов существования, отменного темперамента и т.д. Справляются безупречно, главным образом, актеры среднего поколения, поднявшиеся за годы исполнения "Чертовой дюжиной", в первую очередь, Владислав Пузырников, без всякого видимого напряжения выдавший каскад образов и состояний вполне себе симпатичного, гладкого и бесконечно глупого человека, пребывающего в самозабвенном самодовольстве. Отдельное "браво!" Екатерине Потаповой и Анне Ходюн, порой неузнаваемой из-за шепелявости, присвистываний и прочих самостоятельно придуманных дефектов речи. Безусловно, партнерство в ансамбле столь высокого актерского класса — лучшая школа для молодых артистов, которые в омской труппе стремительно набирают мастерство.

В 145-м сезоне продолжил сотрудничество с ОАТД петербургский режиссер Александр Баргман, выбравший пьесу знаменитого швейцарского драматурга Макса Фриша "Дон Жуан, или Любовь к геометрии" и изрядно ее перекроивший вместе с участниками постановки. Ранее онставил "На чемоданах" израильского автора Х. Левина и "Лжеца" К. Гольдони как карнавальную, радостную комедию с вкраплениями цитат из фильмов Федерико Феллини и стихотворений Иосифа Бродского, и "лжеца" — главного героя Лелио (его играл Руслан Шапорин) наделил даром сочинительства, способностью трансформировать реальность. На сей раз в заглавной роли красивый, статный Егор Уланов, сыгравший не героя и не антигероя, а личность, выломившуюся из социальных устоев, бросившую своим свое-нравием вызов обществу, но не реализовавшийся ни в чем, в частности в декларируемой любви к геометрии, которая видится ему идеалом гармонии. Актер работает, кажется, на пределе человеческих возможностей, на сильных эмоциональных вибрациях, щедро выплескивая нервную и витальную энергию, создавая вокруг себя поле притяжения. Понятно, почему вся прекрасная половина Севильи сходит от него с ума (а женская красота в спектакле явлена с избыточной щедростью, оправлена в фантазийные, шуршащие-шелестящие и искрящиеся костюмы художника Елены Жуковой). Запоминающиеся образы прелестниц можно перечислять практически полным списком исполнительниц ролей. Чего стоит прямая термоядерная напористость Миранды — Юлии Пошелюжной или острый сарказм Селестины, сыгранной Екатериной Потаповой в диапазоне от яростного цинизма до мечтательности. Но Дон Жуан отнюдь не ловелас, его, напротив, тяготит все, что связано с земным притяжением и телесностью. Драма недостижимости гармонии считывается, тем не менее, воспринимается умозрительной. Спектаклю не хватает емкости высказывания для того, чтобы попасть в разряд эстетических событий, он остался на уровне любопытного художественного опыта, что

тоже немало.

Есть крылатое выражение, утратившее авторство: “Театр не идет от победы к победе” по аналогии с афоризмом: “Человек — это попытка стать человеком”. Без проб, без опытов невозможны обретения, те желанные вспышки понимания, возникающие на сцене и в зале. Потому практически каждый год в Омскую драму приглашают новых режиссеров, необязательно овеянных громкой славой, но обязательно — с багажом замыслов, идей. В 145-м сезоне таким новичком стал Егор Равинский, воплотивший на Камерной сцене имени Татьяны Ожиговой собственную авторскую инсценировку повести А.П. Чехова “Рассказ неизвестного человека”. Казалось бы, наследие Чехова исследовано вдоль и поперек, изучено и измучено театрами, а именно это произведение парадоксальным образом, незаслуженно осталось в тени читательского интереса и, как следствие, не достигло подмостков. Постановка в академической Омской драме стала первой в России мировой премьерой и, на мой вкус, она полна истинно театральной магии, которая больше, чем история, пленительнее, чем тщательно сконструированный концепт.

Егор Равинский отнесся к Антону Павловичу бережно, сократил повесть деликатно, и из-за трепетности к слову классика поначалу спектакль (в целом неровный по темпоритму) напоминал архаичный литературный театр. Пространный монолог главного героя, революционера-народовольца, устроившегося лакеем к сыну министра, чтобы организовать покушение на его отца (от лица этого самого Неизвестного ведется повествование), явно затягивался. Олег Берков, занятый в главной роли, оказался в сложной ситуации. Трудно удержать внимание зала повествовательной манерой, не прибегая к жестикуляционному иллюстрированию, интонационному раскрашиванию текста, тем не менее ему удалось именно что не раскрашивать (в частности, страдающий чахоткой герой практически никогда не кашляет), а прожить каждое слово, обыграть его на уровне своего то замирающего, то учащающегося дыхания, сдерживаемой взъянностью. Режиссеру Равинскому и вслед за ним актеру Беркову интересны внутренние душевые метаморфозы, происходящие в Неизвестном под воздействием внезапного любовного смятения, разрастающихся чувств, сметающих планы мести.

Первое действие происходит в доме Жоржа Орлова (актер Николай Сурков) — холеного холостяка, баловня судьбы, у которого служит Неизвестный, томимый молчаливым презрением. К нему без приглашения врывается неразумная Зинаида Федоровна, сбежавшая от мужа, не желающая замечать, как тяготится ее обществом охлевший любовник. “Рассказ...” — грустная история любви, обреченной на фиаско, в спектакле наполняется чеховским комизмом. Вот, к приме-

ру, сумасбродка Зиночка клянется, что не будет нарушать установившийся распорядок Жоржа, привыкшего за завтраком читать газету, и тотчас отрывается к возлюбленному на колени, загораживая стол. Актриса Кристина Лапшина — хрупкая, воздушная внешне — в роли сумасбродки с глупым сердцем раздражающе энергична и напориста, глуха к чужим желаниям. А в глазах Неизвестного она нежна, ранима, беззащитна. Он, не менее хрупкий, старается оберечь ее от нападок наглой горничной Поли (актриса Алина Егошина) и от неминуемой трагедии, но...

В спектакле все, кроме центральной фигуры и женских образов, сыграны масочно, при этом подробно, с поразительным актерским мастерством. “Высшее общество” — круг приятелей Жоржа составляют степенный резонер Пекарский (Егор Уланов с окладистой бородой похож на Карла Маркса, что тоже комично), суетливый карьерист Кукушкин (Владислав Пузырников нашел для роли специфический смех, подобный уханью совы), субтильный Грузин (Артем Кукушкин). Великолепны исторические и стилизованные костюмы, декорации Алексея Вотякова, представляющие и анфилады комнат барского дома, и символическое пространство на просценium, куда сыплется сверху песок (а в новогодней сцене снег), переливающийся в изменчивой световой партитуре Нарека Туманяна. Словно сама материя жизни просыпается, как песок сквозь пальцы, оставляя лишь воспоминание о магии любви.

Помимо премьер в сезоне состоялось знаковое событие, многое объясняющее в этическом кодексе Омского академического театра драмы. Прошли масштабные торжества в честь 100-летия со дня рождения легендарного директора Мигдата Нурутдиновича Ханжарова, который собрал уникальную труппу, имевшую репутацию лучшей за Уралом, и создал актерам благоприятнейшие условия для творческого развития. Это при его руководстве, продлившемся более двадцати пяти лет (1962–1988), театр обрел статус академического, удостоился ордена Трудового Красного Знамени, двух Государственных премий имени К.С. Станиславского (за постановки “Солдатской вдовы” Н. Анкилова и “У войны не женское лицо” С. Алексиевич), развернул масштабную гастрольную деятельность. А главное, обрел принципы, которые сохраняются по сей день. Главный из них — потребность в служении. В этом театре служат не только искусству, но и зрителям — не заигрывая, не ублажая и развлекая, а доверяя, делясь сокровенным, волнующим, важным. Нравственность здесь в основе отношений, она растворена в природе каждого спектакля. И постулаты службы искусству и людям передаются от одного актерского поколения другому не как вирус, а как здоровье.

## Другие берега

Юлия Савиковская

# Перевод или постмодерн?

*Три спектакля по классическим европейским пьесам на лондонской сцене*

*Для современного английского театра не существует традиционных, устоявшихся, постоянно используемых переводов зарубежных пьес — каждая новая постановка это обязательно новая версия, заказываемая драматургу, и чаще всего имя автора английской версии не менее важный фактор в привлечении зрителя на спектакль, чем его создатели и участвующие в нем актеры. Хотя текст каждой версии редко подробно анализируется английскими театральными критиками и принимается как должное, на самом деле эти версии, по существу, отдельные новые пьесы, которые подчас не менее интересно читать, чем оригинал, и уж точно имеет смысл с ним сравнить. В этой статье наряду с собственно спектаклями будет уделено внимание и новым текстам-версиям, легшим в их основу.*

В осеннем сезоне 2019/2020 удалось посмотреть три постановки по известным европейским пьесам XIX—XXI веков и сравнить абсолютно разные подходы к изначальным текстам и сценические решения, принятые в работе над ними. Это “Кровавая свадьба” (1932) Федерико Гарсиа Лорки в театре “Янг Вик” в новой версии Марины Кэрр и режиссуре Яэль Фарбер, “Васса” по первой редакции 1910 года “Вассы Железновой” М. Горького в театре “Алмейда” в новой версии Майка Бартлетта и режиссуре Тинуке Крейг и “Питер Гюнт” по Генрику Ибсену (1867) в новой версии Дэвида Эара и режиссуре Джонатана Кента. Несмотря на то что все три работы — отдельные, никак не связанные друг с другом сценические проекты, тема смерти и жизненного пути человека, неизбежнодвигающегося к ней, удивительным образом связывает их.

Постановкой “Кровавая свадьба” (сентябрь–октябрь 2019) театр “Янг Вик” продолжает своеобразный “сезон Лорки”, начатый им еще в 2017-м “Йермой” Саймона Стоуна (заглавную роль исполнила известная актриса Билли Пайпер, нашумевший спектакль был перенесен в Вест-Энд). На этот раз для работы над Лоркой объединились опытный ирландский драматург Марина Кэрр (в 2020-м “Янг Вик” поставит одну из ее самых известных пьес “Порция Кафлэн”) и известный режиссер из ЮАР Яэль Фарбер. Для Кэрр при работе над переводом Лорки с испанского на английский показалось возможным и нужным перенести действие пьесы в условное графство Андалузия-Оффали в Ирландии — тем самым драматург отдает дань изначальной географической локации “Кровавой свадьбы”, при этом сохранивая условность выбранного пространства. Параллель переноса текста из Испании 1930-х годов в условно современную деревню в Ирлан-

дии также очень важна для режиссерской концепции пьесы, так как Фарбер в интервью говорит, что хотела вскрыть разделение человечества на кланы, группировки и невозможность преодолеть эту исконную, входящую в кровь людей враждебность, если мир делится на “своих” и “чужих”. Что было важным для Лорки во время гражданской войны в Испании 1930-х годов, становится не менее актуальным для современного английского зрителя и особенно понятным, если речь идет об Ирландии, которую подчас можно сравнить с пороховой бочкой и где террористические акты ИРА до сих пор являются частью ежедневной реальности. Почти все занятые в спектакле актеры — ирландцы, и на сцене звучит английский с ирландским акцентом.

Однако текст Кэрр и постановка Фарбер отнюдь не привязаны к современной политике — и текст, и спектакль верны поэтическому миру Гарсиа Лорки, и создают на сцене метафору, удаленную от любых привязок к узнаваемым новостным реалиям. Эта поэтичность, глубинность, целостность — огромная редкость для британского театра, и спектакль воспринимается как глоток свежего воздуха или поток речной воды, погружающий зрителя в свой мир и больше не отпускающий, доводящий до слез, дрожжи, волнения. При этом Кэрр удается сохранить то смесь поэтичности и брутальности, то погружение в человеческие инстинкты и одновременно чуткость к крику человеческой души, то минималистическую, но такую объемную образность оригинального текста — все эти элементы, поражающие читателя в текстах поэта и драматурга Гарсиа Лорки. Интересно, что в театре были и испанские зрители, но для большинства зрителей, незнакомых с оригиналом, погружение в мир, полностьюозвученный миру андалузского поэта, было очевидным. Имена

персонажей, в которых имя есть только у персонажа Леонардо, а другие идентифицируются только их семейным статусом — Мать, Невеста, Жена, Отец, Жених, — также были перенесены Кэрр из оригинала, и даже этим решением на сцене была воссоздана сага о любви и смерти, а не конкретная современная история.

Фарбер совместно с художником Сюзан Хилферти и художником по свету Наташей Чиверс удалось предельно образно, с минимальным использованием предметов на сцене-подкове, окруженной зрителями ("Янг Вик" известен тем, что может полностью менять расположение зрительного зала по отношению к сценической площадке) передать тот мир, в котором до сих пор существуют и действуют законы кровной мести, подчинения женщин логике войны и вражды, тяжелой материнской памяти и сухой, бессмысленной женской судьбы и верности. Кажется, что над этим хотела бы вззвиться любовь Невесты и Леонардо, но даже она изначально искорежена враждой тех, кто живет в низине, и тех, кто живет в горах, и, как показывает финал в версии Кэрр, возможно, только ради отмщения семье Матери Леонардо (Гэвин Дрея) и увозит Невесту (Айф Даффин) с собой — его настоящей целью был лишь Жених, последний, еще не убитый сын. Однако настоящей поэзией полны скорее не любовная история, а движение мира и судьбы вокруг персонажей пьесы — так, в спектакле есть пожилая Ткачиха, она же фигура Смерти, подобная одной из греческих Мойр, которая разговаривает с Невестой перед ее неизбежной смертью (Бридж Бреннан), а также Луна (Талисса Техейра) — экзотическая девушка, которая спускается на сцену и наблюдает за происходящим, исполняя при этом потрясающей красоты испанские песни.

В спектакле Фарбер центральной становится фигура седой Матери (Ольвен Фуэр) — именно она воплощает в себе одновременно непрекращающуюся боль за близких и привязку к темным, мешающим жить законам кровной мести и привязанности только к "своим", но также и судьбу, довлеющую над всеми персонажами, — седая актриса становится своеобразной фигурой Смерти еще до того, как Ткачиха появится на сцене. Для спектакля также важно выделение героев цветовыми пятнами — красная нить Ткачихи и красное одеяние, принесенное Матерью в подарок; белое платье невесты на черной сцене и на фоне поднимающейся сзади стены с коричневой землей, из-за которой выходят, подобно двум могильщикам в "Гамлете", два дровосека (Фааиз Мбелизи и Роджер Жан Нсенгийумба). На сцене нет коня, на котором появляется и увозит Невесту Леонардо, но есть его движение по кругу вокруг поставленного в центр столба — как будто он сам и есть этот конь, который никогда не сможет убежать от

своей судьбы. Не изображены и свадебные празднества, и танцы — о них только говорят, а сцены убийства Жениха и Леонардо друг другом, а позже самой Невесты Матерью показаны условно, без подробностей — подобно греческой трагедии, но от этого их воздействие становится еще более сильным. Мы, зрители, как будто предвосхищаем трагедию, наполняемся ею, и, как и происходит в греческой драме, знание развязки делает катарсис еще сильнее — в конце спектакля я не могла сдержать слез, и это был не плач, а некое сильнейшее внутреннее очищение.

Интересно, что спектакль "Васса", появившийся в театре "Алмейда" в начале октября 2019 года, абсолютно независимо от "Кровавой свадьбы" продолжает тему нависающей над семьей судьбы, безысходности тяжелых инстинктов и раздирающих души страстей, невозможности вырваться из круга смерти. И даже центральная фигура властной женщины-матроны Вассы, кажется, перекликается с Матерью. Однако на материале натуралистической пьесы Горького и при совершенно отличном от подхода Марины Кэрр методе написания новой версии Майком Бартлеттом результат совершенно иной. Здесь уже нет той верности оригиналу, которой отличалась постановка в "Янг Вике", — ни сюжетно, ни жанрово.

"Васса" Бартлетта делает много разнообразных шагов по изменению сюжета Горького, убирая из него Рашиль и ее сына Колю и вводя вместо нее еще одну дочь Вассы Анну (вместо Анны Оношенковой, секретаря и наперсницы Вассы у Горького). Основным в сюжете Бартлетта становится не связанная с Рашиль сюжетная линия и не отравление больного мужа Вассы, а попытка избавиться (именно методом отравления) от брата мужа Вассы Прохора (так как он имеет большую долю в наследстве) и последующее ловкое обвинение сына Павла в смерти слабого сердцем Прохора после их краткой стычки в конце спектакля. То есть целью Вассы становится именно избавление от Прохора и сохранение богатств в своих руках даже за счет своих детей — в конце все понимают, что им не достанется ничего. Здесь есть горничные Липа и Дуня (вместо Лизы и Поли), есть управляющий домом Михаил (вместо Гурия Кротких), появляются сыновья Семен и Павел, а дочери Наталья и Людмила становятся у английского драматурга невестками — женами Семена и Павла. О пароходстве речи даже не идет: в руках Вассы некий (возможно незаконный) семейный бизнес, о сути которого в пьесе почти не говорится или, по крайней мере, не слишком четко — это неважно для Бартлетта.

Жанрово натуралистическая пьеса Горького превращена в некий типично английский семейный детектив, полный черного юмора, тайных свиданий и внебрачных детей и сложной

машинерии и интригантства по устраниению препятствий на пути к владению деньгами. Смотрится пьеса, на удивление, на одном дыхании, особенно до антракта, так как после него (после шокирующего зрителей самоубийства Лизы, висящей в дверном проеме) она сильно провисает, так как все предыдущие события примерно позволяют выстроить логику того, что произойдет дальше. Русские имена кажутся здесь странным и бессмысленным анахронизмом — несмотря на стоящий на столе самовар, вызывающий чувство клаустрофобии кабинет Вассы, обитый дубом, а роскошь похорон (все персонажи в черном, а пол заставлен цветами) напоминает о декадентском времени Оскара Уайльда (художник спектакля Флай Дэвис). Драматург играет в а ля russkost', а режиссеру Крейг, видимо, она не нужна и вовсе — тем более что при подборе актеров сознательно применена "расовая слепота" — в спектакле есть три чернокожих актера: Сирил Нри (Михаил), Кайла Мейkle (Наталья) и Эмбер Джеймс (Анна) и девушка с азиатскими корнями Софи Ву (Людмила). В итоге о Горьком и о России, смотря этот спектакль, можно не знать вообще ничего — это просто неважно. Интересно, что на роль болезненного сына Павла выбран актер с искривленной маленькой рукой (Артур Хьюз), в то время как в тексте много шуток о его уродливости, — очень смелый ход в стране подчеркнуто-параноидальной политкорректности.

Парадоксально то, что, хотя во время спектакля постоянно смеешься (Бартлетт впускает в свою версию сленг и заостренные быстрые ритмы, и переброски грубостями и жестокостями, и неожиданные, но от этого смешные пошлости), игра актеров напоминает некий телесериал, а "Васса" Горького лишается глубины трагедии. В этой бесшабашности обращения с текстом о семье с искаженными ценностями и тяге центральной героини к тиранической власти есть определенный парадокс — даже сама Васса в исполнении великолепной Шиобан Редмонд скорее вызывает уважение и интерес, чем страх и отвращение. Нам, детям века вуайеризма, интересно следить за ее издевательствами над сыновьями Семеном (полный, постоянно вызывающий смех Дэнни Киррэн) и Павлом, за ее интригантством и построением планов с управляющим Михаилом, а позже с приезжающей красивой и самоуверенной Анной. Нам также интересны роман Прохора с Людмилой и тайная связь Липы (Александра Даулинг) с Семеном, а также безответная любовь Павла к своей жене, не знающей, как отвязаться от него. Но действие заканчивается, и кроме потрясающей, собирающей определенно неровный спектакль воедино игры Шиобан Редмонд в сознании ничего не остается, катарсиса не происходит, особенно после явно пародийной последней сцены похорон, где персонажи, как куклы или кло-

уны, сидят среди черного бархата и белых цветов. Свободная игра Бартлетта с горьковской пьесой, превращающая ее в детективный пазл и разламывающая ее жанровую основу, оставляя эклектичный микс, оказывается любопытной, отчасти постмодернистской, но поверхностной и по сути неудачной. Для работы с Горьким Майк Бартлетт пересчур во власти традиций Агаты Кристи — хотя неизвестно, поймут ли это британские зрители, так и не увидевшие известную русскую пьесу, но посмотревшие что-то до боли им знакомое. В попытке быть максимально понятным своему зрителю уходит самое важное — оригинальный текст и его смыслы. А остается ли что-то иное — вопрос.

Третий спектакль в этом ряду — постановка "Питер Гюнт" (пьесы Дэвида Эара "по Генрику Ибсену", как значится на программке) Джонаната Кента в Национальном театре, шедшая на его сцене летом-осенью 2019 года. Кент вынашивал эту идею давно: именно потому, что поставить "Пера Гюнта" на театральной сцене — всегда почти утопия. Это оказалось возможным, когда Дэвид Эар, с которым Кент работал во многих проектах, согласился написать свою версию ибсеновской пьесы; драматург утверждает, что, так как пьеса, с его точки зрения, неровная, структурно нечеткая, непонятная и, возможно, отчасти несценическая (сам Ибсен рассчитывал, что она станет в первую очередь драмой для чтения), с ней можно было "играть", вокруг нее можно было придумывать свой текст. Эар, по его словам, не решился бы на такое с "Тремя сестрами" или, например, со "Строителем Сольнесом" того же Ибсена. Постановка (текст и режиссерская задумка) планировалась с учетом конкретного актера, которому Кент сразу предложил главную роль шотландца Джеймса Мак-Ардла (с ним Кент также до этого работал в нескольких проектах и называет его одним из самых крупных талантов своего поколения). В обсуждениях с режиссером, в правках в ходе читок и репетиционного процесса постепенно выкристаллизовался текст "Питера Гюнта" — Эар активно присутствовал на всех репетициях и правил свою пьесу.

"Питер Гюнт" перенесен (здесь можно вспомнить о работе Марины Карр над "Кровавой свадьбой") в Шотландию, причем вся набранная для спектакля труппа — тоже шотландцы. Драматург и режиссер считают, что Шотландия для британского зрителя — некий эквивалент того, чем удаленная Норвегия является в глазах европейцев. Тот же северный менталитет, холодный климат, некая экзотичность, а также определенная "деревенскость", из которой герою хочется вырваться. Имена других героев, "начинка" (собственно реплики разных героев, их мотивации, рассуждения) текста тоже, есть и нововведения в сюжете, в основном разнообразные виды переноса событий в

XX век, но тем не менее, общая канва “Пера Гюнта” полностью сохранена. Вместо Сольвейг — дочь эмигранта Сабина (Аня Шалотра), после ухода Гюнта открывающая книжный магазин, вместо матери Осе — Агата (Анн Луиз Росс), есть много комедийных вставок, есть политические цитаты на злобу дня (Эар — автор нескольких политических пьес о современной Британии), но в целом ибсеновский сюжет никуда не девается, а актеру Мак-Ардлу приходится два раза менять грим, чтобы к концу спектакля стать седым стариком (при этом Сабина остается такой же молодой), терпящим кораблекрушение, встречающимся с Пуговичником, очищающим луковицу и наконец приходящим к Сабине — все как у Ибсена. Здесь есть и кораблекрушение, и убийство тонущего повара, и встреча с дьяволом и Пуговичником, и двухголовый сын от дочери короля троллей — и каким-то образом совмещение ибсеновских реалий с современностью не кажется в постановке серией анахронизмов, потому что спектакль Кента — это в первую очередь сага, эпос о человеческой жизни, о поиске пути.

Самая интересная находка Эара — актуализация поиска самого себя ибсеновским Гюнтом в контексте современной индивидуализации личности, постоянного выстраивания собственного имиджа (при котором реальность неважна, а важно, что подумают), постоянной заботе о собственном пути, отличии от других, оригинальности, необычности — все эти процессы становятся нормальными для современного человека, но подчас доводят его до невротизма, отчуждения от единения с другими людьми, полного одиночества в погоне за “самостью”. Именно таким — одиноким, постоянно ищущим себя оппортунистом, готовым ради этого на любые аферы, обман, экономические преступления, неэтичное поведение (продажа оружия), смену политических позиций и отказ от искры любви, загорающейся в его сердце — и предстает в пьесе Питер Гюнт. Он хочет быть самим собой во что бы то ни стало, а этого хотят и все вокруг него — включая троллей и пациентов сумасшедшего дома профессора Бегриффенфельдта, которые как две капли воды похожи на Гюнта — Мак-Ардла. Драматург Эар очень чуток к современным веяниям: в пьесе есть и упоминание Гугла, и банковских переводов, и политики, и эмиграции в Британию, и современных военных операций — но философский масштаб пьесы он сохраняет. Основной месседж Кента и Эара считывается достаточно легко: пока современный человек гонится за индивидуальностью, его рост и развитие — только в единении с другими людьми и вере в любовь, дружбу, нахождении опоры в собственном доме, деревне, сообществе.

Самым сильным потрясением спектакля и причиной того, что его можно смотреть несколько

раз, является, несомненно, игра Джеймса Мак-Ардла. Этот молодой актер, которому еще нет и тридцати, успел появиться в таких крупных проектах, как “Ангелы в Америке” (двухчастный спектакль шел целый день) и трилогии по Чехову (“Платонов”, “Иванов” и “Чайка” в переводах Дэвида Эара), тоже шедшей целый день. Его уникальность в умении выдерживать подобный театральный марафон, сохранить нужные темпоритмы, как показать свою роль в развитии, не теряя градуса и темперамента, не провисая, постоянно взаимодействуя с партнерами и — что было уникальным для “Питера Гюнта” — со зрителем. Эар выстраивает текст так (сознательно, с учетом актерской техники Мак-Ардла), что все свои потенциальные мысли Гюнт проговаривает в прямом общении с аудиторией — включая первые бравурные реплики о своей уникальности, потрясение от встречи с Сабиной и дальнейшее шелушение луковицы и страх перед пуговичником. Эта роль настолько поглощает Мак-Ардла психофизически, что, как он сам признается, ничего не может делать в обычной жизни во время работы над ней. Сценические декорации (костюмер и художник Ричард Хадсон), музыка (Пол Инглишби) и звук (Кристофер Шатт), а также видео (Дик Стрейкер) любопытны и необычны (они включают корму огромного корабля, грозу, появление Гюнта из-под земли, разнообразные костюмы дьявола и троллей), но становятся лишь сказочными декорациями к игре Мак-Ардла. Парадоксально, уникальна именно эта актерская работа, а не его герой Питер Гюнт, которого драматург и режиссер приговаривают к обычности. Несмотря на то что многие британские критики не приняли спектакль (он выходит за рамки ожидаемого от сцены Оливье, не вписывается в определенный жанр, слишком эклектичен), очень острые и интересные версия Эара и игра Мак-Ардла делают его настоящим театральным событием осени 2019 года.

Современные британские драматурги продолжают создавать свои версии и переделки европейских пьес — например, русская драматургия в подобных обработках появляется на лондонской сцене все чаще и чаще. Без конкретного спектакля, для которого они написаны, подобные тексты теряют свою значимость и в отрыве от него никогда не ставятся, так что разбор их качества и их связи с оригиналом возможен только в применении к их сценической реализации, где они могут “сыграть” или “не сыграть”, раскрыть изначальные авторские смыслы (“Кровавая свадьба”), затемнить их в погоне за тем, что знакомо британскому зрителю (“Васса”) или же актуализировать пьесу, добавить в нее современные факты и смыслы (“Питер Гюнт”). Эти пьесы, тем не менее, создают целый постмодернистский пласт современной британской драматургии, который в будущем потребует отдельного анализа исследователя.

## Опыт

Мария Сизова

### Не аристотелевская драматургия

*Современная “новая драма” (далее НД) — явление сугубо русскоязычное, т.е. у драматургии рубежа ХХ и ХХI веков нет общеевропейских корней. Проросшая на постсоветском пространстве, она практически не имеет связи с европейской традицией. Точнее, мы можем говорить лишь о некотором влиянии на отечественных драматургов британского театра “Ройял Корт”, активно проводящего семинары, раздающего гранты, осуществляющего совместные проекты, основанные на драматическом изучении остросоциальных проблем, что отчасти стимулировало развитие русских авторов в определенном направлении. Но очевидно, здесь не приходится говорить о взаимовлиянии или же о том, что постсоветскую драматургию можно рассматривать как часть какого-то нового общеевропейского движения в драме.*

В значительной степени — и в этом вопросе сходятся и театрvedы, и филологи, и социологи — толчком к возникновению нынешней НД послужил общественный слом 1990-х, времени, когда на пространстве бывшего СССР происходили экономические, политические и общественные изменения, обнажающие старые и провоцирующие новые социальные проблемы; подобные сдвиги вызывали желание молодых драматургов ясно и просто высказываться о том, что происходит вокруг них. Создается впечатление, что в ранних пьесах движения единственной целью авторов становится изображение острых общественных проблем времени: терроризма (“Сентябрь.doc” М. Угарова и Р. Маликова); маргинальных слоев общества (“Война молдаван за картонную коробку” А. Родионова, “Яблоки земли” Е. Нарши), распадающейся семьи (“Соколы” В. Печейкина) и брошенных детей (“Пластилин”, “Волчок” В. Сигарева); подростковой жестокости (“Собиратель пуль”, “MONOTEIST” Ю. Клавдиева).

Действительно, НД с самого начала позиционировала себя как движение, которое активно ищет и вбирает в себя все новые и новые имена — чаще всего непрофессиональных авторов, пишущих пьесы острой социальной тематики. Именно организационная структура оказалась тем ядром, из которого возникла и развилась НД. Толчком к рождению движения стала идея Михаила Рошина, привезенная драматургом с берегов Атлантики из небольшого городка Уотерфорд — родины Юджина О’Нила. Драматург решил перенести на отечественную почву американский опыт проведения драматургической лаборатории, ежегодно собирающей в одном месте и в одно время начинающих авторов, актеров и режиссеров. Творческая инициатива Рошина была поддержана организационно И. Громовой, в результате в 1992 году был проведен первый фестиваль “Любимовка” — так началась первая волна НД, связанная с этим продолжающимся и по сей день драматургическим фестивалем. Суть “любимовской” лаборатории заклю-

чалась в открытии новых имен и попытке выстроить прямой диалог с репертуарными театрами. В поисках новых авторов и организации программ фестиваля помимо М. Рошина принимали участие драматурги А. Казанцев, В. Славкин, В. Гуркин, критики Ю. Рыбаков и А. Юриков, специалисты по драматургии М. Светлакова, М. Медведева. Здесь организовывались читки пьес К. Драгунской, Е. Исаевой, В. Леванова, братьев Пресняковых, М. Курочкина, основная идея заключалась в том, чтобы вписать новых авторов в контекст современного театрального процесса. Лишь спустя пять-шесть лет стало понятно, что задача эта не такая простая, и — несмотря на усилия организаторов — пьесами НД профессиональная режиссура репертуарных театров не заинтересовалась. Но именно в тот момент, когда возникло острое ощущение несовпадения драмы и репертуарного театра, на небольших полуподвальных площадках стали возникать постановки, близкие по стилистке современному текстам.

Так, в северной столице в образовавшемся в 1990 году театре “Особняк” (основатели Александр Лебедев и Владимир Михельсон) были поставлены пьесы старших участников движения: “Пубертат”, “Зеленые щеки апреля” и «Газета “Русский инвалид”...» М. Угарова, “Активная сторона бесконечности”, “Я, не я, она и я” и “Девочка со спичками” Клима. Одновременно в регионах рождались театры и театральные сообщества, одним из которых стала кемеровская “Ложа”, основанная в 1991 году Е. Гришковцом, изначально при областном Союзе художников, потом на базе Кемеровского технического университета.

В Екатеринбурге усилиями Николая Коляды на базе местного театрального института (ЕГТИ) был сформирован курс драматургов, выпустивший в свет целую плеяду учеников и последователей. В их числе В. Сигарев, О. Богачев, А. Архипов, Я. Пулинович.

И наконец, в Тольятти усилиями Вадима Леванова при театре-студии “Голосова, 20” обра-

зовался “Цех драматургов”, где силами студийцев воплощались пьесы НД. Вскоре здесь стал проводиться ежегодный фестиваль “Майские чтения” и издаваться одноименный альманах.

Но несмотря на возникшее в тот период ощущение непрерывного хаотичного образования центров новой драматургии по всей России, общая проблема оторванности создаваемых пьес от их сценической реализации оставалась. Можно сказать, что до 1998 года — момента открытия двумя драматургами, Алексеем Казанцевым и Михаилом Роциным, собственного театра Центр драматургии и режиссуры — НД накапливалась текстовой опыт. Этот опыт в полной мере реализовался позже, на созданных под эгидой драматургов площадках. Эти маленькие театры были ориентированы на постановки современных пьес молодыми режиссерами. Пожалуй, именно 1998 год можно назвать началом второй волны НД, когда тексты молодых авторов стали ставиться на экспериментальной сцене.

Именно в этот период появились первые спектакли: “Пластилин” К. Серебренникова по пьесе В. Сигарева с А. Кузичевым, В. Хаевым, В. Панковым и В. Толстогановой, “Шоппинг&Fuck” О. Субботиной по пьесе английского драматурга М. Равенхилла. Тогда же драматург М. Угаров дебютировал как режиссер собственной пьесы со спектаклем “Облом off”. Затем вышли в свет “Пленные духи” В. Агеева по пьесе братьев Пресняковых.

К тому же, толчком к бурному развитию НД послужили семинары, начатые лондонским театром “Ройял Корт” в Москве в ноябре 1999 года. Итогом первого опыта стал выпуск сборника пьес “Москва — открытый город”, поставленных и показанных в Центре драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Роцина. Этот опыт оказался весьма успешным и просуществовал в подобном формате более пяти лет, породив ряд пьес социальной проблематики, таких, например, как “Fashion”, “Золотая моя Москва” В. Леванова. Именно тогда, опять-таки под влиянием кураторов “Ройял Корт”, участники семинаров освоили технику верbatim, т.е. использование дословной записи документального речевого материала.

И поскольку репертуарные театры все еще были настроены весьма скептически, предпочитая новым пьесам классический репертуар, в 2002 году в Москве молодым тогда литераторами и режиссерами Е. Греминой, М. Угаровым, М. Курочкиным, И. Вырыпаевым, А. Родионовым, А. Вартановым, С. Калужановым, Г. Жено, Е. Нарши, М. Кузьминой был создан “Театр.doc”. Его название определяется прежде всего документальной направленностью драматургии. Репертуар главным образом составляли и составляют документальные пьесы, написанные на материале современной действительности

сти и имеющие острую социальную направленность. Руководители театра превратили документальность в кредо, связав ее с выживаемостью театра, его необходимостью для нового поколения. Потому как именно с помощью документа, по мнению организаторов, театр сегодня может сохранить актуальность: “Наши (в смысле российские) спектакли абсолютно безопасны. Вы ничего не узнаете из них, что происходит сейчас со страной и с нами. <...> И прогноз неутешителен. Болезнь развивается. Молодые люди не ходят в театр. Модные журналы и радиостанции не ведут театральных обзоров. Телеканалы не держат театральных передач — рейтинга не будет. Надо признать, что они правы: театр не нужен людям... Те, кто хочет развлекаться, ушли в более качественные и технологичные места, а те, кто взыскивает чего-то другого, пошли на выставки актуального искусства, артхаусные фильмы, домой, в конце концов, читать последние новинки интеллектуальной литературы. В театре сегодня приезжают, женщины за сорок с подругами, случайная публика, совершающая Ритуальный Культурный Жест” (М. Угаров в интервью А. Лисицкой // газета.ru.культура. 20.12.2011).

Площадки, подобные “Театру.doc”, возникли и в других городах России, здесь принципиально, что М. Угарову и Е. Греминой удалось объединить усилия театральных энтузиастов. В это время на московской площадке появлялись документальные спектакли из провинции: “Солдатские письма” челябинского театра “Бабы” (режиссер Е. Калужских) и “Угольный бассейн” кемеровского театра “Ложа” (режиссер К. Галдаев). Далее последовали постановки т.н. верbatimных пьес: “Преступления страсти” Г. Синькиной на материале интервью с заключенными женской колонии; “Сентябрь.doc” М. Угарова и Е. Греминой, где драматурги работали с текстами, взятыми на интернет-форумах бесланской трагедии; “Большая жрачка” А. Вартанова, Р. Маликова и Т. Копыловой на базе собственного опыта работы на телевизионных ток-шоу и т.д. Словом, реализовалось множество верbatimных проектов и просто пьес, которые могли бы быть близки верbatimной технике, а могли не иметь с ней ничего общего. Кроме того, наряду с театральными работами в “Театре.doc” начали проводиться экспериментальные, лабораторные опыты, фестивали. Наиболее значимые — совместный с польским театром “Ad Spectatores” проект “1612” во главе с М. Угаровым и М. Курочкиным, фестиваль “Кинотеатр.doc” (2004), открывший зрителям имена таких ярких режиссеров как В. Гай Германника, Н. Хомерики, П. Костомаров и Антуан Катин.

Политику реализации новой пьесы поддержал организованный в 2006 году Э. Бояковым

театр “Практика”, дочерним предприятием которого стала в 2009 году пермская “Сцена-Молот”.

Прочно закрепившись в Москве, НД постепенно расширяла свое влияние на регионы, желая освоить все новые и новые пространства, а порой даже выходя за пределы Российской Федерации и перекочевывая к ближайшим соседям — в Белоруссию и Украину. Так, в 2005 году в Белоруссии возник “Свободный театр” Н. Халезина, а при нем одноименный драматургический конкурс, открывший зрителю П. Пряжко. В свою очередь, в Украине — Харьковский фестиваль “Курбалесия”, созданный в 2003-м и активно пропагандирующий в своей программе драматургию современных авторов Н. Ворожбит, А. Яблонской, Ю. Клавдиева, В. Дурненкова, К. Малининой, В. Леванова. Я. Пулинович.

Надо добавить, что второй период связан с огромной фестивальной активностью НД. Говоря о фестивалях, можно вспомнить и о “Коляда-театре” в Екатеринбурге, возникшем чуть раньше (2001), но явившемся мощным катализатором для выявления новых имен, поскольку организатор и художественный руководитель Н. Коляда, как уже говорилось ранее, не только занимался и занимается обучением молодых авторов в своем семинаре, но также проводит ежегодный драматургический фестиваль “Евразия”, открывающий новые имена и знакомящий авторов с режиссерами. На одном из таких фестивалей Валерием Фокиным была отобрана к постановке пьеса “Святая Блаженная Ксения Петербуржская в житии” В. Леванова, спектакль в Александринском театре вышел под наимением “Ксения. История любви”.

Но как бы удачно ни складывалась фестивальная судьба новодрамовских пьес, вопрос постановки этих текстов в репертуарных театрах так и остался неразрешенным. Во многом эта проблема связана с тем, что в отличие от новой драмы конца XIX—начала XX века, за которой — при всей разности поэтики Чехова, Метерлинка и Шоу — почти сразу была признана эстетическая новизна, НД рубежа XX—XXI веков не вызывает столь однозначной оценки.

Иные театральные критики (М. Давыдова) утверждали, что в “Новой драме” как движении нет ничего принципиально нового. Потому они склонны были рассматривать это явление как очередную веху современной драматургии, не требующую столь пристального внимания к себе.

Сами же авторы вслед за главным идеологом новодрамовского движения М. Угаровым настаивали на выделении своих пьес из общего исторического контекста и рассмотрении их как “актуального текста”, который активно взаимодействует с реальностью, с современной языковой ситуацией, состоянием мысли, спо-

собами определения сегодняшнего мира и попытками общества реагировать на него. То есть опять же выделяют себя из общего драматургического процесса лишь за счет острой социальной проблематики пьес.

Но так ли это на самом деле? Уже в середине 2000-х годов в филологическом и театроведческом мире возникают исследования, отмечающие принципиальное различие современной НД с опытом предшествующей отечественной драматургии. Так, в 2008 году в Казанском университете прошла первая в России международная научная конференция “Современная российская драма”, где много и подробно говорилось о генетических корнях явления, о процессах, проходящих в немецкой, шведской современной драматургии, а также многих других аспектах феномена НД. Результатом конференции стал сборник научных статей по вопросам современной драматургии. В это же время в театроведении возникают исследования И. Болотян “Жанровые искания в русской драматургии конца XX—начала XXI века” и К. Матвиенко “Кинофикация театра”, где затронуты базовые понятия НД. Параллельно с этими работами появлялись подробные и развернутые статьи М. Мамаладзе по творчеству братьев Дурненковых и научные работы филолога М. Липовецкого о пьесах НД. А вышедшая первоначально на английском языке книга М. Липовецкого и Б. Боймерса “Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты Новой драмы” содержит фундаментальное исследование генезиса и новаторских черт поэтики пьес И. Вырыпаева, братьев Пресняковых, М. Курочкина, братьев Дурненковых и др.

Таким образом, к концу 2000-х годов в театроведческих и литературоведческих кругах формируется ряд гипотез о генезисе и отличительных свойствах движения. И с этим же периодом связано возникновение третьей волны НД, начавшейся в конце первого десятилетия нашего века. Этот период ознаменовался входением пьес, созданных в рамках движения, в афишу репертуарных театров. Отчасти это произошло по причине взросления сформировавшихся в работе с текстами НД молодых режиссеров, которые постепенно перешли на большие площадки, где и продолжили работать с органичным для себя материалом. Подобный путь прошли Марат Гацалов, Владимир Панков, Кирилл Вытоптов, Дмитрий Волкострелов и другие. А театральный успех таких постановок, как, например, “Изотов” А. Могучего по М. Дурненкову, “Экспонаты” М. Гацалова по В. Дурненкову и “Я, пулеметчик” В. Панкова по Ю. Клавдиеву, окончательно разбил представление многих критиков о НД, как о явлении глубоко нетеатральном.

В новых обстоятельствах возникает интерес не только к исследованию генезиса и принци-

пиальной новизны поэтики и проблематики феномена НД, но также и к вопросу об однородности этого явления. И если на Урале благодаря семинару Н. Коляды сформировалась екатеринбургская школа драматургии, на базе “Театра.doc” выросло целое поколение драматургов-документалистов, то остальная часть НД, по замечанию большинства экспертов и самих драматургов, с трудом поддается схематизации и систематизации. Кроме того, за последние девять лет в РГИСИ при поддержке Новой сцены Александринского театра появилась петербургская ветка драматургов мастерской Натальи Степановны Скороход.

Более того, изменилось отношение научной мысли, театральной критики и журналистики к феномену современной драматургии. Всерьез обсуждаются новаторские свойства текстов НД, возможно, влияющие на язык сцены, провоцирующие его обновление. Наиболее часто обсуждается вопрос о перформативной презентации насилия в текстах НД. Как пишет филолог М. Липовецкий: «“Новая драма” представляет собой практически уникальный феномен осознания коммуникативного насилия, его саморазвития и его логики — изнутри, а не извне. То есть, говоря о современном мироустройстве, он фактически прокламирует перформативность культуры модернизма и постмодернизма, о которой довольно подробно писал Жак Деррида в статье о “театре жестокости” Антонена Арто. По Деррида, перформанс разрушает саму идею мимесиса и отменяет презентацию: означающее здесь выступает как означаемое, сцена равняется метафизическому ядру жизни».

Кроме того, как справедливо отметил Липовецкий, перформативность скрывается в языке. Продолжая его мысль и опираясь на собственный анализ ряда пьес, можно предположить: в современной драме язык становится не просто средством коммуникации, а сверхкоммуникативным элементом. Он способен активно воздействовать на зрителя (часто негативно), вызывая различные реакции: физиологические (тошнота, брезгливость), коммуникативные (выкрики, комментарии, попытки вступить в диалог) и др. То есть современный перформанс НД вполне допустимо назвать актом творения ритуальной реальности, очень субъективной и очень личной.

Как уже говорилось выше, в движении можно выделить четыре типа локации: московскую школу, формирующуюся вокруг фестиваля “Любимовка” и, как ни странно, Литературного института; екатеринбургскую школу Николая Коляды; тольяттинскую школу, оставшуюся жить в легенде после ухода из жизни ее лидера Вадима Леванова, и новообразовавшуюся петербургскую новую волну драматургии на

курсе Натальи Скороход.

Московская школа формировалась как социокультурное движение вокруг фестиваля “Любимовка”. Вследствие чего можно с уверенностью сказать о глобальном охвате московского направления, притягивающего к себе регионы. Это и выпускники московского Литературного института (Е. Гремина, В. Леванов, К. Драгунская, Н. Садур). И чуть позже отпочковавшаяся ветка драматургов стран ближнего зарубежья, которую сегодня принято рассматривать отдельно: К. Стешик, Д. Богославский, А. Иванов, Н. Ворожбит, М. Курочкин и др.

Локационную специфику безусловно имело еще одно направление — тольяттинская драматургическая школа, в которой можно было проследить черты схожей поэтики. Так, ранее Вадим Леванов, Вячеслав и Михаил Дурненковы и Юрий Клавдиев представляли собой творческий союз четырех авторов, имеющих индивидуальный язык и стиль, но при этом объединенных кругом общих тем и идей, основанный на творении особой городской мифологии. Сформировавшись в контексте движения НД и переняв фундаментальные его свойства (документальность, перформативность, фантастичность), тольяттинские драматурги выработали уникальную поэтику, связанную с понятием “тольяттинский городской текст”. Отталкиваясь от книги В. Топорова “Петербургский городской текст”, мы позволили себе заимствовать ряд понятий и категорий у этого автора.

Тольяттинский городской текст — то смысловое ядро, которое объединяет всех перечисленных авторов. Главной особенностью драматургии тольяттинцев становится особое соотношение героя и пространства, желание первого освободиться из плена мертвого индустриального города. Отправной точкой для сотворения тольяттинского мифа становится момент зарождения Тольятти — на пустом месте, буквально на кладбище, взамен затонувшего Ставрополя-на-Волге.

Как верно замечал В. Леванов: “Тольятти возник на пустом месте без всякой культурной подложки. И сейчас — бурлящий котел с непонятной пока похлебкой”. С этим связана постоянная рефлексия драматургов над возникающим под их пером полувымыщленным-полуреальным миром. Можно сказать, что город тольяттинцев — авторский образ, плод коллективного сознания и воображения; собранный из воспоминаний и снов его драматургов. Оторванность от корней, чувство изоляции, изначально подсказанное средой, вызывает у авторов раздумья о приверженности персонажа одной-единственной территории. Как показывают тексты (и авторские биографии), при всей притягательности и ужасающей пленительности города, Тольятти — безлиое (практически весь центр состоит из “хрущевок”), а остальное

— промзоны и спальные районы) “смертоносное пространство”, откуда хочется вырваться. Потому, вероятно, несмотря на любовь к малой родине, многие драматурги уехали оттуда: Ю. Клавдиев перебрался в Санкт-Петербург, М. Дурненков в Москву... Но общее настроение “человека в пустоте”, с его попыткой творения собственного мира, осталось.

В большинстве пьес, написанных уже за пределами Тольятти, либо продуцируется схожий сюжет о богом забытом месте (“Экспонаты” В. Дурненкова), либо воспроизводится экстремальная, непригодная для жизни ситуация — к примеру, блокада Ленинграда (“Развалины” Ю. Клавдиева, эпизод “Ксении...” В. Леванова).

Топонимические образы в пьесах тольяттинцев носят галлюциновый характер (“Лето, которого мы не видели вовсе” Ю. Клавдиева, “Mutter” В. Дурненкова) или подчиняются законам сюрреализма (В. Леванов и М. Дурненков “Сны Тольятти”). Всех авторов объединяет “фантастичность”. Действие в такого рода пьесах строится как параллельная реальность, которую сочиняет или воображает кто-то из персонажей. По словам филолога С. Лавлинского, появление фантасмагории в пьесах современной отечественной драмы обусловлено, видимо, главным предметом ее художественного интереса — кризисом самоидентификации, являющимся одним из исторических вариантов кризиса частной жизни. «Смещение / совмещение границ возможного и невозможного становится продуктивным при “построении” не только “образа мира”, но и образа человека в пьесах современной отечественной драмы, который сознательно выстраивается автором не в соответствии с “эстетикой готового завершенного бытия”, связанной с “четкими и незыблыми границами между всеми явлениями и ценностями” в том числе, между возможным и невозможным, а в соответствии с гротескной (гротеско-фантастической) “эстетикой становления”». Именно так написаны “Я, племетчик” Ю. Клавдиева, “Сны Тольятти” В. Леванова и М. Дурненкова.

Закономерно, что пространство тольяттинских авторов насквозь “цитатно”, будучи плотно сопряжено с постмодернистскими практиками. Имеется в виду синтез бытового правдоподобия с играми разума и смысла — новая ступень в развитии драматургической мысли. И если екатеринбургская школа драматургии Н. Коляды в основном обращается к жизнеподобным ситуациям, выстраивая четкую бытийную вертикаль, то тольяттинские авторы своими интертекстуальными и трансцендентными переходами постоянно ее нарушают.

В творчестве В. Леванова эти “блуждания” выражались в эстетике сна, бесконечных нырениях главного героя из реальности в иные миры, в том числе и мир собственных воспоми-

наний. Его персонаж — хор, разбитый драматургом на множество голосов; полифония отчаявшихся, утративших веру в возможность счастья. Жанр — лирическая драма, написанная в русле традиционной трехчастной логики, продолжающая традиции В. Розова, А. Арбузова, А. Вампилова и др. Большая часть пьес Леванова отличается “родовыми пятнами” советской драматургии, но они (пьесы) обогатились идеями и приемами НД.

В текстах Ю. Клавдиева описательные ремарки сменяются долгими внутренними монологами героя, служащими развернутыми комментариями к ситуации. Зачастую они описывают состояние своеобразного трипа: наркотического, болевого шока, заставляющего персонажей кардинально пересмотреть отношения с внешним миром. Такие ремарки заставляют сомневаться в реальности происходящего, а текст воспринимается на грани действия и монолога о нем.

Изначальный уход от реальности в область интертекста долгое время демонстрировал В. Дурненков. Именно в его пьесах текст как авторский нарратив становится главным действующим лицом, а в конфликтные отношения вступают не герои, а дискурсы. Любопытно, что авторская поэтика Дурненкова подвергалась постоянной трансформации. В “Экспонатах” драматург стал все больше тяготеть к жизнеподобию и причинно-следственным связям, выделив отдельные отношения между персонажами и проработке характеров. Однако в 2012 году в рамках ежегодного фестиваля “Любимовка” прозвучала новая пьеса В. Дурненкова, коренным образом отличающаяся от прежних — и “жизнеподобных”, и “постмодернистских” — опытов. Это был “Север”. В ней постмодернистская “экскурсия” по страницам чужих книг сменилась прогулками в лабиринтах человеческого подсознания, похожими на кадры из фильмов Д. Линча (“Малхолланд Драйв”, “Внутренняя империя” и др.). Трансцендентные провалы в “Севере” буквально реализовались в разрывах памяти главной героини, а вариативность дискурса сменилась вариативностью сюжетных линий. Словом, открылась новая, до того неизвестная, сторона творчества В. Дурненкова, автора остропсихологической, не побоюсь этого слова, психоделической драматургии. Именно в “Севере” драматургическое исследование истории человека становится предметом повествования, а “линчевские” погружения из реальности в ирреальность — сюжетным ходом.

У М. Дурненкова структурные изменения произошли не в сюжете, тематике и проблематике пьес, а в буквальном взрослении его героя. Из слесаря-третьеразрядника он превратился в уставшего от жизни художника, что отразилось в спектакле “Не верю” М. Гацалова (совместный с драматургом проект) и “Изотове”, поста-

новке А. Могучего по мотивам пьесы “Заповедник”; наконец, в золотомасочной пьесе “Утопия” (2018).

Таким образом, группа тольяттинских авторов, с одной стороны, целиком и полностью является “плотью и кровью” единого движения НД, сформировавшегося в конце 1990-х годов и существующего поныне. С другой — обособляется за счет специфических свойств драматического текста, и относящегося к эпохе постмодернизма, и знаменующего при этом зарождение некой новой эстетики.

Уральская режиссерская и драматургическая аномалия, разобранная до деталей критиками относительно театра Николая Коляды и его текстов, оказывается практически не охваченной теоретиками. Зарубежные теоретики театра — Б. Боймерс, М. Липовецкий (ныне живущий в Америке) — прослеживают параллели в творчестве представителей уральских драматургов (братьев Пресняковых, Сигарева) и зарубежных авторов (польских, немецких, английских). Отечественные исследователи (Е. Шевченко, Т. Романова, Е. Городницкий) в трудах по истории современной немецкой драмы связывают термины “перформативность”, “документализм”, “фрагментарность” с общеевропейским литературным процессом, имея в виду Россию, и Урал в частности, увязывая “черную иронию” Мартина Макдонаха и апокалиптический сарказм братьев Пресняковых.

Молодые “скороходы”, растущие в Санкт-Петербурге, представляются еще одной автономной, северной веткой новейшей драматургии. Они не скрывают свою встроенность в уже существующее движение и частичную тематическую вторичность, но стремятся к абсолютной художественной автономии. Это явлено в их периодически возникающих показах, позволяющих в варианте читки услышать текст. И в независимых фестивалях “Так себе”, “Эдип-театр”, где профессия режиссера сводится до минимума или упраздняется вовсе. Например, на итоговом фестивале “Дрампластинка” 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 увиливание от громких кульминаций. Героями пьес “скороходов” стали люди, выдернутые из повседневности, но продолжающие ее описывать и рефлектировать 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 Василий Сигарев из “Пластилина”, но внезапно споткнувшись о скоротечность вре-

мени. 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 со временем. Вспоминается 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, духовные 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 уронах, 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 скучного и достаточно образованного.

Живым тому подтверждением является пьеса Полины Коротыч “Все на Гороховой, а я на даче”. Режиссер эскиза сам автор, что важно и симптоматично для петербургской драматургической ветви. Вся пьеса — это музыкально ритмизованная композиция о разных героях: мальчиках, девочках, продавцах торгового центра, родителях и детях, которые проживают свою жизнь, говорят одни и те же фразы, с невероятной быстротой несутся по магистрали времени. Словно для подтверждения скоростного метража пьесы режиссер пригласил в эскиз группу художников мультимедиа из КИТА, которые вторым планом к читке нарисовали черно-белый клип, где действующим лицом является прямая линия. Она то превращается в слово, то сворачивается в круг, множится, двоится, растворяется в титрах. А тем временем на первом плане звучит текст пьесы, отдаленно напоминающий вырыпаевский верлибр.

Еще один эксперимент — пьеса Ольги Пота-

повой “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 Посаженникова, 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, выывает очевидные отсылки драматурга к “Улиссу”. Только в отличие от джойсовского Блума современный герой совершает очевидный поступок.

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 одноразового 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 размножил количество миров до пяти, добавив блок медиаинсталляции дороги на четырех экранах; разграничил на сцене отсек с двумя маленькими детьми, играющими в салки; выставил барную стойку с тремя авторами-повествователями. И таким витиеватым образом странный монодраматический текст превратился в экзистенциальный трип — путешествие зрителя в жуткое потустороннее изменение 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 Редькова по пьесе “Краткая танатология” Лидии Головановой. Это пьеса в пяти новеллах, рассказывающая о смерти и жизни как одной из форм умирания. При довольно пессимистичном описании фабулы весь текст строится на довольно ироничных скетчах разных людей о

неизбежном цеплянии за жизнь в этом исключительно странном мире. Илья Дель выбирает жанр “концерта на костях”, или, если быть точной, 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 материалам, 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 ссорятся, 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 Закреничный) — 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 мини-конфликтами. Возможно, именно поэтому эскиз к ней превратился в настоящую открытую репетицию будущего спектакля с простроенными мизансценами, диалогами, многоточиями и паузами.

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

А наиболее радикальные пьесы авторов новых локаций и направлений демонстрируют монодраматическую природу текстов, нарушение привычной аристотелевской дуги (с завязкой, кульминацией и развязкой), кинофикацию пьес (монтажная склейка эпизодов), которая приводит к абсолютному отрыву экспериментальной драматургии от театра “с колоннами”. Пьеса сегодня, как и прозаический материал, все чаще становится поводом для режиссерских версий и инверсий текста.

## История. Библиография

### Дмитрий Савосин “Театр ужаса и жестокости”

О происхождении слова “гиньоль” спорят до сих пор. Одна из легенд, которыми и вообщем-то оброс этот театральный феномен, рассказывает, что после Великой Французской революции и эпохи большого террора, когда на дорогах прекрасной Франции царил хаос, а люди свыкались с любой жестокостью, хаживал по селам и проселкам некий странствующий зубной врач. Зубы у людей болят во все времена, но этот месье Гиньоль (так его якобы звали) придумал уникальный способ обезболивания. Он собрал целую труппу уродцев — горбатых, зобатых, кривоногих, одноглазых, карликов и непомерных громил, — и водил их с собою. Усадив пациента в кресло и готовясь удалять наболевшие зубы, он давал команду к началу представления — и вот вся эта необычная театральная труппа принималась скакать, прыгать, выть какие-то мрачные или веселые куплеты. Громила при этом бил по сковороде колотушкой. Нелепое зрелище было полно такой зашаливающей смеси комизма и кошмара, что несчастный даже не замечал, как доктор Гиньоль выдергивал ему гнилой зуб.

Другая легенда говорит о персонаже по имени Гиньоль — яркой и единственной в своем роде марионетке, герое бродячего кукольного театра. Вспоминают о его происхождении от “лунного Пьеро”, персонажа с белым накрашенным лицом — лунатика, по сюжету совершившего страшные преступления. Темы таких марионеточных спектаклей, как видим, отнюдь не детские — нам остается сравнить их разве что с представлениями коробейников второй половины XIX века, в которых рыжий проказник Петрушка, приказчик в богатой лавке, совращает купчиху, и вместе они убивают купца — его хозяина, присваивая денежки.

Так или иначе, но театр с названием “Гран-Гиньоль” (“Большой Гиньоль”), открывшийся в Париже в 1897 году, просуществовал до 1962-го, имел оглушительный успех и оказал мощное влияние на театр, кинематограф и литературу всего двадцатого века. А от этих легенд в нем остался неизменно мрачный характер сюжетов и пристрастие к патологической жестокости.

Впрочем, человек, купивший в 1897 году остатки готического аббатства в злачном квартале уголовников и проституток (конечно, это темные переулки вокруг пляс Пигаль), знал

множество мрачных историй о преступлениях. Жизнь Оскара Метенье (1859—1913) прошла под знаком двух страстей, и первой из них была работа в полиции. Молодым он служил как раз в местах у площади Пигаль; молва приписывает ему такое заботливое внимание к пойманным преступникам, что он якобы сопровождал их до самой гильотины, морально поддерживая вплоть до последней секунды. Именно на такой работе он и насмотрелся на типажи, которые потом, уволившись из полиции, в изобилии выводил на сцену, всесело отдавшись второй страсти — театру. Старую часовню в тупике Шапталь он купил и перестроил в театр на три сотни мест, уже успев стать вполне преуспевающим драматургом, убежденным последователем натурализма Золя и соратником “Свободного театра” Андре Антуана. И первой же пьесой, открывшей его “Гран-Гиньоль”, была написанная им драма “Он!”. Признание и хорошие связи в театральном мире позволили Оскару Метенье привлечь известных актеров из театра Андре Антуана и театров Бульваров — а те с удовольствием разыграли историю из быта “низов”: такие сценические типы, как мамаша-хозяйка борделя, проститутка и ее внезапно появляющийся после долгих лет отсутствия любовник-суетнер, совершивший убийство и скрывающийся от полиции, для подмостков оказались новшеством, а прототипов легко было встретить на соседней улице.

Не будем забывать, что окрестности Пигаль — не просто район сомнительной репутации, куда ногой не ступит благовоспитанный человек. Напротив: эти оживавшие по вечерам улички, полные публичных домов и злачных кабачков, были излюбленным местом мужей из мелкобуржуазных семей с неплохим достатком, их своеобразной “отдушиной” от надоедливых семейных тягот. И это тоже хорошо знал Оскар Метенье: стыд и страх — вот “хлеб” тех зрелищ, которые он предлагал своей публике. Очень скоро в репертуаре “Гран-Гиньоля” появились перелицовки скандальных “рассказов ужасов”. Из авторов первенствовал, конечно же, Эдгар По. В 1900-е годы на сцене театра были поставлены его “Маска Красной

смерти” и “Система доктора Смоля и профессора Перро”. Драматурги писали импровизированные “ужасные” и кровавые трагедии о маркизе де Саде (тогда запрещенном) и флорентийских жутких убийствах из мести. Очень скоро выявила “изюминка” гиньоля, постепенно превратившегося в театральный жанр: она в том, что в эстетике называется “категорией безобразного”, но при этом одновременно смешного и ужасного. Кажется, как вольготно тут чувствовала бы себя труппа доктора Гиньоля!.. Но нет, гиньоль — театр профессиональный. В последующие годы он показал перелицовки “Сада пыток” Октава Мирбо и повести Стивенсона “Доктор Джекил и мистер Хайд” (куда ж без нее в “Гран-Гиньоле”!). “Отметилась” и русская литература — были попытки перелицовки “Власти тьмы” Толстого, а “Подземный дух”

(так называлась пьеса) сочинен на основе рассказа Достоевского “Бобок”. Позже, в конце 1920-х, в театре триумфально пройдут полные развесистой “клюквы” пьесы о Распутине и драма “Кровавые ночи ЧК”. При этом на сцене все чаще лилась бутафорская, но по-настоящему неприятная и пугавшая зрителей кровь: персонажи резали себе горло, им пробивали гвоздями ладони и т.д. На всякий случай Оскар Метенье напоминал бригаду “скорой помощи”, дежурившую во время спектаклей: некоторые зрительницы падали в обморок. “Гран-Гиньоль” быстро получил название “театра ужасов и жестокости”. Таким он и вошел в историю театрального искусства. Хотя это вовсе не исчерпывает всех его тем.

Один из персонажей французского драматурга Жоржа Куртэлина, пожилой театральный бухгалтер, любящий после работы, сидя за рюмочкой в простонародном кабачке, прихвастнуть своей принадлежностью к “богеме”, бросает неподражаемую фразу: “Вот все пишут и пишут о театре, да как умно пишут. А по мне, — во всех пьесах одно и то же: муж, жена и любовник!” Оставим в стороне большую драматургию — но к сюжетам “Гран-Гиньоля” это частенько относится в полной мере. Нельзя сбрасывать со счетов еще и проблемы мелкобуржуазной семьи, непременный адюльтер и желание любым способом избежать огласки

— а ведь это и есть проблемы зрителей. В одной из “гиньольных” комедий гулящий муж, доведенный ревностью жены до исступления, скрывается от нее в сумасшедшем доме, утверждая, будто сделан из хрусталия. Но раскусившая его жена требует и ее заключить туда же, говоря, что чувствует себя отлитой из бронзы! Следует объяснение, в ходе которого она надменно заявляет мужу: “Если паду я, — ничего не случится. Ибо бронза прочна! А что будет с тобой, если падешь ты?” Это решающий аргумент. Семья воссоединяется, духовная скрепа восстановлена!

Даже в этой развеселой и немудрящей комедии, уже звучит — хотя и в фарсовом виде — еще одна важнейшая тема, придающая уникальное своеобразие гиньолю. Это

тема безумия. Она связана прежде всего с именем драматурга, много для этого театра потрудившегося, — Андре де Лорда (1869—1942). Не кто-нибудь, а родовитый французский граф из рода Латур, писал для “Гиньоля” двадцать пять лет — с 1901 по 1926-й. Он-то и ввел эту тему, до сих пор сопутствующую слову “гиньоль”. Все 1900-е годы де Лорд сотрудничал с известным психиатром Альфредом Бине (к слову, одним из первых ученых, придумавших коэффициент IQ), черпая из его практики необычайные истории сумасшедших, безумных преступ-

ников и фанатичных врачей — предтеч знаменитых Мабузе и доктора Террора. Интерес де Лорда к работе человеческого мозга был серьезен. Напомним читателю, что именно в эту эпоху начинал выступать с наушмевшими лекциями Зигмунд Фрейд, все шире распространялся гипноз, и французский врач Шарко просто практиковал его, пытаясь гипнозом вылечить безумцев в своей клинике в Сальпетриере, известной всему Парижу. Кстати, одна из пьес де Лорда так и называлась “Лекция в Сальпетриере” — там ученый важный медик демонстрировал гостям шоковые методы гипнотического воздействия. Однако вырвавшиеся из-под власти его гипноза безумцы устраивали бунт и погром. Наверное, не случайно А.В. Луначарский, назвавший де Лорда “как-то особенно одаренным в области жуткого”, еще и обронил, что “временами,



и даже часто”, в его драмах “чувствовалась тень какой-то очень серьезной мысли”. Пожалуй, де Лорд — самая крупная фигура из всех драматургов, работавших для “Гран-Гиньоль”. В должности директора театра Оскара Метенье уже в 1900-е годы сменил Макс Морей (1866—1947). И хотя он пробыл директором недолго, с его именем связан расцвет театра и его шумный успех. Всезнайка “Википедия” говорит о нем: “стремление изобразить “ужасное” во всех его проявлениях — социальных, нравственных, психологических, эстетических, и гигиенических — стало при нем самоценным трюком, театральным аттракционом, обозначив свою цирковую природу”. Мы все любим упрекать “Википедию”, и ее есть в чем упрекнуть, — но в данном случае лучше не скажешь. Конечно, призванием Морея был цирк-варьете — причем часто весьма близкий к тому, какой устраивал приснопамятный дантист доктор Гиньоль. Это очень заметно по пьесам Морея, написанным для “Гран-Гиньоль”, и такая гротескно-цирковая сторона ужасов и жестокостей, открытая “гиньолем” и развитая Максом Мореем, оказала влияние на многих великих кинематографистов ушедшего века. Но, проработав полтора десятка лет, Морей ушел из “Гран-Гиньоля”, предпочтя ему “Театр-варьете” на Монмартре. Читатель, добравшийся до его пьесы в этой подборке, увидит, насколько этот автор склонен к цирковому гротеску, соединяющему смешное и безобразное. Можно назвать имена и куда более известные, связанные с уже послевоенным периодом театра. В их числе знаменитый актер и режиссер Робер Оссейн, так любимый нашими зрителями за роль Жоффре де Пейрака в киносериале

про Анжелику.

А “зубоврачебная” тема нежданно прозвучала в одной из последних пьес театра — “Семь преступлений в кресле”. Ее премьера состоялась в конце 1950-х. Сюжет: два предприимчивых плута организовали частный зубоврачебный кабинет и ждут клиентов. А когда те приходят — сперва привязывают их к креслу, потом вырывают все зубы без наркоза. До убийства не доходит лишь потому, что нагрянула полиция, которая уже знает, что эти двое умельцев — рогоносцы, мстящие таким образом любовникам своих жен.

В 1962 году театр закрылся. Конечно, в основном из-за того, что его шумный успех

остался в прошлом. Но любопытно объяснение, которое дал тогдашний директор Шарль Нонон: “До войны все зрители прекрасно понимали: то, что происходит на сцене, не может случиться в реальности. Теперь же мы повидали такое, и знаем, что это было на самом деле. Мы не можем соперничать с Бухенвальдом”.

Да уж, соперничать с Бухенвальдом не стоит. И с доктором Менгеле из Аушвица — тоже (в пьесах “Гран-Гиньоля”

нередко говорится о бесчеловечных экспериментах над людьми: взять хотя бы публикуемую нами “Лабораторию галлюцинаций” Андре де Лорда). Вся кровь, пролитая на этой сцене, была только бутафорской. Но разве заставить зрителя поверить в подлинность происходящего, заставить пугаться и сопереживать, — это ли не знак качества для искусства?..



*Иллюстрации в тексте: О. Метенье; афиша спектакля “Лаборатория галлюцинаций”.*

## Наследие

### Ирина Сушилина, Юлия Шур Осип Брик и “Синяя блуз”

*Театральная критика ЛЕФа, и Осипа Максимовича Брика в частности, до сих пор не нашла серьезного отражения в научной литературе. Брик участвовал в театральном процессе 1920—1930-х годов в двух качествах — как теоретик нового революционного искусства и как рецензент, живо откликающийся на актуальные явления театральной жизни. В этот период в периодической печати появилось более тридцати его театральных материалов.*

Печатной трибуной для Брика были, в первую очередь, журналы “Эрмитаж” (позднее “Зрелица”), “Новый зритель” и, безусловно, “ЛЕФ” и “Новый ЛЕФ”. Бриковская концепция нового театра определялась (и не могла не определяться) его принадлежностью к ОПОЯЗу (Общество изучения поэтического языка) и Левому фронту. В программном номере журнала “ЛЕФ” (1923, № 1) Брик наряду с другими лидерами ЛЕФа, подписывает объединяющие их всех манифести “За что борется ЛЕФ?”, “В кого вгрызается ЛЕФ?”. В них энергично провозглашаются принципы левого фронта искусства, во многом радикальные: “ЛЕФ должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для драки захват новой культуры. [...] ЛЕФ будет бороться за искусство — строение жизни” (с. 7). “Мы будем бить в оба бока тех, кто со злым умыслом реставрации приписывает актерам действенную роль сегодня. [...] проповедует внеклассовое, всечеловеческое искусство [...] подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества [...] Наше оружие — пример, агитация, пропаганда” (с. 9). Они готовы “с радостью растворить маленькие “мы” искусства в огромном “мы” коммунизма” (с. 9).

В том же номере журнала “ЛЕФ” О.М. Брик публикует статью “Т.н. формальный метод”, не только разъясняя суть этого метода, но и выстраивая линию генезиса лефовской программы из формального метода ОПОЯЗа: “ОПОЯЗ докажет им, что все великое создано в ответ на запросы дня, что “вечное” сейчас тогда было злободневно и что не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ” (с. 214). Брик четко формулирует то, что дает, по его мнению, ОПОЯЗ пролетарскому культстроительству: “1. Научную систему вместо хаотического накопле-

ния фактов и личных мнений. 2. Социальную расценку творческих личностей вместо идолопоклоннического истолкования “языка богов”. 3. Познание законов производства вместо “мистического проникновения в “тайны” творчества. [...] ОПОЯЗ поможет товарищам пролет-поэтам преодолеть традиции буржуазной литературы, научно доказав их мертвность и контрреволюционность” (с. 214, 215). И буквально вслед за этой публикацией в “ЛЕФе” в журнале “Зрелица” появляется работа Брика “А ля russe”, в которой он пишет о своем впечатлении от спектакля “Живой трупп”: «От Толстого ничего не осталось. Сплошная Достоевщина. Вместо великолепной сатиры на буржуазную мораль и законность — трагедия страдающего за “правду” “христосика”. И в этом же журнале чуть раньше он печатает статью “К всенародному театру”, в которой провозглашает программу нового театра с точки зрения лефовской идеологии и эстетической программы: “Театр сегодня — не философская академия, а место отдохновения, куда идут усталые от работы люди, чтобы восстановить свои нервы. Этим людям отвратительно, если какой-нибудь “переживатель”, вроде

Стриндберга, развертывает перед ними психологические проблемы, от которых они бегут” (“Зрелица”, 1923, № 21, с. 10). И заключает эту статью Брик словами: “Театр гибнет от традиций “высокого дома”. Драматург все еще мыслит себе театр, как четырехэтажную дыру с добавочной дыркой, в которой он должен разместить свои фигурки. А между тем, для тех немногих, которые могут еще дышать в этой клетке, “дом” слишком велик. Для народных же толп — он мал” (там же).

Брик — один из родоначальников ОПОЯЗа — корректирует идеи формального метода, подстраивая их под актуальные политические задачи времени. И в оценках Бриком явлений



театральной жизни 1920-х годов, в самом выборе явлений, о которых он пишет, не могли не скаться его идеологические установки. В небольшой, но очень экспрессивной и по стилю, и по духу заметке “Не в театре, а в клубе” он провозглашал: “Да надо ли взрывать театр? Пусть стоит архивным памятником искусства и старины. Но вая театральность сформируется без него и вне его — не в специальных театральных коробках, а в гуще зрителей — в клубе! <...> Здесь нет пьес — одни сценарии. Не злободневные вставки, а насквозь злободневный текст” (“ЛЕФ”, 1924, № 1). Собственно театральная рецепция Брика в этот период была связана с тремя основными направлениями развития театрального процесса: экспериментаторское новаторство режиссера В.Э. Мейерхольда; драматургия Маяковского на сцене; агиттеатр, который он расценивал как модель театра будущего.

В предлагаемый вниманию читателя блок публикаций вошли теоретические статьи О.М. Брика, посвященные “Синей блузе” — агитационному театру 1920-х годов. “Синяя блуза” — новое революционное массовое искусство; агитационный эстрадный театральный коллектив, отражающий самые различные темы — от международных до бытовых. Существовал с начала 1920-х до 1933 года. Одним из идеологов “Синей блузы” был О.М. Брик. Название ей дала производственная одежда (прозодежда) — свободная синяя блуза и черные брюки или юбка, — в которой выступали артисты, что соответствовало традиционному облику рабочего на агитплакатах. Артисты театра носили значки: один — символическое изображение рабочего, второй — в виде знамени. Первый коллектив с названием “Синяя блуза” был организован в 1923 году в Московском институте журналистики на базе “Живой газеты”<sup>1</sup>. “Синяя блуза” породила тысячи последователей. Через некоторое время в стране насчитывалось уже около 400 подобных коллективов, профессиональных и самодеятельных. Репертуар “Синей блузы” состоял из литературно-художественных монтажей, обозрений и сценок, отражающих злободневную тематику. Агитбригады “синеблузников” выступали с пропагандистскими представлениями на заводах, фабриках и клубах, в городах и селах.

Под названием “Синяя блуза” с 1924 года выходило печатное издание МГСПС. Оно предназначалось для коллективов “синеблузников” и содержало тексты программ московских групп “Синей блузы”, методические разработки и режиссерско-постановочные указания, материалы для репертуара. Издание не имело четкой периодичности. У “синеблузников” был гимн, написанный

композитором К.Я. Листовым.

Как один из идеологов “Синей блузы”, О.М. Брик пристально следил за развитием и реализацией идеи художественной агитации в этой уникальной “живой газете”. У “Синей блузы”, родившейся в Москве, оказалось множество последователей: по всей стране на фабриках и заводах выступали агитбригады “синеблузников”. Масштаб явления потребовал осознания его эстетической природы и социально-политических корней, чему и посвящены статьи Брика, опубликованные в журнале “Новый зритель” и “Синяя блуза” в 1926 и 1928 годах. Одна из основных задач современного театра, по Брику, — его участие в общественно-политической работе. Профессиональный репертуарный театр с такой задачей справиться не может. В статье «“Синяя блуза” и эстрадники» Брик поднимает проблему взаимодействия “Синей блузы” с эстрадой, у которой “синеблузники” могут позаимствовать умение давать злободневный материал, эффективно работать для большой аудитории, используя малые формы. В свою очередь, подчеркивает автор, эстрадники могут поучиться у “Синей блузы”, “как превратить шантанный номер в культурное зрелище”.

В статьях «Сегодня и завтра “Синей блузы”» и «“Синяя блуза” и Моссельпром» Брик делает попытку выявить типологию этого явления, его генезис и перспективы.

Потребности революционной действительности определили необходимость появления синтетической театральности, выполняющей задачи развлечения и революционной пропаганды. “Живая газета” стала первой попыткой решения этой задачи. “Синяя блуза”, по О.М. Брику, стала универсальной “живой газетой”, которая, в основном, избежала кустарности, присущей этому жанру, и эстетической громоздкости профтеатра. Основными типологическими характеристиками “Синей блузы” Брик считает “злободневность, подвижность и новую театральность”. При этом он критически оценивает репертуар, который коллективам “Синей блузы” давал одноименный журнал.

Для О.М. Брика театральность прежде всего была связана с созданием агитационно-пропагандистского театра. Деятельность “Синей блузы” была опытом создания политэстрады, которая, в соответствии с эстетическими взглядами О.М. Брика, должна была стать новой театральностью советской эпохи.

<sup>1</sup> “Живая газета” — представление, основанное на остром злободневном газетном материале, ведет начало от клубной художественной самодеятельности. Возникло из так называемой “Устной газеты”, получившей распространение в Гражданскую войну 1918—1920-х годов. В начале 1920-х годов стала одним из самых распространенных видов художественной агитации. В 1923 году возникла первая профессиональная “живая газета” — “Синяя блуза”.

## О.М. Брик

### “Синяя блуз” и эстрадники<sup>1</sup>

У “Синей блузы” с эстрадниками натянутые отношения. Они враждуют. Почему? Потому что — конкуренты. Это звучит глупо. Но, к сожалению, это так. Причина — организационная беспризорность и “Синей блузы”, и эстрадников.

О последних и говорить нечего. Они за 9 лет революции и не понюхали наших советских организационных форм труда. Это — классические беспризорные с большим, еще дореволюционным стажем. Только, когда нужно, где-нибудь бесси-платно выступить, тогда им говорят: “вы советские граждане, исполните ваш гражданский долг”. Акам<sup>2</sup> этого не говорят. Аки выполняют свой гражданский долг тем, что милостиво принимают советские субсидии. Враждуют две группы беспризорных, конкурируют, перебивают друг у друга скудный кусок эстрадного хлеба. А Наркомпрос<sup>3</sup>, МОНО<sup>4</sup>, Рабис<sup>5</sup> смотрят на это и не интересуются. Они слишком заняты “настоящим театром”. А между тем, нелепая вражда, существующая между людьми, делающими одно и то же дело — советскую эстраду, тормозит и срывает всю работу.

“Синей блуз” есть чему поучиться у эстрадников. У эстрадников большой артистический опыт, блестящее знанье сцены, уменье подать номер. Эстрадное искусство имеет свои специфические тайны и секреты. Не зная их, нельзя успешно выступать на эстраде. Эстрадный номер продолжается 5 — 6 минут. За этот срок нужно суметь дать все. Ни одна секунда не должна пропасть даром. Это — огромное мастерство, о котором понятия не имеют “настоящие” актеры, разворачивающие

свою роль в течение целого вечера. На эстраде нельзя утешиться — “я еще разыграюсь к третьему акту”: тут не акты, а секунды, и каждая на счету.

“Синяя блуз” этим мастерством еще не овладела. И никогда не овладеет, если будет чураться старой эстрады, предварительно именуя ее “буржуазной гнилью”. Но и эстрадникам есть чему поучиться у “Синей блузы”. Эстрадники никак не могут до сих пор вылезть из старой шантанной шкуры. Не могут перестроиться на советский лад. Даже революционные монологи они ухитряются читать во фраке. Даже “рабоче-крестьянские” песни петь на цыганский манер.

Эстрадникам надо поучиться у “Синей блузы”, как ломать старые эстрадные штампы, как избавляться в своем репертуаре от похабства и пустого зубоскальства, как превратить шантанный номер в культурное зрелище. Эстрадники никогда этому не научатся, если будут фыркать на “Синюю блузу”, потешаясь над ее “агит-скукой”. Рознь между эстрадниками и “Синей блузой” должна быть прекращена. Надо их посадить рядом, заставить учиться друг у друга и сообща делать нужное нам всем дело — советскую эстраду. Заняться этим должно МОНО, путем создания театра эстрады, музик-холя<sup>6</sup>. Здесь, на совместной работе, и синеблузники, и эстрадники забудут свою “родовую” вражду и перестанут терять силы на никому не нужную конкуренцию. Выгадают от этого все, — и в первую очередь, советское культстроительство. Не забывайте беспризорных.

## Сегодня и завтра “Синей блуз”<sup>7</sup>

### 1. Что такое “Синяя блуз”?

Что такое “Синяя блуз”? — Такой вопрос неизменно возникает, когда речь заходит о “Синей блузе”. Подымается он и в политпросветах, и в профессиональных театрах, и в клубах, на конференциях, на совещаниях. Всякий раз, когда “Синяя блуз” где-нибудь выступает, люди смотрят; одним она нравится, другим не нравится, но все неизменно недоумеваю — что такое “Синяя блу-

за”? Причины этого недоумения заключаются в том, что “Синяя блуз” одинаково резко отличается от двух типов существующей у нас театральности. С одной стороны, “Синяя блуз” не профтеатр, потому что у нее нет театрального здания, нет кассы, нет сложных декораций и классических пьес. С другой стороны, “Синяя блуз” не самодеятельная живая газета, потому

<sup>1</sup> Опубл. в журн. “Новый зритель”. М., 1926:29. С. 7.

<sup>2</sup> В 1920-е годы такое сокращение употреблялось применительно к академическим театрам.

<sup>3</sup> Народный комиссариат просвещения — государственный орган РСФСР, контролировавший в 1920—1930-е годы культуру, науку, образование и книгоиздание.

<sup>4</sup> С 1921 по 1931 год Московский отдел народного образования.

<sup>5</sup> Всерабис; Всесоюзный профессиональный союз работников искусств — массовая профессиональная организация, объединявшая на добровольных началах всех работников искусств. Создана в 1919 году на первом всесоюзном съезде работников искусств. С 1924 года назывался Всесоюзным профессиональным союзом работников искусств. В 1953-м влился в единый профессиональный союз работников культуры.

<sup>6</sup> То есть музик-холла.

<sup>7</sup> Опубл. в журн. “Синяя блуз”. М., 1926:47—48. С. 1—16.

что она работает не на одном каком-нибудь заводе, не на одном предприятии, а работает везде, куда ее зовут.

Все попытки выяснить существо “Синей блузы” обыкновенно сводятся к сравнению ее или с профтеатром, или с живой газетой, и в результате оказывается, что она не то и не другое. А люди привыкли мыслить по аналогии и познавать каждое новое явление через сравнение его с уже знакомыми; а раз такое сравнение не выходит, то люди недоумевают. Между тем, понять существо “Синей блузы” не так трудно, если подойти к этому вопросу не статически, а динамически; то есть понять “Синюю блузу” не в ее сегодняшнем состоянии, а в ее тенденции; понять, откуда она произошла и куда идет.

Основной проблемой нашей театральности после Октябрьской Революции был вопрос, как включить театральную работу в общеполитическую работу страны. Перешедшие к нам по наследству театры с их репертуаром, с их актерскими навыками, со всей их тяжеловесной эстетской установкой были явно непригодны для обслуживания боевых участков военного и гражданского фронта. В эти театры можно было ходить только для отвлечения от проблем революционной действительности, но использовать их как орудие в революционной борьбе было, конечно, немыслимо. Любопытно, что когда на фронтах гражданской войны потребовались зрелища, то из всех профтеатральных организаций только эстрада сумела эти зрелища дать; только эстрадники с их легким, подвижным, злободневным материалом оказались пригодными для фронтовых перебросок. Само собой разумеется, что никакой балет, никакая опера выехать на места были бы не в состоянии; этому мешали и организационная громоздкость, и эстетическая отчужденность сценического материала.

Потребность в театрализации проблем революционной действительности была огромна. С одной стороны, необходимы были зрелища, нужно было дать отдых революционным борцам, но с другой стороны, умы и души были настолько охвачены этой революционной борьбой, что даже в отдыхе требовалась связь с революционной темой. Профтеатры выполнить этих заданий не могли. Тогда зритель прибег к самопомощи: стали организовываться любительские кружки, под разными названиями коллективов, драмкружков, самодеятельных кружков. Эти кружки, не связанные никакой театральной традицией, никакими сценическими навыками, никакими репертуарными пьесами, стали кустарно создавать свои зрелища, зрелища, которые отвечали двум основным потребностям: во-первых, они были подвижны, не требовали сложных подготовительных работ, а во-вторых, — были тематически злободневны и революционны. Впоследствии эти кружки оформились в так называемые живые газеты.

Особенностью живых газет было и осталось до сих пор их прикрепленность к определенному предприятию, к определенному клубу, к определенному контингенту зрителей. Этим достигается, что живая газета может строить свой репертуар на использовании самых злободневных, самых местных тем. Постепенно живые газеты, наиболее квалифицированные из них, стали отделяться от предприятий и двигаться по предприятиям смежным; образовались живые газеты, которые обслуживали не один завод, не одну фабрику, а целый ряд одинаковых заводов и фабрик. Сейчас существуют живые газеты в Губотделе текстильщиков, в Губотделе металлистов и в Губотделе прочих союзов. Это уже некий тип районной живой газеты. Можно представить себе живую газету еще большего охвата — общепрофсоюзную газету, общестуденческую газету и т.д.

“Синяя блуза” возникла, как попытка дать универсальную живую газету. “Синяя блуза” так же, как и местные живые газеты, захотела создать свое театральное зрелище, которое могло бы заменить существовавшие профтеатры. Отличие ее от прочих живых газет заключается в том, что возникла она не на одном каком-либо предприятии, не на определенном заводе или фабрике, не в порядке клубной самодеятельности, а возникла в стороне — в Институте журналистики и целью своей с самого начала поставила универсальное обслуживание всевозможных клубов, заводов и предприятий. Отсюда ее организационная несвязанность с определенным контингентом людей и отсюда ее сходство с профтеатрами. И вот теперь, когда “Синяя блуза” стала своего рода подвижным театром, теперь ее отличие от живой газеты становится особенно ощутимым; поэтому от нее начинают отказываться и начинают обвинять ее в профессионализме те именно организации, которые ставят ставку на местную самодеятельность. Говорят, что “Синяя блуза” не живая газета, что она превращается в профессиональные театры и что влияние ее на клубную работу вредно, потому что убивает клубную самодеятельность.

Живая газета немыслима вне связи с определенными предприятиями, производством, с определенным контингентом лиц. Значит ли это, что мы можем “Синюю блузу” безоговорочно причислить к профтеатру? Конечно — нет. Нет такого профтеатра, который работал бы методами “Синей блузы”; нет профтеатра, который ставил бы ставку на максимальную злободневность, который в репертуаре своем исходил бы не от пьесы, а от темы и менял бы свою тематику в зависимости от того, перед какой аудиторией он выступает. Единственный профтеатр, который близко подходит к методам работы “Синей блузы” — это театр эс-

трады, и то только по своим сценическим навыкам. И “Синяя блуз”, и эстрада оперируют формами так называемого малого искусства. И “Синяя блуз”, и эстрада строят свои выступления на мелких ударных, коротких номерах. И “Синяя блуз”, и эстрада тематически связываются с аудиторией. И “Синяя блуз”, и эстрада пользуются всеми формами возможного сценического зрелища: словом, музыкой, танцем. Но на этом сходство и кончается. Профессиональная эстрада не менее прочих профтеатров связана многовековой традицией. Эстрада так же мало, как и прочие профтеатры, сумела тематически изменить свой репертуар и выйти из штампованных, эстетических шаблонов. Вот почему нельзя безоговорочно причислять “Синюю блузу” к профессиональной эстраде, а можно говорить только об использовании именно эстрадных навыков в работе “Синей блузы”.

Таким образом, неопределенное положение, которое занимает “Синяя блуз” между живой газетой и профтеатрами, объясняется вовсе не спонтанностью синеблузой идеологии, а является совершенно неизбежным наследством того пути, по которому “Синяя блуз” пошла. Путь этот — создание нового театрального зрелища, который не был бы кустарным и местным, как живая газета, и не был бы косным и громоздким, эстетически заштампованным, как профтеатры. На этом пути “Синей блуз” грозят многие опасности, и успех синеблузого начинания зависит от того, насколько сознательно она учит эти опасности и насколько решительно она сумеет их преодолеть.

## 2. Принципиальная любительщина

Как сказано, в эпоху, когда театр перестает удовлетворять духовным запросам публики, определенная часть этой публики прибегает к самопомощи и создает свои театральные коллективы, которые заменяют ей устаревший профтеатр. Это явление типично для всякого переломного периода культуры, но останавливается на этом этапе, принять этот этап как какое-то новое культурное явление, как новую культурную форму было бы ошибкой.

Роль этой любительской самопомощи только в том, чтобы сдвинуть профессионалов с их устаревших позиций, заставить их присмотреться к новым культурным условиям. Профессионалы приспособливаются всегда к определенному социальному заказу, приобретают навыки этот социальный заказ выполнить. И когда меняется социальный заказ, когда на арену культурной жизни выступает новый класс с новыми требованиями, выступает новый заказчик, то профессионалы не знают, как их удовлетворить, не умеют их удовлетворить. Но без профессионализма, без выработки определенных профессиональных навыков никакое культурное строительство невозможно, и поэтому смена социального заказчика непременно, в конечном счете, должна создать нового профессионала.

Вопрос возникает только о том: будут ли эти новые профессионалы теми же старыми, только переименовавшими свои профессиональные навыки, или же это будут совсем новые профессионалы, новой формации. В приложении к театру это значит: будут ли старые театры, старые актеры со своими прежними театральными навыками обслуживать нового заказчика, или же это будет делать новый театр и новые актеры уже послереволюционной формации.

Ответ на это не может быть дан в общей форме; это зависит от каждого театра, от каждого актера в отдельности. Можно только сказать, что

скорей найдутся среди отдельных актеров люди, которые сумеют изменить свои профессиональные навыки для нового социального заказа, чем целые театры. В особенностях, среди молодежи такие люди могут легко найтись.

И “Синяя блуз” поступает правильно, когда ищет и выбирает среди театральной молодежи людей, которые могут легко быть поставлены на синеблузную работу. Все упреки, которые обращаются к “Синей блуз” по поводу слишком усиленного использования профтеатра, несправедливы. Нельзя строить новый театр на одних любителях. Известная доля старого профессионального актерства непременно должна быть привлечена. Важно только уметь выбрать из актерской среды таких, которые не слишком закоренели в старых театральных навыках и которые понимают, что новый заказ требует новых методов выполнения. Но есть принципиальные идеологи любительщины. Такие люди утверждают, что вообще никаких — ни старых, ни новых профактерских навыков не требуется, что можно построить новое театральное зрелище на одной любительской самодеятельности. Эти люди находят, что синеблузная работа срывает и мешает самодеятельной работе, хотя бы клубных драмкружков; они утверждают, что пример “Синей блузы” действует заразительно на членов драмкружков и что у этих драмкружков появляется тяга к профессиональному, к актерским навыкам, что-де вредно и противоречит принципу самодеятельности. Эти идеологи самодеятельности жестоко путают две вещи. Самодеятельность прекрасное дело, но дальше воспитательного значения для лиц, эту самодеятельность проявляющих, значение ее не идет. Нельзя думать, что эти самодеятельные кружки, эти принципиально-любительские театральные зрелища

могут, в какой-либо мере, заменить профессиональную театральную культуру. Эти кружки, эта самодеятельность может только дать толчок, указать, какого рода требованиям должен удовлетворить новый профессиональный театр, но сами по себе они этого театра создать не могут.

Было бы очень печально, если “Синяя блуз” застряла бы на этом первом этапе, если бы “Синяя блуз” вместо того, чтобы прислушиваться и присматриваться к этим самодеятельным драмкружкам, сама бы обратилась в один из этих кружков. В том-то и культурная ценность “Синей блузы”, что она сумела опыт этих самодеятельных драм-

кружков суммировать в неких новых театральных формах и, не отрываясь от них, закладывать фундамент новой театральности.

Тянуть “Синюю блузу” назад к первоначальному самодеятельному кружку, это значит аннулировать ту работу, которую начала “Синяя блуз” по созданию нового театра. Работа “Синей блузы” не противоречит работе самодеятельных драмкружков, а, наоборот, доводит их работу до необходимого конца. “Синяя блуз” переводит стихийную самодеятельность в производственные методы, необходимые для создания нового театра.

### 3. Тяга к стационарному театру

Старые культурные формы живучи; бороться с ними нелегко, и не только потому, что их поддерживает консервативная часть населения, но и потому, что обаяние их сильно и в среде новаторов. “Синяя блуз” начала свою деятельность с резкой критикой старых театральных форм. Лозунг “ДОЛОЙ СТАРЫЕ ТЕАТРЫ” был основным в ее деятельности. Но постепенно, с ростом синеблузного движения, с ростом профессиональных наработок в “Синей блуз” появилась тяга к созданию “настоящего” театра. То, что было нового в “Синей блуз”, и то, что отличало ее коренным образом от форм прежней театральности — ее максимальная подвижность и злободневность, — стали казаться недостатком. Показалось, что если бы у “Синей блузы” был бы свой настоящий театр, была бы настоящая зрелищная площадка и настоящие пьесы, то работа пошла бы лучше. Стали поговаривать о помещении, о водевилях, об оперетках, о комедиях. Казалось чрезвычайно заманчивым взять театральное здание, набрать актерскую труппу, достать хорошую пьесу, вывесить афишу, открыть кассы и назвать театром “Синей блузу”.

В этих мечтаниях оказывается неизбежная усталость в борьбе за новую театральную форму. В конце концов, проще и легче влить свою театральную энергию в уже существующие театральные формы. Но если бы эти мечтания осуществились, то тем самым кончились бы роль “Синей блузы”, как театрального новатора и театр “Синей блузы” стал бы одним из театров, которых мы в множестве получили по наследству от прежней культуры. В среде синеблузников нашлись даже идеологи этой театральной капитуляции; нашлись люди, которые стали утверждать, что в основе “Синей блузы” не новый театральный жанр, а лишь новый театральный метод; что задача “Синей блузы” вовсе не в том, чтобы создавать какие-то новые театральные зрелища, а лишь в том, чтобы по-своему переиначить существующие сейчас театральные формы. Стали говорить, что может быть синеблузая опера, синеблузая драма, синеблузый балет. Разница с прежними операми, драмами и балетами будет только в подходе. В переводе на тео-

ретический язык: это разграничение жанра и метода означает отказ от создания новых театральных форм и переход на реформаторство старой театральной культуры. Слово “другой подход” означает здесь только общеполитическую, общеобщественную установку.

Сказать, что мы поставим оперу со своим синеблузым подходом, значит не больше, как сказать, что мы поставим оперу на советский лад. Но говорить так, это значит — утверждать оперу, как законную форму новой театральности; — это значит, придавать этим формам вневременное и внеобщественное значение; — это значит утверждать, что в ходе социальной эволюции меняются только требования заказчиков, но не меняются формы выполнения заказов. Такая точка зрения неверна и практически гибельна для всякого нового культурного дела.

Ценность синеблузной работы именно в том и заключается, что она подошла к разрешению театральной проблемы не только со стороны нового заказа, но и со стороны особых методов его выполнения. Этим работа “Синей блузы” коренным образом отличается от работы целого ряда так называемых революционных театров, вся революционность которых не идет дальше переиначивания старого репертуара на новый лад. Тянуть “Синюю блузу” на этот путь, втягивая ее в систему стационарных театров с помещением и кассой, значит аннулировать самую ценную часть ее работы.

“Синяя блуз”, если она хочет довести до конца начатое ею дело, должна остаться тем передвижным, злободневным коллективом, которым она является сейчас. И пусть не думают идеологи старых театральных форм, что эта подвижность и злободневность помешает ей стать значительным культурным фактом. Вся театральная культура последнего времени идет по линии этой подвижности и злободневности. Старые театры в целях омоложения и приспособления себя к новым запросам вводят в свою работу эти элементы — подвижность и злободневность. Тяжелые театральные формы облегчаются и все больше и

больше приближаются к сценическим навыкам театров легкого жанра — цирка и эстрады. Пьесы Островского разыгрываются как дивертишмент. Деление на акты уступает место делению на эпизоды. Обязательными предметами актерской техники, даже в драме, становятся пение, танцы и акробатика. Линия театральной культуры определено “снижается” в сторону легкого жанра, именно того жанра, к которому примыкает “Синяя блуз” в своей работе. Поэтому нельзя думать, что “Синяя блуз” в своем пути не видит просветов в высокую театральную культуру, что ей придется пребывать в состоянии “малого искусства”.

Понятие “большое и малое искусство” претерпело коренное изменение; что было верхом — стало низом и обратно. И “Синяя блуз”, ставя ставку на прежнее низкое, не ошибается — это низкое со временем станет высоким. Важно только, чтобы “Синяя блуз” не сбилась со своего пути соблазнами еще имеющейся себя “высоким театром”, тогда ей придется разделить общую участь с этим никогда высоким жанром. И вместо создания новой театральной культуры — ей ничего не останется, как уйти в архив вместе со всей традиционной театральщиной.

#### 4. Производственный путь “Синей блузы”

Итак, “Синяя блуз” — это передвижной зрелищный коллектив, обслуживающий текущие потребности зрителя и идущий от любительской самопомощи к новому актерскому профессионализму. Этими тремя моментами: подвижностью, злободневностью и новым профессионализмом определяется производственный путь “Синей блузы”. “Синяя блуз” не имеет, благодаря своей подвижности, тех вспомогательных ресурсов, которые имеют стационарные театры.

Стационарный театр устраивается у себя дома так, как ему удобней, и предлагает зрителю пройти к нему и полюбоваться на то, что там устроено. Это дает ему возможность не спеша и с затратой капитальных средств, рассчитанных на длительное обслуживание, создать целый арсенал зрелищных воздействий. Положение “Синей блузы” прямо противоположное: “Синяя блуз” не зовет к себе в дом, а ходит на дом, поэтому она должна считаться с тем, что она в этих домах находит. Если “Синяя блуз” выступает на съезде деревообделочников, то она не может требовать, чтобы ей были предоставлены все бутафорские возможности стационарного театра; она может рассчитывать только на тот реквизит, который имеется у деревообделочников в обычном производственно-бытовом объеме. Если “Синяя блуз” выступает на заводе, то ей могут быть предоставлены только обычные заводские вещи.

“Синяя блуз” тем и отличается от стационарного театра, что она не создает свой театрально-производственный быт, а входит со своим театральным зрелищем в обычную производственно-бытовую обстановку. Это свойство “Синей блузы” обязывает ее отказаться, раз и навсегда, от всех тех зрелищных эффектов, которые связаны со специально оборудованным театральным помещением. Надо сразу сказать, что это обстоятельство ни в какой мере не есть обеднение ресурсов театрального воздействия. Нельзя думать, что если бы у “Синей блузы” была бы возможность развернуть в полном объеме существующую театральную бутафорию, то это повысило бы зрелищный эффект ее выступлений. Нет. — Это

значило бы только, что “Синяя блуз” работала бы методами старого театра и создавала бы зрелища, может быть, более пышные, чем она создает сейчас, но эта пышность была бы пышностью старых музеиних дворцовых карет в сравнении с сегодняшним гоночным автомобилем.

Ограничность, лаконичность зрелищных приемов “Синей блузы”, вызванные условиями ее передвижной работы в бытовой обстановке, не вынужденное обеднение, а естественное следствие новых требований, новых задач, стоящих перед современной театральностью. Автомобиль не потому лаконичней дворцовой кареты, что люди стали беднее, а потому, что люди научились делать вещи утилитарные, не тратя сил и средств на сегодня уже никому не нужную бутафорскую декоративность. Но эта сжатость, эта экономия средств и сил относится не только к внешнему оформлению “Синей блузы”, но и ко всем остальным элементам, составляющим это зрелище. И текст, и актерская игра, и костюмы должны быть рассчитаны на короткое ударное действие. Стационарный театр может себе позволить спектакль длительностью в 3 — 4 часа, потому что в театр приходят люди, специально освободившие себе время для этих театральных зрелищ. — Этим людям спешить некуда — они с удовольствием просидят в хорошо оборудованном, комфорtabельном помещении, любуясь феерией театральных эффектов, которые им показывают со сцены.

“Синяя блуз” находится в ином положении. “Синяя блуз” приходит к людям только что отработавшим свое рабочее время, часто спешившим на новое заседание, на новую работу и в небольшие промежутки времени получающие от “Синей блузы” необходимую им волевую зарядку. “Синяя блуз” меньше всего имеет целью развлекать праздных людей, наслаждающихся своей праздностью. “Синяя блуз” имеет преимущественно дело с людьми, всегда занятыми, рассчитывающими свое время и не

желающими тратить его на пустяки. В присутственных местах у нас можно увидеть плакат с надписью “Говори коротко. Не засиживайся. Сделал свое дело и уходи”. Вот эти-то слова относятся и к “Синей блузе”. “Синяя блуза” приходит, делает свое дело и уходит; от нее требуется максимальная быстрота, лаконичность и деловитость.

Вторым отличительным признаком работы “Синей блузы” является ее злободневность. Стационарный театр, готовящий пьесу в течение многих месяцев, требующий на эту пьесу большие средства, вынужден строить свой спектакль так, чтобы длительность его воздействия окупала произведенные расходы. Нельзя стационарному театру показать спектакль, актуальность которого будет измеряться днями; чтобы окупиться, спектакль должен идти месяцы и даже годы. Вот почему стационарный театр, по самому организационному существу своему, не может быть злободневным. Стационарный театр, выбирая тему, должен выбирать ее с таким расчетом, чтобы она охватывала какой-то большой промежуток времени. И так как невозможно или, во всяком случае, очень трудно впредь рассчитать, как долго эта тема будет еще актуальна, то стационарные театры предпочтуют брать темы не вперед, а назад; т.е. брать такие темы, которые уже были актуальны и удельный вес которых уже исторически выяснен. Поэтому стационарные театры дают пьесы исторического содержания, хотя бы история эта случилась всего несколько лет тому назад.

В настоящее время у нас много пьес на тему о гражданской войне, потому что тот период гражданской войны уже закончился и пьесы эти воспринимаются нами в плане исторического воспоминания. Еще лучше, еще проще — взять тему из давно прошедшей истории, или на так называемые общечеловеческие темы, потому что здесь риска нет, и длительность спектакля теоретически может быть неограниченна.

“Синяя блуза” находится в совершенно ином положении. “Синяя блуза” по самому существу своей работы должна брать сегодняшнюю тему, даже завтрашнюю тему и никаких расчетов на длительность спектакля у нее быть не может. У “Синей блузы” расчет как раз обратный: чем мельче тема, тем она злободневней, тем сильней эффект выступлений “Синей блузы”; чем тема общей, тем она ближе к пьесам стационарных театров, тем эффект выступлений “Синей блузы” меньше. Это обстоятельство вынуждает “Синюю блузу” работать не пьесами, не драматургическими целыми, а мелкими отдельными номерами, потому что такого рода выступления допускают быструю замену устаревшей темы новой. Тематика “Синей блузы” должна быть максимально гибка, должна меняться при малейшем изменении злобы дня. В репертуаре “Синей блузы” не может быть тем устаревших или потерявших свою новизну.

И опять-таки, не надо думать, что это вынужден-

ное всей постановкой синеблузной работы обстоятельство является обеднением репертуарных возможностей “Синей блузы”. Современные машины тем и отличаются от древних орудий производства, что они обладают максимальной способностью по частям изменяться, в зависимости от прогресса техники и требований сегодняшнего дня. Этот сборный дивертисимент есть высшая, по отношению к монолитной пьесе, стадия тематической обработки сценического материала, и здесь условия работы “Синей блузы” и культурные требования сегодняшнего дня совпадают вполне.

Надо отметить, что те стационарные театры, которые хотят как можно живей откликнуться на современную тематику, на сегодняшнюю злобу дня, пользуются этим приемом дробления единой пьесы для того, чтобы иметь возможность вставлять в нее новые номера. Но то, что в стационарных театрах является слабым корректировщиком к общесценической установке, то в “Синей блузе” является непременным правилом.

Требования злободневности, однако, не ограничиваются текстом. И актерская игра, и внешнее оформление сценической маски должны быть злободневны. Если стационарные театры могут себе позволить выпускать людей на сцену, одетых в условные театральные костюмы и говорящих на условном театральном языке, то “Синяя блуза” позволить себе этого не может. Стационарные театры по самому своему условному историзму, своему неумению дать злободневность вынуждены во всех своих частях от этой злободневности уходить. Известно, что нашим театрам с легкостью удается воспроизвести любую историческую эпоху за исключением только нашей сегодняшней.

“Синяя блуза” обязана дать сегодняшний день во всем своем зрелище: все особенности сегодняшней речи, сегодняшней дикции и интонации, все особенности сегодняшнего костюма и внешнего жеста должны быть усвоены “Синей блузой”, иначе не получится той злободневности, которая от “Синей блузы” требуется.

И наконец, третий признак — новый профессионализм, который отличает “Синюю блузу” от всех любительских попыток разрешить театральную проблему. Новый профессионализм — это значит отказ от всех тех элементов театрального зрелища, которые приняты сейчас в профессиональных театрах; это именно и есть отказ от репертуарной пьесы, от пышной бутафории, от условного актерского жеста и интонации, от условного актерского костюма и это, в то же самое время, значит — создание новых профессиональных навыков, диктуемых новыми условиями театральной работы.

Есть только один вид профессионального теат-

ра, который может помочь “Синей блузе” найти эти новые профессиональные навыки — это цирк и эстрада. Цирк и эстрада это те виды театрально-зрелища, которые в условиях старой театральной культуры работали приблизительно теми же методами, в тех же условиях, в которых сейчас приходится работать “Синей блузе” — подвижность и злободневность их характерные признаки. Конечно, нужно в самом начале отметить, что это внешнее совпадение двух основных признаков еще недостаточно для того, чтобы отождествлять работу “Синей блузы” с работой эстрады и цирка. Как бы подвижны и как бы злободневны ни были эстрадные выступления, они все-таки не выходили за пределы театральной эстетики, все-таки и тематически, и сценически эстрада и цирк не входили в повседневный быт, а имели свой театральный быт со своими темами и со своими навыками.

Здесь “Синей блузе” не у кого учиться, здесь тот радикально новый пункт работы, который возник в связи с общим изменением культурной работы после Октябрьской Революции; и как бы близко ни соприкасались работы “Синей блузы” и работы эстрадников, все-таки эстрадник всегда остается в кругу эстетической изоляции и всегда он будет пытаться традиционными формами театрального

быта, а “Синяя блуза” стоит вне этого эстетического круга, стоит в кругу общебытовых явлений и питается этим общественно-производственным бытом. Но если в основном своем, в своей социальной установке “Синяя блуза” не может и не должна подражать эстраде, то в отдельных сценических навыках она должна у нее учиться. Эстрада в лучших своих представителях нашла блестящие формы сочетания злободневности, подвижности и зрелищности и не использовать эти достижения было бы огромной ошибкой. Мы должны учиться брать у наиболее живых форм старой культуры их технические догадки и, прилагая их к нашим новым требованиям, к нашим новым заданиям, создавать свои культурные формы.

Так, производственный путь “Синей блузы”: злободневность, подвижность и новый профессионализм отличают ее и от старого театра, и от форм любительской самопомощи. В борьбе с этими двумя опасностями должна крепнуть “Синяя блуза” и надо полагать, что только на этом пути может создаться новый театр; что “Синяя блуза” в настоящее время является той первой попыткой создать этот театр, который не под силу ни старому театру, ни кружкам любительской самодеятельности

## “Синяя блуза” и Моссельпром<sup>1</sup>

Это было осенью 1924 года. Председатель Правления Моссельпрома тов. Краснов сказал: “У нас около шестидесяти пивных; в этих пивных выступают хоры, гармонисты и прочая эстрадная публика. Хорошо бы использовать эти возможности и дать в пивные культурное зрелище. Мы пригласили “Синюю блузу”, но она оказалась несколько суха для пивной эстрады; необходимо ее оживить. Не возьметесь ли вы за эту работу?” Предложение было очень заманчивое, и я согласился. Пивные Моссельпрома представляли собой весьма пестрое зрелище. Начиная с перворазрядных ресторанов, вроде “Праги”<sup>2</sup>, и кончая полутемными, освещаемыми керосиновыми лампами “тавернами” в Петровском парке<sup>3</sup>. Разбросанные по всем районам, они меняли свою физиономию в зависимости от районной публики. Были пивные, в которых главный контингент посетителей составляли рабочие с ближайших фабрик, и были такие, где публика сплошь состояла из ломовых извозчиков или базарных торговцев.

Зрелищное дело в пивных было поставлено чрезвычайно примитивно. В “шикарных” ресторанах

и пивных, там, где можно было себе позволить расход побольше, выступали или большие хоры, или сборная программа, а в антрактах играл так называемый “салонный оркестр”. В пивных победнее выступали хоры похоже и оркестр поменьше, а в совсем бедных пивных играли гармонисты; но во всех одинаково преобразладал музыкальный жанр. Музыка — вещь нейтральная и аполитичная, и под нее, по-видимому, любителю выпить хорошо пьется. Одного пивного завсегдатая спросили, почему он так часто ходит в пивную. Он ответил: “Я очень люблю слушать музыку”. Ему посоветовали лучше сходить в Большой театр на оперу, — он ответил: “Да, но там не дают пива”.

Первые выступления “Синей блузы” в пивных вызвали недоумение, но и интерес. Было очень неожиданно, что среди пива, раков и гороха появились люди в синих блузах и вместо скабрезных куплетов и двусмысленных песен стали петь и говорить на злободневные и политические темы.

Репертуар “Синей блузы” складывался на

<sup>1</sup> Опубл. в журн. “Синяя блуза”. М., 1928, № 4 (76). С. 53—55.

<sup>2</sup> Известный московский ресторан, в начале XX века стал популярным местом у литературной и артистической интеллигии. В нем бывали И.А. Бунин, А.А. Блок, С.А. Есенин и др. После революции был национализирован, в 1924 году здание передано Моссельпрому. В 1930-е годы “Прага” стала закрытой столовой для работников НКВД и вновь была открыта для посетителей лишь в 1955 году. В настоящее время ресторан закрыт.

<sup>3</sup> Пейзажный парковый комплекс в северо-западной части Москвы; памятник паркового искусства XIX века. Во второй половине XIX — начале XX века на территории парка возникли знаменитые рестораны “Яр” и “Стрельна”.

клубной работе: были номера, изображающие признание Советской России буржуазными государствами, были бытовые сценки на антирелигиозные темы, на темы о борьбе с частным торговцем, о повышении производительности труда, о смычке города с деревней. Сценическое оформление этих номеров было чрезвычайно примитивно-плакатно. Просто-напросто выходила на сцену женщина в той же синей блузе с надписью “Советская Россия”, потом выходило несколько мужчин в тех же синих блузах, но в цилиндрах и котелках и с надписями “Англия”, “Франция”, “Италия”, “Япония”. Мужчины пели куплеты о том, что им никак не обойтись без того, чтобы не признать Советскую Россию, и всячески около нее увивались, а женщина насмешливо принимала их признание и, наговорив, или, вернее, напев претендентам всяких колкостей, соглашалась быть признанной. И несмотря на этот примитив, несмотря на то, что куплеты были не очень складные, сама тема была настолько жива и актуальна, что пивная публика с большим вниманием и интересом принимала этот номер.

В некоторых пивных, преимущественно отдаленных от центра, успех этих номеров был настолько велик, что посетители приходили в пивную еще задолго до начала программы, приходили с женами и детьми, как в театр. Пивники утверждали, что это невыгодно, потому что приходит целая семья, занимает столик, сидит весь вечер и выпивает всего одну, две бутылки пива. Не меньшим успехом пользовались номера на антирелигиозные и бытовые темы. Однако здесь дело не обходилось без скандала. Публика делилась на два лагеря, и происходили “серезные” дискуссии на тему: жулики ли попы или нет, и что лучше: частная торговля или коопeração? Однако первый успех быстро иссяк. Публика в пивных всегда одна и та же, или, во всяком случае, основное ядро посетителей постоянно. “Синяя блузка”, в том ее первоначальном, плакатном виде, быстро надоела, и публика стала требовать чего-то другого.

Выступления “Синей блузы” требовали к себе определенного внимания: просто сидеть и пить пиво так, как это можно было делать под музыку, было невозможно. Музыку можно ощущать, как гармонический шум, и не обращать на нее специального внимания; за выступлениями “Синей блузы” необходимо было следить. Она была недостаточно нейтральна. Пивники стали жаловаться, что “Синяя блузка” превращает пивную в агитационный пункт и что посетителям скучно. Надо отметить, что между клубом и пивной та огромная разница, что в клуб люди шли с целью получить политагитационную зарядку; они знали,

что их ждет в клубе. В пивную же часто эти же самые люди шли для того, чтобы от этой политагитации отдохнуть и провести время вне злободневных интересов политического дня. Вторжение политики в пивную большинством засвегдатаев пивных было воспринято как нарушение исконных прав “кабацкой свободы”. Встала задача изобрести такую форму эстрадных выступлений, чтобы они, не теряя своей политической значимости, приближались к привычному развлекательному типу эстрадных выступлений. Нужно было скомбинировать “Синюю блузу” с исконными эстрадными эффектами.

Задача эта была чрезвычайно сложна и остается сложной до сих пор. Это и есть та задача создания политэстрады, над которой боятся эстрадники и которая осуществляется чрезвычайно медленно.

Эстрадный уклон. Прежде всего, в самой “Синей блузе” на первых порах возникла серьезная оппозиция против эстрадного уклона. Синеблузники боялись, что эстрадный жанр извратит основную тенденцию “Синей блузы” быть политагитаторами, а не развлечателями. Привычка выступать в клубах, привычка считаться с клубными запросами выработала в “Синей блузе” пренебрежительное отношение к легкому эстрадному жанру. Им казалось, что они уронят свое достоинство, если начнут подражать эстрадным куплетистам и танцорам.

Второе затруднение заключалось в том, что среди синеблузников почти не было людей с эстрадной квалификацией. Между тем эстрадные выступления для того, чтобы произвести надлежащий эффект, более чем какая-либо другая театральная работа, требуют высокой квалификации. Но был среди синеблузовых коллективов один, который этой эстрадной квалификацией, в некоторой степени, обладал. Это был коллектив, члены которого в свое время выступали в кабаре “Не рыдай”<sup>1</sup>. Положение этой группы на эстрадном рынке было очень двусмысленное. Старые эстрадники смеялись над примитивной техникой синеблузников и предпочитали исполнять свои старые затрепанные номера по халтурным концертам. А в “Синей блузе” на “нерыдайцев” косились за их эстрадные навыки. Несколько раз поднимался вопрос о том, чтобы раскассировать этот коллектив и распределить его по другим коллективам для того, чтобы нейтрализовать эстрадный уклон. Но “нерыдайцы” крепко держались друг за друга и в таком виде перешли на работу в Моссельпром. Естественно, что когда

<sup>1</sup> Московское кабаре, в течение нескольких сезонов (1922–1924) привлекавшее литературно-театральную Москву. Среди его посетителей были В.В. Маяковский, С.А. Есенин, А.В. Луначарский, многие известные актеры. Художественным руководителем кабаре был А.Д. Кошевский, в прошлом артист оперетты, который привлек в кабаре молодых артистов — И.В. Ильинского, М.И. Жарова, Р.В. Зеленую, М.Н. Гаркави, Г.Б. Тусузова, М.С. Местечкина. В круг авторов кабаре входили Н.Р. Эрдман, А.Б. Мариенгоф, В.Г. Шершеневич и др.

явилась надобность в этом эстрадном уклоне, “нерыдайцы” оказались самым подходящим материалом для опыта политэстрады.

Прежде всего, нужно было изменить самый внешний облик коллектива. Вместо синих блуз надо было придумать какой-нибудь более эффектный эстрадный костюм. Всем членам коллектива были сшиты черные куртки с красными отворотами. Униформа была нужна, чтобы сохранить так называемые парады: вступительный и заключительный, которые практиковались в “Синей блузе”. Эти парады подчеркивали неслучайность всей программы, а демонстрировали наличие единого коллектива. Вторым вопросом был вопрос о том, как назвать этот коллектив. Официально он никак не назывался, но для себя называли его политкабаре. Униформы и название были, конечно, мелочью. Трудности заключались совсем в другом.

Где текст?

Прежде всего — репертуар. Коллективы “Синей блузы” питались тем репертуаром, который им давала редакция журнала “Синяя блуза”. Репертуар этот был очень примитивно идеологически выдержан и очень слабо оформлен. В “Синей блузе” в качестве литераторов работали начинающие малоквалифицированные поэты, и продукция их была слаба. По стилю своему репертуар делился на патетические “оратории”, сатирические агитки, на куплеты, частушки и раешники. “Оратории” представляли собой хоровую декламацию под музыку на большие политические темы. Сатирические пьески, преимущественно стихами, высмеивали врагов Советской России, внутренних и внешних, причем синеблузовые литераторы мало беспокоились о том, чтобы сюжет этих пьесок был остроумен и чтобы слова были достаточно остры. Им казалось, что если тема важная, то все остальное приложится, и особенного труда в стилистической обработке себе не давали. То же относится и к частушкам и к куплетам.

Причина, почему наши литераторы, наши поэты и юмористы с трудом пишут для эстрады, заключается в том, что эти поэты и юмористы плохо знают эстраду и ее потребности. Писать для эстрады вне эстрады так же немыслимо, как немыслимо писать сценарий вне кинофабрики. То, что кажется интересным и остроумным на бумаге, оказывается тупым и плоским в исполнении. Были номера, которые проходили во всех пивных с одинаково шумным успехом, — ими были такие номера, как, например: политический цирк, в котором под видом разных цирковых номеров изображались Англия, Франция, Италия и прочие империалисты; или газетный конгресс, где в сатирической форме была показана продажность буржуазной прессы. Такого рода номера были неожиданностью на эстрадной сцене и не подходи-

ли ни под один из существующих эстрадных жанров.

Попытка создания политэстрады, политкабаре произвела должное впечатление в эстрадных кругах. Ею заинтересовались и на показательных понедельниках, которые устраивал горком эстрады; коллектив пользовался большим вниманием и успехом. Эстрадники увидели в этом опыте призыв перейти от аполитичных номеров к номерам злободневным и современным. Некоторые коллективы, выступавшие до сих пор только с хоровыми номерами, пытались разнообразить программу разговорным жанром и эстрадными пьесками.

Где музыка?

Помимо репертуара, постоянной заботой было музыкальное оформление. Частушки, куплеты, сценки требовали музыки; причем никто не знал, где ее добить. Обычный прием “Синей блузы” заключался в том, чтобы использовать для музыкального оформления популярные мотивы; это были или опереточные мотивы, или цыганские песни и романсы. Самостоятельных композиторов “Синяя блуза” тогда не имела, а так называемые “оригинальные” музыкальные произведения, сочиняемые пианистами “Синей блузы”, были всего-навсего более или менее удачной компиляцией старых мотивчиков. Такое музыкальное использование шаблонных мотивов неплохо вязалось с пародийным текстом, но никуда не годилось, когда нужно было давать не пародию, а положительный эффект. Очень глупо получалось, когда актриса, изображающая Советскую Россию, или актер, изображающий мировой пролетариат, пели свои слова на мотивы из “Сильвы”<sup>1</sup> или “Гай-да тройка”<sup>2</sup>. Сценический облик этого персонажа требовал специальной музыки. В старом запасе этой музыки не оказалось, приходилось придумывать ее заново, но не было соответствующих композиторов.

Где костюм?

Не меньшей проблемой был вопрос о внешнем оформлении, о декорациях и костюмах. Передвижной характер синеблузных коллективов не допускал ни сложных декораций, ни сложного костюма. Обычно дело ограничивалось самыми необходимыми костюмными принадлежностями. Этого было достаточно для плашатных выступлений, но для более сложных политномеров, которые должны были конкурировать с обычными эстрадными номерами, этого было мало. Необходимо было разнообразней и острей оформить декоративную часть выступлений.

И здесь опять-таки, как и в вопросе о репертуаре и о музыке, сказалось отсутствие художни-

<sup>1</sup> Оперетта И. Кальмана (в немецком оригинале “Королева чардаша”), созданная в 1915 году.

<sup>2</sup> Известный романс М. Штейнберга, написанный в 1909 году. Входил в репертуар певицы А. Вяльцевой, популярной в конце XIX—начале XX века.

ков, работающих для эстрады. Эстрадный костюм, благодаря особенном условиям эстрадной работы, должен быть в одно и то же время эффектен и портативен. Старая эстрада выработала целый ряд таких костюмных штампов. Эти штампы настолько слились с эстрадным жанром, что можно безошибочно, по внешнему виду актера, определить его репертуар. Какой-то автор принес злободневные куплеты, которые должна была исполнить женщина, изображающая Москву. В тексте было написано: «Выходит женщина в кокошнике и сарафане». Москва или вообще Россия уже сто лет как изображается в кокошнике и сарафане. Я ему указал, что для советской Москвы этот костюм несколько устарел; он не возражал, но заметил: какой же другой можно придумать костюм? Действительно, в каком костюме должна выходить актриса, изображающая советскую Москву? Безусловно, какие-то элементы для разрешения этого вопроса имеются, но требуется художественная, творческая фантазия для того, чтобы из этих элементов создать нужный облик.

В «Синей блузе», по примеру старой эстрады, выступал раешник в виде старика с седой бородой и в лаптях. Этот костюм предопределял поучительно-резонерский тон всего выступления. Для «Синей блузы» это было явным архаизмом, и потребовалось большое творческое усилие для того, чтобы заменить старика молодым комсомольцем. Молодой безусый комсомолец в синей блузе уже, конечно, не мог говорить с теми же интонациями и в том же тоне, как говорил старик, и соответственно этому новому облику изменился и характер раешника.

В поисках нового эстрадного костюма, соответствующего нашим бытовым навыкам, синеблузники пытались использовать физкультурный костюм. И действительно, во многих случаях трусики удачно решали костюмную проблему. Но постепенно злоупотребление трусиками обратило все номера «Синей блузы» в какие-то гимнастические упражнения и стирало разницу между раз-

личными сценическими обликами. Надо было изобретать новые костюмы, но тут-то и оказалось отсутствие специальных, заинтересованных в этом деле художников. Пришлось встретиться все с тем же пренебрежительным отношением к таким мелким проблемам, как эстрадный костюм. Большие художники предпочитают делать декорации и костюмы для больших театров, предпочитают изощрять свое творческое воображение на «высокой эстетике» типа «Любовь к трем апельсинам»<sup>1</sup>, «День и ночь»<sup>2</sup>, «Красный мак»<sup>3</sup>. Подыскать в нашей современности элементы сценического костюма кажется им занятием скучным и неблагодарным. В действительности же это, конечно, гораздо труднее, чем в сотый раз перекраивать одну и ту же театральную бутафорию.

Не так просто. Все эти трудности, вместе взятые, составляли для политэстрады весьма тернистый путь. С большим трудом удавалось скомбинировать программу так, чтобы она представляла из себя значительный зрелищный интерес. Пивники, не переставая, жаловались, что «Синяя блуза» отбивает от пивных посетителей, и все убытки по пивному делу решительно списывали на счет эстрадной идеологии. Требования сводились к тому, чтобы заменить «Синюю блузу» старыми испытанными эстрадными номерами, которые-де больше располагают публику к потреблению пива. В конце концов, пивники победили, «Синяя блуза» ушла из пивных, и на подмостках снова утвердились украинские хоры и скабрезные куплетисты. Однако опыт политэстрады сыграл большую роль в деле обновления нашей эстрады и выдвинул ряд проблем, которые ждут своего разрешения.

Создание политэстрады — это проблема всей нашей театральной культуры в целом. Разрешив проблему политэстрады, создав эту политэстраду, мы тем самым на три четверти решаем вопрос о новой театральности, о новом советском театре.

*Подготовка текстов и комментарии — И.К. Сушилина и Ю.Е. Шур.*

<sup>1</sup> Опера С.С. Прокофьева, замысел которой возник под влиянием Вс.Э. Мейерхольда. Закончена в 1919 году в Чикаго. В основу либретто положен сценарий Вс.Э. Мейерхольда, В.С. Соловьева и К. Богака, написанный в 1915 году по сказке К. Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Мировая премьера состоялась в Чикаго в 1921 году. В СССР опера впервые была поставлена в Ленинградском театре оперы и балета в 1926 году, в Москве в Большом театре — в 1927-м.

<sup>2</sup> Музыкальный спектакль Камерного театра в Москве, поставленный А.Я. Таировым по оперетте Ш. Лекока в 1926 году.

<sup>3</sup> Балет Р. Глиэра, автор либретто М.И. Курилко. Премьера состоялась в Москве в Большом театре в 1927 году.

# Информация

## Хроника

Уже восемь лет в театральной жизни России реализуется проект совместной федеральной программы Министерства культуры и Театра Наций. Цель его — поддержка театров малых городов России, которые, как указывается в анонсе проекта, составляют почти третью всех профессиональных коллективов страны. Программа имеет два основных направления деятельности — это ежегодный Фестиваль театров малых городов и цикл выездных творческих лабораторий по современной драматургии.

Речь пойдет о втором направлении, поскольку автор этих строк, присутствуя в качестве эксперта на одной из недавних лабораторий, познакомилась с результатом ее работы непосредственно — занятия проходили в небольшом городе Каменске-Уральском Свердловской области, в театре “Драма номер три”. Алгоритм такой: художественному руководству театра заранее отправляется 30 — 50 произведений современной отечественной и европейской драматургии. Театр выбирает из них три. В каждый из городов направляется команда, состоящая из трех молодых, но уже достаточно известных режиссеров из Москвы и Санкт-Петербурга, а также педагогов и критиков. За время лаборатории проводятся профессиональные тренинги, индивидуальные консультации и главное, конечно, создаются эскизы спектаклей, которые, при доработке, могут войти в репертуар.

Предметом моего любопытства были прежде всего эскизы, поскольку и пьесы, и имена режиссеров были вполне, как это принято сейчас говорить, репрезентативны. А самым большим впечатлением оказалась атмосфера, которая чувствовалась в театре в течение двух финальных дней работы лаборатории. За пять дней предшествующих (когда кроме работы непосредственно над эскизами проходили мастер-классы Батраза Засеева по scenicескому движению и Егора

## “Спасибо, Драма Номер Три!”

Архипова по сценической речи) театр буквально взорвало. Каменская “Драма номер три” — хороший, известный в Екатеринбурге и области, достойный во всех отношениях коллектив. Но такая потрясающе живая, молодая энергия труппы, удивительная атмосфера счастливого товарищества-единения не ощущалась здесь раньше никогда.

Особенно это проявило на последнем показе — “Горка”. Режиссер Алексей Логачев прокатил артистов со зрителями по пьесе молодого драматурга из Нижневартовска Алексея Житковского<sup>1</sup> захватывающие энергетично, весело, с крутыми виражами в переходах от одного эпизода к другому. При этом основной щемящей ноты пьесы не заглушил. “Маленький человек”, воспитательница детского сада “Сибирячок” девушка Настя со своей “правдой”, не придуманной, и единственной возможной в конкретно сложившейся в ее группе “Пчелки” ситуации, бьется в системе человеческих отношений — грубо ругается и ревет, вгоняется в ступор, отчаяние, кошмар. Но и у бойфренда Нasti красавца Олега (Вячеслав Молочков), и у истеричного медработника Жанны Борисовны (Ирма Арендт), и у испуганного музработника Марины (Мария Зворыгина), и у равнодушной помощницы Оли (Эмма Никитина), не говоря об ужасающе ласковой заведующей Зульфией Фаридовны (Алена Федотова), и, конечно, у родителей ее “пчелок” (групповой портрет) — у всех своя логика жизни, свои приоритеты и цели. Каждая клетка всех этих пересечений, столкновений, ссор, раздражений наполнена абсолютной повседневной узнаваемостью благодаря предельной органичности и, без преувеличения, блеску актерской игры всех исполнителей. (Кроме уже отмеченных невозможного не восхититься образами детей — Алеки (Алексей Калистратов), Озода (Татьяна Ишматова), Димы (Марина Кудрявцева.) И от этого абсурдная природа нашего

бытового существования проявляется еще отчетливее, проступает, что называется, по живому, поскольку Настя, ее искреннему отчаянию в исполнении Татьяны Васильевой, не сочувствовать — до стеснения в сердце — невозможно.

Не столь удачным мне показался эскиз “Класс Бенто Бончева”<sup>2</sup>, сделанный молодым екатеринбургским режиссером Дмитрием Зиминым. Тем более на фоне последних замечательных работ, которыми он потряс зрителя на Большой (“Головлевы”) и Малой (“Вий”) сценах “Драмы”. Кажется, здесь не случилась подлинная встреча режиссера с выбранной театром пьесой. Написанная Максимом Курочкиным около десяти лет назад и замечательно тогда прозвучавшая, пьеса оказалась очень привязанной к своему времени. Именно тогда заговорили о наступлении эпохи постсексуальности, о поколении самодостаточных молодых людей, не нуждающихся ни в каких личных и социальных связях. И замечательный юмор сюжета о глубоких сомнениях людей будущего в существовании вплоть до XXI века какой-то там любви выстрелил тогда в “десятку”. То, что в пьесе любовь как чувство и любовь как сексуальное влечение не разделяется совсем, не имело тогда большого значения. Но и режиссер, и подавляющее большинство актеров, занятых в показе, живут во времени, когда самодостаточность человека оказалась под вопросом. И разведение любви как самого необходимого человеку чувства, спасающего от одиночества, фрустрации, пустоты, с одной стороны, и сексуального влечения, с другой — стало столь отчетливым, что сегодня трудно найти пьесу, где в том или ином виде не говорилось бы об этом. Доказательством тому были, например, те же упомянутые выше последние спектакли Зимина, которые, так или иначе, о любви в самом всеобъемлющем значении слова. Поэтому, несмотря на то, что все было точно режиссерски разобрано, придумано интересное пространство (пьеса игралась и на балконе театрального зала, где сидели зрители, и на сцене, и на огромном экране), был актерский

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2019 г.

<sup>2</sup> Там же. № 1, 2011 г.



драйв, особенно у исполнителей главных действующих лиц — Сергея Юсупова (Бенто), Инги Матис (Санди), Анны Комаровой (Чичилия), Вячеслава Соловиченко (Тирса), все время оставалось не очень понятно, о чем, собственно, сыр-бор. Только сцена стариков Фрэнка (Владимир Сапин) и Эммы (Лариса Комаленкова) была не только потрясающе сыграна, но здесь оказалась внятно представленной трагедия медийной симуляции любви, которая сегодня никак не разрешилась.

Самым трудным для описания стал эскиз пьесы “Сережа очень тупой” Дмитрия Данилова. Его же “Человек из Подольска” в последние два года оказался самой вос требованной на сцене российских театров, не миновал он и сцену “Драмы номер три” (режиссер Александр Вахов). Герой “Сережи...” (пьеса также поставлена уже многократно) всегда представлялся персонажем, следующим за “человеком из Подольска”. В том смысле, что с ним случалась, по сути, такая же кафкианская история: в обыденную жизнь вдруг внедряется какая-то совершенно немыслимая абсурдная, но интуитивно очень узнаваемая сила и

творит с тобой все что ей заблагорассудится. Московский режиссер Кирилл Збитнев увидел другой сюжет.

Три почтовых курьера (Максим Цыганков, Николай Усов, Иван Седрин), доставляющие Сереже (Олег Меньшин) таинственную посылку, оказываются здесь не ласковыми бесами, наподобие полицейских из предыдущей пьесы, играющими без всяких правил с достоинством человеком, с его идентичностью и личными правами. Напротив, это существа, которые рифмуются и с тремя странниками, принесшими весть Аврааму, и с волхвами, несущими Младенцу дары. Они пришли напомнить молодой паре (жена Маша — Татьяна Петракова), жизнь которых, как недвусмысленно показывается в первой сцене, сводится к качественному сексу (за пять минут до начала спектакля зритель успевает в этом убедиться) и другим вполне прагматичным заботам, где после близости физической другой ее тип никого, особенно Машу, совершенно не интересует. История с посылкой, которая в спектакле имеет размер новорожденного младенца и на которой после ее вскрытия ножом супругами пропадает

свежая кровь, тут же оказывается и на их руках, отчетливо символична. Случилось Посещение. И этих холодно-равнодушных, занятых только “делами” супружев пробило. За финальным ужином (потрясающе придуманная и сыгранная сцена со свечой и вином, когда супруги кормят друг друга выпадающими изо рта макаронами) перед нами совсем уже другие люди. Полные жизни, теплой человеческой близости, веселой любви. Все теперь у них пойдет совсем иначе.

Мне кажется, что и в самой “Драме номер три” после этих семи дней все тоже пойдет иначе. Пусть немного, даже чуть-чуть, но все знают, что такое “чуть-чуть” в искусстве, как важно оно может оказаться для художественной жизни театра. А что касается уже случившегося... Вот что, например, в “ВКонтакте” пишут каменск-уральские зрители: “До глубины. До самых муршек по спине. Через сложные вопросы к самым простым ответам. За прожитую жизнь в эти полтора часа. За личную драму и осознание счастья в руках. Спасибо, Спасибо, Драма Номер Три! ”

**Галина Брандт**

Что будет, если объединить музей и театр? Тогда возникнет гармоничное музейно-театральное пространство, способное рождать неординарное сценическое прочтение известных литературных произведений. Театр “Чеховская студия” Государственного литературно-мемориального музея-заповедника “Мелихово” уникален.

Мелиховская усадьба — единственный музей в России, который имеет свой профессиональный театр, открывший первый сезон в 2006 году. Театр был создан с нуля, инициатором его создания был генеральный директор музея-заповедника К.В. Бобков. Творческий базис “Чеховской студии” — школа русского психологического театра. Исполнители — актеры музеиного театра. Репертуарный стержень — сочинения Чехова. Спектакли долгое время игрались на террасе главного дома писателя. В 2010 году театр обрел свою постоянную сценическую площадку — “Театральный двор”. Ею стала огромная деревянная изба — бывшая хозя-

### Чехов без слов

йственная постройка, восстановленная в усадьбе к 150-летию Чехова.

Летом 2019 года в “Театральном дворе” состоялась премьера спектакля “Выстрелы и поцелуи”. Хореограф-режиссер Евгения Миляева осуществила эту постановку в сотрудничестве с режиссером Р. Фесак. Жанр обозначен своеобразно: “версия без слов по пьесе А.П. Чехова “Чайка” / все о том, как бьется сердце”. Спектакль можно считать этапным в творческом развитии театра “Чеховская студия”.

Все мотивы пьесы родились именно в Мелихове. “Чайка” появилась на свет в живописном флигеле, выстроенном по проекту самого Антона Павловича и сохранившемся по сей день как жемчужина музея. Чеховское Мелихово видело множество спектаклей за годы своего существования. Но бессловесной “Чайки”, поставленной

своим же театром и на усадьбе, столь узнаваемой в самой пьесе, еще никогда не было в театральном мире.

Чехов мечтал увидеть свою “Чайку” на сцене без пыльной театральной мишуры. Обитель великого писателя, где каждая былинка взяла на себя миссию хранить память о нем, и является таким местом, бережно хранящим подлинный чеховский дух.

Родился искрометный спектакль, точно поймавший ауру самого произведения, несмотря на “немоту” действия. Удачно расположился в мощном деревянном срубе минимум декораций: деревянный черный стол, стулья, белые занавески — за счет этого пространство пластично, свободно, всецело отдано актерам. Мелиховские актеры филигранны и динамичны, без труда вовлекают в свою игру без слов. Все зрительское внимание — на их глаза, лица, дыхание, движение, от мимолетных до резких, на подчас стремительные перемещения по сцене. Нельзя отвлечься ни

на минуту. Иначе упустишь, как органично рифмуются между собой робкие прикосновения, взгляды, эмоции, учащее дыхание, как рельефно переплетаются линии любви героев. Главное — не упустить первый импульс. Наполненные смыслом паузы в пластике, выразительные, “говорящие” лица, чувственные, пронзительные жесты... Нам предлагается не сам хорошо известный сюжет “Чайки”, а неуловимое ощущение Чехова, многослойность его пьесы, та самая непостижимость “Чайки”, остро щемящая нотка. Чайка — это сама всепоглощающая любовь, чистота, нежность, символ гибнущей любви и молодости, желание жить и творить, полет в лучший, более светлый мир, свобода от пошлости, возвышение над тем, что приземляет и сковывает, за абсолютное добро внутри себя. Это все они — и Нина (С. Герасимович), и Костя (И. Кожевников), и Маша (П. Елисеева), и Тригорин (А. Богданов), и Аркадина (Н. Беляева), и Медведенко (Н. Беляев), и Сорин (В. Рябов). Ведь мы разные, но думаем про одно. Чехов писал именно об этом.

Чувства, которые мы обычно стараемся затолкать поглубже, тут выступают доминантой, и слова их больше не загораживают. Любовь — это ведь особенная тишина, когда понимаешь и понят.

Сколько споров ныне снова между “отцами” и “детьми”! Исповедуют ли прежние поколения и новые поколения общие нравственно-этические идеалы? Или “старикам” и “молодым” уже невозможно найти общий язык?

Касается это всех сфер и сторон жизни, а уж культуры и искусства в первую очередь. Понятно, что мучает эта проблема и людей театра. Интересно ли еще молодым сценическое искусство? Интересен ли новым поколениям серьезный, глубокий драматический театр различных направлений? Какие проблемы волнуют юношество? Кто они, эти потенциальные новые зрительские поколения? Какие сюжеты увлекают их? Какую драматургию они хотят видеть воплощенной в спектаклях?

Особенно интересны, разумеется, не просто отзывы и отклики молодых и юных зрителей, но их прямые творческие высказывания.

Интуитивно, глазами, мысленно. Когда ты услышен на уровне сердца. Слова вовсе не обязательны и нередко мешают слышать друг друга. Слова только распыляют чувство. Молчание его кристаллизует, аккумулирует энергию. Ты постигаешь свою собственную глубину. Чувство проходит проверку на прочность. Чувство как углерод. Алмаз или графит? Алмаз абсолютно тверд, сверкает. Графит лишен прочности, крохится. Так и в любви: кто-то хранит верность до последнего вздоха даже в безответном чувстве, а иной мечется и разменивает себя, обесценивает, опошляет. Неотступность любви, помноженная на ее невозможность. Все главное можно сказать глазами, мыслю. Любовь больше теплопатическое чувство, нежели словесное. Думающее, нежели говорливое. Безмолвие красноречивее слов. Как Творец беседует с нами внутренним огненным глаголом, тоже из Своей великой любви к нам. Так и мы беседуем с тем человеком, кто овладел нашим сердцем — огненным безмолвным глаголом. Именно это и дает нам отсылку на треплевскую идею о слиянии с мировой душой, о всеобщем единстве души.

Е. Милеева говорит о своей необычной постановке: “Тело может сказать больше, чем любые слова.<...> Попробуйте описать друг-

ому человеку словами свою боль. А свою любовь? Все мы хотим сказать что-то, что на самом деле можем сказать только без слов. И все мы полны движения, даже когда внешне статичны. Познакомиться со своей уязвимостью и, возможно, узнать себя нового через процесс героев, ощущения, движение, атмосферу спектакля — вот то, что мне важно в диалоге со зрителем”.

Многозначные движения находятся в тесном взаимодействии с авторской музыкой композитора А. Девятъярова. Из динамиков звучат отрывки из пьесы Треплева, а затем — биение сердца, что создает дополнительный объем и образы. Все пребывает в гармоничном созвучии. В итоге спектакль смотрится как бы сердцем, с созерцанием обнаженного смысла.

Невербальный спектакль совсем короткий, продолжительностью всего час пятнадцать минут, но он в своей трепетности и емкости полностью передает сгущенную, уплотненную прозу Чехова и его дух. Позволяет увидеть то, что скрыто автором между строк, и “прочесть” пьесу вглубь. Сценическое действие превращается в прочувствованное проживание, где актеры мастерски протягивают энергетические и смысловые нити от себя к зрителям. Это в своем роде мелиховский эксклюзив. Антон Павлович был бы доволен.

## Надежда Зубакова

### Конкурс “Et Cetera”

Например, в драматургии. Потому и конкурсов пьес юных драматургов проводится все больше и на самые разные темы. Нередко пьесы эти даже ставятся — не только в детских студиях или любительских коллективах, но и на профессиональных сценах. Эти пьесы — как бы реальная подсказка молодых: о чем они думают, что горячим их воображением и вызывает сильные переживания?

Московский театр “Et Cetera”, руководимый Александром Калагиным, объявил недавно конкурс драматургии среди учащихся московских школ. Принимались пьесы любой направленности, стилистики, тематической и жанровой принадлежности.

По итогам конкурса из сотни с лишним драматургических сочинений юных авторов были отобраны

две пьесы. Причем получилось так, что победительницами оказались ученицы 11-го класса одного среднего учебного заведения — школы “Свиблово”.

Обе одноактные пьесы “Маска правды” Полины Глазковой и “Клуб заклятых друзей, или Убийство и другие неприятности” Натальи Байварской посвящены неискренности, лживости, деланности и внешней показухе современных людей. Пьеса Глазковой написана в стилистике фантастмагорической психологической мелодрамы с оттенком социальной антиутопии. А сочинение Байварской — в жанре издавательски-иронического детектива. Действие первой происходит в тайном клубе, где люди снимают с себя маски лжи и притворства и говорят только правду. Во второй пьесе сюжет разворачивается тоже в клубе — развлекательном шоу-центре. И лживость каждого открывается в том, что каждый

излагает версию события (участником которого были все они) по-своему, с выгодных ему позиций.

В пьесе Глазковой драматическая, почти безысходная конфликтная ситуация разрешается благополучно (главный герой находит в себе силы взять уверениям друга и признать свою неправоту). Большинство пьес юных драматургов, рассказывая порой о совершенно чудовищных конфликтах, столкновениях и ситуациях, в финале предла-

гают выход. Юные авторы словно реализуют мечту, жажду о взаимонимации людей, об умных и чутких взрослых. Выглядит это романтически наивно, но звучит нередко весьма сильно и глубоко. Пьеса Глазковой вписывается в это направление творчества юных драматургов.

А вот пьеса Байварской более пессимистична, что довольно редко бывает в сочинениях юных драматургов. Ее финал саркастичес-

ки-скептичен. Всех персонажей избавляет от вранья лишь неожиданная перемена внешних обстоятельств.

На подведении итогов конкурса в театре "Et Cetera" его актеры в форме спретированых читок представили обе победившие пьесы. А затем победительницам были вручены награды — дипломы и книги, подписанные худруком театра, который лично поздравил их на этой приятной церемонии.

## В. Б.

В последние годы при репертуарных театрах все чаще организуются разнообразные творческие лаборатории или постоянно действующие семинары молодых профессионалов сцены различных специальностей. Театры озабочены собственным развитием, соответствием веяниям времени и своевременной подготовкой новых кадров.

Не будем вдаваться в рассуждения о том, означает ли это кризис системы профессионального сценического образования (во всей совокупности и государственных, и независимых вузов и училищ). Можно ведь рассматривать лаборатории при театрах и как оперативное мобильное дополнение к классическим формам театрально-го образования.

Вот и московский Драматический театр п/р Армена Джигарханяна примкнул к этому движению. На его Малой сцене прошла режиссерская лаборатория "Русская драматургия в постановке молодых режиссеров". Из названия проекта видно, какие два направления составили его содержание.

Работа лаборатории строилась в два этапа. Сначала были рассмотрены пятьдесят с лишним заявок на участие, из них отобрали четыре наиболее интересных и перспективных для показа художественному совету театра и жюри,

## Лаборатория в Театре Джигарханяна

в которое были приглашены театральные критики и театроведы Алла Михалева, Валерий Бегунов и Ольга Тараканова.

В первый день были показаны: эскиз по пьесе Керена Климовски "Мой папа — Питер Пэн" (режиссер Максим Соколов, РАТИ / ГИТИС) и эскиз по пьесе Максима Фишера "Ева" ("Отых для пала-ча") — режиссер Виктор Деребен-ко (МГУКИ). На второй день: эскиз по пьесе Евы Вол "Пациенты" (режиссер Екатерина Давыдова, РГИСИ, Санкт-Петербург) и эскиз по пьесе Елены Исаевой "Doc.Top" (режиссер Евгения Таныгина, ЯГТИ, Ярославль).

Весь театр активно и заинтересованно включился в подготовку эскизов к показу. С молодыми режиссерами сотрудничали цеха, рабочие сцены, словом, постановочные службы театра в полную силу работали ради эскизов длительностью в несколько десятков минут, помогали ставить свет, как требовалось молодым режиссерам, подбирали реквизит и все необходимое для сценографии. А в самих эскизах с увлечением и интересом играли, осваивая новые для себя сю-

жеты, молодые и маститые артисты. Направляя работу лаборатории ведущий режиссер театра Сергей Виноградов.

Все показы были по-своему интересны. Молодые режиссеры продемонстрировали свое видение выбранных ими текстов и понимание современных проблем и законов сцены, владение постановочно-режиссерским сценическим языком, умение использовать возможности новейших информационно-компьютерных технологий.

У лаборатории была и третья, итоговая и конкретно-практическая задача — пополнение репертуара театра постановками по современной русской драматургии. В качестве награды, творческого приза авторам лучших эскизов предлагалось поставить здесь полноценный спектакль.

Первого места удостоился эскиз пятикурсницы ЯГТИ Евгении Таныгиной по пьесе Е. Исаевой "Doc.Top". По общему мнению, ее работа стала бесспорным лидером лаборатории. Это совершенно не ученическая, зрелая постановка умелого профессионала в стилистике лаконичного театра. Второе место заслуженно присуждено режиссеру Максиму Соколову за эскиз по пьесе К. Климовски "Мой папа — Питер Пэн". Оба названия должны появиться на афише Малой сцены театра.

## Наш инф.